

## Uma reflexão sobre *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, à luz da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar

Roseli Barros Cunha \*

**RESUMO:** Neste artigo a proposta é refletir sobre o romance mais conhecido do autor peruano José María Arguedas, *Los ríos profundos* (1958), partindo dos pressupostos dos Estudos de Tradução, especialmente de Diniz (1999), mas também da visão de especialistas na obra do autor, como é o caso de Rama (1982), Sales (2002) e Cunha (2007; 2012; 2014; 2015; 2017), para analisar alguns fragmentos da obra à luz da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990).

**Palavras-chave:** Teoria dos Polissistemas; tradução cultural; literatura latino-americana; José María Arguedas; romance.

### Introdução

O objetivo deste artigo, assim como a versão apresentada no evento “Traduzindo a Tradução”, ocorrido na Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2016, é a de lançar um olhar sobre *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas (1911-1969), a partir da Teoria dos Polissistemas, proposta por Itamar Even-Zohar, principalmente sobre o que o autor expõe em “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario” ([1990]1999).

Parto da perspectiva de entender a obra de Arguedas como uma tradução cultural, embasada tanto nos Estudos da Tradução (DINIZ, 1999) quanto em estudos de especialistas da produção do autor (RAMA, 1982; SALES, 2002; CUNHA 2007, 2012, 2014, 2015, 2017), para refletir acerca de como poderia ser pensado o romance mais conhecido do peruano em relação à teoria proposta do israelense.

### A obra de Arguedas e a tradução cultural

O conceito de tradução, ao longo dos últimos anos, com a expansão dos Estudos da Tradução e suas relações com outras áreas de conhecimento, vem sendo revisitado por vários teóricos. Neste caso tomo como ponto de partida obras de duas estudiosas, a saber, a da brasileira Thaís Diniz (1999) e a de Dora Sales (2002), espanhola.

Diniz defende, no capítulo “Conceito de tradução” de seu *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*, que toda tradução é uma tradução cultural, por ser produzida no “entrelugar de várias tradições, culturas e normas” (1999, p. 35). Dentro da proposta de repensar o conceito de tradução, esboça uma definição:

(...) é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro (a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. Nas palavras de Alfredo Bosi, traduzir é também aculturar. (DINIZ, 1999, p. 42)

A intelectual brasileira ao redefinir o que podemos entender por “tradução” acaba por associá-la a outros conceitos tais como “aculturação” e “transculturação”, ainda que não se aprofunde nessa relação, pois sua ênfase é sinalizar um momento de mudança. Em sua perspectiva, os estudos relacionados à tradução deveriam ir além da descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Segundo suas palavras, esses

estudos precisariam mostrar os mecanismos de canonização, integração e exclusão subjacentes à produção do texto traduzido e que operam nele em vários níveis. Para tanto:

esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos linguísticos, e não mais se dissociam dos estudos literários e culturais. Daí o destaque ao elemento cultural, e à avaliação da tradução como um fenômeno eminentemente transcultural (DINIZ, 1999, p. 33).

Ainda que a discussão sobre o entendimento desses outros conceitos não seja o foco deste artigo é importante averiguar as associações entre o novo conceito de tradução proposto e os de “aculturação”, “transculturação” (citados pela autora) e “transculturação narrativa” bastante referidos nos estudos sobre literatura latino-americana e, em especial, em relação à obra de José María Arguedas. Tratei dessa questão em outro momento (CUNHA, 2015) no qual destaquei que Diniz promove um estudo sobre o significado “tradução”, mas não faz o mesmo com o vocábulo “transculturação” criado e defendido por Fernando Ortiz, em 1940; ou para o de “transculturação narrativa”, que Ángel Rama (1982) desenvolveu a partir do idealizado pelo cubano e repensou tendo a obra de Arguedas, mais especificamente o romance *Los ríos profundos* segundo afirma, como caso exemplar.

Uma vez que venho estudando a obra de Rama e Arguedas (2007; 2012; 2014; 2015; 2017) há alguns anos, ao tomar contato com as argumentações de Diniz não posso deixar de relacioná-las aos conceitos de Ortiz e Rama e afirmar que estou de acordo com sua proposta, mas sinto a falta de uma reflexão que leve em consideração o contexto histórico de produção dos outros conceitos envolvidos.

