

Tradução cultural e a obra de José María Arguedas Cultural translation and José María Arguedas' work

Roseli Barros Cunha*

RESUMO: Segundo Thaís Diniz (1999), toda tradução é uma tradução cultural. Por sua vez, Dora Sales (2002), ao tratar especificamente da produção de José María Arguedas, sustenta que o autor se coloca como um tradutor entre culturas e empreende uma busca por uma tradução cultural. À luz desse contraponto teórico e, ainda, com o embasamento de Cornejo Polar (1994), Moya (2007) e Berman (1985), abordamos a questão em registros de dois momentos específicos da história cultural da América Latina. O primeiro deles, na crônica de Guamán Poma de Ayala, que trata do episódio de Cajamarca, Peru, em 1532. No segundo, analisamos fragmentos do romance *Los ríos profundos* (1958), no qual Arguedas, segundo Sales (2002), adotaria diversos procedimentos de tradução para tentar suprir uma incompreensão que persiste no subcontinente latino-americano entre a oralidade e a escrita, promovendo o que ela considera uma tradução cultural. Por meio desses dois momentos da produção cultural latino-americana à luz de teóricos dos Estudos da Tradução, mas também de outras áreas afins, procuramos ampliar as reflexões sobre a tradução no subcontinente e, mais especificamente, sobre o que pode ser compreendido por tradução cultural na obra de Arguedas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução cultural. Transculturación narrativa. América Latina. Romance. Produção oral.

ABSTRACT: According to Thaís Diniz (1999), all translation is a cultural translation. On the other hand, Dora Sales (2002), studying specifically the production of José María Arguedas, say that the author stands as a translator between cultures and undertakes a search for a cultural translation. From this theoretical counterpoint and still with the foundation of Antonio Cornejo Polar (1994), Virgilio Moya (2007) e Antoine Berman (1985), we study this question in two specific moments of the cultural history of Latin America. The first, in the chronic of Guamán Poma de Ayala about the episode of Cajamarca, Peru, in 1532. In the second, we analyze fragments of the novel *Los ríos profundos* (1958), in that Arguedas, according Sales (2002), would adopt several procedures of translation to try to fill a misunderstanding that persists in the Latin American subcontinent between orality and writing, promoting what she considers a cultural translation. Through these two moments of Latin American cultural production in the light of Translation Studies theorists, but also of other related areas, we try to expand the reflections on the translation in the subcontinent and more specifically on what can be understood by cultural translation in the work of Arguedas.

KEYWORDS: Cultural Translation. Transculturación narrativa. Latin America. Novel. Oral production.

* Pós-doutora pela PosLit (UFMG); Professora-adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras (UFC). E-mail: roselibc@gmail.com.

1. Introdução

Virgilio Moya, na introdução a *La selva de la traducción*, recordando a tão conhecida classificação de Roman Jakobson (1995), afirma que o homem sempre teve a necessidade de comunicação e que essa “voluntad de comunicarse intra- e interlingualmente es lo que hace posible que la identidad del ser humano y la de las culturas estén siempre en proceso de cambio” (MOYA, 2007, p. 9).

Por sua vez, Thaïs Diniz, no capítulo “Conceito de tradução” de *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural* (1999), também enfatiza a longevidade da prática da tradução, considerando-a uma necessidade e um efeito do contato entre povos de línguas e culturas diferentes. Antes da escrita, a tradução era oral, imediata e realizada por intérpretes. Nas comunidades letradas, passou a ser a conversão de um texto escrito de uma para outra língua. Em uma definição mais moderna, a tradução poderia ser compreendida como uma das possibilidades de reativações de um texto. Essa nova concepção passa a se preocupar com tudo aquilo que circunda o texto a ser traduzido, como seu contexto de produção e o sentido que é construído por meio de sua leitura (DINIZ, 1999).

Colaboram com essa reflexão os argumentos de Moya, para quem o pensar sobre a tradução, ou seja, uma teoria a esse respeito é um fenômeno do século XX (2007, p. 10). No momento atual, seriam muitas e diversas as teorias a respeito da prática de tradução, fato que para alguns poderia parecer babélico. No entanto, essa constatação não representa para ele um problema: “[N]o hay nada más que ver que si no hubiera sido por esta situación de crisis nunca se habría puesto en tela de juicio la naturaleza misma del objeto de estudio de la teoría de la traducción” (MOYA, 2007, p. 12).

A respeito dessas teorias sobre tradução, Diniz também sinaliza um momento de mudança. Para a autora, atualmente os Estudos sobre Tradução precisam ir além da descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Segundo suas palavras, tais estudos deveriam mostrar os mecanismos de canonização, integração e exclusão subjacentes à produção do texto traduzido e que nele operam em vários níveis.

Desta maneira, dentro de sua proposta, ao repensar a tradução, afirma que esta

[d]eixá 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. (DINIZ, 1999, p. 42).

Ainda que, na citação e ao longo de seu estudo, Diniz se refira ao termo “transcultural”, a autora não o aproxima do conteúdo teórico que Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) e Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) proporcionaram ao vocábulo. No entanto, é possível perceber que tal reflexão, assim como as de Ortiz e de Rama, tem na base de sua discussão o foco na cultura, pois afirma privilegiar em seu trabalho as teorias da tradução que enfatizam a análise da cultura como o principal elemento a ser transportado de um texto a outro (DINIZ, 1999). Por isso mesmo, a autora acaba por concluir que “toda tradução é cultural”, ainda que seja necessário explicitar essa perspectiva:

Dentro dessas concepções de cultura, aspectos relacionados ao fenômeno da tradução, outrora negligenciados, são agora levados em conta. Se a tradução é um interpretante, ela engloba o cultural, não levado em consideração nas abordagens tradicionais. A tradução, portanto, nunca acontece num vácuo onde se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor, por outro lado, são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituírem em algo intrinsecamente seu. A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural. (DINIZ, 1999, p. 35).

Diante do que assinalam os autores citados, podemos recordar uma questão essencial na América Latina, a das comunidades indígenas inicialmente ágrafas, que em momento posterior, mesmo com o registro escrito, mantiveram paralelamente produções culturais orais em um movimento tanto de resgate quanto de alteridade.

