

Futuros de Arguedas

Arguedas's Futures

Marcos Natali

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil

mpnatali@hotmail.com

Resumo: A partir da reflexão sobre a morte de José María Arguedas, e portanto sobre sua herança e porvir espectral, o artigo interroga diferentes possibilidades de futuro presentes na figura do escritor peruano, encontrando-as em alguns lugares improváveis, como as obras de Roberto Bolaño e Mario Bellatin.

Palavras-chave: José María Arguedas; Roberto Bolaño; Mario Bellatin; futuro.

Abstract: Beginning with a few reflections on the death of José María Arguedas and, therefore, his inheritance and spectral future, the paper probes different possibilities contained in the figure of the Peruvian writer, finding them in some improbable places, such as works by Roberto Bolaño and Mario Bellatin.

Keywords: José María Arguedas; Roberto Bolaño; Mario Bellatin; future.

Recebido em 25 de setembro de 2015.

Aprovado em 26 de outubro de 2015.

1

O futuro de Arguedas, Arguedas e o futuro, o futuro em Arguedas, Arguedas como futuro possível, Arguedas ainda por vir.¹ Há mais de um futuro aqui, atravessando este presente, recomendando que mais uma vez seja utilizado o plural. Nesse esboço de inventário, há em primeiro lugar o futuro presente na obra de Arguedas, esse conjunto de textos já dolorosamente cortados pela preocupação com o porvir, essa escrita em estado de alerta para a qual o futuro fulgura como promessa ou horror, tanto nas cenas agônicas (em que se vislumbra o futuro do presente do escritor) quanto nas recordações da infância (onde as lembranças, quando belas, são temperadas por aquilo que veio depois, pela violência contra o futuro que a criança havia tido). Nos escritos de Arguedas, nos lamentos por aquilo que já não está, incluindo esses futuros destruídos, o que se fez foi gravar no arquivo da literatura latino-americana a história de uma série de perdas, sem ignorar a possibilidade de que a expansão e o domínio do arquivo literário já fossem eles mesmos sinais da perda maior.

Seria necessário recuperar ainda o tratamento que o futuro reservou a Arguedas, nas leituras de sua obra e também naquilo que restou da literatura no presente, onde podemos procurar rastros inesperados dos futuros do autor. Mesmo assim, mesmo aí, algo em seu nome parece permanecer extemporâneo, como se pertencesse a uma época que não chegou a ter lugar, a um tempo que não chegamos a ver, esse nome que significou uma crise na série que se esboçava na história da literatura latino-americana do século XX.

E tudo isto, vejam só, agora, quando escrevo, neste momento em que já estamos próximos do fim, já quase no futuro do colóquio sobre sua ausência, relembando a última fala do último dia, em conferência anunciada como de “encerramento”, palavra que utilizamos para casos como este e que parece condensar tudo aquilo que não quero fazer hoje, aqui, ao escrever sobre Arguedas. A própria possibilidade do *encerramento* – de um evento, mas também de uma obra, uma cultura, uma história, uma língua, uma vida – ocupa um lugar decisivo na obra de Arguedas: a possibilidade de uma extinção estar prestes a acontecer, ou

¹ Uma versão deste texto foi lida em junho de 2010 na Universidade Federal de Minas Gerais como parte do colóquio “A herança de Arguedas aos 40 anos de sua ausência” e publicada, em tradução ao espanhol, como “Arguedas y el futuro”, no periódico *Alborada Internacional*.

pior ainda, a possibilidade de estarmos já além do fim, incapazes sequer de divisar aquilo que já se perdeu.

No colóquio que marcou os 40 anos da morte de Arguedas a questão é inevitável em vários sentidos, entre eles o seguinte: este aniversário poderia ainda não estar acontecendo, é cedo demais para estarmos registrando 40 anos da ausência de Arguedas. Pode não ser de bom tom começar justamente por aí, pelo encerramento trágico e precoce de uma vida, e o problema do *tom* adequado para uma elegia é algo a que será necessário voltar (como também à questão de seu tempo: quando uma fala ou um texto deixa de ser uma elegia? Quanto tempo depois da morte?). E no entanto, como evitar esse ponto de partida, se o acontecimento derradeiro nos assombra desde tantos lugares, não só definindo a data deste nosso encontro, mas também tocando e afetando as leituras da obra, toda ela, todos esses textos heterogêneos que a partir da morte passam a ser lidos como momentos anteriores a ela?²

Mais até do que em outras circunstâncias, aqui não está disponível a alternativa de decretar a separação entre vida e obra do autor. Em primeiro lugar, a própria “obra” desautoriza essa cisão, o que significa que qualquer exercício que se propusesse a ler a obra em si, apenas a obra, encontraria nela justamente o seu fora. No caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, o próprio formato finalmente dado à obra póstuma, com a reunião em um mesmo volume de um discurso, de trechos de um diário autobiográfico, de diálogos entre seres mitológicos e de relatos ficcionais, impossibilita a separação, por seus leitores, daquilo que o livro insiste em juntar, de maneira tensa e incerta. Além disto, se há algo de obscuro em falar do suicídio do autor, de voltar a ele e de nele se demorar, o próprio texto dos *Zorros* parece nos impelir a essa tarefa dolorosa. Longe de um acontecimento que poderia ser facilmente definido como “extraliterário”, ou então como incidente pertencente a outro tempo, posterior ao livro, é o próprio texto que insiste na presença do suicídio,

