

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERARIOS (PÓS-LIT)

A PROPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA EM *O GUESA* DE SOUSÂNDRADE E *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

Cesar Augusto López Nuñez

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2017

Cesar Augusto López Nuñez

A PROPOSTA ESTÉTICO-POLÍTICA EM *O GUESA* DE SOUSÂNDRADE E *EL PEZ DE ORO* DE GAMALIEL CHURATA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Professora doutora Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte

Faculdade de Letras UFMG

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S725g.YI-p López Nuñez, César Augusto.
A proposta estético-política em *O Guesa* de Sousândrade e *El pez de oro* de Gamaliel Churata [manuscrito] / César Augusto López Nuñez. – 2017.
228 f., enc.

Orientadora: Myriam Corrêa de Araujo Ávila.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 209-228.

1. Sousândrade, 1832-1902. – *Guesa* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Churata, Gamaliel, 1897-1969. – *Pez de oro* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Política e literatura – Teses. 4. Literatura latino-americana – História e crítica – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 6. Literatura peruana – História e crítica – Teses. 7. Literatura – Estética – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araujo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE

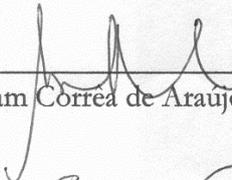


Dissertação intitulada *A proposta estético-política em "O Guesa" de Sousândrade e "El Pez de Oro" de Gamaliel Churata*, de autoria do Mestrando CESAR AUGUSTO LÓPEZ NUÑEZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

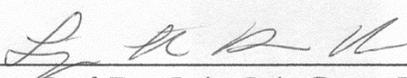
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



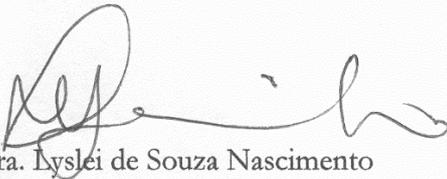
Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Rômulo Monte Alto - FALE/UFMG



Prof. Dra. Luiza Leite Bruno Lobo - UFRJ


Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de fevereiro de 2017.

Para os meus amigos

Agradecimentos

À professora Myriam Corrêa, minha orientadora, por confiar no meu projeto e me ajudar com admirável paciência.

Ao professor Rômulo Monte Alto pelo apoio e a amizade sincera.

Aos colegas mais próximos pelas conversações infinitas sobre o que complementa o nosso labor intelectual: o amor, a religião, a política, a morte, etc.

A Matilde pela confiança incansável em mim que me permite ir sendo.

A papai e mamãe também pela sua paciência que não será defraudada.

Aos meus irmãos sempre penderes de mim.

Ao CNPq pelo financiamento da minha pesquisa que implica um reconhecimento ao valor da mesma para o Brasil e para o Peru.

– Terra humana, primeiro.

Sousândrade

Esta es su Ley: ¡Adentro; más adentro!

Gamaliel Churata

Resumo:

Em três capítulos, nossa pesquisa procura abordar dois autores importantes da tradição literária latino-americana que se encontram em um processo de resgate e reconhecimento. Referimo-nos a Sousândrade e Gamaliel Churata. Brasileiro, o primeiro; peruano, o segundo, escreveram obras de longo fôlego que tentam responder ao problema colonial do continente. Nesse sentido, abordam um amplo leque de fatores que implicariam o ser da América Latina com os seus vários dilemas.

A obra do brasileiro, intitulada *O Guesa*, poema épico em treze cantos, narra a história sacrificial do Guesa ou o Errante que graças à aliança entre o mito e a poesia percorre grande parte do mundo para mostrar um horizonte estético e político no qual se dá ênfase na singularidade das terras de América do Sul sem esquecer o perfil crítico da criação. O peruano nos oferece *El pez de oro*, obra que discute, de vários pontos de vista, o problema do ser como questão chave para renovar a visão do mundo. Neste processo, a viagem que se desenvolve pertence ao delírio xamânico andino denominado Laykhakuy. Assim, só através desta pesquisa, de perfil andino, poder-se-ia dar um real sentido às relações de poder no nosso continente.

A nossa proposta leva em conta a relevância do mito nas construções textuais de ambos escritores como exploração ontológica para construir uma estética (modo de sentir) e, em consequência, uma política ou modo de administrar o poder sobre a terra de modo adequado, partindo da especificidade da América Latina como um grande ponto de fuga e de perspectiva cósmica. Sem dúvida, os autores estudados apresentam limitações, dado que suas obras tentam responder à multiplicidade, porém, nesta ocasião, não nos aprofundaremos nos limites das suas propostas, mas nas suas possibilidades, já que ainda seguem sem ser atendidas no sentido prático ao qual, segundo nossa hipótese, os dois aspiraram. Para ser mais claros, a questão estética não é um limite para eles, senão, inclusive, a porta de ingresso para outras formas ver. E nessa espécie de epifania, as fronteiras dos dois se encontram no nível de tensão à qual levam as suas obras.

Palavras-chave: Mito; estética; política; *O Guesa*; Sousândrade; *El pez de oro*; Gamaliel Churata

Resumen:

En tres capítulos, nuestra investigación busca abordar dos autores importantes de la tradición literaria latinoamericana que se encuentran en un proceso de rescate y reconocimiento. Nos referimos a Sousândrade y Gamaliel Churata. Brasileño, el primero; peruano, el segundo, escribieron obras de largo aliento que intentan responder al problema colonial del continente. En ese sentido, abordan un amplio abanico de factores que implicarían el ser de América Latina con sus varios dilemas.

La obra del brasileño, titulada *O Guesa*, poema épico de trece cantos, narra la historia sacrificial del Guesa o Errante que gracias a la alianza entre mito y poesía recorre gran parte del mundo para mostrar un horizonte estético y político con énfasis en la singularidad de las tierras de América del Sur sin olvidar el perfil crítico de la creación. El peruano nos ofrece *El pez de oro*, obra que discute, desde varios puntos de vista, el problema del ser como cuestión clave para renovar la visión del mundo. En este proceso, el viaje que se desenvuelve pertenece al delirio chamánico andino denominado Laykhakuy. Así, solo a través de esta investigación otra, de perfil andino, se podría dar un real sentido a las relaciones de poder en nuestro continente.

Nuestra propuesta tiene en cuenta la relevancia del mito en las construcciones textuales de ambos escritores como exploración ontológica para construir una estética (modo de sentir) y, en consecuencia, una política o modo de administrar el poder sobre la tierra de modo adecuado, que parte de la especificidad de América Latina como un gran punto de fuga y de perspectiva cósmica. Sin duda los autores estudiados presentan limitaciones, dado que sus obras intentan responder a la multiplicidad, pero, en esta ocasión, no profundizaremos en los límites de sus propuestas, sino en sus posibilidades, ya que aún siguen sin ser atendidas en el sentido práctico al cual los dos, según nuestra hipótesis, aspiraron. Para ser más claros, la cuestión estética no es un límite para ellos, sino, inclusive, la puerta de entrada a otras formas de ver. Y en esa especie de epifanía, las fronteras de los dos se encuentran en el nivel de tensión a la cual llevan sus obras.

Palabras clave: Mito; estética; política, *O Guesa*; Sousândrade; *El pez de oro*; Gamaliel Churata

SUMÁRIO

0. Ouverture	13
CAPÍTULO I: Ritmos e compassos de Sousândrade e Churata	18
1 Primeiro movimento	18
1.1 Dissonâncias críticas sobre Sousândrade e <i>O Guesa</i>	18
1.1.1 Notas da vida	19
1.2 Consonâncias críticas sobre Sousândrade e <i>O Guesa</i>	26
1.2.1 O Romantismo brasileiro e Sousândrade	27
1.2.2 O Romantismo e Sousândrade	30
1.2.3 Mito e obra	34
1.2.4 Titanismo	38
1.2.4.1 Visão sobre o Titã-Guesa	40
1.2.4.2 Titã-Messias	41
1.2.5 Épica	42
1.2.6 Viagem	45
1.2.7 Projeto pan-americano	47
1.2.8 A questão indígena	48
1.2.9 Do hibridismo	50
1.2.10 Acordes infernais	54
1.2.10.1 Tatutureka	55
1.2.10.2 Wall Street	56
1.2.11 Leituras incipientes	60
1.3 Balanço sousandradino (com algumas dissonâncias)	62
2 Dissonâncias críticas sobre Churata e <i>El pez de oro</i>	68
2.1 Notas biográficas sobre Churata	69
2.2 Consonâncias críticas sobre Churata e <i>El pez de oro</i>	74
2.2.1 A Vanguarda peruana e Churata	74
2.2.2 A Vanguarda e Churata	80
2.2.3 O indigenismo churatiano	85
2.2.4 Os núcleos literários	91
2.2.4.1 Grupo Orkopata	92

2.2.4.2 O <i>Boletín Titikaka</i>	96
2.2.5 O projeto churatiano	98
2.2.5.1 <i>El pez de oro</i>	109
2.2.5.1.1 Composição	109
2.2.5.1.2 Classificação	110
2.2.5.1.3 Projeções	112
2.2.5.1.4 Estrutura	114
2.2.5.1.5 Sentido(s)	115
2.2.5.1.5.1 Cognição e modos discursivos	116
2.2.5.1.5.2 Sujeito	119
2.2.5.1.5.3 Textura	121
2.2.5.1.6 Filosofia	124
2.2.5.1.6.1 Ahayu	127
2.2.5.1.6.2 Ontologia	129
2.2.5.1.7 Mito e obra	132
2.2.5.1.8 Língua e obra	137
2.3 Contrapontos de leitura: Sousândrade-Guesa e Churata-Puma de oro	142
CAPÍTULO II: Mito estética e política nos casos de <i>O Guesa</i> e <i>El pez de oro</i>	146
1 Segundo movimento	146
1.1 Mito	147
1.2 Estética	152
1.3 Política	158
1.4 Ser, sentir e agir em <i>O Guesa</i> e <i>El pez de oro</i>	163
1.4.1 Linhas de poder em <i>O Guesa</i>	164
1.4.1.1 Lógica mítica em <i>O Guesa</i>	165
1.4.1.2 Encarnação em <i>O Guesa</i>	169
1.4.1.3 Viagem	172
1.4.2 Linhas de poder em <i>El pez de oro</i>	174
1.4.2.1 Lógica mítica em <i>El pez de oro</i>	175
1.4.2.2 As personalidades	179
1.4.2.3 O problema do ser	183

2 Balanço analítico	187
CAPÍTULO III: Passagens da terra e da água	192
1 Terceiro movimento	192
1.1 Conceitos	192
1.1.1 Rizoma	193
1.1.2 Devir	195
1.1.3 Nomadismo	196
1.1.4 Perspectivismo	198
1.1.5 Multinaturalismo	200
2 Passagens errantes	203
3 Passagens aquáticas	206
CONCLUSÕES	210
BIBLIOGRAFIA SOUSANDRADINA	212
1 Do autor	212
2 Sobre o autor	212
3 Referências a Sousândrade	217
4 Complementos	220
BIBLIOGRAFIA CHURATIANA	220
1 Do autor	220
2 Sobre o autor	220
3 Referências a Churata	227
4 Complementos	227
BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA	228

0 Ouverture

O que podem ter em comum dois poetas distanciados pela terra e pelo tempo? Uma resposta pode ser o objetivo estético, como modo de sentir o mundo, através do ato poético. Em nosso caso, propomos que o poeta romântico Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade 1832-1902) e o vanguardista peruano Gamaliel Churata (Arturo Peralta 1897-1969), tentaram fazer obras que oferecessem uma perspectiva total do mundo circundante a eles reformulando os seus elementos a partir das potencialidades do local. Neste sentido, os dois teriam posto em prática, *avant la lettre*, o credo antropofágico, da primeira metade do século XX (Sousândrade), e o “Romance total”¹ (Churata), da segunda metade do mesmo século. O primeiro, como precursor do modernismo brasileiro e, o segundo, levando até o limite a obra total, seriam mostra das possibilidades de pensar a arte como um fato crítico-político.

A situação das construções poéticas de Sousândrade e Churata dão mostra de um trabalho titânico que exigia uma multiplicidade de perspectivas sobre a heterogeneidade da América Latina e, para consegui-la, assimilaram diversas influências literárias, começando pela questão mítica indígena até estabelecer pontes com a literatura universal, com o único objetivo de abranger um campo vasto de produções culturais na procura de uma expressão singular para a América Latina. Eles perceberam cedo que um só tipo de resposta para um problema diverso não seria a solução para explicar e sair do problema colonial. Isso quer dizer que compreenderam cedo que nosso continente estava e está longe da homogeneidade e, por essa razão, suas obras expressaram a través da diferença.²

O périplo do poeta maranhense – Sousândrade – entre América do Sul, do Norte e Europa lhe permitiu aproveitar o pretexto mítico do Guesa³ até conseguir tirar dele uma crítica da situação política imperial do Brasil e do nascente capitalismo norte-americano como representante do novo poder global. No caso do poeta arequipenho – Churata – anotamos que se deslocou do Peru para morar trinta e dois anos na Bolívia e tecer, desde a

¹ Este movimento foi conhecido como “Boom latino-americano” e começa com a publicação de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, no ano 1963, na Espanha.

² Os autores optaram por exprimir não um projeto diferente, mas um projeto fundamentado no diferente da América Latina como o indígena, por exemplo.

³ A primeira versão deste dado etnográfico foi recompilada por Humboldt, porém é provável que tenha chegado ao conhecimento do Sousândrade através de uma síntese feita por por César Famin na enciclopédia *L’Universe* sobre Colômbia e as Guianas (Cuccagna. 2004, p. 31-40).

perspectiva mítica andina (a do Peixe de ouro), uma proposta estética e política para uma nova compreensão do nosso continente. O movimento extraliterário, nos dois, não é um dado inútil; antes, seria importante reconhecer uma proximidade íntima entre vida e obra, que tem como resultado um projeto literário total.

Esta será a nossa pergunta de partida: como, apesar de circunstâncias pouco favoráveis,⁴ Sousândrade e Churata lograram construir obras amplas⁵ e múltiplas⁶ onde se pode apreciar o caráter viável do valor estético-político dos mitos? Outra pergunta se desprende da anterior: como devêm dos mitos narrativas de uma rica variedade espacial⁷ e perspectiva⁸ que podem pôr em questão a aparente solidez da dinâmica do mundo segundo um regime de poder?⁹

Os textos aos quais nos referimos são respectivamente *O Guesa* (1888) e *El pez de oro* (1957).¹⁰ O primeiro é uma viagem que mistura, a partir do mito Chibcha do Guesa (jovem a ser sacrificado ao deus Bochica à idade de 15 anos), o conhecimento enciclopédico e geográfico de Sousândrade, levado até o limite nos Cantos II e X dos treze que contém. O segundo, ainda mais heterogêneo que o primeiro, aborda a questão

⁴ Nem Sousândrade nem Churata gozaram do reconhecimento devido. O primeiro não pertenceu ao círculo de escritores próximos ao imperador e o segundo não foi convocado ao Primer Encuentro de Narradores Peruanos na cidade de Arequipa no ano 1965.

⁵ A extensão de *O Guesa* é de 3480 versos e *El pez de oro* excede as 400 páginas.

⁶ Os livros expõem uma mistura de diversos elementos assimilados como a tipologia dos jornais, para o caso de Sousândrade, e composições em quéchua e aymara, para o caso de Churata.

⁷ Os textos exploram a espacialidade da terra: temos uma abundância de topônimos e de sugestões de sentido como a profundidade em relação à superfície, típica em Churata, e as paisagens de corte edênico, em Sousândrade.

⁸ As vozes, nos textos, têm uma alta variabilidade, porque podem falar mortos, deuses, o narrador, o personagem principal, etc.

⁹ No mundo não existe um só regime de poder; existe uma diversidade, praticada por muitos coletivos, e sempre em pugna. O regime colonial europeu se impôs sobre a vida dos habitantes da América Latina.

¹⁰ É importante destacar que ambos escritores tomaram muito tempo na escritura e correção das suas obras. No caso de Sousândrade temos edições de 1868, 1869, 1872, 1876, 1884, 1877 e 1888 (os cantos foram paulatinamente publicados em uma espécie de aglutinação de partes) e a, tecnicamente definitiva, do ano de 1888. Importante também mencionar que *O Guesa* é uma obra incompleta. No caso de Churata, o seu autoexílio de trinta longos anos permitiu a confecção de *El pez de oro* que viu a luz depois da segunda metade do século XX, mas que bebeu da efervescência das vanguardas latino-americanas, europeias e não menos importantes tradições altioplânicas. Para finalizar, os dois livros não tiveram o impacto esperado pelos autores.

da América Latina tomando o pensamento andino como ponto de partida onde se misturam os conhecimentos, também enciclopédicos, de Churata, em uma viagem interespecífica¹¹ em direção à profundidade da terra¹² como princípio reitor de uma humanidade amnésica.

A alta heterogeneidade dos textos compostos por Sousândrade e Churata não só tem a ver com os campos semânticos e as relações que estabelecem com tempos e espaços distintos, mas, também, com o registro linguístico que empregam partindo do português e espanhol, respectivamente, até línguas como o tupi e o quéchuá, por exemplo. Temos, então, face a nós, um labor dialógico que possibilita uma leitura transversal¹³ dos projetos de cada um e enxergar nos seus movimentos criativos continuidades, tensões, contradições e limitações que criariam uma ponte cultural entre o pensamento brasileiro e peruano além de ser uma tentativa de compreender o continente e o mundo.¹⁴

Nossa dissertação consta de três capítulos nos quais iremos aprofundando, na medida do possível, as dinâmicas criativas dos autores e textos escolhidos por nós. Nesse sentido, o movimento hermenêutico se desenvolverá entre três pontos que se relacionam intimamente, segundo nossa proposta. Os projetos estético-políticos de ambos autores têm como pano de fundo o mito e, neste sentido, a profundidade filosófica das suas obras tem a ver com o questionamento, relativo ou radical, da ontologia ocidental para abrir novas possibilidades de sentir (estética) e, assim, construir novas forma de administrar o poder (política). Em outros termos, *O Guesa* e *El pez de oro* são fruto do reconhecimento do limitado leque de soluções, para o homem americano (indígenas, negros, mestiços, etc.), que a epistemologia do colonizador tinha para oferecer, posto que seu modelo cognoscitivo básico é monológico ou, em outros termos, não aceita a mistura com um princípio “regulador”.