No subcontinente americano, a prática de tradução é registrada já nos diários de Cristóvão Colombo. Entretanto, ela é anterior a esses registros, se pensarmos na pluralidade de etnias e línguas presentes ao longo da história que antecede o contato com os europeus. Durante todo o período colonial, são várias as referências às atividades dos tradutores, intérpretes ou “línguas” (como eram chamados na época), tais como Martinillo ou Felipillo, e principalmente,

a mais famosa deles, Malinche/Doña Marina, indígena que se aliou a Hernán Cortés e, com isso, tornou seu nome, para muitos, um sinônimo de indivíduo traidor (CUNHA, 2014). O tema é bastante presente em estudos que tratam especificamente sobre tradução, mas também naqueles que abrangem outras áreas de estudo, como os de Tzvetan Todorov (1982), Ana Pizarro (1993), Antonio Cornejo Polar (1994), Manuel Larrú Salazar (1995), Gonzalo Espino (2015), os quais colaboram com uma reflexão mais ampla sobre a cultura da América Latina.

Nesta oportunidade, seguiremos as reflexões de Sales, que, ao estudar a obra antropológica e literária de José María Arguedas (1911-1969), se além às traduções e procedimentos adotados pelo autor em sua produção. O peruano, além de tradutor, incorporaria a seu fazer literário procedimentos de tradução, fato que o levaria a ser, na concepção da autora, um “traductor de la sensibilidad quechua a un otro mundo” (SALES, 2002, p. 4). Ao defender essa ideia, a pesquisadora acaba por definir o que entende por tradução cultural.

Ainda que inicialmente as visões de Diniz e Sales possam parecer conflitantes, uma vez que para a primeira “toda tradução é cultural”, enquanto que a segunda entende a realização de Arguedas como uma “tradução cultural”, acreditamos que as duas partem de uma mesma visão, que procura repensar a questão da autoria, em relação a uma tradução, uma crônica ou um romance, proporcionando, assim, reflexões pertinentes aos Estudos da Tradução. A primeira estudiosa está em busca de uma concepção mais geral sobre a tradução e o trabalho dos tradutores; a segunda analisa pontualmente uma produção literária na qual o autor busca traduzir uma cultura em outra, em um procedimento que pode servir como reflexão para o trabalho de outros autores/tradutores.

Neste estudo, verificamos questões relativas à tradução em dois momentos da história cultural latino-americana. O primeiro trata de uma longa e antiga discussão sobre relatos de cronistas, particularmente a do cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, a partir de um episódio ocorrido no século XVI, e o segundo momento refere-se a duas passagens do romance *Los ríos profundos*, de José María Arguedas.

2. O “diálogo” de Cajamarca: um problema de tradução?

E o Inca perguntou a Frei Vicente quem dizia isso. Respondeu Frei Vicente que o evangelho, o livro dizia isso. E Atualpa falou: “Dê pra mim o livro para que ele me diga”. E assim deram-lhe o livro, ele o tomou em suas mãos e começou a folhear as páginas do referido livro. E dizem que ele falou: “O quê? Como que para mim ele não fala? Esse livro não me fala nada”. Dizendo isso

com grande majestade, sentado em seu trono, o referido Inca Atauvalpa jogou longe o livro [...]. (POMA DE AYALA, 1615, p. 38, tradução nossa).

São muitas as versões do Massacre de Cajamar ou, segundo a perspectiva dos espanhóis, da Batalha de Cajamarca, episódio ocorrido no Peru, em 1532, que trata do encontro entre o imperador inca Atauvalpa e uma comitiva enviada pelo conquistador espanhol Francisco Pizarro. Antonio Cornejo Polar, em *Escribir en el aire* (1994), realiza um levantamento dessas várias versões registradas tanto por cronistas espanhóis quanto por mestiços e indígenas da época.

Atualmente, considera-se que o encontro, sob o pretexto de promover uma confraternização entre os envolvidos, teria sido, na verdade, uma emboscada planejada por Pizarro, uma vez que, em seu lugar, o conquistador envia o padre Valverde, talvez no intuito de subjugar Atauvalpa tanto religiosa quanto politicamente.

Aqui tomamos a versão de Felipe Guamán Poma de Ayala (1534-1615), cronista indígena da época do vice-reinado do Peru. Filho de nobres, ele foi educado por um meio-irmão mestiço e padre. Dedicou-se a ensinar castelhano para outros indígenas, foi tradutor e escreveu *Nueva Croonica y Buen Gobierno* (1600/1615), na qual conta, além da história pré-incaica do Peru, as injustiças sofridas pelos indígenas na época da colonização.

Segundo o relato de Poma de Ayala, Atauvalpa reagiu à pregação de frei Vicente perguntando quem teria dito aquelas palavras. O religioso, procura demonstrar a importância e o valor daquilo sobre o que argumenta, enfatiza a “materialidade” de sua afirmação e responde que as palavras eram ditas pelo livro. O imperador inca parece entender literalmente o verbo “dizer” e lhe pede o livro para “ouvir” suas palavras; porém, diante da expectativa frustrada, lança-o ao chão, fato que não apenas dá início ao massacre como o justificaria na visão dos espanhóis.

Cornejo Polar (1994, p. 35) alerta que, mesmo não se podendo assegurar que nesse fragmento as expressões relativas ao verbo “dizer” estejam quantitativamente mais presentes do que em outros, é interessante observar ao longo do relato escrito por um indígena tantas evocações à oralidade.

Muitos cronistas da época e posteriores interpretaram de modo diverso o “diálogo” ocorrido. Cornejo Polar destaca a posição de Inca Garcilaso de la Vega, para quem o elemento motivador do desencontro teriam sido os deslizamentos de tradução. O intérprete ou língua presente no encontro não teria conseguido traduzir ao imperador inca o que era/representava aquele livro. Entretanto, mais do que ser entendido como um problema de tradução interlingual, é preciso

que pensemos o que representaria o objeto livro e a palavra escrita para Atualpa. Para um indivíduo daquela cultura, naquele momento, não apenas a língua do outro era incompreensível. O livro não apenas continha uma grafia ilegível; era, ele próprio, como objeto, desprovido de qualquer significado dentro da cultura indígena. Tampouco a letra, a palavra escrita. Por isso, Cornejo Polar (1994, p. 20) argumenta que esse momento constituiria o “grau zero” de interação entre uma cultura oral e outra escrita, que “no solamente marcan sus diferencias extremas, sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión”.

Entretanto, o autor ressalva que mesmo os soldados espanhóis da época não eram, em sua maioria, alfabetizados em castelhano ou em latim, esta última sendo a língua na qual provavelmente o livro, uma bíblia ou um breviário, ofertado por Valverde, estava escrito. Mas, apesar de não entenderem a letra, a palavra escrita, compreendiam o significado daquele livro, compartilhavam a sacralidade do evangelho em sua cultura.