² Ao longo dos 40 anos, passamos a ser assombrados também por tudo aquilo que seria associado ao espectro de Arguedas, inclusive a seu suicídio – por Mario Vargas Llosa, por exemplo, para quem a morte do autor fora uma espécie de “*chantaje al lector*” (VARGAS LLOSA, 1980, p. 110-111). Ou então que se note a ressonância que adquire a seguinte frase de Ángel Rama, que não faz referência a Arguedas: “*La modernidad no es renunciabile y negarse a ella es suicida*” (RAMA, 2004, p. 71). Na continuação do texto haverá uma ressalva: “*lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla*”.

e desde o início, na verdade desde a primeira linha da primeira página: “*En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme.*”³ No princípio, portanto, aparece, como elemento disparador da narrativa e do próprio gesto de narrar, uma morte, que quase aconteceu, após uma tentativa fracassada de suicídio. (Mas o que significa falar em *fracasso* quando é de um suicídio que se trata, como se outro desfecho fosse diferente do fracasso, como se fosse possível um final bem-sucedido?)

O suicídio é o passado que aciona a narração, o suicídio é o futuro que ela prevê, pois logo em seguida outro, ainda por vir, é anunciado. Enquanto escrevia, o autor não tinha como saber o resultado da próxima tentativa – “*si el balazo se da*”, escreverá ele nas últimas páginas, “*y acierta*” (ARGUEDAS, 1992, p. 247) –, mas o leitor, sim, esse conhecimento assimétrico interferindo no sentido daquilo que é narrado. Assim, se o presente da escrita desconhece o seu desfecho, a experiência de leitura parte de um saber triste a respeito do futuro dessas palavras proféticas que abrem o livro: sabemos que houve não um, mas dois *balazos*, e que eles “acertaram”. E é isso – essas duas balas que Alberto Moreiras chamará de marcas diacríticas encerrando o romance – que assombrará a leitura, afetando o sentido não só das profecias suicidas, mas também dos trechos em que o autor se mostra esperançoso, vislumbrando mesmo que fragilmente a possibilidade de uma recuperação através da escrita. Para Moreiras, o “suicídio suspende todos os sentimentos de vitória ou de libertação. Assim, suspende qualquer possibilidade de ‘realização’, a menos que se trate de uma realização de ‘negação’” (MOREIRAS, 2001, p. 243).

Se não é incomum um romance começar com o anúncio da morte de um personagem, se não faltam exemplos de romances em que mortos são inclusive narradores – um deles, *Pedro Páramo*, muito admirado por Arguedas – a diferença dos *Zorros* é que a morte anunciada é a do autor, de modo que, após esse início, a narração passa a ser, para o leitor, o relato do percurso do escritor em direção à própria morte, que se dará em pouco mais de um ano. (Lembremos que tudo aqui está datado, numa espécie de contagem regressiva: 10 de maio de 1968, 11 de maio, 13 de maio...). A contagem e a escrita se dão entre os dois suicídios, a morte que encerra o livro espelhando a tentativa relatada nas primeiras

³ Todas as citações do livro são de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

linhas. Esta, por sua vez, remete a um episódio anterior, de 1944, que teria levado o escritor a um período de paralisia criativa, e que, segundo ele, teria origem numa “*dolencia psíquica contraída en la infancia*”. Para trás a infância – a questão é sempre a infância –, na outra direção a morte, no futuro que é vislumbrado: “*Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio*” (ARGUEDAS, 1992, p. 7). Estamos ainda no segundo parágrafo da primeira página, e este texto já está mais extenso do que as linhas glosadas – mas como ter pressa, como não querer adiar aquilo que se anuncia como o fim?

A escrita no livro de Arguedas também vai se deter, colocando-se à espera, e retomando ainda outra espera, anterior a esta: “*En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). O dilema será não só o momento adequado, mas também a questão prática do modo de dar fim à própria vida: “*Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse; no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). Assimetria e desigualdade insinuam-se aqui até no acesso a formas de interromper a vida: há um método para morrer – inaceitável para ele, excessivamente doloroso – utilizado sobretudo pelos pobres da cidade grande. E mesmo se finalmente decidisse por ele, há outro obstáculo: o nome, do qual não se lembra. A quem indagar, diante da dúvida a respeito do nome do veneno? E a quem recorrer na busca de uma pistola (“*El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo*”)? Além disso, “*Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte. Las píldoras – que me dijeron que mataban con toda seguridad – producen una muerte macanuda, cuando matan.*” (ARGUEDAS, 1992, p. ??). Na indefinição do sujeito resta a questão da origem que pode ter tido uma informação como essa. Quem teria sido capaz de dar essa garantia, e com que finalidade? Com quem essa experiência poderá ter sido compartilhada?