¹¹Eduardo Viveiros de Castro, no seu famoso artigo *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena* (2002, pp. 347-399), explora uma inversão do pensamento ocidental a partir de uma generalização da humanidade a diversos seres do cosmos, mas com diferentes naturezas segundo o corpo que possuem. Neste caso, Churata estabelece uma relação entre coletivos animais e humanos na constituição do mundo.

¹²O pensamento de Churata reconhece o valor da Pachamama (mãe terra) como princípio das existências.

¹³ O conceito de transversalidade é desenvolvido por Deleuze e Guattari e propõe que os eventos, como o artístico, são uma parte de Caos que mantém estabilidade. Neles podemos encontrar impressões de diversos estratos em uma relação difícil de distinguir.

¹⁴Cada um destes autores tem uma proposta pós-colonial e descolonial para América Latina.

No primeiro capítulo, faremos uma leitura, interpretação e comentários da recepção crítica dos textos, localizando as linhas de leitura majoritárias ou de poder sobre eles. A importância deste passo reside em precisar as metodologias aplicadas anteriormente e sua possível subordinação ao molde eurocêntrico, ou não, posto que em nossa análise tentaremos evitar repetir alguns lugares comuns da crítica. Em outros termos, quantas aproximações respondem ao interesse de subordinar os textos em lugar de lhes permitir falar por si mesmos?¹⁵ Aproveitaremos, sem dúvida, as ideias que se aproximam aos diversos níveis, como os assuntos míticos, estético e políticos, dos textos e dialogaremos com eles.

No segundo momento, trabalharemos nossa leitura das obras que procurará reconhecer a íntima relação entre mito, estética e política que dirige as lógicas de *O Guesa* e *El pez de oro*. Para tal efeito, discutiremos alguns tópicos do pensamento ocidental com o objetivo de questioná-los ou mostrar uma faceta deles não tão fácil de ver. Na nossa argumentação empregaremos diversos aportes teóricos, mas, basicamente, os conceitos desenvolvidos pelos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, por considerá-los indicados para desvendar o sentido e lógica dos aspectos aparentemente caóticos das obras mencionadas. Sabemos bem que o uso da esquizoanálise deve ser empregado com cautela, portanto, explicaremos cada um dos conceitos a serem usados junto a sua correlação poética além da sua importância para uma crítica do poder político por meio da poesia.

Também é importante mencionar os aportes de Viveiros de Castro, os seus conceitos, referentes à validade do mítico como ato de tradução da forma como se apresenta nas obras de Sousândrade e Churata. O que quer dizer que as pesquisas antropológicas permitir-nos-iam estruturar um discurso outro que faz suas próprias classificações da história e da cultura segundo seus interesses.

Finalmente, no terceiro capítulo, proporemos interpretações pertinentes de partes chave das respectivas obras junto aos seus paralelismos e dissonâncias. Isto permitirá, a modo de “cone crítico”, enxergar a profundidade das posturas estético-políticas de Sousândrade e Churata, e a corroboração da nossa hipótese: as propostas estético-políticas de Sousândrade e Gamaliel Churata em *O Guesa* e *El pez de oro*, respondem a uma tentativa

¹⁵ Reconhecemos que corremos o mesmo perigo, mas temos confiança em poder gerar algum tipo de variação analítica.

de sentir (estética) e pensar o poder (política) na América Latina desde um ponto de vista total, mas não totalitário, pela importância da heterogeneidade em sua composição analisada pelo mito como ferramenta de organização do cosmos. Os conceitos deleuze-guattarianos que empregaremos nesta parte serão rizoma, devir e nomadismo. Além deles, continuando com a argumentação da diferença ontológica que se pode apreciar nos textos estudados, usaremos os conceitos de perspectivismo e multinaturalismo.

O perspectivismo, condizente com o fato de que *O Guesa* e *El pez de oro* se encontram *povoadas* de seres, implica que o mundo é construído na intersecção de diversos universos e não como uma estrutura única. O universo existiria a partir de relações corporais, de olhares que sempre têm um aporte singular para o universo. O importante seria conhecer como olham os personagens para ter um critério adequado de crítica, sobretudo, porque cada perspectiva exigiria um compromisso prático: não estabeleceríamos relações sujeito-objeto, mas sujeito-sujeito na pesquisa. Importante dizer que este capítulo passará em revista os projetos gerais, sousandradino e churadiano, fazendo um contraponto entre eles, posto que tanto teoria como criação irão de mãos dadas a fim de se iluminar mutuamente se for necessário.

O multinaturalismo tem a ver com a ontologia ameríndia que não divide natureza e cultura, propondo que existe uma cultura humana universal e diversas naturezas segundo os corpos. A interpretação residiria na corporalidade e não nas almas. Caso contrário o naturalismo que entende que existe uma natureza universal e muitas culturas. A relevância deste aporte da antropologia, para nós, corresponde à possibilidade de entender a ficção como uma voz simétrica à realidade e com a qual se pode dialogar para entender e corrigir nosso presente. Somado ao anterior, a presença de personagens heterogêneos nas obras de Sousândrade e Churata não seria um dado fantástico ou irreal, mas uma narrativa multinatural na qual a participação de qualquer ser tem pertinência no mundo.

Queremos concluir a nossa introdução deixando claro que todas as limitações quanto ao domínio do tema e da teoria são de nossa inteira responsabilidade, mas esperamos que o nosso risco interpretativo seja bem aceito e compreendido, posto que concordamos plenamente com Sousândrade e Churata em que América precisa, senão de um novo modo de entender-se, um modelo de leitura acorde com suas necessidades.

CAPÍTULO I

Ritmos e compassos de Sousândrade e Churata

1 Primeiro movimento

Neste primeiro movimento recorreremos não ao diapasão dos nossos poetas, mas aos ritmos tocados pelos críticos que sempre têm algo a dizer sobre o fenômeno estético, além de que sempre este o exige, sem dúvida. Tentaremos fazer um resumo, o mais detalhado possível, das posturas face às obras de *O Guesa* e *El pez de oro*, e apontaremos alguns detalhes que têm sido estabelecidos como inquebrantáveis, mas que, graças a diversas e pacientes pesquisas, devem ser questionadas por uma exigência de rigor acadêmico.

1.1 Dissonâncias críticas sobre Sousândrade e *O Guesa*

O projeto literário de Sousândrade manteve uma íntima unidade com sua vida. Por essa razão é preciso percorrer alguns de seus aspectos com o objetivo de aportar mais uma face à leitura da sua máxima obra tecida com o conhecimento que o poeta ia adquirindo, até estabelecer a forma expressiva das dimensões que conhecemos. Ou seja, o discurso não corresponde a uma ficção absoluta, mas a uma virtualização de fatos vitais com a finalidade de “dar carne” ao poema.

Talvez essa relação intensa entre obra e vida seja um eco da filosofia do dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) que experimentou o seu pensamento em cada um dos seus textos como um plano para mostrar a existência. Essa paixão, que transitou entre a biografia e a filosofia, levou ao pensador espanhol Miguel de Unamuno situar o foco filosófico sobre a experiência do homem de carne e osso como tarefa fundamental do pensamento. Essa mesma intenção, nós podemos anotar em Sousândrade: fazer poesia para o homem, o homem singular da América do Sul.

Importante destacar a urdidura entre périplo vital e poética em Sousândrade, já que nos mostraria um antecedente interessante sobre a estetização da vida como um todo que atinge objetivos práticos e não só de uma individualidade preconizada pelo gênio incompreendido. A proposta sousandradina teria a ver com um compromisso da subjetividade com a trama sócio-política. Dessa forma, o agir do poeta maranhense, colocaria a nossa pesquisa em um campo tenso que precisaria de uma delicada interpretação, quase cirúrgica, para estabelecer os pontos de contato da experiência poética e da poetização da experiência.

1.1.1 Notas da vida

Joaquim de Sousa Andrade nasceu no dia 9 de julho de 1832, de acordo com a sua certidão de batismo, em Pericumã e morreu no dia 21 de abril de 1902, em São Luís de Maranhão. Três anos após a proclamação da vida republicana do Brasil continuou escrevendo sua obra principal, *O Guesa*, com um poema¹⁶ que seria a continuação do décimo segundo Canto. Dado que o seu primeiro livro de poemas, *Harpas selvagens*, foi publicado no ano 1857, Sousândrade é situado na segunda geração romântica, mas suas características podem chegar até a terceira geração,¹⁷ sem mencionar a projeção maior no tempo, segundo o ânimo experimental da sua obra.

O Maranhão da época de Sousândrade caracterizou-se por ser um polo económico importante pela exploração do algodão que permitiu a aparição, consubstancial, de uma importante elite intelectual no século XIX. São Luís, inclusive, chegou a ser conhecida como a Atenas Brasileira.¹⁸ Entre a prosápia maranhense destaca o nome de Gonçalves Dias, filho predileto e fundamental do romantismo brasileiro, além de ser uma referência iniludível, tanto na poesia sousandradina,¹⁹ como em aspectos da cultura letrada do vate.

Outros autores coevos ao autor de *Harpas selvagens* seriam Álvares de Azevedo, Castro Alves, Bernardo Guimarães, José de Alencar etc. Nesta constelação é de suma importância mencionar seu conterrâneo Odorico Mendes, tradutor da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Eneida*, já que a formação clássica de Sousândrade, através do labor intelectual de Mendes, permitiu-lhe a criação de vocábulos²⁰ que abriram um amplo arcabouço expressivo na sua poesia. Sem o risco assumido nas traduções de Mendes, dedicado ao conhecimento e adaptação dos greco-romanos ao português, talvez não teríamos a

¹⁶ O título do poema é “O Guesa, o Zac”. Nele o personagem comemora a conquista republicana do Brasil como a sua vitória.

¹⁷ Segundo Massaud Moisés, no seu livro, *História da Literatura Brasileira*, Sousândrade pertenceria à terceira geração romântica (p. 241). Baste a mencionar que as divisões temporais propostas por Massaud no mesmo texto são as seguintes: 1ª 1836-1853 aprox. 2ª 1853-1870 aprox. 3ª 1870-1881 como o começo do Realismo (p. 23-24).

¹⁸ WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, p. 6.

¹⁹ Cf. LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 136-150. O primeiro em se deter nesta marca é Frederick Williams (*Sousândrade: vida e obra*, p. 76; 87-91).

²⁰ CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*, p. 211. A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade, pp. 535.

possibilidade de encontrar em *O Guesa* diversos princípios de construção linguística afins à atualidade.²¹

À diferença dos seus contemporâneos, Sousândrade, estudou na França Engenharia de Minas e Grego na universidade Sorbonne,²² mas não há documentos que corroborem o dado mencionado.²³ Caso seja fato, em todo caso, nosso poeta se perfila como criador de tipo telúrico²⁴ a partir da sua formação acadêmica. Talvez, não em vão, os irmãos Campos se referiram a ele como um terremoto, com a exceção de que não foi tão clandestino como eles perceberam. Importante dizer que não concluiu esses estudos nem tampouco os de Medicina no Rio de Janeiro. Por tais razões, concordaríamos com Luiza Lobo ao qualificar Sousândrade como um poeta fundamentalmente autodidata.²⁵ Além disso, teve uma participação ativa na nascente República, sendo funcionário *ad honorem* do novo sistema político, realizando trabalhos como designer da bandeira do Estado de Maranhão, intendente de São Luís, participe da Comissão de Alistamento Eleitoral e parte do grupo de criadores da primeira Constituição Republicana de Maranhão.²⁶

Em vida teve diversos modos de escrever seu nome, assim como pseudônimos, tais como Conrado Rotenski.²⁷ Graças à paciência sutil do crítico peruano Juan Carlos Torres poderíamos estabelecer que a lenda sobre a síntese dos sobrenomes do autor não tem a ver com a alta estima que teve por Shakespeare posto que a escrita que conhecemos atualmente, com as onze letras, não existia nos Estados Unidos na década de 1870 (tempo

²¹ Wilson Martins na sua *História da Inteligência Brasileira* desestima estas apreciações críticas, porque considera que o poeta brasileiro José Bonifácio teria «antecedido por muito as criações vocabulares atribuídas a Sousândrade em caráter de pioneiro» (p. 180).

²² Este dado é levantado por Frederick Williams no livro *Sousândrade: vida e obra*, p. 8.

²³ WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade: vida e obra*, p. 19. Wilson Martins argumenta que não existia na França visitada por Sousândrade esse curso (*A crítica literária no Brasil*, p. 705).

²⁴ Massaud Moisés também o considera o Guesa com um herói telúrico. (*História da Literatura Brasileira*, p. 255).

²⁵ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 130.

²⁶ LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*, p. 131

²⁷ «Afrânio Peixoto, em sua obra *Noções de História da Literatura Brasileira* (1931), proporciona ao leitor uma breve notícia de Sousândrade, apresentando-o como um dos autores (dentre os vários citados) do romance *Casca da Caneleira*, que foi publicado em 1866, em São Luiz (sic.)» (SILVA, Ruth Aparecida Viana da. *Ecossistemas em Sousândrade* p.61). Frederick Williams, na página 9 de *Sousândrade: vida e obra*, precisa que o romance mencionado por Peixoto foi assinado com o pseudônimo citado.

em que ele morou lá), porque se escrevia “Shakspeare”²⁸ fato que desfaz a confissão que dera a neta de Sousândrade, Maria José de Sousa Andrade Costa, em uma entrevista citada por Luiza Lobo.²⁹ Por outro lado, o tema do proparoxítono do sobrenome poderia se manter em pé, muito melhor, já que o nosso autor tinha um ideal sonoro distinto, ou grego, no dizer de Haroldo de Campos.³⁰ Não obstante, Wilson Martins vê no circunflexo o signo da união de duas vogais e não um som, em especial atribuído «fantasiosamente»,³¹ nos recentes estudos sousandradinos.

Por outro lado, a participação na nova política brasileira impede que se possa considerar Sousândrade como um personagem marginalizado, como se tem repetido quase até o cansaço.³² Junto a este detalhe, tem-se que fazer uma emenda sobre a lenda do poeta louco que teve inúmeras repetições na crítica³³ e que, sub-repticiamente, justificaria a envergadura e dificuldade do seu projeto estético. Sousândrade foi basicamente estranho, diferente de seu meio, mas não desconsiderado até o ponto de ser maltratado por moleques nas ruas de São Luís.³⁴ Tudo isto tem a ver com os problemas de homonímia como deixa ver Juan Carlos Torres ao estabelecer a existência de outros “Sousas Andrades” em São Luís, dos quais um se destaca por ter vivido um episódio violento na cidade, dado afastado da biografia do autor.³⁵

²⁸ TORRES-MARCHAL, Juan Carlos. Shakespeare em Sousândrade. «É importante [além] frisar que, por esses anos [década de 1870], Sousândrade já aglutinava seus sobrenomes, como pode ser visto na sua assinatura (J. de Souza Andrade) numa cópia de *Guesa Errante* (1877), datada em Valparaíso, no Chile, no dia 16 de abril de 1878» (p. 4). A questão desta lacuna biográfica foi repetida por uma quantidade enorme de críticos.

²⁹ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 34

³⁰ CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*, p. 211.

³¹ MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Vol. 1, 152.

³² ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*, p. 37. Segundo Frederick Williams, o poeta, pertenceu ao mais prestigioso grupo de literário de Maranhão além de gozar, nos seus últimos anos, da admiração e respeito dos jovens de São Luís (*Sousândrade: vida e obra*, p. 8; 18).

³³ SOUZA, Ana Santana de. O seio criador ou o matriarcado de Pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 1; BARDI, P. M. *História da arte brasileira*, p. 170.

³⁴ CAMPOS, A. e CAMPOS, H. de. *Re Visão de Sousândrade*, p. 653. LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 43. Esta lenda negra foi espalhada por Clarindo Santiago no seu artigo Souza Andrade, O Solitário da “Vitória”, p. 171.

³⁵ O nome deste individuo foi Apolinário Joaquim de Sousandrade (sic) levado preso no período em que Sousândrade foi intendente de São Luís. (TORRES-MARECHAL, Juan Carlos. Contribuições para uma biografia de Sousândrade II, p. 6).

Consideramos que a ideia justa sobre a falta de impacto³⁶ da poesia sousandradina tem a ver com a falta de nível formativo e perspectiva crítica dos seus contemporâneos³⁷ da qual, também, foi consciente e reconheceu com tristeza.³⁸ Outro ponto importante a mencionar sobre o tema é que ele não teve um padrinho literário, como os outros autores românticos da sua época:³⁹ condição importante para pertencer aos círculos de formação da literatura brasileira reconhecida pela crítica oficial. Sabe-se, por último, que a petição de apoio econômico para sua formação acadêmica foi rejeitada pelo Imperador, fato que o desligou do epicentro político econômico (a Corte) e gerou o seu afastamento da notoriedade, em vida,⁴⁰ das letras do seu tempo até a segunda metade do século XX, muitos anos depois da sua morte.