Cornejo Polar ainda destaca que, na Europa, na época da Conquista e até décadas posteriores, a letra não teria se imposto sobre a voz e esta última, inclusive, ainda encarnaria o poder no universo religioso. Entretanto, na colônia tal relação de poder teria se invertido, existiria uma valorização e até mesmo uma sacralização da escrita, principalmente como modo de subjugar o outro, pois “como se ha señalado y se reiterará luego, en los Andes, concretamente en el emblemático ‘dialogo’ del Inca y Valverde, la escritura asume la representación plena de la Autoridad” (CORNEJO POLAR, 1994, p. 32).

Em relação a esse episódio da história cultural latino-americana, o autor argumenta que a associação entre escritura e poder se insere dentro de uma experiência concreta, a da conquista e colonização de um povo por outro, o que a torna muito diversa da que ocorre dentro de uma única sociedade. Deste modo, ainda que na época tanto indígenas quanto espanhóis fossem analfabetos, constituiriam “analfabetismos distintos” (CORNEJO POLAR, 1994, p. 40), uma vez que os primeiros estariam inseridos no que chama de “oralidade primária”, dentro de uma cultura ágrafa naquele momento, e os segundos vivenciarium um analfabetismo fruto de um mecanismo ideológico que afastava da escritura alguns indivíduos e grupos sociais pertencentes a uma cultura letrada legada, quase que exclusivamente, às classes superiores.

Por esse motivo, os espanhóis, ainda que não alfabetizados, podiam compreender o livro como um objeto sagrado, mas não entendiam que os indígenas não o percebessem assim. Ocorre, portanto, uma incompreensão de ambos os lados em relação à cultura do outro. O inca/indígena, além de não entender a língua do outro, ou entendendo-a precariamente, não

conhecia a escrita e sua relevância dentro da cultura do espanhol/ocidental, tampouco tinha conhecimento da importância do livro e da sacralidade daquele livro especificamente naquela cultura. Por sua vez, o espanhol/ocidental não podia admitir a falta de conhecimento em relação à sua cultura e, como também se pode pensar em relação aos relatos sobre Cajamarca, poderia se aproveitar do desconhecimento para impor sua força de modo supostamente justificado.

É importante recordar que os espanhóis saíam de uma experiência de anos de convivência com outras culturas, como as dos árabes e judeus, e do longo processo de reconquista da Península Ibérica. Por exemplo, árabes e judeus que coabitavam no território espanhol, apesar de não considerarem a Bíblia um livro sagrado, conheciam seu valor para os católicos. Além disso, essas culturas compartilhavam a experiência da escrita. Não custa lembrar ainda que, em 1492, também ocorre a publicação da primeira gramática da língua espanhola, de Antonio de Nebrija e intitulada *Gramática castellana*. Esta, depois da Bíblia, passa a ser o segundo livro de maior importância dentro da cultura espanhola e marca o momento de fixação e normatização da língua que se tornava oficial do novo país.

Logicamente, a cultura indígena possuía vários objetos aos quais atribuía um caráter sagrado. Porém, o livro ofertado pelo frei Valverde, suas palavras e sua sacralidade, não foram (re)conhecidos por Atualpa. O imperador inca, ao ser informado por um intérprete que “aquelas eram as palavras ditas pelo livro”, provavelmente apreendeu apenas seu sentido literal e, ao aproximá-lo de si (há relatos de que o teria aproximado da própria orelha) na intenção de ouvi-lo, ou seja, de comunicar-se com o objeto sagrado, entende o silêncio como a recusa de uma interação e conclui que aquilo não lhe servia.

Para Antonio Cornejo Polar, tal episódio, assim como outros relatados nas inúmeras crônicas do período colonial, demonstra que se estabelece uma tentativa frustrada de aproximação entre culturas que possuíam não somente línguas distintas, mas também distintos modos de se relacionar com seus variados elementos culturais. Neste caso, teria se frustrado o encontro entre oralidade/voz e escrita/letra. Portanto,

[e]n el fondo, en este debate de la voz y la letra, tal vez no se trate de otra cosa que de la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la destabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento o de plenitud. (CORNEJO POLAR, 1994, p. 89).

Voz e letra: a mensagem que Frei Vicente de Valverde desejava enviar ao inca não foi compreendida, e a que este mandou em resposta, tampouco. Seguindo as reflexões de Cornejo Polar (1994) e de acordo com a proposta de Sales (2002), podemos pensar que os envolvidos no encontro, inclusive os intérpretes e os cronistas, não tiveram suficiente desenvoltura na língua e no conhecimento da cultura do outro para que tais mensagens fossem expressas e compreendidas de modo eficiente. Mais do que uma tradução interlingual, podemos dizer que não houve uma eficiente tradução cultural para que se estabelecesse um efetivo “diálogo” naquele momento.

3. Ponte sobre o mundo: a proposta do autor/tradutor Arguedas

José María Arguedas, além de romancista, contista, poeta, também foi tradutor e antropólogo. O envolvimento com as culturas indígenas advém de sua biografia. Viveu parte da infância relegado aos cuidados das empregadas indígenas e mestiças da fazenda de sua madrastra e, assim, pôde ouvir muitas histórias e sentir de maneira mais próxima os problemas enfrentados por esses indivíduos. Ao se tornar adulto, fez da paixão inicial sua profissão, tornou-se antropólogo, estudou, recolheu e reformulou em sua obra literária e antropológica, muitos elementos das manifestações culturais indígenas. A mais famosa é *Los ríos profundos*, publicada em 1958.

O sexto capítulo do romance, cuja redação se estendeu por mais de dez anos, chama-se “Zumbayllu” e, significativamente, é apresentado após o capítulo “Ponte sobre o mundo” (GONZÁLEZ VIGIL, 1998, p. 70). Do mesmo modo que ocorreria a um leitor de língua portuguesa, o título “Zumbayllu” chama a atenção como um enigma para o leitor do castelhano. Até então, seguíamos o menino Ernesto, narrador e protagonista, em suas desventuras tanto para chegar a Abancay quanto já no colégio interno dessa localidade. Neste capítulo, deparamo-nos com uma palavra que muito provavelmente até então significaria bem pouco ao leitor. Ainda que várias outras palavras e expressões da língua quéchua tenham aparecido ao longo das páginas do romance, muitas vezes seguidas de uma tradução ou uma explicação, não é o que ocorre aqui. Diante disso, produz-se inicialmente um estranhamento.