Por sua vez, Dora Sales, estudiosa da obra de Arguedas, argumenta perceber na produção antropológica, tradutória e literária do autor a busca por uma “tradução cultural”. No artigo “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas” (2002), ela sustenta que o peruano se coloca como um tradutor entre culturas, principalmente em sua obra de 1958.

A autora afirma que para o autor “el lenguaje, materia prima de la praxis narrativa, se presenta como lugar de lucha, repositorio de fricciones y problemáticas, pero también como espacio exploratorio”. (SALES, 2002, p. 2) e argumenta que

[...] Sus esfuerzos, como verdadero traductor cultural, se centraron en tender puentes comunicativos y comprensivos entre culturas. Pensamos que su proyecto literario fue un proyecto de traducción. (SALES, 2002, p. 5).

Diante dessas reflexões concordo que o entendimento do que é tradução, sob a luz de um novo enfoque, enfatiza a relevância do viés cultural, como propõe Diniz (1999), mas entendo a argumentação de Sales (2002) que percebe a obra de Arguedas em seu impasse diante de produzir a partir de duas culturas, como um processo mais específico. Essa perspectiva sobre a obra do peruano a leva a adotar o termo “tradução cultural” ao estudá-la.

É preciso lembrar que a obra de Arguedas foi concebida em meio a questões relativas às línguas castelhana e quíchua, a partir do distinto e contrastante modo como essas línguas expressam suas referências culturais, são preservadas e/ou permeáveis à influência de outras, da maneira como entendem e se colocam [n]o mundo. Enfim, a obra do peruano foi concebida diante do choque cultural que teve início com a conquista do continente americano (TODOROV, [1982] 1991), mas que segue vigente até hoje, século XXI. Arguedas, na metade do século XX, trabalha a partir da língua espanhola perpetuada por meio da escrita, que produziu uma literatura consagrada, mas também a partir da

quíchua de transmissão oral, muitas vezes esquecida e submetida à outra, forçosamente normatizada e tornada escrita.

Sobre essa complexa questão, apesar de sua importância na produção do autor, não me estenderei. Farei referência apenas a obra de dois estudiosos que se aprofundam no tema e trazem duas perspectivas que me interessam para tratar da obra de Arguedas.

Alcina Franc (1989, p. 11) afirma que o idioma quíchua foi usado como língua geral para evangelização e alfabetização nas regiões da selva, da serra e da costa peruanas. Portanto, entendo, uma língua imposta a outros povos presentes na região que se comunicavam por meio de variantes dela ou por outras línguas e usada para a dominação espanhola. Deste modo, percebe-se um momento de imposição e normatização até mesmo para os falantes de quíchua. Conseqüentemente, gramáticas, dicionários, coletâneas de relatos orais foram produzidos com o intuito de colaborar com a padronização de uma variante do quíchua falado para uma língua escrita normatizada.

Por sua vez, León-Llenera (2012, p. 9) tratando dessa relação mais adiante na história cultural peruana, sustenta haver ocorrido, na segunda metade do século XIX, um aumento de interesse por textos escritos em quíchua, principalmente, os de caráter literário, como a obra *Ollantay*, além das poesias, dos autos sacramentais e dos textos pastorais. Uma mudança teria ocorrido entre 1920 e 1930, com as pesquisas que começavam a ser desenvolvidas sobre as narrativas indígenas. E, uma segunda etapa, na década de 1950, com a recopilação de mitos, lendas e contos peruanos, como a realizada por meio dos trabalhos antropológicos e de tradução de Arguedas (1989; 1993; 2009 [algumas obras organizadas postumamente com ensaios do autor]) e com os estudos sobre a tradição oral da região andina produzidos por Efraín Morote Best. Nas décadas que se seguiram, houve uma grande renovação dos estudos andinos da época colonial, com reedições de várias obras, como *Miscelánea Antártica*, de Miguel Cabello Valboa, escrita em 1586; *Historia del Nuevo Mundo*, de Bernabé Cobo, de 1653; além de dicionários e gramáticas da língua quíchua.

Desta maneira, a língua quíchua ao longo da história posterior à chegada dos espanhóis com a língua castelhana e na época em que escrevia Arguedas, passa a ser registrada pela escrita e é usada literariamente, por isso mesmo, acaba se distanciando dos falantes que a tem como língua oral nativa.