Sousândrade viajou fora do Brasil 14 anos da sua vida em uma espécie de autoexílio⁴¹ (não consideramos as viagens fora de São Luís). Conheceu América do Sul, Central e Caribe; América do Norte, Europa e África, mas jamais se desligou do Brasil como centro

³⁶ Sobre a falta de repercussão esclarece Wilson Martins: «Sousa Andrade anexou aos dois tomos da volumosa coleção de artigos críticos e notas críticas referentes a sua obra, demonstrando por antecipação que ela não foi tão ignorada no tempo como pretendem alguns críticos recentes; é certo que as *Obras poéticas* nenhuma repercussão ou influência tiveram em nosso posterior desenvolvimento literário e mental» (*História da inteligência brasileira (1855-1877)*, Vol. III, p.488). Parece-nos importante o dado que apresenta Pedro Renato Martins na sua dissertação de mestrado. Segundo sua pesquisa, 70% de brasileiros era analfabeto e 30% nem sempre era o receptor absoluto da literatura, sendo as mulheres e os estudantes os consumidores de literatura, *par excellence*, e, por essa razão, não tinham disposição para os experimentos sousandradinos: o escritor foi conhecido, mas no espaço restrito de poetas leitores (A própria forma do bárbaro domínio: elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sousândrade, p. 29-30).

³⁷ ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*, p. 38

³⁸ «Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos depois’; entristeci –decepção de quem escreve cinquenta anos antes». Das “Memorabilia que introduzem o canto VIII”. Em: *Re Visão de Sousândrade*, p. 197.

³⁹ «Em alguns casos, não basta que o poeta, o romancista ou o comediógrafo (sic.), tenha talento; é preciso que o escriptor (sic.) novel seja lançado por um nome respeitado e cotado no jornalismo ou as letras. É o baptismo; o sacramento consagrador, a investidura solene do cavalleiro (sic.)... É preciso que, de uma vez por todas, se desfça esse idiota preconceito, de que elle (sic.) escreveu para uma hora diferente da nossa». (SILVA, Nogueira da. Pacothila. Apud. CARNEIRO, Alessandra da Silva. Do tatu fúnebre ao Lar- *Titú*. Implicações do Indianismo no Canto Segundo do poema *O Guesa*, de Sousândrade, p. 116-117).

⁴⁰ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 25. Segundo David Treece, Sousândrade. «[A]inda jovem, recusou enfaticamente a patronagem financeira de Dom Pedro II» (*Exilados, aliados, rebeldes*, p. 317). O problema desta afirmação é que não está sustentada por ele e pode se confrontar com a pesquisa de Williams na qual faz constar três audiências do poeta maranhense no Rio e da qual poder-se-ia desprender certo ressentimento.

⁴¹ LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*, p.9.

de leitura do mundo. Em outros termos, a erudição⁴² geográfica e cultural como ideal, de que temos reflexo em *O Guesa*, não responde a um motivo de viajor exótico, mas a uma forma de confirmar que seu projeto tinha vocação universal, no sentido estrito do termo, e que começava a partir do local. Curiosamente, duas viagens que marcaram de modo radical o olhar do poeta tem a ver com os Cantos mais comentados de *O Guesa*. A primeira foi a Amazônia (1850-1860), de onde obteve o material afetivo para o “Tatutrema”, e a segunda a Nova Iorque (1871-1878; 1880-1884), como base para o “Inferno de Wall Street”.⁴³

Os constantes deslocamentos mostrariam um poeta nômade, tanto no corporal ou sensitivo como no psíquico ou mental,⁴⁴ deixando ver que a vivência do poeta maranhense esteve relacionada com uma vida de passagem (e paisagem) cheia de transformações sociais, políticas e culturais do Brasil oitocentista.⁴⁵ O autobiografismo da obra, repetido também pela crítica,⁴⁶ se apresenta como um contraponto: vida e obra oscilam incansavelmente interpenetrando-se, interpretando-se e reinterpretando-se com «gestos autoetnográficos».⁴⁷ É possível dizer que a prática poético-vital de Sousândrade tem traços fortemente analíticos, mas não de cunho objetivo. Falaríamos de um criticismo subjetivo romântico.

Alguns autores consideram a composição de *O Guesa* dentro de um marco de 30 anos (1854-1884),⁴⁸ mas se considerarmos a última manifestação poética de 1902, o total do

⁴² Claudio Cuccagna considera que Sousândrade gozou de uma erudição que nenhum dos seus contemporâneos teve. Cuccagna, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 54-55.

⁴³ Foi... em Nova York (sic) que Sousândrade teve a genial ideia de contrapor o “inferno das selvas” ao “inferno da cidade...” Luíza Lobo, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 55. A autora agrega um comentário em referência a este tema asseverando que «[S]uas origens familiares de senhor de terras, embora falido, o impediam [ao poeta] de ver a competição financeira capitalista como algo nobre» (p. 13). Não obstante, a crítica ao capitalismo de Sousândrade se centra na corrupção gerada pelo amor ao dinheiro, mais do que em uma concepção feudal ou semifeudal do mundo.

⁴⁴ Pedro Martins o compreende como périplo existencial-mental (*A harpa que se “desfarpa”*, de Sousândrade, p. 217).

⁴⁵ RÊGO, Josoaldo Lima, *Espaço, modernidade e literatura*, p. 13.

⁴⁶ SOUZA, Ana Santana de, História e mitos indígenas em *O Guesa*, p. 41.

⁴⁷ SOUZA, Ana Santana de, História e mitos indígenas em *O Guesa*, p. 40.

⁴⁸ SOUZA, Ana Santana de, História e mitos indígenas em *O Guesa*, p. 40. Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* menciona que o tempo de composição da obra foi de 10 anos (p. 126). Evidentemente é um erro. Ramón Castellano considerará 30 anos no seu artigo Sousândrade em 3D, p. 7.

tempo investido na composição seria de 50 anos,⁴⁹ mais da metade da vida de Sousândrade. Pode-se extrair fundamentalmente da vida do autor, com relação ao seu poema, que o nomadismo foi uma marca radical de composição vital e estética nos planos geográfico, histórico, político e literário, para mencionar os mais relevantes. O entrecruzamento ou a superposição desses estratos nessa analítica subjetiva seria uma das causas da, por vezes, “tortuosa” leitura de *O Guesa*, mas tudo isto corresponde à vontade sousandradina de modificar o leitor, apresentando sua vida como contraste de experiência receptiva.

O poeta foi em vida toda uma *linha de fuga*⁵⁰ do seu tempo e não existe metáfora na nossa asseveração, porque o seu nomadismo arrastou diversos elementos de conhecimento estético para propor uma nova visão de mundo.⁵¹ Sousândrade conseguiu reunir a heterogeneidade com a esperança de que se desenvolvesse conforme os seus sonhos. Ou seja, o ato literário nele era uma «profissão de fé»⁵²: «a lenda passa a existir como verdadeira quando o poeta a mune com uma carga de verossimilhança pautada na sua própria vida, ou, ainda, a alargá-la até a extensão da historicidade, quer de fatos passados quer de fatos presentes»,⁵³ como menciona a pesquisadora ricoeuriana, Rita Cássia de Oliveira.

Assim se estabeleceria uma simbiose, não com um fato lendário, mas com um mito em movimento (rito), como ponto de partida para a revisão das mitologias do seu tempo, como o índio romântico do Império ou a própria República ameaçada pelo capitalismo. Sousândrade contraporía um mito a outro(s). Em todo caso, e divergindo um pouco da citação anterior, mais do que um jogo de verossimilhança, temos, face a nós, um jogo de contrapontos imaginários, se levamos em conta que, em *O Guesa*, se tenta propor uma nova narrativa para o mundo. Neste sentido, não se pode perder de vista que no dístico

⁴⁹ NUÑEZ, Ángel, *O Guesa, de Souzaândrade, poema épico latino-americano*, p. 7.

⁵⁰ Troca, por exemplo, o eixo Brasil-Portugal pelo eixo Brasil-França com as suas respectivas metrópoles (Coimbra-Paris). Uma segunda quebra seria o eixo Brasil-EUA e sua cidade símbolo Nova Iorque. Aprofundaremos a afirmação deste conceito no capítulo seguinte.

⁵¹ «O autor escreve uma narrativa em viagem que transita entre (auto)biografia e ficção, realidade e sonho...» (SOUZA, Ana Santana de, *O seio criador ou o matriarcado de Pindorama: a nação Guesa de Sousândrade*, p. 1.)

⁵² REINATO, Pedro Martins, *A própria forma do bárbaro domínio*, p. 28.

⁵³ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *Memória tempo e poesia*, p. 3.

vida-criação seria inadequado encontrar «mera conexão de causa (périplo) e consequência (antecipações)». ⁵⁴ Segundo esta precaução, Rita Cássia de Oliveira escreveu que no poema ocorre uma transmutação da história em ficção. ⁵⁵ Por sua parte, Frederick Williams, afirmará que «[D]e muitas maneiras sua vida sugere o arquétipo do intelectual latino-americano lutando para unir as forças contraditórias do barbarismo e da civilização. Não obstante, ele estava sempre fazendo as coisas diferentemente». ⁵⁶ E é nesse “diferentemente” que queremos nos deter a seguir.

Não podemos deixar de apreciar as propostas de leitura vital que faz Luíz Costa Lima sobre Sousândrade e que pertencem, a modo de síntese, às inúmeras asserções críticas sobre a produção estética de *O Guesa* e sobre sua “diferença”, mas em nível teórico. Os aspectos levantados pelo crítico carioca vão nos permitir sair da visão cósmica sousandradina em direção a sua operação criativa.

Em primeiro lugar, Costa Lima afirmará que *O Guesa* foi «produto de um grande poeta, fracassado pelo dilaceramento interno da sua expressão». ⁵⁷ Em outros termos, a problemática de Sousândrade, o seu fracasso mesmo, tem a ver com a hipertensão gerada pela tentativa de exprimir o mundo circundante. O crítico carioca, concorda com essa espécie de marginalização literária que experimentou o poeta maranhense, segundo a maioria crítica, mas propõe o foco do problema na perspectiva do próprio escritor e não na recepção estética. Temos então a encenação da questão do olhar e do agir. O crítico agregará depois: «[N]ele se desenvolvia uma concepção dramática do mundo, que o tornava propenso à marginalidade». ⁵⁸ Esse dramatismo gira em torno da prática vital e a prática literária. Talvez Sousândrade tivesse levado o mimetismo a um extremo entre o plano discursivo e o plano da vida. A marginalidade é consequência de interpretar (no sentido de atuar) o seu pensamento como um todo global, ou como disse Humberto de Campos, «era um artista que não mentia a sua consciência». ⁵⁹

⁵⁴ CASTELLANO, Ramón, Sousândrade em 3D, p. 14, nota de rodapé nº 13.

⁵⁵ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *O poema O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur*, p. 64.

⁵⁶ WILLIAMS, Frederick., Sousândrade em Nova Iorque: Visão da mulher americana, p. 584.

⁵⁷ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 465.

⁵⁸ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 472.

⁵⁹ CAMPOS, Humberto de, *Crítica*, p. 19.

Tal ideia condiz com o que Costa Lima agregará para reforçar o seu argumento: «[A] experiência do mundo convertia-se assim em uma experiência de consumo, em uma naturofagia».⁶⁰ É possível que essa “naturofagia” tenha transbordado as capacidades de Sousândrade? Importante mencionar que esse costume foi posto à moda pelos românticos e na América Latina se converteu na base para a formação da identidade das nações emergentes. Teríamos três elementos que procuram seu equilíbrio no interior do poeta: olhar, pensamento (consciência) e ação. Na procura de tal equilíbrio é que *O Guesa* faz seu longo aparecimento de *opera aperta*.

Sousândrade, por tudo o que foi dito, põe em movimento na sua poesia o «grau de abertura emocional»⁶¹ até o ponto de que «[A] visualização decorre de que a expressão da realidade é condicionada pela experiência mesmo física do mundo».⁶² Temos um quarto elemento por anotar para montar o nosso quadro: cosmos, olhar, pensamento e agir. Eis que todo tipo de ação deveria passar por uma subjetividade afetada por imagens propostas no «campo visual da realidade», em concordância com a «experiência visual que sobre ele se projetaria».⁶³ A poesia seria o ponto médio do fluxo cosmos-perspectiva, em uma oscilação infinita como bem demonstrou Sousândrade ao não culminar sua obra. É mister chamar a atenção para o fato de que, segundo Costa Lima, a visão é uma percepção aguda, intensa.⁶⁴ A percepção poética não se recusou à observação da delicada trama do mundo na busca de uma intensidade geral, que veio a desembocar em um poema total.

1.2 Consonâncias críticas sobre Sousândrade e *O Guesa*

Se falamos de consonâncias críticas devemos referir-nos aos irmãos Campos como as notas mais altas de tal compasso, mas sempre com reservas, posto que a emotividade do primeiro amor é sempre, muitas das vezes, exagerada. Nesse sentido, eles não tiveram nenhum reparo em engrandecer a figura do seu patrono literário, até o ponto em que seus estudos parecem mais uma confirmação dos preceitos concretistas do que uma abertura às inovações e, sobretudo, limites do gênio sousandradino. Recorreremos agora as linhas

⁶⁰ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 466.

⁶¹ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 464.

⁶² LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 465.

⁶³ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 463.

⁶⁴ LIMA, Luíz Costa, O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade, p. 465.

majoritárias de leitura de *O Guesa*, não sem antes, falar um pouco do romantismo mundial e brasileiro, sempre em consonância com o poeta e a partir da visão dos trabalhos críticos sobre ele. Na última parte do capítulo, e não menos importante, deixaremos um resumo comentado sobre as pequenas linhas de leitura que *O Guesa* tem suscitado e das que podem surgir pelas vias de interpretação recorrentes.

1.2.1 O romantismo brasileiro e Sousândrade

O romantismo no Brasil tem como certidão de nascimento a revista *Niterói*, no ano de 1836, em Paris, França. Teve somente dois números, mas foram suficientes para gerar mudanças importantes sobre a concepção poética brasileira e sobre a necessidade de uma emancipação criativa dos moldes coloniais. É bom esclarecer que esse impulso chega da metrópole, como fato paradoxal, porém apresenta uma ruptura entre a literatura portuguesa e a colônia sul-americana. Os pais da revista foram os poetas José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre e Francisco de Sales Torres Homem, dos quais o primeiro é considerado o introdutor do romantismo no Brasil, com a publicação dos livros *Suspiros poéticos* e *Saudades*, no mesmo ano de 1836.

Como aconteceu com os países da América Hispânica, o romantismo significou uma verdadeira luta para estabelecer os parâmetros de pensamento em relação a uma terra que tinha um novo dono, além de não depender, ou não ter que depender, do centro de poder europeu. Em algum sentido, os românticos foram importantes para traçar a primeira ideia de nação das novíssimas repúblicas. Esta realidade não foi tão alheia ao Brasil, mas sob uma dinâmica distinta, posto que o sistema político monárquico se manteve, sem obstruir, porém, o desejo de formar uma identidade em conformidade com as mudanças histórico-culturais do globo.

Nas terras brasileiras, o romantismo teve que se aclimatar a uma situação acrítica em relação ao governo imperial de Dom Pedro II e, ao mesmo tempo, preparar o terreno para uma nova forma de pensar o país. O nacionalismo, primeira bandeira desse movimento, foi exaltado e, junto com ele, um processo de arranjos tensos que chegaria até o fim do próprio império e a proclamação da República. Isso quer dizer que em um primeiro momento os românticos trabalhavam para legitimar o poder político; e em um segundo momento, este mesmo labor mostrou as gretas dessa ansiada legitimidade e, finalmente, pelo seu próprio credo, a crítica social chegou à prática literária. Em síntese, o casamento entre um tipo de política, distinto do proposto pelo romantismo, derivou na crise de

identidade que se procurava evitar com um discurso monológico. No caso brasileiro, poder-se-ia dizer que o lugar do poeta cumpria com os rigores da república platônica: sempre que servisse aos interesses do Estado o poeta é bom. Não falamos, então, só de um movimento estético, mas estético-político, sem uma linha de diferenciação clara, porque ainda o coletivo letrado dependia da estrutura governamental, de uma ou outra forma.⁶⁵

A crítica contra a primeira fase romântica, conhecida como indianista, enfatizou na construção do indígena como cavaleiro medieval europeu, pela simples razão de não haver uma relação com o verdadeiro indígena americano ou brasileiro. Esse indígena “cavalheirizado” foi uma *re*-apresentação segundo um claro interesse de criar uma mitologia americana, mas sem deixar de lado a herança colonial. No fundo, o arquétipo construído do índio era de um europeu que não tinha reconhecido sua “europeidade” e que, através da arte literária, podia por fim ter acesso a ela. Danglei Pereira expõe a ideia deste modo: «os artistas tinham os olhos voltados para o externo, produzindo, com isso, um fenômeno interessante: as matrizes brasileiras apareciam, muitas vezes, como prolongamento de uma identidade externa».⁶⁶ É importante lembrar a marca colonial da explicação do mundo: para que uma comunidade tenha validade como existente, é necessário justificá-la com algum tipo de relação com a origem. Para o caso da intelectualidade brasileira era impossível não se ver na figura mítica do guerreiro pré-moderno da Europa.

O paradoxal do indígena-figura-nacional é que ficava no passado, como se existisse só para ser exaltado, após a sua extinção. Essa mitologia amputava a vitalidade do personagem, posto que ainda no século XIX, o Brasil mantinha uma grande população indígena, mas não considerada como cidadã e, conseqüentemente, como “exemplar”. A ironia, como aponta Massaud Moisés, era que «o índio veio corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação».⁶⁷ O indígena

⁶⁵ TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 14.

⁶⁶ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 73.