Na edição crítica do romance, Ricardo González Vigil (1998), em nota de rodapé, talvez procurando minimizar tal sensação de estranhamento, enfatiza a importância dada pelos críticos ao capítulo e ao objeto que ele representa. González cita o estudo de Renaud Richard (1991), que explica a formação da palavra: “*zumba*”, uma forma verbal onomatopeica espanhola, e “-

yllu”, uma onomatopeia da língua quéchua, segundo ele, uma voz ao mesmo tempo espanhola e quéchua, simbolizadora da mestiçagem cultural (GONZÁLEZ VIGIL, 1998, p. 235).

Mas a explicação 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.

Depois do título do capítulo, o leitor se depara com um texto diferente do da narrativa do romance, que tampouco constitui uma nota explicativa, uma vez que o que se lê, não explica exatamente o que é o *zumbayllu*. Vejamos alguns fragmentos dessa relativamente longa intervenção ao início do capítulo:

A terminação quéchua *yllu* é uma onomatopeia. *Yllu* representa, numa de suas formas, a música que produzem as pequenas asas em voo; música que surge do movimento de objetos leves. Essa palavra tem semelhança com outra mais vasta: *illa*. *Illa* designa certa espécie de luz e os monstros que nasceram feridos pelos raios da lua. [...] Essa palavra *illa* tem parentesco fonético e uma certa comunhão de sentido com a terminação *yllu*.

Chama-se *tankayllu* o tabanídeo zumbador e inofensivo que voa no campo libando flores. [...] Por que tem mel no tampão do ventre? Por que suas pequenas e frágeis asas movem o vento até agitá-lo e mudá-lo?

[...] *Pinkuyllu* é o nome da quena gigante que os índios do sul tocam durante as festas comunitárias.

[...] A terminação *yllu* significa a propagação desse tipo de música, e *illa* é a propagação da luz não solar. *Killa* é a lua, e *illapa*, o raio. *Illariy* designa o amanhecer, a luz que brota pelo fio do mundo, sem a presença do sol. *Illa* não nomeia a luz fixa, a esplendente e sobre-humana luz solar. Denomina a luz menor: o clarão, o relâmpago, o raio, toda luz vibrante. Essas espécies de luz não totalmente divinas com as quais o homem peruano antigo acredita manter, ainda, relações profundas, entre seu sangue e a matéria fulgurante. (ARGUEDAS, 2005 [1958], p. 88-92).

No trecho seguinte ao que acabamos de ler, a palavra que denomina o capítulo reaparece, agora retomando a ação dos meninos no colégio: “*Zumbayllu!* No mês de maio, Antero trouxe o primeiro *zumbayllu* ao Colégio. Os alunos pequenos o rodearam”. (ARGUEDAS, 2005, p. 92).

Sem dúvida, o entendimento que o leitor tem da palavra em seu primeiro contato no título do capítulo e, depois, na retomada da ação do romance, é bastante distinto.

Somente parágrafos depois o leitor saberá que o *zumbayllu* é um pião, um brinquedo infantil. Entretanto, não é apenas isso. Tendo lido anteriormente a divagação do narrador, em sua intervenção não explicativa, mas contextualizadora no romance, e, ao se deparar explicitamente com a palavra em castelhano ou no português, o leitor saberá que o *zumbayllu*,

na visão miscigenada de alguns personagens e, especialmente, na de Ernesto, é muito mais do que um brinquedo. Há nele um caráter mágico e de intermediador, uma vez que é capaz, por exemplo, de proporcionar a comunicação entre o indivíduo que o possui e os elementos da natureza.

O narrador/autor leva seu leitor a um verdadeiro passeio pela língua e cultura quéchuas. Sabemos que a sonoridade da palavra, por sua terminação *illu*, remete aos conhecedores dessa língua a outras referências daquele mundo. Assim, além de provocar um estranhamento inicial com a sonoridade de vocábulos tão diferentes, proporciona uma ambientação para elementos importantes da cultura indígena. Animais (*tankayllu*), instrumentos musicais (*pinkuyllu*), indivíduos e costumes (*danzak'*) nos são apresentados e podemos nos aproximar um pouco do modo de pensar dessa cultura. É a busca pela aproximação com outra cultura, que tampouco é a do autor, de seu narrador e de seu protagonista, mas com a qual procuram estabelecer vínculos, possibilitando a nós, leitores, a opção de também nos aproximarmos dela.

Sobre os procedimentos de escrita adotados pelo autor de *Los ríos profundos*, Sales argumenta que

[e]n esta novela Arguedas aparece como el traductor de la sensibilidad quechua a un mundo otro. Si su solución inicial pasaba por modificar sintácticamente el español para tratar de reproducir la cadencia de la lengua quechua, ahora opta por tratar de emplear la lengua castellana para transmitir estructuras de pensamiento andinas, buscando expresar la lógica interna de la cultura indígena, aunque para ello también empleó palabras quechuas y oraciones con la sintaxis próxima a la lengua amerindia. (SALES, 2002, p. 4).

Relacionando essa argumentação à de Diniz, para quem o ponto de encontro entre os tradutores e escritores é cultural e, ainda, de que os tradutores atuam como mediadores entre as culturas, não na intenção de fazer com que o original venha à tona de maneira neutra ou objetiva, “mas para torná-lo acessível em seus próprios termos” (DINIZ, 1999, p. 35), parece-nos que, neste caso, Arguedas cria um modo particular de traduzir aos seus leitores o que significa o objeto mágico dentro do romance, procurando que tenhamos um entendimento mais amplo sobre o *zumbayllu*.

O autor/narrador atuaria como um tradutor, procurando demonstrar ao leitor não apenas a materialidade da palavra *zumbayllu*/pião, mas um sentido mais “integral”, remetendo-nos ao complexo universo cultural mestiço. Levando em consideração o aporte teórico de Diniz (1999) e com o olhar lançado sobre a obra do peruano, não se está aqui defendendo que os tradutores

devam invariavelmente adotar procedimentos semelhantes. Ressaltamos, seguindo Dora Sales (2002), que estes são parte da proposta literária de Arguedas, sempre estreitamente vinculada a sua atividade de antropólogo e tradutor.