Lembremos que esse texto que se dedica a sopesar diferentes formas de encerrar a vida é escrito – é o que se lê logo na página seguinte – “*porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad*” (ARGUEDAS, 1992, p. 8). As páginas que leremos serão, deste modo, desse início até o seu fim, e exatamente no movimento entre o início e a possibilidade do fim, a verificação da validade dessa promessa: a de que a escrita seria capaz de devolver a “sanidade” ao escritor, afastando dele o desejo de morte. É o que “*se me ha dicho*”, e

mais, “*hasta la saciedad*”, de modo que o que parece faltar é *conseguir escrever*, a continuidade da vida dependendo da continuação da escrita. O texto que começa a preencher as páginas vai empurrando a morte ao futuro, aquelas marcas diacríticas finais sendo ao mesmo tempo o que é adiado e o ponto de chegada que se aproxima. E no entanto a escrita, para ser “bem-sucedida”, parece precisar alimentar-se justamente da ideia da própria morte do escritor:

...como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición. (ARGUEDAS, 1992, p. 8)

O quadro paradoxal criado é a afirmação terapêutica da ligação entre escrita e vida, e inclusive a promessa da interdependência entre as duas, e a definição da morte como tema e fim da escrita. Esta se dedicará então à composição de um inventário do desejo de morte, desde quando, ainda criança, o autor “*quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo*”, após mais uma humilhação sofrida. “*Pero, también allí, en el maizal, sólo me quedé dormido hasta la noche. No me quiso la muerte, como*” – e passamos a outra experiência de proximidade com a morte –

no me aceptó en la oficina de la Dirección del Museo Nacional de Historia, de Lima. Y desperté en el Hospital del Empleado. Y vi una luz melosa, luego el rostro muy borroso de gentes. (Una boticaria no me quiso vender tres píldoras de seconal; dijo que con tres podría quedarme dormido para no despertar; y yo me tomé treinta y siete. Fueron tan eficaces como la imploración que le dirigí a la Virgen, llorando, en el maizal de Huallpamayo.) (ARGUEDAS, 1992, p. 11)

De novo a importância do número: ao invés de três, tomou 37 pílulas (fica o registro do encontro com a farmacêutica, alguém com quem algum tipo de diálogo parece ter ocorrido, alguma espécie de compartilhamento da solitária agonia, podemos imaginar que através de meias palavras, com olhares que não querem dizer demais, gestos delicados). Contaram-se

as pílulas, acumulam-se as páginas: “*Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica*” (ARGUEDAS, 1992, p. 10). Qual é o número de páginas necessário – para a cura, para a morte?

2

Na parte ficcional dos *Zorros* há outra referência ao poder terapêutico da externalização da interioridade e do abjeto. Nesse caso, o exercício é estimulado não pelas instruções de um psicoterapeuta, mas por um xamã, que convence Don Esteban de la Cruz, sobrevivente da mina de Cocalón, de que conseguirá se curar quando terminar de expulsar os restos de carvão que traz dentro de si. Também aí haverá uma quantificação: cinco onças de pó de carvão é o que precisa ser expelido para se salvar. Don Esteban, oscilando entre a obediência e o ceticismo, tosse sobre folhas de jornal, em seguida pesando o catarro enegrecido (ARGUEDAS, 1992, p. 131-136 e 155). A garantia, fornecida pelo primo que descrevera o procedimento, era a experiência anterior de outro mineiro, que após cuspir sete onças de carvão vivia normalmente:

Tú, chiquito eres. Yo voy a decir: botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida qui'has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillu sabe. (ARGUEDAS, 1992, p. 159)

Sete onças, talvez cinco, quando o peso do indivíduo for menor. Quando a conta é feita, já passamos por mais de uma centena e meia de páginas escritas. A conta é incerta, tanto num caso quanto no outro, mas a acumulação necessária para a cura parece não se dar em qualquer um dos casos, tendo o mesmo fim personagem e autor. Na verdade, à morte de don Esteban haverá uma referência no último diário (ARGUEDAS, 1992, p. 243) – aí já serão mais de 200 páginas –, mas no relato ficcional ela não chega a ser narrada, e isto justamente por causa do fracasso da grafoterapia colocada em prática pelo autor. O desfecho do tratamento do escritor impede que seja narrado até o fim o fracasso do tratamento do personagem. Jesusa, esposa de don Esteban, recomenda outra forma de externalização em busca de salvação: a confissão dos pecados, proposta repudiada por Moncada: “*Al contrario, comadrita (...). La confesión*

apura la muerte cuando hay enfermedad grave; engorda la salú cuando hay salú” (ARGUEDAS, 1992, p. 151-152).

O confessionário, o consultório médico, a clínica psicológica: há aí uma genealogia possível da ideia da externalização do abjeto (ao lado de outra, talvez paralela e heterogênea, com a referência ao xamã).⁴ É uma esperança cuja precariedade busca apoio na aparente precisão do número – sete onças no máximo, talvez cinco. Enquanto isso, Arguedas continua escrevendo: “*Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro*” (ARGUEDAS, 1992, p. 14). O leitor sabe como esse duelo termina, o que não impede que a leitura de Arguedas busque brechas possíveis, futuros alternativos embutidos no passado.