Acredito que os estudos citados de Alcina Franc (1989) e León-Llenera (2012) ilustram um pouco da complexidade da questão que envolve as duas línguas e ainda atestam a participação efetiva do peruano, naquele momento, não apenas por meio da literatura, como estamos vendo, mas também como antropólogo, em seus trabalhos de campo recolhendo e traduzindo essa produção oral.

O que está em jogo na obra de Arguedas que analiso aqui é como essas línguas, seus processos de transmissão e fixação, oral e/ou escrito, se relacionam entre si, para conformar *Los ríos profundos*.

Por ora, deixarei essas reflexões para ater-me ao que Itamar Even-Zohar argumenta sobre os polissistemas e então voltar a pensar sobre o romance de Arguedas. O mote dessa aproximação é o parágrafo final do artigo do israelense, no qual enfatiza a importância do sistema cultural para a tradução dentro dos vários processos de escolhas e seleções envolvidas em suas diversas etapas:

En otras palabras, no solo el estatus socio-literario de la traducción depende de su posición dentro del polisistema; la práctica misma de la traducción está también fuertemente subordinada a dicha posición. E incluso la pregunta de qué es una obra traducida no puede ser respondida *a priori* en términos de una situación idealizada, a-histórica y fuera de contexto: tiene que cimentarse en el ámbito de las operaciones que gobiernan el polisistema. Desde este punto de vista ya no se puede considerar la traducción como un

fenômeno de natureza y límites definidos de una vez por todas, sino como una actividad que depende de las relaciones establecidas dentro de un determinado sistema cultural. (EVEN-ZOHAR, [1990]1999, p. 231)

### **A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar**

Não quero ser redundante ao expor as ideias apresentadas por Itamar Even-Zohar, em seu talvez mais conhecido artigo, “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, de 1990, o qual tomo aqui a partir da tradução de Montserrat Iglesias Santos “La posición de la literatura traducida en el polisistema literario”, de 1999. Mas alguns pontos precisam ser retomados e destacados para dialogar com minha proposta de análise do romance de Arguedas.

O primeiro deles trata da recepção da literatura traduzida dentro de um outro sistema literário: “(...) difícilmente conseguimos hacernos una idea de cuál es la función de la literatura traducida para el conjunto de una literatura o cuál es su posición dentro de esa literatura”. (EVEN-ZOHAR, [1990]1999, p. 223)

O autor expõe sua tese afirmando que a obras traduzidas se relacionam ao menos de duas maneiras em relação a outro sistema e enfatiza que nesse processo estão envolvidos critérios não apenas linguísticos:

[...] por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible); y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos – en resumen, por su utilización del repertorio literario –, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales. Dichas relaciones no se limitan al nivel lingüístico, sino que aparecen también en cualquier otro nivel de selección. De esta forma, la literatura traducida puede poseer un repertorio propio y hasta cierto punto exclusivo. (EVEN-ZOHAR, [1990] 1999, p. 224)

Para o autor os textos a serem traduzidos são escolhidos segundo sua compatibilidade com as novas tendências e com o papel supostamente inovador que podem assumir dentro da literatura receptora (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 225). Ele ainda distingue três casos que propiciariam esse procedimento:

quando un polisistema no ha cristalizado todavía, es decir, cuando una literatura es “joven”, está en proceso de construcción; cuando una literatura es “periférica” (dentro de un amplio grupo de literaturas interrelacionadas), o “débil”, o ambas cosas; y cuando existen puntos de inflexión, crisis o vacíos literarios en una literatura. (EVEN-ZOHAR, [1990] 1999, p. 225)

Outra questão apresentada no artigo do israelense, que me interessa particularmente, é sobre o entendimento usual de que a literatura traduzida ocuparia posição periférica, segundo o autor esse posto pode ser diferente dentro dos vários sistemas os quais ela integra. Entendo com isso que ele enfatiza o dinamismo entre os vários sistemas que se relacionam:

Podríamos tener la tentación de deducir, a partir de la posición periférica de la literatura traducida en los estudios literarios, que también esta literatura ocupa siempre una posición periférica en el polisistema, pero no es así en absoluto. Que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca conectada con repertorios innovadores (primarios) o conservadores (secundarios), dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión. (EVEN-ZOHAR, [1990]1999, p. 224)