Assim, o autor, ao não traduzir o vocábulo, faz com que seu leitor vá além de captar-lhe o sentido e possa entender, por meio de algumas informações particulares, um contexto mais amplo, procurando levar um pouco da subjetividade que há no sufixo das palavras envolvidas e de certa forma algo da particularidade do pensamento da cultura mestiça. Embora se possa argumentar que toda a divagação esteja escrita na língua ocidental do colonizador, o procedimento escolhido acaba por subverter essa língua e incrustá-la de expressões e palavras da língua indígena que trazem outro modo de perceber o mundo.

Podemos relacionar a opção tomada por Arguedas ao que Berman argumenta sobre a tradução ser mais do que a captação do sentido, uma vez que, para ele, isso seria separar o sentido “de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se – como para o crente e o filósofo – à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra” (BERMAN, 2013 [1985], p. 45).

Traduzir desde o início a palavra *zumbayllu* seria procurar preservar apenas um único e mais direto de seus sentidos. Se dessa maneira procedesse, a importância dada pelo narrador e protagonista da história ao objeto estaria perdida para nós, leitores. Ao optar pela intervenção que explica o que a sonoridade da palavra *zumbayllu* evoca ao conhecedor da cultura quéchua, o autor procura preservar o que Berman considera “letra”, e não apenas seu sentido. Uma opção perturbadora dentro da estrutura do romance, mas que de alguma forma tenta deslocar o leitor mais em direção à cultura e ao pensamento quéchua. E, novamente, fazendo referência ao estudioso francês, aproxima-se do que Berman chama de “tradução ética” em oposição ao que considera uma “tradução etnocêntrica”, aquela que se funda no sentido e considera sua língua como intocável e superior e ainda que “o ato de traduzir não pode perturbar” (BERMAN, 2013, p. 45).

Mesmo que se possa dizer que ocorra uma aclimatação da palavra *zumbayllu* ao universo do leitor, proporcionando que ele apreenda seu sentido, esta se apresenta por meio de um inicial estranhamento. A abrupta interrupção na ação do romance com uma intervenção/divagação sobre uma língua e cultura provavelmente pouco conhecidas pelo leitor insere-o em uma experiência na qual, ao regressar à leitura do enredo do romance, ele poderá, de alguma

maneira, estar mais próximo do conhecimento do narrador-protagonista, considerado por muitos críticos um *alter ego* de Arguedas (GONZÁLEZ VIGIL, 1998). Aproxima-o, portanto, da experiência do autor e talvez proporcione uma identificação com sua proposta literária.

Tudo isso se relaciona à argumentação de Sales sobre o autor peruano como tradutor cultural: “Avanzó y consignó una verdadera ética de la traducción (...) Arguedas efectivamente problematizó el etnocentrismo en traducción y se aseguró de visibilizar su activa labor mediadora” (SALES, 2002, p. 6-7).

Lembremos também que o texto inserido ao início do capítulo do romance recorda um dos muitos estudos antropológicos que Arguedas desenvolveu sobre as culturas indígenas e mestiças peruanas. O mesmo estranhamento encontrado pelo leitor do romance também é sentido, por exemplo, pelo leitor de “Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local”, conforme já tivemos oportunidade de apontar (CUNHA, 2012, p. 129). Mas vejamos uma vez mais o fragmento que finaliza o estudo:

Percebemos que a cidade de Puquio, rapidamente, em 29 anos, se transformou num centro comercial de economia ativa depois de ter sido a capital de uma zona agropecuária antiquada, de tipo predominantemente colonial. Em relação aos naturais do lugar, observamos que este processo vai encaminhando à independência em relação ao despotismo tradicional que sobre eles exerciam e ainda exercem as classes senhoriais e mestiças; mas, ao mesmo tempo, o processo está descaracterizando esses naturais da base em que se sustenta sua cultura tradicional, sem que os elementos que os substituam apareçam ainda com nitidez. Seguem agora, aparentemente, um caminho aberto ao individualismo cético, debilitando os vínculos com os deuses que regularam sua conduta social e inspiraram, harmoniosamente, suas artes, nas quais contemplamos e sentimos uma beleza tão perfeita como vigorosa.

Inkarrí volta, e não podemos deixar de sentir temor diante de sua possível impotência para ajustar individualismos talvez irremediavelmente desenvolvidos. Talvez se se detiver o Sol, amarrando-o de novo, com cintos/correias de ferro, sobre o cume do Osqonta, modifiquem-se os homens; que tudo é possível em se tratando de uma criatura tão sábia e resistente. (ARGUEDAS, 1989, p. 78-79, tradução nossa).

Se o penúltimo parágrafo do artigo apresenta o resultado de uma constatação obtida por meio de sua pesquisa de campo, o que dizer do último, que ressoa de modo bastante distinto? Seria um modo de o autor registrar e dar visibilidade às várias vozes coletadas em seus estudos antropológicos? Ou a visão do próprio pesquisador identificado com a cultura estudada que anseia pela preservação dessa coletividade? Talvez esse final contenha um pouco de ambas as

possibilidades, mas sem dúvida foge à norma ocidental de conclusão de um relato antropológico, mesmo que esse tenha ocorrido com a perspectiva dos anos 1950.

De certa forma, em seu estudo antropológico, o autor também acaba por promover uma modificação na lógica desse tipo de relato. Nas formulações que criam uma estranheza dentro do que é convencional para a cultura letrada ocidental – seja no romance, quando insere uma passagem que se assemelha a um relato antropológico, seja no estudo antropológico, quando o encerra de modo semelhante a um relato mitológico –, Arguedas proporciona uma nova dinâmica à linguagem e ao sentido geral das obras. O modo como Sales entende o procedimento do peruano relaciona-se com o que argumentamos: “[P]ara Arguedas, 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).

Se pensarmos que a proposta de Arguedas era encontrar um modo de inserir não apenas palavras da língua quéchua, mas o modo de pensar da cultura indígena na estrutura narrativa ocidental, tanto em um romance quanto em um estudo antropológico, redigidos em língua espanhola, e criar certo estranhamento, ao invés de uma aclimatação, poderíamos entender o procedimento como uma proposta de tradução cultural, conforme sustenta Sales (2002).

O narrador do romance, que não deixa de ser o protagonista Ernesto em suas memórias, que, por sua vez, nos remete ao próprio autor, Arguedas, atuaria como tradutor estendendo pontes em uma tentativa de diálogo. Mesmo optando pela língua castelhana, Arguedas procura alguns desvios para levar o leitor ao universo cultural indígena. E, ainda que sem a experiência de tal mundo de Arguedas e Ernesto, o leitor terá minimamente participado da experiência sensorial que o passeio pelas terminações “illu”, “illa” e as várias palavras que são rememoradas a partir dessas onomatopeias podem promover, sensibilizando-o para o universo descrito.