É um exercício dessa ordem o que parece ocupar *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, romance de Mario Bellatin composto pela biografia ficcional de um escritor e fotógrafo japonês. No relato, futuro imaginado é que tanto Arguedas quanto Juan Rulfo, outro escritor que teria em determinado momento optado pelo silêncio, teriam vislumbrado na obra fotográfica de Nagaoka a forma de uma sobrevivência possível, possibilidade relacionada à noção de um além da literatura:

Estos tres escritores, Juan Rulfo, José María Arguedas y Nagaoka Shiki, estuvieron de acuerdo, cada uno por su lado, en que la fotografía narrativa intenta realmente establecer un nuevo tipo de medio alterno a la palabra escrita y que quizá aquella sea la forma en que sean concebidos los libros en el futuro. (BELLATIN, 2001, p.31-32)

Uma forma para o futuro, uma forma vinda do futuro, uma forma que poderia permitir a existência de outro futuro – e no entanto é uma obra que não é acessível:

Esta obra no pudo ser apreciada ni por Juan Rulfo ni por José María Arguedas. Leerla, aunque esto sea pura suposición, pues no se conoce aún el contenido real del libro, quizá hubiera evitado la muerte de estos dos escritores en la forma como ocurrió: uno en medio de la depresión motivada por no poder crear una obra de carácter totalizante, y el otro cometiendo suicidio por estar

⁴ Desenvolvo algumas dessas questões em NATALI, 2008.

incapacitado para colocar en palabras la angustia que lo atenazaba no únicamente a él sino a su nación entera.
(BELLATIN, 2001, p. 39)

Pouco se sabe dessa obra, apresentada como esperança de sobrevivência de toda uma comunidade, a não ser que foi redigida numa língua desconhecida, um idioma inventado por Nagaoka (ARGUEDAS, 1992, p. 33).

Se em *Shiki Nagaoka* a língua é inacessível e inexistente, em *Lecciones para una liebre muerta* (BELLATIN, 2005) a questão será mais uma vez a língua em que se coloca a questão da língua. Fragmentos breves vão bosquejando linhas narrativas incertamente relacionadas, uma delas composta pelas lembranças que um dos narradores tem de seus encontros com o avô: “*Mi abuelo me sujetaba con fuerza la mano. Nunca más volví a verlo. Seguramente murió al poco tiempo. Pero yo en ese entonces no me enteré de nada.*” (BELLATIN, 2005, p. 13). A morte do avô só seria chorada muito mais tarde, o escritor, já adulto, percebendo que essa ausência, que já se tornara um costume, significara o fim de uma língua e de uma forma de narrar:

Empecé a recordar las historias que contaba. (...) Junto a la imagen del abuelo y el relato de macaca aparecieron también una serie de palabras dichas en otro idioma, el quechua, lengua de mis antepasados. (BELLATIN, 2005, p. 13)

“*Nunca he comentado el trance de percepción tan particular que me produjo escuchar a mi abuelo hablar en quechua*” (BELLATIN, 2005, p. 16) – mas até para o avô, afirma o narrador, o quéchua já remetia à alegria e ao transe da infância: “*Mi abuelo solía decir – y yo le creía – que las palabras en quechua lo transportaban a dulces sensaciones de la infancia*” (BELLATIN, 2005, p. 22). É esse avô do narrador que será aproximado da figura de Arguedas:

Me gustaría saber con qué palabras fue hecha la petición que, tirado en un extenso campo de maíz después de que sus compañeros de escuela se burlaron de sus expresiones en quechua, le hizo mi abuelo a su dios para que le concediera la muerte. (BELLATIN, 2005, p. 66)

No episódio que Bellatin recria, a partir do relato presente nos diários dos *Zorros*, o incidente está relacionado duplamente à língua: o sofrimento é o resultado do escarnecimento do quéchua e essa dor leva a uma súplica, na qual está em questão a língua (além do destinatário, indeterminado, deus de outro). Quais palavras, e de que língua, pergunta o narrador, foram utilizadas para rogar pela morte? O temor, insinuado apenas, é de que até na súplica o quéchua podia já estar perdido.

3

O nome de Arguedas, quando aparece no romance de Bellatin, é já uma remissão ao passado, com a frase atribuída ao escritor uma mensagem a um antepassado: “*Abuelo mío, estoy en el mundo de arriba*” (BELLATIN, 2005, p. 33). Quando o narrador, por sua vez, se apresenta também como neto, mas de Arguedas, o que surge é a esperança de que tenham sobrevivido rastros desses sujeitos no presente. Encontrar o nome de Arguedas em meio a um romance de Bellatin, assim como inseri-lo no título de um texto como este, mesmo quando associado ao futuro, é ao mesmo tempo dar testemunho de sua ausência, ausência do corpo no do *corpus*. O nome é separável do corpo (é a lição que Derrida lê em Sarah Kofman), como se a possibilidade dessa operação fosse justamente o que é próprio da morte. É como se, escreveu Derrida (2001, p. 176-179), em todo lugar em que o nome é separado do corpo, isso que acontece o tempo todo, sempre que falamos e escrevemos sobre outro, fôssemos testemunhas de uma morte, ao mesmo tempo em que buscamos protestar contra ela.

Além de personagem de Bellatin, *Arguedas* aqui aparece como título de um colóquio, título de uma conferência, “tema” de nossas elucubrações, pretexto para este texto. O que é transformado, no entanto, com a sua morte, é a possibilidade de ele ser o *destinatário* desses textos. Parece encerrar-se a possibilidade de nos dirigirmos *a* ele, cabendo-nos apenas falar “em seu nome”, sem que ele possa nos responder ou contradizer, sem que dele possa vir uma resposta inesperada. Estamos, assim, no terreno da elegia, do lamento, do tributo, com todos os riscos específicos que o gênero traz, entre eles a suposição de que sabemos o que o ausente tinha a nos dizer, isto é, a suposição de que sabemos o que perdemos.