É perceptível que Even-Zohar está atento ao jogo de forças que há entre os sistemas literários, os quais a literatura traduzida passa a integrar e disputar espaço:

La hipótesis según la cual la literatura traducida puede conformar un sistema central o periférico no implica que tenga que ser siempre o lo uno o lo otro. Como sistema, la literatura traducida está en sí misma

estratificada y, desde el punto de vista del análisis polisistémico, las relaciones que tienen lugar dentro del sistema se observan con frecuencia desde la posición preeminente del estrato central. Esto significa que una sección de la literatura traducida puede asumir una posición central, mientras que otra permanece muy en la periferia. En apartados anteriores señalé la estrecha relación existente entre los contactos literarios y la posición de la literatura traducida. Esta me parece que es la clave de la cuestión. (EVEN-ZOHAR, [1990] 1999, p. 228)

A literatura traduzida, assim como a tradução está envolvida em processos de escolhas e decisões, nos quais atuam questões de vários âmbitos, não apenas linguísticos ou literários, mas também sociais, econômicos, enfim culturais.

### **Los ríos profundos, do autor/tradutor Arguedas**

Nesta seção meu intuito é exemplificar, com alguns fragmentos da obra de Arguedas, seu procedimento como um tradutor cultural, segundo a proposta de Sales (2002), e relacioná-los à Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar ([1990] 1999).

No capítulo “Zumbayllu”, de *Los ríos profundos* ([1958]1998), logo após o título, o leitor de Arguedas é surpreendido com a supressão da narrativa das ações no colégio no qual Ernesto, o garoto protagonista e narrador do romance estuda, e se depara com o seguinte trecho:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético en una cierta comunidad con la terminación *yllu*. Se llama *tankayllu*, al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. [...]

¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el *tankayllu*? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. Él remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfos; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *danzak'* se llamó “Tankayllu”. [...] *Pinkuyllu* es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. [...] En el *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* se tocan sólo canciones y danzas épicas. [...] Durante las fiestas religiosas no se oye el *pinkuyllu* ni el *wak'rapuku*. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los tronos de las procesiones católicas estos instrumentos de voz tan grave y extraña? [...] La terminación *yllu* significa la propagación de esta clase de música, e *illa* la propagación de la luz no solar. *Killa* es la luna, e *illapa* el rayo. [...] Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante. (ARGUEDAS, [1958]1998, p. 235-239).

Segundo González-Vigil (1998), em nota de rodapé da edição crítica do romance, preparada por ele, e, citando o estudo de Renaud Richard (1991), *zumbayllu* viria da junção de duas palavras: “*zumba*”, seria uma forma verbal onomatopeica espanhola, e “*-yllu*”, uma onomatopeia da língua quíchua, e integrariam harmoniosamente uma voz mista espanhola e quíchua simbolizadora da mestiçagem cultural (GONZÁLEZ-VIGIL, 1998, p. 235).

Provavelmente, o leitor ao ler o vocábulo mestiço do título não entendeu do que trataria o capítulo. Assim como a nota de rodapé, presente na edição crítica mas que não foi a opção de Arguedas, não esclarece. A meu ver, tampouco o significativo fragmento elaborado pelo autor peruano, que não é uma nota explicativa, leva o leitor a esse entendimento, uma vez que efetivamente não explica o que é o *zumbayllu*. Como já afirmei em relação a essa questão, continuo acreditando que o texto incorporado ao capítulo colabora “bem pouco para o entendimento efetivo do vocábulo. Além disso, colocar uma nota de rodapé e fazer uma tradução intralingual ou propor uma tradução interlingual não foram as opções escolhidas pelo autor nesse momento em particular.” (CUNHA, 2017, p. 1591)

A opção de Arguedas foi fazer com que o leitor passeasse, ainda que brevemente, por várias citações de nomes e descrições bastante subjetivas de objetos, animais, fenômenos naturais, crenças e manifestações culturais que guardam uma sonoridade ou características sensoriais próximas à palavra que dá título ao capítulo. Isso antes que se saiba o que é o *zumbayllu*. A partir dessa opção, de alguma forma o leitor é convidado a ter contato com a língua quíchua e com elementos dessa cultura. Somos introduzidos em uma cosmovisão senão quíchua, ao menos mestiça.