⁶⁷ TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 14.

passou a ser muitas coisas em um plano mental, mas nunca uma pessoa de direito no marco político oitocentista.⁶⁸

Dentro desse mapa de ação, a melhor possibilidade de um crescimento econômico e cultural dependia dos laços que se estabelecia com o Império. Isto poderia se resumir na existência ou inexistência no plano social. Afirma-se que Sousândrade tenha sido o “marginal” da sua época por seus ideais republicanos. Junto a ele podem ser incluídos os defensores da democracia popular e os liberais, que foram afastados sistematicamente da construção do sistema de códigos nacionais.⁶⁹ Mas, como explicamos linhas acima, o romantismo brasileiro, como movimento, apresentou as dificuldades da estetização da política imperial pelo fato de que não conseguiu considerar «a multiplicidade como fator preponderante no delineamento» da identidade nacional brasileira além de reconhecê-la «como ponto de partida para a compreensão de... [sua] cultura».⁷⁰ Desta forma se pode ampliar a leitura sobre a incompreensão da expressão sousandradina. Não somente a sua poesia estava fora do escopo oficial de leitura, mas sua postura ideológica. O contexto, em um sentido amplo do termo, não tinha a possibilidade de deglutir um artista como Sousândrade.

As perspectivas atuais sobre a crítica literária, do tempo de *O Guesa*, apontam sempre para sua incapacidade de leitura. Nós entendemos que esta situação derivou das circunstâncias históricas do Brasil pré-republicano. Nesse sentido, a crítica coeva a Sousândrade teve provavelmente as mesmas limitações do poeta, que se encontrava em uma mudança de época. A modernidade exigia ao romantismo se simultaneizar, mas as ferramentas eram fundamentalmente neoclássicas na prática crítica⁷¹ e poética.⁷² O critério do equilíbrio e do decoro eram impermeáveis ainda à lente do *interessante* proposta por Schlegel.⁷³ A única “inovação” permitida era aquela que respeitava regras e

⁶⁸ O problema é muito atual ainda no século XXI.

⁶⁹ TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 26.

⁷⁰ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 130.

⁷¹ REINATO, Pedro Martins, *A própria forma do bárbaro domínio*, p. 12.

⁷² MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 21.

⁷³ REINATO, Pedro Martins, *A harpa que se desfarpa*, p. 16.

fronteiras; a forma, ainda estava sujeita a uma prova rigorosa do bom senso aristocrático ou, seguindo o pesquisador Danglei de Castro, a crítica se encontrava “cristalizada”.⁷⁴

A antiquada hermenêutica dos críticos, sempre tensionada pelo peso do passado, permitiu toda uma geração de leitores e leituras impressionistas.⁷⁵ No entanto, é imprescindível dizer que a ideia de uma crítica que não fosse desse estilo seria ainda impensável. Em outras palavras, o que «[O] posicionamento dos críticos oitocentistas revela uma visão reducionista do romantismo, desconsiderando a sua multiplicidade e a heterogeneidade estética».⁷⁶ Quem esteve sempre um passo mais além foi o próprio criador mesmo, porque seu trabalho consistia na libertação dos parâmetros estéticos que haviam sido apropriados pela maquinaria estatal.

1.2.2 O romantismo e Sousândrade

A fidelidade ao romantismo, por parte do autor de *O Guesa*,⁷⁷ foi o que tornou possível sua projeção para além das suas fronteiras espaciais e temporais. É a radicalidade face a esse movimento cultural o que permitiu, e permite, uma estreita consonância entre estética e tempo. Em primeiro lugar, Sousândrade não recusou a experimentação⁷⁸ em distintos níveis da obra e, em segundo lugar, esse mesmo tom o mantém ressoando nas práticas estéticas da atualidade. Acreditamos que a compreensão romântica do poeta foi tal que ele antecipa o caminho para o advento das vanguardas.

Segundo a leitura do pesquisador Danglei de Castro, o fragmentário como característica do rebelde homem romântico seria uma das antecipações da moderna estética em Sousândrade, posto que ele tenta uma racionalização «ao impulso emotivo primário do

⁷⁴ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p.11.

⁷⁵ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 24.

⁷⁶ REINATO, Pedro Martins, *A harpa que se desfarpa*, p. 42.

⁷⁷ Esta fidelidade responde a um processo de aperfeiçoamento da interiorização do romantismo, posto que Frederick Williams afirma que «[N]os primeiros livros Sousândrade se assemelha fortemente aos demais poetas de sua geração e pode ser caracterizado em geral pelos mesmos elementos» (*Sousândrade: vida e obra*, p. 76). Por sua parte, Haroldo de Campos escreveu que Sousândrade possui uma «estética permeada pela cosmovisão romântica» (*A arte no horizonte do provável*, p.186). Quase o mesmo afirmará, anos depois, o pesquisador Pedro Renato Martins, da seguinte forma: «a poesia sousândradina foi modelada pela estética romântica» (*A harpa que se desfarpa*, p. 64).

⁷⁸ «Não se deve esquecer que ele é romântico e o romantismo o leva a escrever e a chegar aos experimentos artísticos da sua obra» (WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 75).

falar romântico».⁷⁹ Nos termos de Frederick Williams, o nosso autor cumpre a divisa «do poeta demiurgo».⁸⁰ Dados importantíssimos, porque abrem a questão de se verdadeiramente *O Guesa* é uma obra fragmentária ou não. No primeiro caso se propõe uma vontade de organização, mas sempre na beira do impulso que derrota o afã estruturador. No segundo ponto, a função demiúrgica permitiria criar uma ordem com o material disponível para o poeta. Poderíamos aprofundar a questão perguntando o seguinte: a fragmentação não é uma outra forma de organização do mundo que Sousândrade atinge antecipadamente? E quando nos referimos ao fragmento, queremos dizer que em realidade não é mostra do desconexo, mas uma forma nova de conectar o mundo. Nesse aspecto, mais do que um fragmentarismo, estaríamos falando do nascimento da complexidade poética face à complexidade do mundo que o romantismo soube vislumbrar.

A pesquisadora Alessandra da Silva Carneiro, seguindo as reflexões de Michael Lowy e Robert Sayre, no livro *Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*, afirma que o romântico tem a ver com uma visão do mundo que se contrapõe à modernidade capitalista e tenta recuperar o mundo pré-capitalista e pré-moderno. A melancolia se converteria em uma fuga da realidade, na busca de um mundo humano e evidentemente perdido, ou em processo de se perder. Depreende-se que o romantismo seria um projeto intelectual artístico, político, histórico, etc.⁸¹ Assim, Sousândrade cumpriria com quase todos os requisitos mencionados de maneira exemplar como pudermos ver páginas atrás.

Para fazer jus ao poeta, frente à proposta anterior, teríamos que discutir a necessidade de recuperar um passado prístino e a fuga ocasionada por essa busca. Sousândrade tem um projeto completo e complexo, porque a recuperação do perfil edênico da humanidade se matiza com uma inter-relação mítica do judaico-cristão e o inca, basicamente. Todos os passados míticos se uniriam ao republicanismo sob a confiança do advento de um novo mundo. A melancolia patente em *O Guesa* responderia ao trabalho solitário de alguém que logra reconhecer a dificuldade dessa terra por construir, mas ainda assim começa a

⁷⁹ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e modernidade em Sousândrade*, p. 11.

⁸⁰ REINATO, Pedro Renato, *A harpa que se desfarpa*, p. 20-21.

⁸¹ CARNEIRO, Alessandra da Silva, *Sousândrade: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro*, p. 2.

escrita da resposta pela pergunta do futuro. O humanismo de Sousândrade, neste sentido, é mais uma fuga do romantismo, a partir dele, do que uma fuga romântica, propriamente, fato que o colocaria na terceira geração desta corrente literária no Brasil e à sombra do modernismo literário.

De modo resumido, as revoluções geradas pelo romantismo continuam até os nossos dias, talvez com uma carga maior de radicalidade, mas sempre com aquela intensidade que os seus criadores não deixaram de pregar. A vanguarda, como retomada do romântico, seria o novo espaço de crítica às estruturas do mundo, começando pela linguagem, na procura de reestabelecer um conceito de humanidade e de mundo contrário ao que propõe a modernidade. É possível que o romantismo, como movimento humano em geral, tenha percebido a des-subjetivização do homem e, por essa mesma razão, tenha lutado para reconstituir sua interioridade a partir do gênio e de sua delicada sensibilidade. Depreende-se do que foi exposto acima que a real ponte entre passado e presente é o romantismo, no qual Sousândrade se insere como personagem-ponte entre um tempo e outro.

Gostaríamos de continuar o contraponto com a seguinte citação de Massaud Moisés:

Em lugar da Ordem clássica, erguem o facho da Aventura ao Cosmos Clássico, ou a prevalência da indagação acerca da harmonia universal refletida na configuração dos astros e da Natureza, entendida como sinônimo de equilíbrio absoluto, – preferem o Caos, a Anarquia; ao universalismo opõem o individualismo: substituem o Macrocosmos pelo Microcosmos.⁸²

Linhas interessantes em distintos sentidos, porque abrem a possibilidade de perguntar por mais de um eixo referente à dinâmica que influencia Sousândrade. A nova estética do mundo devém em um plano de desequilíbrio generalizado, mas entendido como princípio criador ou positivo. A aventura do viajante, o Caos e o Micro são os pontos de apoio que o nosso poeta leva em conta, sempre sob a compreensão de que o Mundo que revela esse rosto oculto contra as regras antigas que já não podem dar conta da sua transformação e poder. Eis que o destinado a fazer uma leitura adequada da metamorfose é o artista e seu especialíssimo *sentire*.

Podemos agora afirmar que *O Guesa* é habilitado e potencializado na construção das suas próprias leis graças ao romantismo.⁸³ A anarquia de que fala Moisés é a autonomia

⁸² MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 12.

⁸³ REINATO, Pedro Martins, *A própria forma do bárbaro domínio*, p. 8.

de criação que depende de uma inter-relação única entre mundo e artista. As velocidades de percepção são hipostasiadas no texto literário, ou na obra artística em geral, e demonstra a singularidade e importância da atividade criativa no cosmos. A esse respeito, a experimentação é mais uma expressão de rigor do que um capricho. O verdadeiro sentido da relativização não seria a validade de tudo, mas a possível relação de diversos elementos e formas em uma proposta estética.

Na pesquisa de Pedro Renato Martins sobre as fontes românticas e seu influxo na poética sousandradina, se lê o seguinte: «[A]s formas e os gêneros literários no romantismo estão em “devir”, não podendo ser cristalizados em preceptivas de estilo, relativizando qualquer tipo de limite formal externo que não seja imanente... dos desígnios do artista».⁸⁴ Somado ao anterior, cremos que a imanência da criação tem a ver com uma simetrização das afeções experimentadas pelo poeta. O que significa responder a uma lógica horizontal dos fatos sobre o plano do poema que, neste caso, é *O Guesa*. Se se pode dizer, a única regra é a abertura às consonâncias do mundo contra as partituras impostas à interpretação artística. O longo poema de Sousândrade é mostra desse “devir”, desse *work in progress* que enlaça o que aparentemente é irreconciliável.

O trabalho romântico sobre os gêneros literários e sua relativização exigiu, sem dúvida, «novos critérios de avaliação»,⁸⁵ para os quais a crítica não estava preparada pelo vertiginoso, e até violento, processo que se lhe apresentava. A inoperância dos instrumentos críticos abriu espaço ao conceito de gênio kantiano, como o idôneo homem da expressão e não mais da representação servil da natureza. Ele restabeleceria a comunhão perdida e mostraria uma outra via de exegese do circundante em uma relação aberta e potente. Assim, Sousândrade teria tido a possibilidade de incorporar «na sua composição poética, *livremente*, a nova épica romântica intimista»⁸⁶ e, até o humor, (como elemento questionador da sua sociedade), no limerick.⁸⁷ Foi a fé romântica o que levou nosso poeta a tomar o extremo clássico da épica e ampliá-lo, de modo que o riso

⁸⁴ REINATO, Pedro Martins, *A harpa que se desfarpa*, p. 10.

⁸⁵ REINATO, Pedro Martins, *A harpa que se desfarpa*, p. 12.

⁸⁶ LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, p. 143. (Grifado nosso)

⁸⁷ LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, p. 144.

tivesse sentido nesse corpo modificado e, entre esses vértices, *O Guesa*, adotou todas as velocidades poéticas que o converteram em um texto fundamental da literatura brasileira.

1.2.3 Mito e obra

Outro dos tópicos constantemente mencionados sobre *O Guesa* se refere à presença do mito na configuração do poema. Segundo os dados oferecidos sobre o Guesa, originalmente por Alexander Von Humboldt,⁸⁸ este seria uma criança, pertencente à etnia colombiana Muísca, eleita para que seu coração e sangue fossem oferecidos ao deus solar Bochica quando alcançasse a idade de quinze anos. Esse sacrifício marcaria o início de um novo tempo cósmico e assim o equilíbrio do universo se manteria. Dados adicionais ao informe etnográfico do estudioso alemão afirmam que o menino era afastado da sua família e formado pelos xeques (sacerdotes da etnia) no conhecimento dos gestos culturais de Bochica, para repeti-los cinco anos antes da sua entrega expiatória em uma viagem, ou caminho, denominado *Suna*.

A partir destes, por assim dizer, traços mínimos, Sousândrade construirá sua obra emblemática. Na sua “Memoriabilia” de 1876,⁸⁹ o poeta dá algumas pistas sobre a relação entre a narração etnográfica e a composição do livro. Em primeiro lugar, ele considera as informações de Humboldt como uma lenda. Em segundo lugar, estabelece a ponte entre a «natureza singela e forte» do texto e a «natureza própria do autor». Finalmente, e como resposta à pouca fidelidade do *Suna* proposto pelo criador, explicará que ele apresenta um caminho sacrificial moderno em consonância com a atualidade experimentada no seu século.

Três ideias poderiam se desprender do parágrafo anterior: 1) A leitura lendária que faz Sousândrade do texto levaria os comentadores a deixar de lado (aparentemente) as leituras míticas que se fazem do poema; 2) o autor estaria interessado em extrair só os elementos

⁸⁸ Sousândrade tomou este “pretexto” poético do resumo feito por César Famin na enciclopédia *L’Univers. Histoire et description de tous les peuples* (1837) dedicado à Colômbia e às Guianas. Na edição de *O Guesa errante* do primeiro volume de *Impressos* (1868) o poeta colocou o parágrafo de epígrafe e, por erro, atribuiu sua autoria a Ferdinand Denis, mas foi corrigido amavelmente por este. Essa imprecisão foi ocasionada, porque, nesta mesma enciclopédia, Denis colaborou na parte dedicada ao Brasil. Tempo depois, Sousândrade recorreu à fonte humboldtiana localizada no livro *Vue des cordillères, et monument des peuples indigènes de l’Amérique* (1810) e a adicionou, como segunda epígrafe à sua obra épica, na edição de *Obras poéticas* (1874). Para uma versão detalhada deste assunto se pode consultar o estudo de CUCCAGNA, Claudio: “O Guesa: a lenda e as suas fontes (Denis, Famin, Humboldt)”. Em: *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 31-40.

⁸⁹ Cf. CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 193-196.

básicos ou universais do Guesa para lhes implantar sua experiência; 3) o mais importante, neste sentido, seria tudo o que fica no meio da história, quer dizer o *Suna* mesmo, todo o trânsito que agora envolveria o globo. A partir de agora, o nosso trabalho terá que refletir sobre a pertinência de uma leitura mítica ou não do texto e suas razões. Além disso, não seria possível ler a contrapelo *O Guesa* no sentido de que está marcado pelo dado etnográfico e não somente é uma manipulação objetiva desse? Não foi Sousândrade, até certo ponto, afetado pela “força”, que admite, tem essa espécie de bode expiatório? Estas perguntas não são vãs se levarmos em conta que o *Suna* consegue abranger o mundo através da possessão da vida do poeta. Em outros termos, o poeta maranhense teria reativado a potência dessa aparente, cremos, “lenda”.

É importante agora fazer uma distinção tríplice. O que é que Humboldt fala fundamentalmente sobre os Muíscas? Uma lenda, um mito ou um rito? Em um dicionário simples podemos encontrar que uma lenda é uma narração de caráter fantástico, com fatos históricos deformados por uma comunidade. No caso do mito, este seria também uma narração, mas focada em certos princípios culturais de uma comunidade. Por último, o rito é um conjunto de regras cerimoniais que se praticam no interior de uma religião. Tendo em vista o anterior, seria possível descartar a denominação de lenda para o Guesa e manter para ela as categorias de mito e rito. Porém, para precisar o lugar do pretexto literário de Sousândrade, parece-nos justo localizá-lo no espaço ritual. Isto não descarta as linhas míticas, posto que a partir de um mito se organizam agires em torno um conjunto de elementos, entre os quais se encontra o próprio ser humano mesmo.

A identificação sousandradina com a história do Guesa é basicamente ritual, porque, como mencionamos linhas acima, o romantismo exigia todo um estilo de vida face a uma narrativa. O poeta faz da sua vida um rito, a partir dos elementos propostos nas informações humboldtianas. Joaquim de Sousa Andrade é o novo Guesa a ser sacrificado pelos xeques para renovar o equilíbrio do cosmos. O seu *Suna* deixa de ser exclusivo de uma etnia e passa a ser um rumo total da humanidade, já que o périplo sacrificial conecta diversas míticas em prol da renovação de todas as potencialidades humanas. A pregação romântica faz simbiose com o rito exposto por Humboldt e assumido pelo artista. Cabe destacar que esta íntima e explosiva relação começa na identificação subjetiva como base firme de um certo e total desenvolvimento na realidade.

Creemos que só agora é possível nos aproximarmos com propriedade das afirmações da crítica sobre este aspecto de *O Guesa*, porque todos estes remetem ao mito como fonte e não ao rito como prática. Inclusive concentram-se na textualidade conetiva que realiza Sousândrade ao lhe dar corpo. Um dos primeiros em aprovar a coerência e o desenvolvimento ótimo do mito no poema é Luíz Costa Lima, ao afirmar que a fidelidade à dinâmica do sentido mítico é conseguida sem dúvida alguma.⁹⁰ Por outro lado, a pesquisadora Rita Cássia de Oliveira concorda com ele e salienta o seguinte: «a transmutação de ação em poesia por meio do *mythos* foi elaborada do modo magnífico por Sousândrade ao elevar ao plano do poético a dimensão mítica dos índios da Colômbia, os Muíscas».⁹¹ Sumariamos, junto com ela, que não só o mito devém poesia, mas que a poesia devém mito, num processo de aliança que tem como agente condutor o poeta e a sua capacidade interpretativa do afeto.