No entanto, se insistimos na impossibilidade de falar hoje a Arguedas, ao mesmo tempo em que buscamos de certo modo partir de sua obra, surge uma dificuldade especial. Na obra, afinal, o que encontramos

é o endereçamento a mortos – Guimarães Rosa, por exemplo, falecido no ano anterior à redação deste trecho do diário:

¿Por qué me dirijo a ti? ¿Será porque has muerto y a mí la muerte me amasa desde que era niño, desde esa tarde solemne en que me dirigí al riachuelo de Huallpamayo, rogando al santo patrón del pueblo y a la Virgen que me hicieran morir, y lo único que conseguí fue que la luz del sol me entrara por la cabeza y me empapara la carne, la hiciera arder en ansias todopoderosas e inalcanzables como esas barbas de los árboles que, con el viento fuerte se sacuden causando espanto entre los animales? Hoy ya es 18, João... (ARGUEDAS, 1992, p. 21)

O que se tem a dizer a Guimarães Rosa, registre-se, é justamente o relato de uma experiência de endereçamento em que os destinatários não eram humanos (como no trecho do avô do romance de Bellatin). Não seria então uma forma de fidelidade para Arguedas tentar imaginar formas de destinação e interlocução ainda possíveis, apesar de tudo?

O cuidado com o ato de rememoração, como este no qual me detenho aqui, é também homenagem a um gesto comum a Arguedas. O falar a partir da perda, como aqui se está a fazer, é também um exercício de aproximação a um procedimento comum a diversos textos de Arguedas, onde a atenção às diversas formas da morte, ou ao momento do falecimento, ou àquilo que vem após a morte, inclusive os rituais fúnebres (o próprio entre eles) é recorrente, como se os romances *Los ríos profundos* e *Todas las sangres*, o livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, os contos e textos etnográficos, os versos e canções fossem um longo inventário das formas do morrer.

O deslizamento que faz o *corpus* tomar o lugar do corpo também precisaria ser motivo de reflexão aqui, sobretudo porque o que tantas vezes encontramos, nos textos em questão, é a insistência na insuficiência dos livros, a afirmação pelo autor de que havia lido pouco e que, desse pouco, pouco havia aprendido. O ceticismo diante dos livros e a recusa a conceder primazia ao literário é uma peculiaridade de Arguedas em meio à sua geração, e é possivelmente o que esteve em jogo na altercação com Cortázar, que por parte de Arguedas termina com uma resposta formulada, não na literatura, mas numa canção. Desde esse abalo a história da preferência pelo livro, da fascinação pelo livro, do livro como

política pública e metonímia mesma da política, também precisaria ser contada novamente, em tensão com as versões triunfalistas de algumas histórias literárias do continente. Se a história da expansão do livro na América Latina fosse contada a partir desta ótica, chamaria a atenção como há, em Arguedas, contrapontos ao livro.

4

Em nome de quê, em nome de quem, são formuladas essas perguntas? Em que língua? Se sabemos que o pensamento não é indiferente à língua, o que dizer sobre a língua que expõe estas reflexões? E a que língua, a que tradição, pertence o nome *José María Arguedas*? A uma, a mais de uma? É possível dizer um nome em mais de uma língua?

Se nomes próprios não são traduzíveis da mesma maneira que outras palavras, carços que resistem à passagem de uma língua particular a outra, mesmo assim algo é transformado – um pouco mais, um pouco menos – quando um nome é dito numa nova língua. O que acontece quando se fala de Arguedas nesta língua que estou falando, e o que significaria, neste caso, falar *desde* o Brasil? Aparentemente, na passagem do espanhol ao português é mínima a modificação: de “*José María Arguedas*” a “José María Arguedas”. Se na primeira palavra a mudança é clara, na segunda ela quase não se ouve, embora não seja incomum, em textos críticos brasileiros sobre o autor, a mudança de “*María*” a “*Maria*” – alteração que, se é imperceptível para quem agora me ouve, significou na folha que tenho diante de mim o desaparecimento de um acento. (A supressão do acento é menos grave que aquilo que ocorre em *Narradores de esta América*, livro de Emir Rodríguez Monegal em que Arguedas se torna “*José Miguel*”, como comenta Cornejo Polar em *Los universos narrativos de José María Arguedas*.)

O deslocamento necessário para uma leitura dos livros do autor em português não é menor, a dificuldade primeira sendo o fato de que não há nos livros apenas uma língua a ser traduzida. Assim, se é urgente que seja traduzido *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, uma urgência que já dura mais de 40 anos,⁵ a tradução é também tarefa impossível,

⁵ Mas que logo terminará! Soubemos que esta carência finalmente será corrigida, com a publicação da tradução de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* por Rômulo Monte Alto, um acontecimento a ser celebrado.