A impressão que se tem é que Arguedas desejava mostrar-nos a forma de pensar de um falante de quíchua. Explicar-nos o que vem a mente de um indivíduo falante dessa língua e pertencente a essa cultura ao ouvir/ler a palavra *zumbayllu*. Seria como se ele desejasse nos proporcionar essa experiência numa tentativa de haver um maior envolvimento ao que será mais adiante vivenciado e apresentado pelo protagonista e narrador Ernesto. Com esse procedimento o autor proporciona a aproximação do leitor ocidental, de língua espanhola à uma pequena mostra da língua quíchua e da cultura indígena/mestiça andina.

Logicamente, o leitor pode optar por não entrar no jogo proposto, nesse mundo descrito por Arguedas que apresenta uma distinta cosmovisão. Pode saltar o trecho, lê-lo desatentamente. E do mesmo modo ele pode proceder em relação à nota de rodapé acrescida por González-Vigil na edição crítica.

Entretanto, mesmo ao entrar no jogo literário de Arguedas, ler o fragmento, e ainda a nota de rodapé, mesmo assim, nesse ponto da leitura, ainda não sabemos o que é o *zumbayllu*.

Em seguida ao fragmento, a ação no colégio é retomada. A narrativa iniciada por uma exclamação em um claro discurso indireto livre se refere ao vocábulo que dá título ao capítulo:

—¡Zumbayllu! En el mes de mayo traje Antero el primer *Zumbayllu* al Colegio. Los alumnos pequeños lo rodearon.

—¡Vamos al patio, Antero!

—¡Al patio, hermanos! ¡Hermanitos!

Palacios corrió entre los primeros. Saltaron el terraplén y subieron al campo de polvo. Iban gritando:

—¡Zumbaylly, *Zumbayllu*! (ARGUEDAS, [1958]1998, p. 92) 342

Será que fomos esclarecidos sobre o que é o *zumbayllu*? Ao menos agora sabemos ser algo novo no colégio que desperta a atenção dos meninos.

Mais adiante o narrador nos faz acompanhar o sentimento e o raciocínio de Ernesto, personagem, para quem também naquele momento o vocábulo era uma abstração. O garoto deixa a imaginação correr solta fazendo associações como aquelas apresentadas no fragmento ao início do capítulo:

¿Qué podía ser el *zumbayllu*? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? El humilde Palacios había corrido casi encabezando todo el grupo de muchachos que fueron a ver el *zumbayllu*; había dado un gran salto para llegar primero al campo de recreo. Y estaba allí, mirando las manos de Antero. (ARGUEDAS, [1958]1998, p. 239)

Juntamente com o personagem, que vê o objeto, descobrimos que o *zumbayllu* é um brinquedo, um pião, ao qual no decorrer da ação serão atribuídas, por ele e outros garotos, qualidades mágicas:

Yo no pude ver el pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encordelaba. Me dejaron entre los últimos, cerca del “Añuco”. Sólo vi que Antero, en el centro del grupo, daba una especie de golpe con el brazo derecho. Luego escuché un canto delgado. (ARGUEDAS, [1958]1998, p. 240)

No mesmo capítulo, “Zumbayllu”, temos o momento em que Ernesto, visto como poeta no colégio, foi solicitado a escrever uma carta de amor à amada de seu amigo. O garoto então vai buscar no repertório literário escolar elementos para elaborar a carta-poesia. Como é perceptível pela citação, o texto é permeado por alguns clichés bastante relacionados ao Romantismo em meio ao cenário da conhecida Abancay:

Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. Está usted en el sol, en la brisa, en el arcoíris que brilla bajo los puentes, en mis sueños, en las páginas de mis libros, en el cantar de la alondra, en la música de los sauces que crecen junto al agua limpia. Reina mía, reina de Abancay; reina de los pisonayes floridos; he ido al amanecer hasta tu puerta. Las estrellas dulces de la aurora se posaban en tu ventana; la luz del amanecer rodeaba tu casa, formaba una corona sobre ella. Y cuando los jilgueros vinieron a cantar desde las ramas de las moreras, cuando llegaron los zorzales y las calandrias, la avenida semejava la gloria. Me pareció verte entonces, caminando solita, entre dos filas de árboles iluminados. Ninfa adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa... (ARGUEDAS, [1958] 1998, p. 242)