Para as pesquisadoras Nora Alves e Maria Burque, a reescrita de um mito significaria a dissolução do mesmo até o ponto do poeta somente empregar seus traços fundamentais, para cumprir seus objetivos estéticos «aprofundando, reorientando, modificando ou, ainda, invertendo seu significado».⁹² Mas isto significa realmente a manipulação unidirecional das capacidades do mito? A interpretação dele não teria necessariamente a ver com a constante invenção e reinvenção dele segundo o que oferece? Até que ponto se pode considerar o mito como fato estático e passível à mão humana? Não seria válido dizer que sempre se pode perceber uma oscilação entre o mito e o homem? Nós cremos na intervenção do poeta sobre o mito e, além disso, nos limites que o mito coloca sobre a sua construção, segundo aqueles traços básicos que apontam Oliveira e Burque com tom pouco dialético.

Por outra parte, se falamos de linhas míticas fundamentais, o modelo do Guesa permitiu a Sousândrade relacionar outras, na expansão das potencialidades da sua narrativa base.⁹³

⁹⁰ LIMA, Luíz Costa, “O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade”, p. 480.

⁹¹ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *O poema O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur*, p. 47.

⁹² ALVES DE OLIVEIRA, Nora Gabriela e BURQUE, Maria Elisabete, *O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade*, p. 42.

⁹³ Elementos da tradição judaico-hebraico-cristã (sic), associados à mitologia indígena, apresentados como dimensões integrantes na formação de uma nação que traz em seu bojo a história milenar de civilizações indígenas extintas, mas que formam a grande história da Amazônia panamericana. Uma junção de ritos opostos e contraditórios num espaço mítico errante rumo à tragédia do Novo Mundo. Este é o mundo do Guesa. (SILVA, Ruth Aparecida Viana da, *Ecossistemas ameríndios em Sousândrade*, p. 90).

A universalidade à qual Sousândrade aspirou era possível, através de pontos de encontro dentro da heterogeneidade mítica, com o fim de gerar uma postura reflexiva. Ou como diria Danglei de Castro: «[O] sincretismo mítico apresenta-se, então, como uma visão crítica em relação à situação do homem na sociedade».⁹⁴ Ou seja: o mito, por si mesmo, tem a capacidade de criticar um estado de coisas e, com a síntese judaico-cristã, helênica e muísca-incaica que realiza, o poeta maranhense, nos encontramos com um macromito que suspenderia o tempo, retroalimentando-se e retroalimentando a história tematicamente, «significando a consciência histórica».⁹⁵ Podemos concluir disso, parcialmente, que em *O Guesa* se nos apresenta uma leitura bilateral do mundo: não só se pode compreender a sociedade a partir de fatos históricos, como também de “fatos” míticos. Oliveira e Burque rematam nossa ideia com o seguinte: «translada-se para o mito do Guesa-herói-do-novo-mundo o sonho mítico dos povos que encontraram na peregrinação eterna o símbolo da própria existência individual».⁹⁶

Em um intuito parecido aos de Oliveira e Burque, Pedro Martins, compreende o mito como metáfora,⁹⁷ porque o poeta se apropria dele e o manipula.⁹⁸ Desta forma, se resta às configurações míticas algum tipo de capacidade crítica e revitalizadora da prática criativa. Não cremos que seja possível adotar, para nossos propósitos, este ponto de vista, porque nem tudo depende do gênio ou, em todo caso, este, depende da fabulação proposta pelos mitos. Sabemos que é arriscada a nossa afirmação, mas continuamos com a linha romântica à qual Sousândrade esteve adscrito: a relação especial entre mundo e subjetividade que privilegia e não com a imposição de um sujeito sobre um objeto, como os ideais neoclássicos propuseram.

⁹⁴ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e modernidade em Sousândrade*, p. 46.

⁹⁵ OLIVEIRA, Nora Gabriela Alvez de e BURQUE, Maria Elisabete, O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade, p. 4.

⁹⁶ OLIVEIRA, Nora Gabriela Alves de e BURQUE, Maria Elisabete, O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade, p. 49. É realmente interessante contrastar os princípios analíticos das pesquisadoras que assumem a manipulação narrativa, mas que depois chegam a reconhecer uma trama existencial de relação não asséptica entre mito e vida.

⁹⁷ REINATO, Pedro Martins, *A harpa que se desfarpa*, p. 200.

⁹⁸ Danglei de Castro opina o mesmo no seu texto *Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico* (p. 2).

Deste ponto de vista, a relação entre mito, história e sociedade não foi patrimônio do autor de *O Guesa*, mas dos românticos,⁹⁹ em geral, e dos brasileiros, na particularidade do intento de criar o grande mito da identidade nacional. Não obstante, a diferença de perspectivas tem a ver com que Sousândrade mostra a fenda do «projeto idealizado de nação, de perfil pacífico e coeso», ao aproveitar a flexibilização dos limites entre realidade e narração.¹⁰⁰ Se esse projeto demandava a expressão dos princípios de união do povo brasileiro, ele teria que abranger os brasileiros que não eram brancos, com o mito da política de integração,¹⁰¹ que foi *sui generis* para a mentalidade oitocentista. O que se obteria, no final das contas, entre a aliança mítico-histórica seria a resposta estética universalista do moderno modelo de epopeia¹⁰² no qual, segundo Rita Cássia de Oliveira, «o leitor torna-se desejante de pertencer àquele mundo que remonta às origens da América e recuperar, com Sousândrade, o Guesa como mito de fundação».¹⁰³

1.2.4 Titanismo

O titanismo, como porta de entrada a *O Guesa*, foi proposto pelo biógrafo sousandradino Frederick Williams,¹⁰⁴ que seguiu o ambicioso trabalho do checoslovaco Václav Cerny. Segundo este último, no seu *Ensaio sobre o Titanismo na poesia romântica ocidental*, os poetas, de modo geral, adotaram nesse período uma nova consciência da relação com a divindade, na qual o moralismo se interiorizava no sujeito (sob a clara influência do criticismo kantiano) e assim se refletia na ação criativa. Neste sentido, Cerny não hesita

⁹⁹ «... o Romantismo reconheceu no mito uma verdade ancestral, revelada a humanidade e sedimentada na tradição, que resiste a ser superada em nome da razão monovalente da ciência e do progresso». (OLIVEIRA, Nora Gabriela Alvez de e BURQUE, Maria Elisabete, “O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade”, p. 42). Rita Cássia de Oliveira aprofunda no mesmo ponto, mas concentrada no tópico do tempo quando diz que «a característica da dimensão temporal em *O Guesa* é a de ser predominantemente sincrônica por combinar fatos de um passado mítico com uma era colonial e ainda com a contemporaneidade do século XIX, como sendo das maquinarias, numa simultaneidade de ocorrências numa espécie de Não-Tempo, quebrando, assim, com a ideia de tempo contínuo que caracteriza a sequência narrativa» (*O poema O Guesa, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur*, p. 58).

¹⁰⁰ OLIVEIRA, Nora Gabriela Alves de e BURQUE, Maria Elisabete, *O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade*, p. 42.

¹⁰¹ SILVA, Ruth Aparecida Viana da, *Ecos ameríndios em Sousândrade*, p. 30. Esta tese é originalmente desenvolvida por Claudio Cuccagna.

¹⁰² OLIVEIRA, Nora Gabriela Alves de e BURQUE, Maria Elisabete, *O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade*, p. 50.

¹⁰³ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *Memória tempo e poesia*, p. 14.

¹⁰⁴ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 151-153.

em qualificá-lo como telúrico, antropocêntrico, anti-quietista e anti-místico, portador de uma nova cristologia na qual o poeta é vítima da luta contra a ausência de fé. Agregariamos o caráter profético que adquire assim a escrita romântica: temos um homem eleito e retirado da comunidade para pregar a urgência de uma conversão.

Aproveitando essa descrição, Williams focará os três personagens titânicos presentes no poema épico: Jesus, Prometeu e o próprio Guesa. Estes representariam as grandes mitologias redentoras do mundo, como a judaico-cristã, a grega e a indígena.¹⁰⁵ Isto significa que o Guesa-Sousândrade tem a missão de salvar o seu mundo, a sua comunidade, e, para tal efeito, a obra devém crítica contra os poderes desumanizantes. A subjetividade se converte em um “prisma” que toma o fio de diversos paradigmas, deixando-se afetar por eles em um movimento, por vezes dialético, na busca do verdadeiro padrão para a humanidade.

Somado aos traços mencionados linhas acima, Danglei de Castro afirmará o seguinte: «*O Guesa* torna-se [...] uma crítica à excessiva idealização do espaço interno imposta pela vertente romântica epigonal e, sendo assim, organiza-se de forma a denunciar um olhar mais crítico e racional face a esse cânone».¹⁰⁶ O titanismo foi um processo de destruição de qualquer tipo de limitação imposta ao gênero humano. É por esse mesmo motivo que os Cantos mais famosos de *O Guesa* (o II e o X) apontam para os males do tempo: a monarquia etnocida e o capitalismo alienante.¹⁰⁷ O tom em (des)relação aos outros românticos teria que ser necessariamente realista,¹⁰⁸ porque o ideal tinha que contrastar com os fatos imediatos, tendo em mente o objetivo de iluminar a consciência dos leitores e, conseqüentemente, o seu agir. Em resumo, Sousândrade «utilizava-se da poesia como

¹⁰⁵ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 151.

¹⁰⁶ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e modernidade em Sousândrade*, p. 48. O mesmo autor insistirá mais adiante: «Sousândrade, diferentemente de sua geração, enquadra-se na visada nacionalista menos por cantar o espaço interno recheado de beleza e plenitude, do que por revelar conscientemente a situação degradada de nossa cultura face ao externo» (p. 64). Em outro trabalho observa o seguinte: «embora sua obra tenha sido composta cronologicamente no século XIX, o olhar do poeta revela uma crítica aos excessos sentimentais de muitas produções românticas». (PEREIRA, Danglei de Castro, *Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico*, p. 8).

¹⁰⁷ «Sem dúvida, Sousândrade foi um dos primeiros poetas brasileiros a apontar para a nova perspectiva sócio-econômica que se materializava: o capitalismo». (PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 109).

¹⁰⁸ LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 55.

verdadeiro instrumento de ação, fazendo-a veículo de suas críticas, admoestações e encorajamentos».¹⁰⁹

1.2.4.1 Visão sobre o Titã-Guesa

Outro dos aspectos realistas do Titã-Guesa-Sousândrade tem a ver com a autocrítica que se expõe no poema. O modelo ideal abrange o agir do herói, dando-lhe uma nota mais de radicalidade ao compromisso estético-político do romantismo. A situação é a seguinte: a maldade logra contaminar o ser do titã, apesar da sua capacidade para distingui-la e denunciá-la. Esta situação gerará uma tensão importante ao longo do texto. Eis então que o traço singular delineado, em *O Guesa*, consegue des-idealizar a visão de um romantismo mágico, na qual os personagens principais são imaculados. Assim, se expõe o rosto irônico do movimento ao qual está adscrito o nosso poeta.

Em *O Guesa* contempla-se a corrupção do herói «pelo contato com a sociedade, mas são suas opções individuais que determinam esta trajetória».¹¹⁰ Sousândrade nos mostra, então, que a vida do homem moderno é problemática *per se*, quebrando qualquer tipo de visão homogênea, inclusive do pensamento e das afeções mundanas que agem sobre a presença salvadora do titã. Faz sua aparição o tema da liberdade como responsabilidade na consciência criativa; o homem tocado ou chamado pela divindade pode também se perder nas trevas do mundo. O Guesa é, talvez, o mais mortal e débil dos heróis

Se confrontarmos essa descrição “ferida” do elemento humano com a visão predominante na tradição romântica, poderemos vislumbrar o nível reflexivo inerente à composição de *O Guesa*. Sousândrade, nesse poema, ao questionar a visão idílica do herói, enquadra-se na postura da ironia romântica,¹¹¹ porque, até certo ponto, seu personagem, participa da degradação do mundo e se contamina com ela, inevitavelmente.¹¹² Gostaríamos de propor uma nova citação:

Podemos perceber, ainda, uma estrutura paralelística imanente à estrutura do poema. O constante jogo de vozes é organizado através de um confronto entre o moral e o imoral,

¹⁰⁹ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 29.

¹¹⁰ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 96.

¹¹¹ PEREIRA, Danglei de Castro, “Lembrança de morrer” e *O Guesa: diálogos*, p. 27. A ironia foi proposta e defendida pelo Círculo romântico de Iena. (PEREIRA, Danglei de Castro. *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 18-19).

¹¹² PEREIRA, Danglei de Castro, “Lembrança de morrer” e *O Guesa: diálogos*, p. 27.

o puro e o corrompido, o virginal e o devasso, o divino e o profano, ou seja, o texto é moldado pelo jogo de contrários que funcionam como denunciadores da heterogeneidade do homem do período. Não há, assim, a harmonização romântica pura e simples, mas a exposição da dilaceração dessa harmonia.¹¹³

Chegamos a um dos momentos finais da singularidade sousandradina: era impossível não incluir a sua vida para aperfeiçoar ao máximo a problematização do mundo e sua relação com a subjetividade.¹¹⁴ A envergadura desse projeto, no sentido bio-poético que lhe confere o poeta maranhense, poderia ser outro dos motivos da leitura limitada que foi feita da sua obra. É provável que a crítica ainda não esteja preparada para esse tipo de produção poética que possui uma trama intrincadíssima, pelo fato de que o marco fundamental da teoria analítica é o da ficção como linha divisória entre o real e o não-real, enquanto certas obras oferecem uma via distinta de desenvolvimento. A esse respeito é, para nós, inevitável pensar em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, do escritor peruano, José María Arguedas.

1.2.4.2 Titã-Messias

A questão do salvador do mundo, do eleito para redimir o homem do mal que limita sua felicidade e liberdade, é uma constante de reflexão no Ocidente, a partir da chegada do pensamento cristão, no qual o personagem prometido nas profecias judaicas consegue encarnar e se sacrificar voluntariamente, para a expiação dos pecados. Com esta figura arquetípica o Guesa tem algumas similitudes, sobretudo, na concepção da renovação do cosmos a partir do sacrifício. No caso de Prometeu, a similitude tem a ver com o ato benfeitor do titã, porque chega a identificar-se com a dor humana e trai os deuses, que são da sua própria “casta”. Esses planos gerais dos mitos empregados por Sousândrade têm que ser tratados com suma delicadeza, porque, em alguns momentos do poema, temos um Guesa-Jesus, em outros um Guesa prometeico e, finalmente, um Guesa-Inca, como resumo de todas as etnias latino-americanas. Não ficam excluídas as fusões que geram uma *complicatio* poética.

A mescla messiânica, por assim dizer, gera tensão no interior de *O Guesa*, estendendo seu espectro de ação que, segundo Danglei de Castro,

¹¹³ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e modernidade em Sousândrade*, p. 27.

¹¹⁴ «Sousândrade, por sua complexidade, poderia ser citado como um dos maiores exemplos desse titanismo em nosso Romantismo». (PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e modernidade em Sousândrade*, p. 13).

[...] remete à tendência romântica em eleger o futuro e o passado como pontos de plenitude. Visto como um momento anterior à chegada do conquistador ao continente americano, o passado revela um olhar idílico à maneira do bom selvagem de Rousseau. O futuro, por sua vez, assume a conotação positiva, na medida em que surge como um ideal a ser alcançado.¹¹⁵

Importante asserção sobre os extremos como espaços que se conseguem enlaçar no poema. No entanto, a visão bifronte que Sousândrade expõe claramente só pode ser realizada graças a todo o médio que é o texto mesmo, o como do texto. Assim, o passado rosseauiano e o futuro da redenção são possíveis no acontecimento processual de *O Guesa*. Teríamos uma tríplice realidade encarnada no Messias, que agrega a maior quantidade de realidade através da sua viagem histórica e transhistórica¹¹⁶ na busca de uma redenção total. Neste sentido, os sofrimentos do jovem muísca, sua purgação individual, têm o poder de restituir a justiça, não somente pela dor, mas pelo programa que traz consigo no binómio incompreensão / proposta de vida. A morte significaria a corroboração do êxito e a sensibilização dos seus interlocutores futuros, possivelmente capazes de entender uma revolução do múltiplo.

1.2.5. Épica

A formação dos clássicos no plano criativo foi vital para a feitura de *O Guesa*. Obras como a *Odisseia*, a *Ilíada* e a *Eneida* permitiram a Sousândrade ter um princípio para a chegada do novo mundo americano (com o seu herói e a sua política fundacional); para a multiplicidade da terra por vir. Nesse sentido, à diferença dos mestres antigos, o nosso poeta, adaptou as estruturas propostas por eles aos ritmos de sua própria contemporaneidade. Segundo Moisés, o extenso poema é fruto de uma visão épica,¹¹⁷ sem dúvida, mas de uma épica moderna ou, melhor ainda, da modernidade da épica.¹¹⁸ Esta reativação do gênero é outra das marcas que a crítica não deixou passar, posto que

¹¹⁵ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 41.

¹¹⁶ Segundo Danglei de Castro, o Guesa é um messias ativo e cataloga como passivos Jesus e Prometeu (PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 122). Não podemos concordar com o pesquisador porque ele mesmo assume a relevância da fusão de horizontes míticos dentro do poema e seria autocancelatório, conseqüentemente, esgrimir falências dos seus antecessores. O que aconteceria com o Guesa seria uma potencialização da sua missão como projeção dos planos dos outros titãs-messias. Ainda mais curioso é ler esta afirmação do mesmo Castro: «O Guesa como mito messiânico representa a possibilidade de perpetuação da raça muísca.» (PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 108).