pois a questão central do livro, inclusive formalmente, é justamente a possibilidade da resistência à tradução e a elaboração de uma escrita que seja já sinal do fracasso de qualquer empreitada tradutória. Como traduzir um texto que existe simultaneamente em mais de uma língua? Como impedir que as camadas linguísticas em batalha sejam assimiladas por um terceiro elemento, numa síntese acima das línguas particulares? O risco maior, nesse caso, é convencer-se de que a literatura forneceria uma neutralidade discursiva capaz de assimilar qualquer realidade cultural (LEGRÁS, 2008, p. 1). É na atenção ao custo dessa captura que está a sensibilidade singular de Arguedas. Depois dele, num futuro do qual Arguedas ainda seria parte, a pergunta já não seria então “como é a literatura andina (ou quéchua, ou indígena)?”, mas, adaptando a formulação de Eduardo Viveiros de Castro, “como é a perspectiva andina, quéchua ou indígena sobre a literatura?” Aqui seria possível reler criticamente tanto Rama e sua afirmação do caráter suicida da renúncia à modernidade, quanto as dúvidas do próprio Arguedas sobre a viabilidade da continuação de seu projeto de escrita:

Sospecho que para seguir con el hilo de los Zorros algo más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la técnica que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. (ARGUEDAS, 1992, p.178)

5

Roberto Bolaño escreveu sobre Macedonio Fernández, Rubén Darío, Salvador Elizondo, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Amado Nervo, María Luisa Bombal, Osvaldo Lamborghini e Rodolfo Wilcock. Escreveu sobre Mario Benedetti, José Donoso, Gabriela Mistral, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Pablo Neruda, Sergio Pitol e Antonio Skármeta. Bolaño escreveu sobre Ricardo Piglia, César Aira, Mario Bellatin, Diamela Eltit, Juan Villoro, Jorge Volpi e Rodrigo Fresán. Em suas narrativas aparecem como personagens Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Octavio Paz, César Vallejo e Enrique Lihn. Bolaño escreveu sobre Isabel Allende, Jaime Bayly e Paulo Coelho – e não escreveu sobre Arguedas.

Pensar sobre esta ausência passaria por uma consideração da peculiar geografia literária latino-americana traçada por Bolaño, território no qual algo que poderia ser chamado de “questão indígena” não chega a ganhar força. É daí que vem o interesse de ler em conjunto Arguedas e Bolaño, ler um sob a luz emitida pelo outro, essas duas obras que têm a relação entre a escrita e a morte como preocupação constante.⁶ Como o peruano, Bolaño será acusado de imaturidade, de histrionismo, de melodramático, denúncias que parecem partir da percepção de um excesso relacionado ao ato de levar a sério demais aquilo que se faz, inclusive – e talvez sobretudo – o que está em jogo nas disputas em torno à literatura. Nos dois casos os excessos estariam também da disposição para a crítica ao campo e a seus atores, chamados muitas vezes por nome e sobrenome, numa espécie de micro-história do ambiente literário latino-americano, uma história da vida cotidiana dentro da instituição literatura, com seus eventos, suas viagens e hotéis, seus jantares e recepções, suas conferências e mesas redondas.

É digno de nota, diante das incriminações que relacionam as posturas autorais à infantilidade – ou à adolescência tardia, no caso de Bolaño –, que nas duas obras tem importância a violência contra a criança. Um exemplo, extraído do texto da conferência inacabada que Bolaño preparava para ler num encontro de escritores latino-americanos em 2003: em meio a diversas referências à infância, Bolaño aborda a questão da novidade da literatura latino-americana contemporânea por um ângulo oblíquo, observando que jovens escritores teriam hoje origem na classe média ou no proletariado, e não mais na classe alta. Por isso, “*saben, pues lo vivieron de niños en sus casas, lo duro que es trabajar ocho horas diarias, o nueve o diez, que fueron las horas laborales de sus padres*”. (Insistindo na pergunta sobre a origem – “*¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana?*” –, responde: “*del miedo*”). (BOLAÑO, 2007, p. 176).

De repente, coloca-se no lugar do veterano, invejoso dos aspirantes a escritor: “*En realidad, me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos.*”

⁶ Um texto que sugere a aproximação entre os dois escritores é “*Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño: a dor da história”, de Graciela Ravetti (em *Aletria* [UFMG], p. 283-295), onde se lê o romance de Bolaño a partir da tradição da narração como modo de evitar ou adiar a morte.

Tenéis futuro, os lo puedo asegurar.” (BOLAÑO, 2007, p. 177). A insinuação da inexistência de um futuro para si – este texto, efetivamente, nem chegará a ser lido, e Bolaño morrerá naquele mesmo ano –, aspecto que teria levado à inveja, adquire rapidamente outro tom:

Era broma. Ese futuro es tan gris como la dictadura castrista, como la dictadura de Stroessner, como la dictadura de Pinochet, como los innumerables gobiernos corruptos que se han sucedido uno detrás de otro en nuestra tierra. (BOLAÑO, 2007, p. 177)

Então, após elencar os nomes de alguns jovens escritores hispano-americanos, dirá que

el panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos. (BOLAÑO, 2007, p. 178)

É a imagem final, no entanto, o que interessa aqui:

El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos. (BOLAÑO, 2007, p. 179)

Não é fácil entender o sentido que essas linhas podem ter ou avaliar a justiça da acusação. Mas se é da tradição literária latino-americana que se está tratando aqui, num trecho intitulado “*La herencia*”, poderíamos pensar na presença rotineira, em romances latino-americanos de gerações anteriores à de Bolaño (mas não só nelas), de relações sexuais violentas entre velhos e mulheres bem mais novas, às vezes meninas. Para evitar uma lista exaustiva, pensemos apenas nas cenas ao longo da obra de García Márquez (*El otoño del patriarca*, por exemplo) em que, após uma violação, uma jovem se enamora de seu violador. É essa a herança recebida por quem escreve na América Latina hoje, parece sugerir Bolaño, e é com ela que é preciso se haver.