Ele inicia a carta, mas o resultado não o agrada. Ernesto recorda a importância para ele dos elementos da natureza e da cultura indígena andina. E depois de evocar o voo de pássaro que o inspira, passa a escrever pensando não na amada de seu amigo, mas em suas musas. Pensa nas meninas índias, que não saberiam ou saberiam muito pouco do castelhano, principalmente da língua escrita, e portanto se recebessem uma carta de amor não poderiam ler e compreender a mensagem. Entretanto, não é apenas o fato de não saberem ler, o jovem poeta percebe que a língua da mensagem é inadequada. Tanto que ao retomar a carta-poema a recomeça em quíchua e quando segue em castelhano o tom de sua escrita é outro, como se continuasse pensando e se inspirando a partir daquela língua. Retoma a escrita com uma nova perspectiva, buscando expressar sentimentos que venham de sua essência e da relação que sente e procura com a cultura indígena, não mais procurando apoio nos padrões literários estudados na língua do colégio:

Pero un descontento repentino, una especie de aguda vergüenza, hizo que interrumpiera la redacción de la carta. Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me detuve a escuchar ese nuevo sentimiento. “¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Qué te asusta; quién ha cortado tu vuelo?” Después de estas preguntas, volví a escucharme ardentemente. “¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?” Y ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena ni cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero... “Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino.” ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible, “¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?” Y escribí: “*Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entita*”... “Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí; no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; deténte ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye,

hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, ¡deténte! Una orden de los celos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!” (ARGUEDAS, [1958] 1998, p. 242).

O protagonista Ernesto abre mão do que seriam os clichés da cultura letrada pautada pelas normas literárias para cantar mais do que escrever um apelo à amada do amigo. Como faria às suas musas, as meninas índias. Pede que ela escute os elementos da natureza que intercedem por ele. Esse procedimento parece-me bastante próximo ao adotado pelo narrador/autor no início do capítulo, ao introduzir o fragmento que faz o leitor se deslocar para outra forma de enxergar o mundo.

O impasse do jovem poeta protagonista do romance recorda-me a metáfora criada por Gonzalo Espino, em *Literatura oral, Literatura de tradición oral* (2015), para tratar do panorama literário peruano dos primeiros trinta anos do século XX. Ele argumenta sobre a existência de uma literatura do *solar* e outra da *choza* [choupana], no qual o conceito essencialista de “literatura” excluía as literaturas orais, vernáculas e nacionais, porque elas não tinham uma escrita, mas também porque essas manifestações correspondiam ao segmento social identificado com os indígenas, considerados incapacitados para uma produção estética (ESPINO, 2015, p. 12). Deste modo a leitura hegemônica da época: “ofrece precisamente una percepción en la que se excluyen a determinados formatos literarios por su naturaleza lingüísticas, su modalidad de difusión y las poéticas implícitas en ellas” (2015, p. 13).

No romance, Ernesto ao escrever a carta-poema opta por abandonar o modelo de uma escola literária ocidental em língua espanhola para se voltar a elementos que retomam uma tradição oral indígena e, acredito, para se aproximar do modo de pensar de suas musas e, com isso, acaba por colocar o leitor em contato com uma cosmovisão andina. Seguindo o raciocínio de Espino (2015), o protagonista tenta se desvencilhar da literatura do solar para entrar na da *choza*.

Arguedas por sua vez, no romance atua como tradutor cultural (SALES, 2002), pois coloca o narrador-personagem de seu romance e seus leitores diante dessa problemática. O autor opta por dar luz a uma cultura (andina) e de uma forma de expressão (fala/canto) em uma língua (quíchua) que ainda não tinham visibilidade, ou que não a teriam suficientemente em sua perspectiva, dentro uma tradição literária peruana (ocidental, escrita, em castelhano), que por sua vez acaba por se inserir na que é produzida em língua espanhola e conseqüentemente, na denominada Ocidental.

Se pensamos na Teoria dos Polissistemas proposta por Even-Zohar, como um tradutor Arguedas está selecionando do sistema cultural indígena/mestiço elementos que serão inseridos em outro sistema, aquele que relaciona à língua espanhola, que se manifesta por meio de uma literatura escrita e gera um produto que é o livro.