¹¹⁷ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira Vol II*, p. 245.

¹¹⁸ DUARTE, Sebastião Moreira, *O Périplo e o Porto* p. 11.

tampouco demorou em reconhecer a tensão sousandradina entre passado e presente como marca da sua originalidade.¹¹⁹ O mesmo Sousândrade admite o respeito aos valores clássicos na sua “Memorabilia”, e comenta que essa aprendizagem, respeitada em sua raiz, implicaria também louvor à singularidade expressiva proposta pelos mestres.¹²⁰ Sousândrade não foi um parricida se se quisesse fazer uma leitura desse tipo sobre sua poesia.

A independência obtida em *O Guesa* é de tipo transversal. O poema atravessa, como um corte, a história literária e aproveita ao máximo diversas modalidades compositivas sobre a linha épica. Não é produto de um pensar alógico ou mágico,¹²¹ como acredita Moisés. Inclusive poderíamos dizer que, ao empregar esses qualificativos, desvalorizaria a capacidade organizativa do poeta e deixaria de lado a sintaxe poética proposta em relação ao passado e o presente misturados por Sousândrade.

O estudioso sousandradino, Sebastião Moreira Duarte, em seu livro, *O périplo e o porto*, aborda o assunto da épica em *O Guesa* fazendo uma contraposição entre o narrativo, o histórico e o mítico, próprio do gênero, e a ficção. Ele afirma que a própria composição seria uma reflexão teórica sobre as possibilidades do gênero épico considerado “morto”. A tríade épica seria uma boa resposta contra a ficção e relativizaria seu poder de distinguir entre o real e o não real. É evidente que Sousândrade recorreria aos antigos para responder à falsa dicotomia entre criação e mundo. *O Guesa* seria mais que uma ficção, porque estaria comprometida com os processos históricos; porém, sobretudo, com as suas carências explicativas que, para ele, residiam em uma «épica... incaico-americana».¹²² Assim, o mesmo pesquisador, considerará esse processo como uma «transubstanciação literária»,¹²³ porque, na modernidade da proposta sousandradina, «a matéria épica é

¹¹⁹ «... os valores românticos e os neoclássicos se fundem no cerne de sua potencialidade». (MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol II, p. 243).

¹²⁰ «Ser absolutamente *eu* livre, foi o conselho único dos mestres; e longe de insurreccionar-me contra eles, abracei de todo coração os seus preceitos». Das “Memorabilia que introduzem o canto VIII”. Em: *Re Visão de Sousândrade*, p. 194.

¹²¹ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 193.

¹²² MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira – Romantismo, Realismo*. Vol. II, p. 256. O mesmo autor a chama de «Epopéia do Novo Mundo». (MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 252).

¹²³ DUARTE, Sebastião Moreira, *O périplo e o porto*, p. 11.

tomada a partir da sua dimensão mítica, de onde o poeta parte para ajuizar a dimensão real de seu mundo em desordem». ¹²⁴

Em um paradoxal movimento “moderno”, *O Guesa*, apostaria em usar o mito como filtro crítico da situação real e não como um mero elemento de ornamentação ou de autoconvencimento estético. Portanto, sua modelização épica iria mais longe na autonomia e originalidade, comparado com os intentos de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. ¹²⁵ E o que faz mais potente essa estratégia é o nó de míticas que põem em marcha o projeto épico em um universalismo e transhistoricismo cristão-romântico. ¹²⁶ A complexidade filosófica em Sousândrade impede o crítico de tomar um caminho sem se encontrar com ramificações que devem ser levadas em conta na avaliação do mundo, segundo o poeta.

Finalmente, o poeta-rapsodo, realizaria uma enorme *anamnese* ameríndia, retirando características elementares de diversos heróis e combinando-as no *Guesa* para afrontar as diversas vicissitudes do continente. Sendo um tanto mecânicos, esta épica faria uso da simultaneidade que não estava contemplada claramente nos antigos pela ausência das pegadas da colonização. Agora seria o colonizado o receptor e, por esse ângulo, os «versos pretendem que [ele] conheça e tome posse em definitivo da sua história. ¹²⁷ O “objeto” cantado precisava de uma música adequada que Sousândrade vislumbra e que apresenta aos seus contemporâneos ainda adormecidos por uma visão parcial da ferida colonial. A épica, como veículo, corresponde a eles e as modificações do gênero ao risco que esperava que compreendessem.

¹²⁴ DUARTE, Sebastião Moreira, *O périplo e o porto*, p. 14. Uma mesma opinião oferece Josoaldo Lima Rêgo: «A localização da experiência num posto de *experiência-em-trânsito*, traçada pela condição de peregrinação do poeta e pela narração poética ancorada no elemento mítico da lenda do *guesa errante*, põe em evidência o olhar do narrador». (Espaço, modernidade e literatura: uma leitura de “O Guesa”, de Sousândrade, p. 51).

¹²⁵ LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, p. 143.

¹²⁶ LOBO, Luiza, Introdução, p. 15. Anos antes, de modo sintético, a mesma pesquisadora escrevia que a épica em Sousândrade tinha «molde cristão» (LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 79). São inegáveis estas afirmações, mas o como da abordagem é o toque interessante do poema. O universalismo romântico nele deviria em “pluriversalismo” e o cristianismo estaria descentrado pela companhia das outras figuras religiosas como a Muísca, a Grega e a Inca.

¹²⁷ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *Memória tempo e poesia*, p. 9.

1.2.6 Viagem

Um dos fatores da épica é o périplo dos seus personagens e as possíveis transformações que a peregrinação possa exercer neles. Com esse compromisso firme entre obra e vida que caracterizou a Sousândrade, a viagem adquire a importância do fio de Ariadne no labirinto latino-americano. Cada traço do poema pode ser um movimento sobre a terra, o mar ou o pensamento, interligados, de tal forma, que o nômade não será somente uma condição de exílio, mas de aprendizagem e expansão de um panorama claramente múltiplo.¹²⁸

O que torna importante a viagem é, em primeiro lugar, a unidade que empresta ao «projeto transcontinental»¹²⁹ do poeta. Desenha-se o novo itinerário do sacrifício sagrado em prol de uma ordem que se adeque às circunstâncias pós-coloniais. Em segundo lugar, cada espaço e cada tempo são tecidos, segundo os irmãos Campos, por um «único périplo mental».¹³⁰ Se examinarmos em detalhe, o poema apresenta duas formas de migrar. Por um lado, a subjetividade desenvolve um movimento de compreensão de si mesmo no mundo e, por outro, as superfícies exploradas geram uma atitude perante a pergunta pelo destino da América Latina. Por outro lado, a viagem forma a consciência de uma espécie de anti-herói¹³¹ e, por outro, cada localidade visitada corrobora a conveniência de empreender a aventura de um regime republicano, liberalista e abolicionista.¹³²

Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido, enfatiza na importância da viagem para a poética sousandradina, porque corresponderia à procura do ser, como se toda a migração física e mental do poeta estivesse a serviço de um drama ontológico.¹³³

¹²⁸ [Sousândrade] «retratou... seu próprio nomadismo» (MOISÉS, Massaud, *A literatura brasileira através dos textos*, p. 194).

¹²⁹ CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*, 49.

¹³⁰ CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*, 49.

¹³¹ «O peregrinar de Guesa pelos povos e tempos decaídos contribui para formar a sua consciência com um anti-herói». (ALVEZ, Cilaine, *A alma do Guesa em ação*, p. 102). Temos que confessar que não compartilhamos completamente da afirmação de Alvez, posto que a consciência de anti-herói é produto da autocrítica que o Guesa realiza sobre si mesmo: ele é um mensageiro com muitos defeitos.

¹³² ALVEZ, Cilaine, *A alma do Guesa em ação*, p. 91.

¹³³ «... uma procura formal somada a uma procura dos lugares, exprimindo no fim a procura do próprio ser. Esses movimentos tecem a textura da sua poesia... a mobilidade espiritual de um drama» (CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira*. Vol. II, p. 186).

Embora nesse texto, o crítico o coloque como um escritor menor da tradição, sua breve observação anteciparia posteriores pesquisas que a corroborariam até o ponto de tirar Sousândrade do conjunto dos pequenos valores do cânone brasileiro.

Uma última ponderação sobre a importância da viagem no poeta maranhense leva muito mais longe o argumentado até agora desenvolvido. É possível que seja uma sobre-interpretação, mas cremos que é justo considerá-la. Nesta perspectiva, esboçada por Ana Carolina Cernichiaro, considera-se que o périplo em *O Guesa* é «um deserto de transitoriedade, de exílio, de quem não tem lugar».¹³⁴ A relatividade exposta no poema seria a apresentação da impossibilidade expressiva. O viajante, neste sentido, se encontraria atrapalhado pela errância, o desequilíbrio, a fragmentação e a heterogeneidade, como se as circunstâncias pesassem mais do que a resposta poética ao repto das transformações históricas. A suma qualidade em Sousândrade, segundo Cernichiaro, seria uma linguagem que só fala da não pertença, do exílio de sentido; no entanto, um dos problemas dessa leitura é que as suas conclusões sobre o livro saem da análise do Canto X e não da totalidade do texto. Por este fato, diríamos que ela leva ao paroxismo o motivo da errância como modelo de *O Guesa*,¹³⁵ desligando o controle do autor sobre a forma e deixando para ele só a transposição de uma realidade estilhaçada própria do pensamento pós-moderno.

Finalmente, a viagem poético-vital em Sousândrade «expõe a fratura da utopia romântica no Brasil»,¹³⁶ na qual trabalharam seus contemporâneos, complementando as políticas da identidade romântica-imperial. Assim, é evidente que, na visão nômade do poeta, foi assumida a necessidade de estender o plano utópico, porque a libertação do Brasil teria sido a culminação exemplar de um processo histórico que merecia comungar com a maior quantidade de referências culturais, sempre adaptadas ao solo continental, para consolidar essa singularidade da qual se desprenderia a verdadeira autonomia das ex-colônias. Só uma viagem, em distintos níveis, só o deslocamento do etnocentrismo tinha a chave para

¹³⁴ CERNICHARO, Ana Carolina, O poema como exílio – Sousândrade-Guesa em “O Inferno de Wall Street”, p. 71.

¹³⁵ ALVEZ, Cilaine, A alma do Guesa em ação, p. 85.

¹³⁶ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 162.

responder às perguntas das nascentes repúblicas e o Guesa-Sousândrade não hesitou em assumir essa tarefa, por vezes científica, na conquista do perfil do *homo americanus*.¹³⁷

1.2.7 Projeto pan-americano

Encontramo-nos em condições de afirmar que o pan-americanismo sousandradino foi produto da viagem real e cultural de Sousândrade. Este ângulo foi anotado muito cedo. Em 1903, um ano depois da morte do nosso poeta, Silvio Romero escrevia, elogiosamente, que ele foi «o único a ocupar-se de assunto americano estranho ao Brasil».¹³⁸ Importante citar este crítico como mais uma das evidências de que Sousândrade não foi esquecido e recuperado por arautos iluminados. Foi a crítica, como instituição, que expôs uma fragmentação que o poeta não oferecia na sua escrita. Na obra crítica de Humberto de Campos, publicada postumamente, em 1947, quem qualifica *O Guesa* de «bizarro e apocalíptico poema pan-americano».¹³⁹ Nesta mesma linha crítica, Massaud Moisés considera que a peregrinação homérica, no poema épico, adquire rosto americano¹⁴⁰ e, um crítico alemão contemporâneo, Marco Thomas Bosshard, chama-a de *Odisseia* pan-americana.¹⁴¹ É claro que se pode discutir e aprofundar cada uma das ideias vertidas no tempo sobre o projeto continental de *O Guesa*, mas são apreciações que saem do nosso escopo. Só queremos constar que a mítica sul-americana teve um processo por demais caleidoscópico, que a crítica foi assumindo aos poucos e sempre parcialmente na valorização, recuperação e reconstrução dos processos estético-vitais de Sousândrade.

Não sabemos se realmente o poema tem características apocalípticas, mas é mostra de uma «percepção latino-americanista»,¹⁴² como sentencia Graciela Ravetti, que posteriormente coloca Sousândrade entre artistas contemporâneos importantes, como José María Arguedas, Augusto Roa Bastos ou Juan Rulfo, sem esquecer outro viajante oitocentista que percebeu a transformação americana como José Martí, e o pensador peruano José

¹³⁷ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol II, p. 246.

¹³⁸ ROMERO, Sylvio, *História da literatura brasileira*, p. 405.

¹³⁹ CAMPOS, Humberto de, *Crítica*, p. 16.

¹⁴⁰ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol. II, p. 193.

¹⁴¹ BOSSHARD, Marco Thomas, Sobre heróis índios, arautos modernos e a performatividade das manchetes: a auralidade de *O Guesa*, de Sousândrade, ou a epopeia como meio de comunicação, p. 24.

¹⁴² RAVETTI, Graciela, “Tradição em metamorfose”. p. 265.

Carlos Mariátegui.¹⁴³ Isto quer dizer que na constituição da épica moderna se prevê, pela consciência de uma necessidade de união e fortalecimento da América do Sul, a aproximação do poder colonial norte-americano.¹⁴⁴ A procura da identidade nunca foi tão urgente como na visão sousandradina, que quis equilibrar a heterogeneidade pré e pós-colonial para lançar-se à competência global literária, através do hipermito das terras consideradas periféricas ainda hoje. É dentro desse sonho que «Sousândrade trata de moldar um mundo total, primeiro pan-americano e depois inclusive pan-continental»,¹⁴⁵ como reconhece Bosshard.

1.2.8. A questão indígena

Uma das pautas mais importantes de *O Guesa* é a questão do indígena. Não em vão o autor se identifica com essa figura e, por meio dela, faz a desconstrução de diversos estratos do seu tempo. Para começar, e à diferença dos outros românticos, poder-se-ia dizer que a sintonia com o personagem é completa a ponto de preencher o espaço da ficção para questioná-lo. Em segundo lugar, no Canto II do livro se faz uma denúncia da degradação ocasionada pela conquista da zona amazônica e, finalmente, o indígena andino, como possível núcleo da identidade da América Latina, é o primeiro ponto de discordância com a noção positiva da empresa colonial.

O indianismo brasileiro tem como um dos seus agentes mais importantes o francês Ferdinand Denis.¹⁴⁶ Ele teve a oportunidade de percorrer o Brasil durante três anos (1816-1819) e fazer um balanço sobre a viabilidade de um país autônomo sob a emoção que a natureza gerou nele, somada à emoção romântica dos viajantes que o mesmo Sousândrade levou em conta para empreender o seu projeto. De modo resumido sobre o Brasil, Denis dirá:

Se essa parte de América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A

¹⁴³ RAVETTI, Graciela, *Tradição em metamorfose*. p. 266.

¹⁴⁴ RAVETTI, Graciela, *Tradição em metamorfose*. p. 267.

¹⁴⁵ BOSSHARD, Marco Thomas, *Sobre heróis índios, arautos modernos e a performatividade das manchetes: a auralidade de O Guesa, de Sousândrade, ou a epopeia como meio de comunicação*, p. 24.

¹⁴⁶ TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 122.

América, estuante de juventude, deve ter pensamento novos e energéticos como ela mesma. Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças as obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outra guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo.¹⁴⁷

Esse abraço de natureza e cultura, e outros trechos da citação acima, foram seguidos, não só por nosso escritor, senão pela sua geração. O italiano Claudio Cuccagna, pesquisador mais importante desse aspecto, condensa a proposta de Denis como um «nacionalismo indianista, paisagista e cristão».¹⁴⁸ Por outra parte, Cuccagna estabelece uma ponte entre o indianismo sousandradino e o pensamento de Bartolomé de Las Casas,¹⁴⁹ que reivindicava a humanidade do indígena e o valor da evangelização na empresa de obter uma sociedade justa. Assim, para o pesquisador, *O Guesa* representaria um plano de integração do indígena como um fator de progresso para a nova república.

Tempos depois, no Peru oitocentista, apareceria um indianismo similar que defendia o “índio” da tríplice ameaça do seu desenvolvimento: o sacerdote, o juiz e o prefeito. Este clamor foi feito por Manuel González Prada com um artigo paradigmático intitulado “Nuestros indios” e a versão literária do mesmo foi plasmada no romance *Aves sin nido*, (1889) de Clorinda Matto de Turner. Estas antecipações de Sousândrade implicam uma visão profunda, posto que a causa do indianismo peruano foi o fracasso da guerra com o Chile (1879-1883).¹⁵⁰ Entretanto o poeta só precisou de uma viagem longa para perceber claramente a problemática de América do Sul. Neste sentido, ele criou um «índio transamericano», que apresentava um indigenismo em lugar do indianismo do índio extinto praticado pelos seus contemporâneos.¹⁵¹

Segundo David Treece, «*O Guesa* de Sousândrade sugeria que a inexorável integração do Brasil a um continente americano moderno e capitalista havia finalmente marcado a

¹⁴⁷ DENIS, Ferdinand, *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Tradução em: *Historiadores e críticos do romantismo*. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária, p. 36.

¹⁴⁸ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 32.

¹⁴⁹ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 40-41.

¹⁵⁰ Nesta guerra não se considerou ao indígena como peruano e, portanto, sua ausência no conflito foi uma das muitas razões da derrota. Este fato foi duramente criticado pelos peruanos influenciados pelo positivismo.