6

“*No era Rimbaud, sólo era un niño indio*”, começa o conto “*Dentista*”, publicado na coletânea *Putas asesinas* de Bolaño. Tanta coisa já nessa primeira frase: ecos de toda uma geopolítica da literatura, referências à existência de um modelo até para a precocidade e a irrupção da novidade, noções de repetição e atraso. A herança inevitável que a literatura do presente carrega é também esta, na qual escrever é repetir uma história que já teria ocorrido em outro lugar.

O menino não é Rimbaud, o país não é a França, e o conto segue, narrando a morte na cidade mexicana de Irapuato, no consultório de um dentista amigo do narrador, de uma “índia velha”, após operação malsucedida para tratar um câncer na gengiva. O que dispara a história é portanto uma morte acidental, possivelmente resultado de um erro médico. Mais tarde, no mesmo dia, os dois amigos rememorarão juntos, num bar do subúrbio de Irapuato, uma outra sequência de erros, seu crescimento narrado como decadência: “*el lento naufragio de nuestras vidas, el lento naufragio de la estética, de la ética, de México y de nuestros chingados sueños. (...) Después crecimos y nuestras aventuras juveniles nos parecieron más bien detestables*” (BOLAÑO, 2006, p. 187). Como em outros conto de Bolaño, e à diferença de Arguedas, é a adolescência, não a primeira infância, o que se recorda com certo afeto, a convivência comum de aspirantes a artista, com o futuro que uma vez compartilharam, embora em retrospecto até o valor dessa história seja colocado em dúvida.⁷

À noite num bar, no dia da morte da anciã, senta-se com os dois amigos o adolescente José Ramírez, camponês que parece “*fluctuar entre la adolescencia y una niñez de espanto*” (BOLAÑO, 2006, p. 180) (a mutação que espreita aqui não é em direção à maturidade, portanto, mas à infância). É a narração elíptica do menino que o relato passará a se referir, história que inclui a participação numa oficina de poesia – gratuita, como o atendimento insuficiente à doente de câncer na cooperativa médica. Ao ser identificado repetidamente como um “menino índio”, Ramírez é inserido nessa outra genealogia, não aquela a que pertence Rimbaud, mas a de vítimas da indiferença do Estado, estabelecendo uma relação entre as figuras do menino índio e da índia velha, o jovem talentoso e

⁷ A nostalgia de Arguedas será também por uma espécie de comunidade, embora o pertencimento do autor a ela, mesmo quando criança, seja constantemente representado como frágil, além de ser também o resultado de violência familiar.

promissor e a anciã, morta por falta de atendimento médico satisfatório, para quem já não há futuro. Embora sua morte pareça passar a segundo plano, o conto operará na manutenção da tensão implícita entre esses dois polos, além da oposição entre o menino e Rimbaud, isto é, entre o índio e a literatura. O relato permanecerá sempre próximo da admiração condescendente na constatação de que é um “índio” que escreve bem, e o desejo de escrever que veem em Ramírez, aspiração que não é incomum nos contos e romances de Bolaño, neste caso é acrescida a diferença que resultaria da justaposição de sua história e seus anseios.

Y luego mi amigo afirmó que pocos escribían como escribía el joven que estaba a nuestro lado. Verdad de Dios: muy pocos. Y a partir de ese momento se embarcó en una exegesis de Ramírez que me dejó helado. Superior a todos, dijo. Los narradores mexicanos parecían niños de pecho comparados con este adolescente más bien gordo e inexpresivo y con las manos endurecidas por el trabajo en el campo. (BOLAÑO, 2006, p. 190-191)

O sinal se inverteu: agora são os escritores “mexicanos”, categoria que não parece dar conta de Ramírez, que em comparação perdem vitalidade. Nem resta para eles o projeto de captura da diferença cultural, a mão que escreve sendo aqui a mesma calejada pelo trabalho no campo.

Da cidade do México a Irapuato, do centro dessa cidade a seu subúrbio, das cantinas da periferia, com seus operários e mendigos, a uma casa no campo: boa parte da história da literatura latino-americana poderia ser narrada a partir de variações nesse mesmo movimento estrutural (entre centro e margem), com alterações no ponto de vista representado e no sentido do deslocamento. É uma nova versão dessa história o que será contado aqui, quando saem os dois amigos, acompanhados de Ramírez, em direção ao campo, onde ele vive, em busca de cópias de seus contos. Na narração do percurso aparecerá ainda uma citação do México de Juan Rulfo, e é mesmo uma reflexão sobre a tradição do olhar que é lançado sobre essa paisagem o que se acompanha. E como em “*Sevilla me mata*”, há insinuações de desconforto e inveja provocados pelo porvir que o outro ainda teria.