[...] por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible); y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos – en resumen, por su utilización del repertorio literario –, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales. Dichas relaciones no se limitan al nivel lingüístico, sino que aparecen también en cualquier otro nivel de selección. De esta forma, la literatura traducida puede poseer un repertorio propio y hasta cierto punto exclusivo (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 224)

Com essa reflexão é possível retomar ao ponto de partida deste artigo e recordar o que afirma Diniz sobre às opções e decisões em relação à tradução (DINIZ, 1999, p. 42): “Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural”. E, ainda, repensar a argumentação de Sales (2002, p. 2) em relação a Arguedas trabalhar com a linguagem, matéria da práxis

narrativa, de modo leva-la a ser um lugar de luta, de fricções e problemáticas, mas ainda assim empreender esforços para “tender puentes comunicativos y comprensivos entre culturas. Pensamos que su proyecto literario fue un proyecto de traducción”. (SALES, 2002, p. 5). Portanto, entendo, que as opções de Arguedas como autor/tradutor foram, em vários momentos de *Los ríos profundos*, apesar da dificuldade, do impasse em que se vê, tentativas de estabelecer pontos de aproximação, entre as duas culturas que vivenciava e a partir das quais produzia sua obra.

### Conclusão

Como destaquei no início deste artigo, parto da perspectiva dos Estudos de Tradução, com Diniz (1999), mas também de estudos específicos sobre a obra de Arguedas, Rama (1982) e especialmente, Sales (2002), assim como das pesquisas que empreendo há alguns anos (CUNHA, 2007; 2012; 2014; 2015; 2017) para dar início a uma aproximação sobre a produção literária de José María Arguedas à luz da Teoria dos Polissistemas ([1990] 1999).

Voltando ao raciocínio desenvolvido por Even-Zohar ([1990]1999, p. 224) em relação ao modo como as obras traduzidas se relacionam com o sistema receptor e como os textos de origem são selecionados pela literatura receptora, e pensando em Arguedas, como tradutor cultural, percebo que nos fragmentos analisados de *Los ríos profundos*, ele seleciona, adapta, reelabora e traduz a literatura oral de origem andina, entenda-se indígena/mestiça, de modo a colocá-la em uma produção inserida no sistema literário peruano, escrito e em castelhano. Este por sua vez, faz parte um sistema literário mais amplo, produzido em língua espanhola. E com isso o romance e as referências à cultura andina que o integram passam a participar do sistema literário hegemônico dito universal. Fato que potencialmente possibilita à obra mais alcance, com uma maior possibilidade um conhecimento e reconhecimento mundial.

Em relação ao modo de utilização do repertório literário resultante de sua relação com outros co-sistemas locais (EVEN-ZOHAR, [1990] 1999), posso entender que o autor peruano escolhe elementos dentro do repertório da oralidade e de um pensamento próximo à cultura indígena/mestiça, ou seja, de um co-sistema local, considerado mais “fraco” em relação ao da produção escrita em língua castelhana que seria considerado mais “forte”.

Puesto que las actividades traductorales, cuando alcanzan una posición central, participan en el proceso de creación de modelos nuevos -es decir, primarios-, la principal tarea del traductor no consistirá solamente en buscar modelos ya preestablecidos en su repertorio local sobre los que configurar los textos fuente. Muy al contrario, en esos casos está preparado para transgredir las convenciones locales. En tal circunstancia, las posibilidades de que la traducción resulte próxima al original en función de su adecuación (en otras palabras, que reproduzca las relaciones textuales que predominan en el original) son mayores que en otras situaciones. (EVEN-ZOHAR, [1990] 1999, p. 230)

Assim como acontece em relação aos textos traduzidos do sistema hegemônico que podem ser escolhidos de modo a ter um papel possivelmente inovador dentro da literatura receptora, Arguedas realiza suas escolhas. Ao decidir-se por dar visibilidade à língua quíchua e à uma cosmovisão andina, inverte os elementos participantes desse processo. Com seu romance, ele coloca no sistema literário dito “forte”, na literatura em língua espanhola, elementos da cultura andina expressa em quíchua, proveniente de um sistema que se expressa pela oralidade, entendido como mais “fraco” e vulnerável. Desta forma, a literatura “traduzida” provém de um sistema que não é dominante, que mesmo podendo ser considerado mais antigo é percebido como mais periférico. Com isso, a cultura andina (indígena/mestiça, oral) ganha destaque, perpetua-se em outro âmbito e tem seu alcance

ampliado ao passar a fazer parte o sistema hegemônico em língua espanhola, convencionalizado Ocidental. Fato esse, que a meu ver, proporciona dinamismo na relação entre os vários sistemas atuantes.