¹⁵¹ SOUZA, Ana Santana, História e mitos indígenas em *O Guesa*: uma performance escrita da construção literária, p. 42.

morte da utopia romântica indianista».¹⁵² Palavras sugestivas, porque o poema seria o canto de cisne de todo o romantismo, o seu fracasso e sua projeção estético-política. Impossível, para nós, não continuar com a ideia das intermináveis tensões que modelaram o poema. O capitalismo fez sua aparição na inspiração romântica e não perdeu tempo para demonstrar antecipadamente sua capacidade desumanizadora. O indígena, dizimado pela monarquia, sofria na floresta do Canto II e o Guesa sofria ao longo do poema até seu sacrifício do Canto X. Nesse duplo movimento, sua crítica política estende o indianismo a toda a América,¹⁵³ desbordando o provincianismo e dependência do romantismo brasileiro.

Em uma via dupla, o motivo indígena ou do índio em *O Guesa* é uma denúncia contra a sua marginalização política, «embora o discurso oficial os exaltasse como ferramenta para a visão orgânica do Estado»¹⁵⁴ e, ao mesmo tempo, é o instrumento para dar solidez ao republicanismo no qual Sousândrade acreditava¹⁵⁵ e a justificativa de uma neocolonização pacífica e cristã. Finalmente, Claudio Cuccagna percebe, na sua leitura do poema épico, uma antecipação do ecologismo moderno, porque, segundo ele, a degradação gerada pelo europeu não tem a ver só com a cultura nativa, mas com a natureza circundante, como um todo de ente e meio.¹⁵⁶

1.2.9 Do hibridismo

Passado algum tempo, o conceito de hibridismo se encontra agora um pouco limitado diante de diversos fenômenos estéticos. Sua viagem a partir das ciências biológicas e sua aparente capacidade explicativa no terreno cultural fez dele moeda corrente no

¹⁵² TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 321.

¹⁵³ LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 26-27. Em outros termos, a mesma autora, diz que Sousândrade, ao ter aproximado o universo mítico colombiano e peruano «significou... a possibilidade de estender a noção de indianismo a um passado muito mais profundo e talvez remoto do que o possibilitado por um indianismo brasileiro» (LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 51).

¹⁵⁴ OLIVEIRA, Rita Cássia de, *Memória tempo e poesia*, p. 6.

¹⁵⁵ CASTELLANO, Ramón, *Sousândrade em 3D. Indianismo Romântico, Política Indigenista e Sujeitos Indígenas*, p. 15.

¹⁵⁶ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 124. Similar ideia expõe Danglei de Castro da seguinte forma: «Em Sousândrade, o ímpeto emotivo é questionado quando, por exemplo, o poeta apresenta o elemento natural contaminado pela figura do colonizador e não como projeção equilibrada deste paradigma» (PEREIRA, Danglei de Castro, *Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico*, p. 3).

vocabulário crítico. Um dos problemas principais do hibridismo é a perspectiva de duas vertentes justapostas em um novo produto, em um terceiro. Tudo até aqui tem uma coerência; no entanto, a visão dupla da realidade dos povos colonizados só foi herança do colonial que transformou em dois blocos a experiência do encontro entre o europeu e o “americano”, segundo os invasores. Neste sentido, muitas vezes, na atualidade se emprega a palavra híbrido para denotar na verdade uma multiplicidade de fenômenos culturais e artísticos, limitando, cremos, as possibilidades de explicar com maior precisão sua dinâmica, seu movimento. Basta o exemplo das fusões entre a cultura africana, andina e espanhola no Peru para mostrar como o mencionado hibridismo ficaria, senão desbaratado, seriamente prejudicado. Sob esta breve introdução, gostaríamos de repassar não só esta categoria explicativa usada por alguns críticos dedicados a Sousândrade, mas contrastá-la com as apreciações sobre o fragmentário e o múltiplo em *O Guesa*.

Em primeiro lugar, o ideal romântico precisava quebrar o binarismo regra/obra e para consegui-lo se concentrou na experimentação genérica, liberando assim as fronteiras entre uma e outra em prol de uma expressão mais conforme as necessidades expressivas dos poetas. Em algum sentido, mais do que híbridos para explicar o mundo, precisava-se de monstros, de quimeras, tanto no plano formal como no plano de conteúdo, relativizando essas mesmas fronteiras. A estrutura do poema chegaria a um sincretismo com a matéria¹⁵⁷ percebida pelo poeta e assim, mais do que uma dualidade, a consciência de uma modernidade de infinitas arestas vitais apareceria na prática criativa: o romantismo permitiu uma mutação estilística em *O Guesa* antes que um «híbrido estilístico»¹⁵⁸ como afirma Cilaine Alvez. Cabe destacar que esta é só uma aparente crítica, posto que essa autora faz um uso aberto do insuficiente termo “híbrido”.

O mesmo acontece com Ana Santana, que emprega o termo discutido somando-lhe o adjetivo “moderno”, para depois se referir ao uso de muitas línguas e personagens no poema sousandradino em uma metamorfose.¹⁵⁹ Isto quer dizer que a hibridação teria qualidades que fogem ao seu escopo, pelo simples fato de que a dualidade como modelo

¹⁵⁷ «... a tal sincretismo da matéria que enforma o poema corresponde um sincretismo estrutural». (MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol II, p. 249).

¹⁵⁸ ALVEZ, Cilaine, *A alma do Guesa em ação*, p. 102. Por sua parte David Treece considera que *O Guesa* é uma «obra híbrida» (TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 316.).

¹⁵⁹ SOUZA, Ana Santana de, *O seio criador ou o matriarcado de Pindorama: a nação Guesa de Sousândrade*, p. 2.

de análise polemizaria com a multiplicidade re-descoberta em nosso continente pelo Guesa-Sousândrade. A mesma tensão podemos observar em misturas como «mosaico híbrido» junto ao posterior esclarecimento de Massaud Moisés: «se funde a história milenar de civilizações extintas (inca, maia, azteca) à escatologia mesopotâmica»¹⁶⁰. Quatro tópicos que não podem ser resumidos e que encontrariam na denominação de híbrido, mais uma limitação do que uma possível explicação.

Finalmente, queremos mencionar uma apreciação de Haroldo de Campos. Segundo ele, tomando como ponto de partida a influência de Marshall McLuhan, a forma híbrida de *O Guesa* é devedora do *médium* telegráfico e a simultaneidade do jornal.¹⁶¹ Encontramos uma vez mais com o dilema entre o biunívoco e o plural. Uma das ideias importantes por tirar da aplicação do verbete da biologia para o cultural é que nele se tenta explicar uma união indissolúvel, entre dois ou mais elementos, de maneira medianamente orgânica. É neste aspecto que poderia funcionar seu uso.

No percurso em direção à visão chave da mescla em *O Guesa* aparece a palavra fragmentário. Com ela se quer agora explicar a questão da inovação, de origem romântico, que precisou de uma pesquisa por vezes arqueológica. Corresponderia, pois, ao estro da corrente literária o uso do fragmento como resposta à rigidez neoclássica. Nomes importantes aparecem no conjunto, como os de Pascal ou Nietzsche, por exemplo. Danglei de Castro explica, na sua tese de doutorado, que foi Schiller quem pôs em funcionamento essa modalidade de escritura, colocando o indivíduo como unificador da realidade.¹⁶² Em outros termos, o fragmento responde às percepções do sujeito expostas sobre um pano de fundo que em nosso caso é o poema convertido em mapa que revela medidas, dimensões e linhas variáveis ao teor do sentir. Para Luíz Costa Lima «[O] fragmento é a forma estética, que forçosamente Sousândrade chegou para se realizar».¹⁶³ Este comentário é parcialmente certo, posto que na preceptiva dos românticos existiam traços deste enfoque. Por outro lado, a pertinência da afirmação do crítico tem a ver com

¹⁶⁰ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira* Vol II, p. 251.

¹⁶¹ CAMPOS, Haroldo de, *Ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana*, p.17.

¹⁶² PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 128.

¹⁶³ LIMA, Luíz Costa, *O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade*, p. 493.

o que Sousândrade faz na tensão sujeito-mundo. Massaud Moisés o explica do seguinte modo:

Retrato da proteiforme América anglo-hispânica, *O Guesa* move-se sob o signo do fragmentário e do sincrético: [...] sua concepção reflete a colcha de retalhos que constituem os países do novo mundo quando examinados à luz das peculiaridades regionais; [...] fragmentário porque criado sob inspiração dum liberalismo anárquico, espelho das inquietudes do poeta e da própria América inóspita, bizarra e “primitiva” [...] em suma, porque, de acordo com as matrizes românticas, antiabsolutista.¹⁶⁴

Isto sugere que o melhor dos ideais românticos tinha terra fértil no variado leque experiencial do nosso continente: Sousândrade fusionou a multiplicidade inerente da terra à qual pertencia e reconhecia como seu ponto de partida estético e, obviamente, político. Se o mito tinha que unir, precisava recorrer à variabilidade «mítico-geográfico-étnica das Américas».¹⁶⁵ O fragmentário não teria a ver só com o impressionante fluxo da personalidade do autor, mas, também, com os matizes que obrigaram, até certo ponto, a erigir algo semelhante à sua lógica. O jogo criativo flutua na beira das tensões de significado que se tecem infinita e abertamente: *O Guesa* «sempre será um poema fragmentado e inacabado».¹⁶⁶

Assaltam-nos ainda algumas dúvidas. Que sentido tem para a crítica o fragmentário em Sousândrade? Desunião irreconciliável e só possível no artifício? Outro modo de chamar o poema de híbrido? O fragmentarismo praticado pelo poeta maranhense é na verdade uma resposta à aparente divisão do continente? Existe um terceiro modo de qualificar o poema sousandradino que cremos mais exato, com as suas exigências hermenêuticas. Referimo-nos à realidade múltipla que o poema procura expor em uma espécie de lampejo. Neste sentido, o poema não acabaria; seria infinito, tanto no sentido como na forma, porque só assim se pode atingir as necessidades do universo vivenciado pelo poeta. É possível que *O Guesa* implique em «um excesso que atropela assuntos, gêneros e subgêneros»,¹⁶⁷ como assevera Cilaine Alvez, porém não seria também possível dizer que a problemática do nosso continente é um excesso *tout court*? A proximidade do poema com o mundo e com o influxo romântico o tornaram realmente «polimórfico»,¹⁶⁸ e a

¹⁶⁴ MASSAUD, Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol II, p. 248.

¹⁶⁵ MASSAUD, Moisés, *História da Literatura Brasileira*, vol II, 246.

¹⁶⁶ LOBO, Luiza, Introdução, p. 21.

¹⁶⁷ ALVEZ, Cilaine, A alma do Guesa em ação, p. 100.

¹⁶⁸ ALVEZ, Cilaine, A alma do Guesa em ação, p. 100.

abertura que mostra é o dialogismo que foi negado pelo olhar monológico da episteme ocidental. Sem o interesse de exagerar o trabalho de Sousândrade, posto que o seu poema foi uma negociação, pensamos mais em um “polilogismo” obtido graças à sensibilidade das velocidades, tons e cores que se souberam conjugar no corpo textual. Desta forma, discordaríamos da fórmula «caos estilístico»,¹⁶⁹ que Danglei de Castro atribui a *O Guesa*, já que temos diante de nós um trabalho titânico de junção de impulsos onde o que prima é o sentido da multiplicidade, que nem sempre é equilibrada, nem fácil de aproximar à forma.¹⁷⁰

1.2.10 Acordes infernais

Chegamos à penúltima parte do nosso rastreio crítico e é mister fazer um importantíssimo esclarecimento. Muitas das conclusões sobre o valor de *O Guesa* são produto da leitura privilegiada dos dois cantos mais complicados do livro: o II e X, denominados “Tataturema” e “Inferno de Wall Street” pelos irmãos Campos, respectivamente. É óbvio que isso levaria a mutilações de leitura do texto e sobredimensionamentos em torno do valor do poema. O ânimo dos modernos leitores de Sousândrade poderia se encontrar decepcionado ao tentar penetrar no livro, já que a leitura geral não é excitante, antes pelo contrário; o livro é um repto de construção de sentido ao estilo das poéticas modernas, salvo que a diacronia é a nossa limitação pela especificidade aguda de muitos dados expostos no poema. Primeiro é preciso fazer um trabalho arqueológico dos sentidos possíveis e, em seguida, apreciar a perícia criativa sousandradina.

Reconhecemos a importância da reavaliação de Sousândrade, mas ela sempre será parcial se tentamos resumir um poema de treze Cantos a somente dois. O tempo tem sido um fator importante, neste sentido, porque ajudou a entender melhor as diversas portas de entrada a *O Guesa* e percorrer os seus princípios compositivos e limitações; as suas respostas, as suas dúvidas e as suas condições de recepção. Adiantamos que nossa leitura não esgotará um texto tão vasto, porém tentará manter o equilíbrio de compreensão e

¹⁶⁹ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 102.

¹⁷⁰ Sobre a pluralidade de línguas em *O Guesa*, Juan Carlos Torres-Marchal contabiliza algo mais de 12, sem poder concluir qual foi a motivação dessa multiplicidade e assinalando que o poeta sempre deixa pistas sobre os sentidos das palavras estrangeiras, mas que sempre se precisa de uma pesquisa adicional para dar com a intenção expressiva do autor. (Cf. O multilinguismo e a atualização ortográfica d’*O Guesa*, p. 2; 5 e 6).

assumirá o risco de esticar as suas possibilidades, em prol de desentranhar algumas faces pouco aprofundadas. Só resta dizer, neste pequeno introito, com Luiza Lobo, que o fio condutor de ambas as partes é o político¹⁷¹ e cremos que é sobre esse plano que se teria que contemplar o trabalho estético de Sousândrade.

1.2.10.1 Tatutureka

O Canto II de *O Guesa* foi publicado em 1868, dez anos depois do impacto que teve a viagem de Sousândrade ao Amazonas. É conhecido com o nome de “Dança de Tatutureka”, porque descreve um festejo de iniciação sexual em honra ao deus Jurupari. O herói desce o rio Solimões e é espectador de uma cena dionisíaca, sendo envolvido nela até entrar em uma espiral que desestrutura o ciclo normal do tempo e espaço, permitindo a participação de diversos personagens com voz própria a modo de uma inacabável interpretação teatral. É aqui que se faz a crítica sobre o estado dos indígenas com a paródia do ritual cristão da Eucaristia.¹⁷² A propósito do mencionado, Claudio Cuccagna aponta que se «parece reviver sugestivamente o modelo dos autos religiosos, ou seja, dos dramas alegóricos de derivação medieval».¹⁷³

Esta paródia ou carnavalização não tem nada de gratuito, já que a ideia demoníaca no meio da floresta é produto das tergiversações sobre as crenças nativas, realizadas pela defeituosa catequização dos missionários jesuítas observada por Sousândrade. A recuperação de Jurupari serviria apenas para demonstrar a deformação da vida cultural do nativo efetuada com a chegada de maus catequistas. Isto quer dizer que o poeta não foi indiferente às imagens de degradação e miséria, como sugere Cuccagna¹⁷⁴ na sua pesquisa. Mas não se deveria concluir disso que o projeto sousandradino pretendia respeitar os modos de vida do indígena brasileiro. A sua crítica se situa em um ponto intermediário. Por uma parte, a catequização perdeu seu objetivo ao se misturar com os costumes do nativo e vice-versa. A mescla “errada” de ambas as práticas religiosas seria

¹⁷¹ LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 20.

¹⁷² Cuccagna o dirá de duas formas. Por um lado, encontra no Canto II um «motivo cénico-litúrgico» e, por outro, uma «mistura [da] liturgia cristã». É lógico que como em qualquer visão de tons diabólicos se invertam ou desfigurem os valores do rito de origem, privilegiando, assim, a violência exercida sobre ele. (*A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 136; 142).

¹⁷³ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 143.

¹⁷⁴ SOUZA, Ana Santana, História e mitos indígenas em *O Guesa*: uma performance escrita da construção literária, 45.

a prova máxima de um estado de pecado, que merecia ser aproveitado após uma crítica geral do estado da questão brasileira, começando por aquele indianismo arcádico, na realidade, inoperante.¹⁷⁵

Aquela estilização dos dados recolhidos, com certa delicadeza científica,¹⁷⁶ por Sousândrade, permitiu-lhe abarcar um amplo espectro de assuntos discutíveis como a sociedade, a política, o fator religioso e a própria cultura brasileira. Esta síntese é considerada «frenética»¹⁷⁷ por Cuccagna e concordamos com ele, porque a relativização de planos efetuada no Canto atende a uma figura distorcida dos temas urgentes do Brasil. cremos que sem essa perspectiva de passagem veloz teria sido difícil exprimir a crise, que não era uma só no tempo e no espaço. É por isso que a falta de fidelidade ao rito indígena, criticada no poeta, não teria consistência porque ele «estava interessado em apresentar o ente indígena na roupagem demoníaca que a ele impingiram, sincrética e instrumentalmente, os primeiros missionários, durante a catequização dos índios».¹⁷⁸ É muito possível que isso foi o que o autor de *O Guesa* viu e preencheu com a multiplicidade implicada no fenômeno observado.

Em resumo, esse deus demoníaco denominado Jurupari simbolizou a «conversão desleixada e amoral exercida sobre o índio amazônico»¹⁷⁹ e não um erro etnográfico do vate. Inclusive as influências do *Fausto* de Goethe e do inferno dantesco são reconvertidas para deixar claro que as potencialidades críticas da situação brasileira se resolviam com as suas próprias imagens de violência nas quais, eliminando o inútil maniqueísmo, ferramenta colonizadora por antonomásia, tudo adquire correspondência e, por conseguinte, oportunidade para ser avaliado.

1.2.10.2 Wall Street

Chegamos agora ao Canto X, o mais comentado de *O Guesa*. Nele se apresenta um segundo inferno na Bolsa de Valores de Nova Iorque, com todo o caos que ocasiona este

¹⁷⁵ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 131.

¹⁷⁶ LOBO, Luiza, *Sousândrade: antropofagia avant la lettre*, p. 141.

¹⁷⁷ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 135.

¹⁷⁸ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 137.