Chegando à casa precária do adolescente,

los tres nos quedamos quietos, yo diría que hechizados, contemplando la luna o mirando compungidos la exigua vivienda del adolescente o tratando de descifrar los objetos que se amontonaban en el patio: sólo distinguí con certeza un huacal. (BOLAÑO, 2006, p. 193)

No maravilhamento do narrador e do amigo, cujos olhos brilham de excitação, entre o feitiço e a vontade de desvendamento, está a perspectiva de muita literatura super-regionalista, todo um modelo cultural e literário, político e pedagógico baseado na possibilidade da captura e na deseabilidade da inclusão subordinada, em que o discurso e a instituição da literatura apareciam como receptáculos capazes de infinita assimilação, a fantasia do estado nacional-popular.⁸ No entanto, o que o narrador irá enxergar não é material fresco para a ficcionalização, mas um dilema ético: “*En aquel instante me pareció indigno lo que estábamos haciendo: un pasatiempo nocturno sin otra finalidad que la contemplación de la desgracia. La ajena y la propia...*” (BOLAÑO, 2006, p. 193). A peculiaridade daquilo que encontram, o motivo do espanto e do embaraço dos dois amigos, é que o rapaz escreve, e bem, o ventriloquismo do projeto cultural latino-americanista perdendo sua razão de ser – o fim do projeto transculturador, o encerramento do plano político-cultural de integração da diferença, o esgotamento do escritor urbano e de classe média como mediador e tradutor necessário da cultura periférica.

E à escrita de Ramírez o leitor não terá acesso, conhecendo-a apenas através de uma paráfrase parca e confusa:

...y luego mi amigo empezó a contarme un cuento de Ramírez, un cuento sobre un niño que tenía muchos hermanos pequeños que cuidar, ésa era la historia, al menos al principio, aunque luego el argumento daba un giro y se pulverizaba a sí mismo, el cuento se convertía en una historia sobre el fantasma de un pedagogo encerrado en una botella, y también en una historia sobre la libertad individual, y aparecían otros personajes, dos merolicos más bien canallas, una veinteañera drogadicta, un coche inútil abandonado en la carretera que servía de casa a un tipo que leía un libro de Sade. Y todo en un cuento, dijo mi amigo. (BOLAÑO, 2006, p. 191)

⁸ Cf. AVELAR. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina.*

Revela-se a insuficiência do relato que lemos, ou ao menos a impossibilidade da unicidade e da univocidade: a narração, que por sua vez resume uma paráfrase feita pelo dentista, é assombrada por outra, à qual não teremos acesso.

“*Lean lo que quieran*”, sussurra o menino (BOLAÑO, 2006, p. 193), mas mesmo com a leitura mantém-se a incapacidade de reproduzir ou decifrar o texto ou até de narrar a leitura. Leem, no entanto (“*El cuento tenía cuatro páginas, tal vez lo escogí por eso, por su brevedad, pero cuando lo acabé tenía la impresión de haber leído una novela.*”), e são interrompidos pela aparição do pai de Ramírez, que passa pelos três ao sair da casa, de onde se escuta o som de alguém urinando ao ar livre. A resposta à leitura virá num sonho:

Y yo soñé con la casa del joven Ramírez. La vi erguirse en medio del erial y del basurero y del páramo mexicano, tal cual era, desposeída de todo ornato. Tal como la había entrevisto durante esa noche decididamente literaria. Y comprendí durante un segundo escaso el misterio del arte, su naturaleza secreta. Pero luego apareció en el mismo sueño el cadáver de la vieja india muerta de un cáncer en la encía y olvidé todo. Creo que la estaban velando en la casa de Ramírez. (BOLAÑO, 2006, p. 195)

Volta, após a menção a um suposto segredo da arte, a morte da índia, e no sonho seu velório – o lugar onde o luto e os cuidados com seu corpo terão lugar – parece ocorrer na mesma casa em que foram testemunhas deslumbradas da obra de Ramírez. É como se a realização do projeto modernizador fosse isso: a extraordinária criação do adolescente periférico convivendo com a falta de saneamento básico e de atendimento de saúde adequado. Ou seja, mortes facilmente evitáveis continuam a ocorrer, a desigualdade no acesso a direitos continua vigente, e o espaço da leitura da literatura latino-americana passa a ser também o do velório, do luto. O retorno da anciã morta, no lugar mesmo da criação do jovem, suspende o sentimento celebratório diante da produção artística.

Ao final da história, um dia após o episódio na casa de Ramírez, o narrador volta a sonhar, dormindo em meio a um filme: “*Soñé que nos suicidábamos o que obligábamos a otros a suicidarse.*” (BOLAÑO, 2006, p. 196). Deixemos essa estranha formulação, e a tensão entre as duas possibilidades expostas nela, como desfecho deste texto, com todos os ecos que repercutem nela.

Referências

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. S. Gouveia. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

BELLATIN, Mario. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

BELLATIN, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BOLAÑO, Roberto. Sevilla me mata. In: BOLAÑO, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BOLAÑO, Roberto. Dentista. In: BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama, 2006.

DERRIDA, Jacques. *The Work of Mourning*. Trad. P-A. Brault; M. Nass. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

LEGRÁS, Horacio. *Literature and subjection*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço L. Reis; Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

NATALI, Marcos P. Grafoterapia. In: *Tessituras, Interações, Convergências: XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 2004.

RAVETTI, Graciella. *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño: a dor da história. *Aletria* [UFMG], volume especial, p. 283-295, jan./jun. 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *Revista Iberoamericana*, XLVI, 110-111, Pittsburgh, jan./jun. 1980.