Por ora, esta é uma reflexão inicial que a Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar provocou-me em relação ao romance, *Los ríos profundos*, de Arguedas. Sigo aprofundando-me no estudo da produção de Arguedas e buscando em relação a ela distintos olhares, apoiados em vários teóricos. Seguramente, a obra do israelense ainda colaborará muito nessa tarefa.

### **A reflection of *Los ríos profundos*, by José María Arguedas, in the light of the Theory of Polysystems, by Itamar Even-Zohar**

**ABSTRACT:** In this article the proposal is to reflect on the best known novel of the Peruvian author José María Arguedas, *Los ríos profundos* (1958), starting from the presuppositions of Translation Studies, especially Diniz (1999), but also from the view of specialists in his work like Rama (1982), Sales (2002) and Cunha (2007, 2012, 2014, 2015, 2017), to analyze some fragments of the work in the light of Even-Zohar's Theory of Polysystems (1990).

**Keywords:** Polysystems Theory; cultural translation; latin-american literature; José María Arguedas; novel.

---

\* Professora Associada do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC)

### **REFERÊNCIAS**

ALCINA FRANCH, J. *Mitos y literatura quéchua*. Madri: Alianza Editorial, 1989.

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madri: Cátedra, [1958] 1998.

\_\_\_\_\_. *Qepa Wiñaq... Siempre literatura y antropología* (prólogo Sybila de Arguedas, edição crítica Dora Sales). Madrid/ Frankfurt: Iberoamerica/ Vervuert, 2009.

\_\_\_\_\_. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Seleção e prólogo Ángel Rama. México D.F.: Siglo XXI editores, 1989, 5 edição, 197 p.

\_\_\_\_\_. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. In: OQUENDO, Abelardo (seleção e introdução). *Un mundo de monstruos y de fuego*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 210-220.

CUNHA, Roseli Barros. Tradução cultural e a obra de José María Arguedas. *Domínios da Linguagem*, Uberlândia (UFU), v. 11, n. 5, p. 1583-1603, 2017.

\_\_\_\_\_. Transculturização (narrativa) e tradução (cultural) na América Latina. In: CUNHA, R.B.; PONTES, V.; PINTO, E.; GUARÁ, G. *A Tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas*. Curitiba: 2015. p. 25-36.

\_\_\_\_\_. Práticas tradutórias na produção literária da América Latina. In: CARVALHO, T. L.; PONTES, V. O. (Org.). *Tradução e ensino de línguas: desafios e perspectivas*. Mossoró: Editora da UERN, 2014. p. 111-122.

---

\_\_\_\_\_. De la materia a la palabra: la interrelación entre la antropología y la traducción en la producción de José María Arguedas. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina. v. 2, p. 139-154, 2012.

\_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007.

DINIZ, Thaís. O conceito de tradução”. In: DINIZ, T.. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. p. 25-42.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Literatura oral. Literatura de tradición oral*. Lima: Editora Pakarina, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. Traducción Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. In: EVEN-ZOHAR, I. *Teoría de los Polisistemas*, Estudio Introductorio, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. [Bibliotheca Philologica Serie Lecturas] Madrid: Arco, p. 223-231, [1999] 1990.

GONZÁLEZ-VIGIL, Ricardo. Introducción. In: ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, [1958] 1998. p. 11-133.

LEÓN-LLENERA, L. José María Arguedas, traductor del Manuscrito de Huarochirí. *Cuadernos de CILHA*, Mendoza, v. 13, n. 17, p. 1-17, 2012.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1940]1987.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1982.

SALES, Dora. *Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas*. Lima: Colegio de Traductores del Perú/Universidad Femenina del Sagrado Corazón; Universidad Ricardo Palma, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – a questão do outro*. Tradução Beatriz P. Moisés. São Paulo: Martins Fontes, [1982] 1991.

Data de envio: 4 de janeiro de 2019.