Ao longo do romance, o autor vai procurando outros procedimentos para tornar-se tal tradutor. Este, que acabamos de descrever, leva a solução para um campo mais próximo ao da outra atividade de Arguedas, a antropologia, e, como vimos, para um procedimento que ele também acabava adotando nesse campo. De todo modo, em sua busca, mostrará por meio do personagem Ernesto certo descontentamento e frustração com a tarefa que se coloca.

Tanto no capítulo de seu romance com a intervenção que recorda um relato antropológico quanto em seu artigo antropológico com o final que parece recuperar o mito *Inkarry*, Arguedas, autor de ambos, parece estar disposto a atuar como um tradutor e efetivamente estender uma ponte entre as duas culturas. Recordando a crônica de Cajamarca,

se os participantes, inclusive os intérpretes, não tinham o conhecimento do mundo do outro para estabelecer um efetivo diálogo, a postura de Arguedas, tanto no fragmento literário quanto no antropológico apresentados, não constituiria um anseio de atuar como um intermediário entre as duas culturas? Não seria uma forma de atuação no entrelugar, como indica Diniz (1999) sobre o tradutor, e ainda a atitude de um tradutor cultural, segundo Sales (2002)? Além desses questionamentos, caberia também nos perguntarmos se o autor/tradutor se satisfaz com o resultado obtido, se ele realmente acredita que conseguiu estabelecer esse diálogo/ponte entre as culturas em seu projeto intelectual.

4. A carta/canto de Ernesto: uma tradução eficiente?

Você é a dona de minha alma, adorada menina. Você está no sol, na brisa, no arco-íris que brilha sob as pontes, em meus sonhos, nas páginas de meus livros, no cantar do sabiá, na música dos salgueiros que crescem junto à água límpida. Minha rainha, rainha de Abancay; rainha dos *pisonayes* floridos; fui, ao amanhecer, até sua porta. As doces estrelas da aurora pousavam em sua janela, a luz do amanhecer rodeava sua casa, formando uma coroa sobre ela. E quando os pintassilgos vieram cantar nos galhos das amoreiras, quando chegaram os estorninhos e as calhandras, a avenida parecia a glória. Tive a impressão de vê-la, então, caminhando sozinha, entre duas fileiras de árvores iluminadas. Ninfa adorada, entre as amoreiras você brincava como uma borboleta... (ARGUEDAS, 2005, p. 101-102).

O fragmento que acabamos de ler também faz parte do capítulo “Zumbayllu”. Ernesto, que vive em um colégio interno católico, tem fama de poeta por sua distinta sensibilidade de observar e entender a natureza, possivelmente fruto do convívio, na primeira infância, com indígenas (de modo bastante similar à biografia do autor). Por esse motivo, o colega Markask’a pede que ele escreva uma carta de amor à sua amada, afirmando: “Eu não pediria um favor desses a nenhum outro. Você é diferente” (ARGUEDAS, 2005, p. 98).

Ernesto prontamente atende à solicitação. Mas, quando se vê sozinho diante da incumbência, hesita: “Como começaria a carta?” E reflete que não se lembra da “pequena rainha de Abancay” (ARGUEDAS, 2005, p. 99). Tampouco conhecia muito bem o povoado, ele era “forasteiro”, não pertencia àquele lugar. Procura recordar a rua onde a amada do amigo morava com suas amoreiras, árvores que, assim como ele, não eram nativas da região e nas quais o narrador se demora com um longo parágrafo contando a história de sua chegada pelas mãos de fazendeiros, do empecilho que o governo local havia imposto para sua comercialização. Comenta, ainda, sobre a resistência dessas árvores, que tinham se adaptado tão bem na cidade

e proporcionavam frutas que deliciavam as crianças e os pássaros – uma metáfora das dificuldades pelas quais Ernesto havia passado, sem deixar, apesar disso, de produzir belos poemas.

O personagem lembra-se de ouvir algumas vezes o som de uma valsa desconhecida ao piano e imagina que fosse tocada pela amada do colega. Recordar-se, então, da música ouvida numa casa de fazenda de sua região e reflete sobre a menina que tocava piano: “Que distância existia entre seu mundo e o meu?” (ARGUEDAS, 2005, p. 101). Apesar de ser um menino considerado *misti*, ou seja, branco, Ernesto percebe a diferença existente entre, de um lado, uma menina rica, o mundo relacionado à cultura ocidental, à qual nos remetem a rua arborizada com amoreiras e a música de piano, e, de outro, ele, um garoto que se identifica com a cultura indígena, sentindo-se até mais próximo do que realmente era.

Ernesto elabora um texto poético em forma de carta à amada do amigo, numa escrita que se aproxima de padrões literários. Ele diz encontrar a menina, musa inspiradora, chamada de “ninha adorada”, não apenas na natureza do lugar, mas também nas “páginas de seu livro”, demonstrando conhecer referências e valores da literatura ocidental da primeira metade do século XX. E lembremos que o livro, publicado em 1958, levava mais de dez anos para ser escrito (GONZÁLEZ VIGIL, 1998, p. 28).

Tal questão reflete o que Gonzalo Espino, em *Literatura oral, literatura de tradición oral* (2015), considera como a metáfora entre o *solar* e a *choza* [choupana], tratando do panorama literário peruano dos primeiros trinta anos do século XX, no qual o conceito 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). O autor ainda esclarece: “[L]a lectura hegemónica de la 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” (ESPINO, 2015, p. 13).

É dentro do padrão da “literatura do solar” que se insere o primeiro texto produzido pelo personagem Ernesto: de forma escrita, em espanhol e seguindo os modelos do início do século XX.

Mesmo sabendo das diferenças entre ele e a menina, entre a cultura indígena e a *misti*, Ernesto se sente capaz de romper as diferenças e “atravessar essa distância como uma seta”

(ARGUEDAS, 2005, p. 101). Acredita que sua carta chegaria “às portas desse mundo”, como ele mesmo diz, com “um orgulho novo” a inflamá-lo, e que poderia “escrever suas melhores palavras”. Só então começa a perceber que tais palavras deveriam ser escritas e, como “quem entra num combate”, exorta-se a começar: “levante voo, gavião cego, gavião vagabundo”. (ARGUEDAS, 2005, p. 101). É nesse momento do enredo da obra que aparece o fragmento redigido por Ernesto e com o qual iniciamos esta reflexão.

Para o protagonista, escrever era como entrar em um combate e vencê-lo, uma vez que, não obstante o caráter quase bélico que a escrita assumia para ele, sentia-se, naquele instante capacitado para enfrentá-la.

Entretanto, logo a seguir, ele interrompe abruptamente sua escrita, pois “um repentino descontentamento, uma espécie de aguda vergonha, fez-me interromper a redação da carta” (ARGUEDAS, 2005, p. 102). Percebe a distância que existe entre o que ele diria às meninas e o que escreveu, entre a língua quechua e a castelhana, que o separa da musa da carta, que, mesmo não sendo sua amada, exerce tal função no relato. Assim, o garoto abre espaço para a oralidade e conversa com seus pensamentos:

Apoiei meus braços e a cabeça sobre a capa do caderno; com o rosto escondido parei para escutar esse novo sentimento. “Aonde você vai, aonde você vai? Por que não continua? O que o assusta, quem cortou seu voo?” Depois dessas perguntas, voltei a me escutar ardentemente. (ARGUEDAS, 2005, p. 102).

Em seguida, entendemos o motivo da preocupação de Ernesto: “e se elas soubessem ler? Se eu pudesse escrever para elas” (ARGUEDAS, 2005, p. 102). “Elas” eram as meninas indígenas de seu povoado, para quem a carta redigida não faria nenhum sentido. Ele percebe a incomunicabilidade entre o padrão de sua carta e a vivência dessas meninas, das quais se sentia culturalmente mais próximo, constata que escrever para elas “era inútil, imprestável”.

O dilema pelo qual passa o personagem narrador Ernesto aproxima-se do impasse vivido por Arguedas diante de seu fazer literário, como assinala Dora Sales:

[...] su desgarrada lucha con la lengua para lograr expresar en castellano el entorno quechua y mestizo. Como bilingüe de entraña bicultural, Arguedas tuvo plena conciencia de su doble instrumental comunicativo. Sin embargo, siempre otorgó un afecto especial a la lengua indígena, considerada como su lengua materna” (SALES, 2002, p. 1-2).

Roland Forgues (1989) também associa a postura do protagonista à de Arguedas, segundo suas palavras, subversiva e revolucionária, que não se contenta em traduzir a realidade contingente, mas procura ordená-la, “hacerla coherente y armoniosa; en una palabra: de darle sentido” (1989, p. 50). Diante disso, Sales insiste em argumentar que “[s]us 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).

Ernesto percebe que só poderia colocar alma em algo que as meninas indígenas pudessem entender, se suas palavras tivessem algum sentido para elas. Daí o descontentamento com o primeiro texto que produziu no padrão da “literatura do solar” (ESPINO, 2015). Tanto que desabafa: “Se eu pudesse escrever para elas, meu amor brotaria como rio cristalino; minha carta poderia ser como um canto que vai pelos céus e chega a seu destino”. Neste caso, “escrever” precisa ser entendido como “comunicar”, pois o que ele desejava realmente produzir era um “canto”, e não uma “carta”; ansiava pela oralidade, e não pela escrita. E, exortando seus pensamentos, ele verbaliza: “Ande, vá esperá-la nos caminhos, e cante! E se fosse possível, se eu pudesse começar isso?” (ARGUEDAS, 2005, p. 102).

O protagonista pensa no que diria às meninas, mas também em como deveria ser seu discurso. É a partir dessa percepção que seu texto muda de rumo. Para elas, não adiantaria escrever em castelhano, mas cantar na língua quéchua com todo seu modo peculiar de entender aquele mundo. É então que lemos no romance uma frase em quéchua: “Uyariy chay k’atik’niki siwar k’entita...” (ARGUEDAS, 2005, p. 102).

Impasse similar vivenciava Arguedas ao escrever seu romance. O autor considerava o quéchua a língua na qual expressava mais profundamente os próprios sentimentos, por esse motivo produziu alguns poemas nesse idioma. Entretanto, também almejava que sua produção literária fosse lida por um público mais amplo, ansiava que sua literatura pudesse levar o conhecimento da cultura indígena para além do âmbito peruano. Desse modo, toma a decisão de produzir em língua castelhana e na forma literária ocidental do romance para obter um maior alcance, mas deixando marcas da língua e do pensamento indígenas e miscigenados, como vemos aqui.

Na época de redação do romance de Arguedas, conforme argumenta Espino (2015), havia uma efervescência de movimentos indígenas e, dentro da cidade letrada, o Indigenismo, mas ainda assim não havia o efetivo reconhecimento da literatura oral, étnica e popular:

a no ser porque se la asumía como una imagen que permitía a ese pasado glorioso, el de los incas, y más propiamente al folclore. Con esto se daba cuenta de lo que venía ocurriendo con la “incorporación” ambigua, ilegible, marginal, de la literatura de los pueblos mayoritarios de nuestro país. Textos arcaicos, definidos como hechos del pasado, que ya no circulan pero que aparecen prestigiados por un remoto pasado grandioso del que no se tiene noticias ya y del que únicamente ha quedado la memoria de una raza desacreditada: la indígena. (ESPINO, 2015, p. 14).

No romance, como desfecho da carta que se propõe a escrever, lemos o pensamento de Ernesto na forma de um canto, ainda que em espanhol e na forma escrita, mas com um conteúdo significativamente distinto:

Escute o beija-flor esmeralda que a segue, vai lhe falar de mim; não seja cruel, escute-o. Tem as pequenas asas fatigadas, não poderá voar mais; pare agora. Está perto da pedra branca onde os viajantes descansam, espere ali e escute-o; ouça seu pranto; é apenas o mensageiro de meu jovem coração, vai lhe falar de mim. Ouça, bela, seus olhos como estrelas grandes, bela flor, não fuja mais, pare! Uma ordem dos céus eu lhe trago; mandaram-lhe ser minha doce amante... (ARGUEDAS, 2005, p. 102).

O protagonista fica satisfeito com o resultado de sua mudança na carta:

Desta vez, meu próprio choro me fez parar. [...] Não foi um choro de sentimento nem de desespero. Saí da sala ereto, com um orgulho seguro; como quando cruzava a nado os rios de janeiro carregados da água mais pesada e turbulenta. (ARGUEDAS, 2005, p. 103).

Ernesto demonstra estar satisfeito com a tradução do que cantaria às meninas indígenas para a carta dirigida à musa do amigo. Mais uma vez, as palavras de Dora Sales descrevem muito bem o procedimento de Arguedas em seus textos, “caracterizados por la co-presencia activa de lenguas y culturas, constituyen un muy valioso espacio de negociación y comunicación interlingüística e intercultural” (SALES, 2002, p. 5-6).

Mas se Ernesto se contenta com a solução encontrada ao produzir sua carta/canto, o autor continua a busca. Ao longo do romance, Arguedas adota vários procedimentos que indicam o intuito de estabelecer pontes entre as culturas indígena e ocidental. Procedimentos que persistem ao longo de sua obra e se radicalizam em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), no qual encrava mais ainda no castelhano elementos da linguagem oral miscigenada dos indígenas e mestiços, transforma em personagens pessoas entrevistadas em seus estudos

antropológicos e reexplora a forma romance ao incorporar à ação narrada seu diário, onde relata o estado depressivo em que vive e a preparação do suicídio.

5. Considerações finais

Como pudemos verificar ao longo deste artigo, nos relatos de Cajamarca e, em especial, na crônica de Guamán Poma de Ayala, naquele momento, no século XVI, não existia ainda a possibilidade, segundo Cornejo Polar (1999), de um efetivo “diálogo” entre as culturas, uma vez que distância entre a voz e a letra levava à incomunicabilidade.

Arguedas seguramente conhecia a crônica de Poma de Ayala e várias outros relatos escritos e orais de espanhóis, indígenas e mestiços sobre a distância e tentativas de aproximações entre as duas culturas. Assim, o autor se propõe ao longo de sua obra literária e antropológica a estabelecer pontes para que se efetivasse uma comunicação. Procedimentos que demonstram essa tentativa puderam ser estudados ao longo de duas passagens de seu romance *Los ríos profundos* e em um pequeno fragmento de um artigo antropológico. Arguedas, assim como o protagonista Ernesto, colocou-se, ao longo da vida, o objetivo de ser capaz traduzir elementos de uma cultura para outra. Entretanto, se em alguns momentos parecia dar-se por satisfeito com o resultado alcançado, ele retomava essa busca procurando novos caminhos, o que culminaria em seu romance mais experimental, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no qual lamentavelmente expressa e registra a insatisfação com o mundo em que vive e registra o sentimento de incapacidade de atuar como intermediador entre culturas.

Retomando os estudos que nortearam mais estreitamente nosso trabalho, recordamos Thais Diniz (1999) sobre a atuação do tradutor a partir de um “entrelugar de várias tradições, culturas e normas”. Arguedas sempre se colocou nesse “entrelugar”, procurou estabelecer vínculos entre elementos da cultura indígena e da ocidental, explorando a língua quéchua e a castelhana, produzindo romances, poesias e cantos, tornando a própria obra bastante complexa.

Por sua vez, para Dora Sales (2002), o autor atuaria como um tradutor, um tradutor cultural, segundo sua visão:

Arguedas crea narrativas en las que, como en un palimpsesto, la lengua de escritura no logra encubrir por completo la diversidad lingüístico-cultural de la que germina. Su obra nos hace repensar la oposición binaria entre original y traducción, sistema de partida y sistema de llegada, identidad y alteridad. (SALES, 2002, p. 6).

Se, para Diniz, à luz das novas teorias dos Estudos de Tradução, toda tradução pode ser entendida como cultural, também é possível concordar com Sales que, sobre Arguedas, enfatiza a atuação do autor como um tradutor cultural. A busca empreendida pelo peruano se evidencia ao longo de sua obra e se radicaliza por ele estar atuando no limite de culturas até hoje bastante distantes, ainda marcadas profundamente pela diferença entre oralidade e escrita. Se toda tradução deve buscar o elemento cultural para se realizar de modo mais efetivo, o contato entre algumas culturas requer um empenho maior para vencer a distância entre elas, sem que cada uma delas perca suas peculiaridades. Este seria o objetivo de Arguedas ao longo de sua produção: estabelecer não uma “transmissão unidirecional de um ponto de origem a um ponto de origem, e sim um trânsito transcultural de ida e de volta” (SALES, 2002, p. 10, tradução nossa).

Referências

ARGUEDAS, J. M. **Os rios profundos**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1958].

_____. **Los ríos profundos**. Madrid: Cátedra, 1998 [1958].

_____. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. 2. ed. Edição crítica de Eve-Marie Fell (Coord.). Madrid: ALLCA XX, 1996. 465 p.

_____. Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local. In: _____. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. Seleção e prólogo de Ángel Rama. 5. ed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1989. 197 p.

BERMAN, A. **A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. Florianópolis: Copiart/PEGET, 2013 [1985].

CORNEJO POLAR, A. **Escribir en el aire** – ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

CUNHA, R. B. **Transculturação narrativa**: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007.

_____. 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: 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**, Florianópolis, v. 2, p. 139-154, 2012. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2012v2n30p139>

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

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

FORGUES, R. **José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico**. Lima: Horizonte, 1989.

GONZÁLEZ VIGIL, R. Introducción. In: ARGUEDAS, J. M. **Los ríos profundos**. Madrid: Cátedra, 1998 [1958], p. 11-133.

LARRÚ SALAZAR, M. Voz e letra em conflito: alguns problemas de traduzibilidade intercultural. Trad. Roseli Barros Cunha. In: PONTES, V. O.; CUNHA, R. B.; CARVALHO, E.; TAVARES, G. (Org.). **A Tradução e suas interfaces: múltiplas perspectivas**. Curitiba: CVR, 2015, p. 8-25.

MOYA, V. **La selva de la traducción – teorías traductológicas contemporáneas**. Madrid: Cátedra, 2007.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Prólogo e cronología Julio Le Riverend e introdução Bronislaw Malinoski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

POMA DE AYALA, F. G. **El primer nueva crónica y buen gobierno**. Disponível em: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>. Acesso em: 9 jan. 2015.

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

SALES, D. Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: hervores en la encrucijada de lenguas y culturas In: **CONGRESO INTERNACIONAL DE TRADUCTORES E INTÉRPRETES**, 1., CONGRESO NACIONAL DE TRADUCTORES, 2., 2002, Lima: Colegio de Traductores del Perú; Universidad Femenina del Sagrado Corazón; Universidad Ricardo Palma, 2002.

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

Artigo recebido em: 07.01.2017

Artigo aprovado em: 14.02.2017