¹⁷⁹ CUCCAGNA, Claudio, *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*, p. 138.

novo centro de maldade. O personagem principal do poema sobe agora à América do Norte perseguido pelos xeques que o querem sacrificar. Em um primeiro momento, o herói se encontra fascinado pelos ideais republicanos da nação que o acolhe, mas depois descobre a ameaça do reluzente sistema político norte-americano que se encontra, paradoxalmente, no seu próprio coração. O capitalismo será agora o antagonista com o nome de Mammão,¹⁸⁰ como resumo da cobiça que desnorteia os homens da nova Babel.¹⁸¹ O padrão empregado neste Canto será o *Atta Troll* de Heinrich Heine com suas respetivas adaptações.

Sobre o contexto histórico do Canto X se podem fazer duas anotações importantes. A primeira tem a ver com a poetização nele da *Gilded Age* (Idade de Ouro) norte-americana,¹⁸² que Sousândrade conheceu de muito perto. Foi tal a proximidade do poeta dessas mudanças que o seu biógrafo afirma, segundo uma leitura detida do “Inferno”, que o poeta teve relacionamentos com as “mulheres de má vida”. Esta é, tal vez, uma das razões pelas quais a visão feminina não é tão positiva, se levarmos em conta as convenções da época. Segundo o mesmo biógrafo, a intenção do poeta, ao não fazer intervir a boa dama americana, deve-se à lógica crítica do Canto X e da situação de um tipo de mulher como uma das tantas mostras da degradação humana,¹⁸³ presenciada pelo herói. Neste sentido, da mesma forma que no Canto II, o Guesa é absorvido pela negatividade emanada desse espaço, mas nunca perde de vista «a latente necessidade de reformulação dos padrões sociais».¹⁸⁴

¹⁸⁰ Toma a Mammão, como deus, segundo a influência do *Paraíso perdido* de Milton e não da referência bíblica (*Mt* 6, 24) que se refere à Riqueza. A indicação sobre este dado foi evidenciada por Péricles Eugênio da Silva Ramos, no seu livro *Do barroco ao modernismo*, p. 130.

¹⁸¹ Decidimos não incluir a questão babélica de *O Guesa* no tópico sobre o hibridismo, porque todos os comentários se focam nas características do Canto X. Ana Carolina Cernichiaro, na sua dissertação sobre esta parte do poema, a classificará de Babel pelos «diálogos poliglóticos» presentes nele como mostra daquela torre feita ruínas. (Sousândrade-Guesa em inferno do “Wall Street”: poéticas políticas, p. 17; 49; 55). Danglei Castro, por outro lado, diz que este Canto tem um «tom babélico» conferido pela heterogeneidade. (PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 99).

¹⁸² WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 184. Segundo Williams, poderíamos localizar, a partir do contexto delineado no Canto X, os seguintes temas desenvolvidos: “A Bolsa de Nova Iorque e a alta finança”, “O escândalo Tilton-Beecher”, “A religião e a moral nos EEUU”, “Vida e instituições americanas”, “A visita do Imperador D. Pedro II aos EE.UU.”, “Figuras literárias”, “Religiões e figuras religiosas” e a “Cena final” (Cf. *Sousândrade: vida e obra*, p. 185-195).

¹⁸³ WILLIAMS, Frederick G, *Sousândrade em Nova Iorque: visão da mulher americana*, p. 554-555.

¹⁸⁴ PEREIRA, Danglei de Castro, *Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico*, p. 6.

O segundo tópico histórico do “Inferno de Wall Street” se refere à visita que fez Dom Pedro II (1876) aos Estados Unidos para a “Exposição do Centenário”, na Filadélfia, em comemoração à independência desse país. Sousândrade expõe as contradições de um aristocrata em uma terra republicana e do comportamento aristocrático de um republicano na figura do presidente Ulysses S. Grant,¹⁸⁵ que em seu segundo período no poder (1873-1877), esteve envolvido em casos de corrupção e com pouca popularidade a qual, sobretudo, foi refletida, nos jornais da época. Sobre este último ponto, Juan Carlos Torres concorda com a confissão feita na segunda “Memorabilia”. Aí o poeta explica que o “Inferno” esteve marcado pela impressão que geravam nele os jornais nova iorquinos.¹⁸⁶ Quer dizer que, para o caso deste Canto, a crítica conhecida contra o Imperador, em *O Guesa*, foi de menor escala, posto que retrata a sua presença «à luz da recepção favorável que o monarca brasileiro recebeu da imprensa e o povo norte-americanos».¹⁸⁷

Ainda sobre a relação história-criação, Luiza Lobo considera que «[F]oi [...] em Nova York que Sousândrade teve a genial ideia de contrapor o “inferno das selvas” ao “inferno da cidade”».¹⁸⁸ Esta anotação seria vã se o poeta não tivesse assumido a relação vida-estética e as afecções que o mundo imprimia nele. Um segundo inferno é realmente uma dessas ideias geniais, para dar sincronia ao movimento criativo-crítico e sair dos moldes da épica, localizando os centros do mal na terra e a sua existência como problema geopolítico.¹⁸⁹ O cânone épico é desta forma atualizado e potencializado na sua relevância na discussão da formação das novas nações americanas.¹⁹⁰ Não foi suficiente, então, a exposição dos problemas das políticas do estado monárquico no Canto II, pois era preciso pôr em claro «a degradação moral da cultura burguesa».¹⁹¹

¹⁸⁵ TORRES-MARECHAL, Juan Carlos, Dom Pedro II no Inferno de Wall Street - III, p. 31.

¹⁸⁶ Das “Memorabilia que introduzem o canto VIII”. Em: *Re Visão de Sousândrade*, p. 197.

¹⁸⁷ TORRES-MARECHAL, Juan Carlos, Dom Pedro II no Inferno de Wall Street - III, p. 33-34.

¹⁸⁸ LOBO, Luiza, *Épica e modernidade em Sousândrade*, p. 55

¹⁸⁹ Cilaine Alvez o diz do seguinte modo: «A recuperação da mitologia e da lenda não se realiza, em *O Guesa*, como defesa de uma existência menos racionalista e como antídoto contra a alienação e o controle da vida pelo capital». (A alma do Guesa em ação, p. 92).

¹⁹⁰ Para Luiza Lobo, o autor de *O Guesa* desconstrói a épica (Cf. LOBO, Luiza, Introdução, p. 12). Porém, nos foi impossível entender em que sentido dois infernos podem levar a cabo esta tarefa que seria uma espécie de parricídio com a qual não concordamos depois do nosso seguimento crítico.

¹⁹¹ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 101.

O que a crítica assinala sobre a forma do Canto X é que ele nasce da necessidade de Sousândrade recorrer a «uma espécie de violência estilística», com o objetivo de responder ao tradicionalismo compositivo da sua época,¹⁹² superando assim os limites expressivos impostos pelo peso da história neoclássica e da crítica do seu tempo. No entanto, essa mesma violência causou um curto circuito em referência ao texto que expunha no seu “caos controlado” uma série de perguntas, dirigidas não aos personagens do Canto X, mas ao leitor em um jogo próximo à construção poética contemporânea. Em outras palavras, «a narrativa [...] se vai construindo»¹⁹³ de tal forma que «[P]or primeira vez no Brasil se quebram os valores do leitor com a apresentação do capitalismo nascente no Canto X de *O Guesa*».¹⁹⁴ Esta afirmação de Luiz Costa Lima converteria essa parte do poema sousandradino em todo um manifesto estético contra as ameaças do novo panorama mundial com um protótipo de distanciamento, se levarmos a conta os costumes receptivos da comunidade letrada oitocentista.¹⁹⁵

Para finalizar esta parte da nossa dissertação, e em concordância com as leituras contemporâneas de *O Guesa*, esse Canto seria «um dos primeiros ou talvez o primeiro correspondente estético do mundo do capitalismo liberal»,¹⁹⁶ como apontou Costa Lima. Lógica apreciação, se temos em conta a origem estética desse “Inferno”, fortemente influenciada pela simultaneidade jornalística que modelou, sem dúvida, o Canto X. Impossível que essa sincronia tenha passado despercebida em nosso tempo, porque vivemos no desenvolvimento galopante desse raciocínio de formação da consciência moderna.

É importante aqui citar Frederick Williams, que observa que as qualidades dessa parte do poema «são estropiadas pelas desigualdades evidentes».¹⁹⁷ cremos que é muito difícil

¹⁹² TREECE, David, *Exilados, aliados, rebeldes*, p. 317.

¹⁹³ SILVA, Ruth Aparecida Viana da, *Ecos ameríndios em Sousândrade*, p. 56.

¹⁹⁴ COSTA LIMA, Luiz, *Mimesis e modernidade*, p. 97.

¹⁹⁵ Pedro Martins Reinato, na sua dissertação, “A própria forma do bárbaro domínio: elementos da composição poética em *O Guesa*, de Sousândrade”, utiliza a teoria da recepção jaussiana e a interpretação do Canto V do poema para explicar que o ambiente crítico de aparição do livro não estava preparado para sua dinâmica e que a poética do escritor foi clara, nessa lógica, diante de seu contexto.

¹⁹⁶ LIMA, Luíz Costa, *O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade*, p. 499.

¹⁹⁷ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 195. Porém, o mesmo biógrafo valoriza que teve «observações penetrantes sobre a vida dos Estados Unidos». (p. 149).

encontrar o equilíbrio do olhar crítico, mas valioso entender que a exaltação e o interesse que gerou e gera, esse segundo inferno, têm a ver com o rico filão de interpretações que oferece ao leitor pelo desequilíbrio mesmo que propõe, talvez, até o extremo; mas não se deve esquecer que esse delírio poético, em todo o sentido da palavra, abarca 1044 versos dos 3480 que nos são apresentados.¹⁹⁸

1.2.11 Leituras incipientes

Consideramos que são três as leituras, ainda incipientes, sobre Sousândrade por não terem sido ainda desenvolvidas *in extenso*, mas que conseguem ser promissoras para os estudos do poeta maranhense. A primeira está relacionada com o cariz teatral, a segunda com uma leitura feminista da obra e a terceira sob o conceito de “auralidade”. Entre os primeiros críticos em perceber o gesto dialógico da obra, ao modo de interpretação cênica, temos aos irmãos Campos na sua *ReVisão de Sousândrade*, de 1964. Eles falam com clareza sobre a pertinência de denominar *dramatis personae* os diversos seres que participam nos “infernos” de *O Guesa*, posto que o poeta emprega os simples e duplos travessões para informar ao leitor que as vozes vão se trocando no desenvolvimento das ideias, que se iam exprimindo estrofe a estrofe.¹⁹⁹ Desta apreciação, os críticos tiraram a seguinte ideia: «[É] um teatro minimizado, caleidoscópico, onde tudo cambia vertiginosamente como um fantástico palco giratório».²⁰⁰ É aqui que a presença do Barroco em *O Guesa* adquire um sentido mais profundo, algo ainda não se tem pesquisado com conceitos próprios do campo teórico teatral. Existe uma tese de título “A cena interrogada: uma leitura de *O Guesa* errante ou... a partir do gestus” na Escola de Belas Artes da UFMG. Dessa forma, emprega o conceito brechtiano do “gestus” na análise da adaptação teatral do poema, intitulada “*Guesa* errante ou...” estreada em dezembro de 2007, em Belo Horizonte.

A leitura feminina de *O Guesa* foi proposta por Alfredo Bosi no ano de 1970 do seguinte modo: «[E]le [Sousândrade] é influenciado pelo “mito da terra-mãe, orgulhosa do passado e dos filhos, esperançosa do futuro».²⁰¹ Anos depois, a pesquisadora Ana Santana

¹⁹⁸ Mas, tomado em sua totalidade, o “inferno” é eficaz e excitante. Sem dívida representa a mais original e criativa realização poética do século XIX (p. 196).

¹⁹⁹ CAMPOS, A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*, p. 64. Cabe destacar que esta proposta foi desenvolvida antes por Luiza Lobo no seu livro *Épica e modernidade em Sousândrade* (2005).

²⁰⁰ CAMPOS, A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*, p. 64.

²⁰¹ BOSI, Alfredo, *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 154.

seguiria esta intuição crítica, tomando a mulher no poema como símbolo de uma nação disseminada, a partir de alguns postulados de Homi Bhabha.²⁰² Neste sentido, ler o texto a partir da mulher como elemento performativo nos permitiria remeter até a mitologia e as pautas que esta propõe na figura da serpente, segundo Santana. Para corroborar sua hipótese, a pesquisadora recorre às reflexões sobre a água de Gaston Bachelard e dali extrai a concepção performativa, transformadora e relativa deste elemento

Gostaríamos de citá-la a seguir: «Nas religiões do México e Peru, a deusa Coatlicul é mulher serpente e Cinatcoatl é “Nossa Senhora das Serpentes”, um dos sinônimos da Terra. O rio serpente é a mãe que em seus seios cria um filho».²⁰³ cremos que faz uma correta relação entre a água, as serpentes e a terra, mas o problema é ter estendido a presença dessas divindades como se fossem pan-americanas, quando somente são mexicanas ou centro-americanas. No caso da zona andina, a mãe das águas é a Yacumama (não necessariamente das serpentes) e a da terra, Pachamama. Mas, apesar desta imprecisão, cremos que as pontes que coloca são coerentes, já que o poder desses seres míticos é de tipo «subterrâneo, ctônico»,²⁰⁴ e aliás, sempre dúctil.

Posteriormente, e depois de ter começado pelo mito da mulher-água-terra, a pesquisadora dirá que essas figuras são humanizadas e convertidas em imagem da tristeza gerada pela conquista de América.²⁰⁵ Este fato comprometeria a terra no labor maternal de salvar os seus filhos de entre as ruínas da Nação. Essa seria a imagem final da inversão do conceito do nacional em Sousândrade, segundo Santana: um «composto entre homem e natureza».²⁰⁶ Tudo isto não sai do marco romântico, salvo o princípio feminino da leitura. Neste mesmo rastro, só gostaríamos de acrescentar que na destruição dessa América maternal e exemplar, quem leva a mulher à degradação é o homem, como afirma

²⁰² SOUZA, Ana Santana de, O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 2.

²⁰³ SOUZA, Ana Santana de, O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 5.

²⁰⁴ SOUZA, Ana Santana de, O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 7.

²⁰⁵ SOUZA, Ana Santana de, O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 5.

²⁰⁶ SOUZA, Ana Santana de, O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade, p. 10.

Frederick William em um artigo dedicado à construção de mulher que faz Sousândrade no Canto X.²⁰⁷ E quando se trata da experiência ideal das fêmeas em Sousândrade, não podemos esquecer que não só os “infernos” são gêmeos, senão também as mulheres em *O Guesa*: Sousândrade nos apresenta a branca e a indígena,²⁰⁸ como as vias válidas de experiência amorosa para os homens do continente. Por todas essas razões, poder-se-ia considerar Sousândrade como um pioneiro de uma literatura de perspectiva feminista, com suas óbvias limitações, o que representa uma porta aberta para pesquisas ulteriores.

A terceira via é proposta pelo alemão Marco Thomas Bosshard. Nesta se fala da “auralidade” como fenômeno literário entre a escrita e a oralidade. A hipótese do pesquisador é a seguinte: o gênero épico desaparece por sua des-performativização e reaparece por sua re-performativização sousandradina.²⁰⁹ A partir desta premissa, tem-se que entender que o épico originalmente tinha como objetivo comunicar algo a uma comunidade através de um mensageiro, gerando assim a sua coesão. Segundo Bosshard, o poeta maranhense consegue esse efeito com a introdução do limerick e suas pegadas orais junto ao efeito jornalístico. Assim, *O Guesa* seria o arauto poético do século XIX, sem perder as qualidades clássicas agora renovadas segundo o grupo social ao qual vai dirigido como uma enorme manchete.

1.3 Balanço sousandradino (com algumas dissonâncias)

Depois de uma leitura mais ou menos detida sobre o que a crítica tem refletido sobre *O Guesa*, e sobre o mesmo Sousândrade, nos situamos em um caminho de via tríplice. Existem os críticos que procuram valorar na justa medida o valor do poeta; outros, muito emocionados pelo encontro com um texto esquecido que parece ir mais além do presente, e outros que não concordam com a valorização que se tem feito desta obra e de seu artífice. Ao longo desta introdução nós temos tido uma postura favorável em relação a *O Guesa*, mas procuramos não ficar surdos às diversas vozes que o tempo foi acumulando e que não são poucas, como alguns pesquisadores afirmam.

²⁰⁷ WILLIAMS, Frederick G, Sousândrade em Nova Iorque: Visão da mulher americana, p. 550.

²⁰⁸ OLIVEIRA, Nora Gabriela Alves de e BURQUE, Maria Elisabete, O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade, p. 47.

²⁰⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, Sobre heróis índios, arautos modernos e a performatividade das manchetes: a auralidade de O Guesa, de Sousândrade, ou a epopeia como meio de comunicação, p. 22.

No grupo dos leitores prudentes se encontra a figura de Silvio Romero, que explica essa tensão entre as ideias e a forma que é, por vezes, problemática na poesia de Sousândrade. Ele diz que temos ante nós um poeta áspero, rude e quase ininteligível.²¹⁰ A maioria dos resenhistas da época concordam sempre com este tópico, até hoje forte; o desequilíbrio entre a forma e o fundo.²¹¹ A diferença é que, no passado, aqueles ditames surgiam da poética neoclássica e, agora, aparecem por um exame mais paciente e consciente da microorganização da poesia.²¹² Esse olhar delicado permitiu a Romero reconhecer também, sob a visão dessa disparidade, que o poeta maranhense «não assimilou uma tendência qualquer definitiva»²¹³ e, assim, deixa aberta a possibilidade de voltar a assédios críticos que logrem, com uma leitura cuidadosa da totalidade da obra sousandradina, descobrir «boas ideias e grandes bellezas (sic) obscurecidas por descuidos e defeitos».²¹⁴ Ou seja, promete, bem ou mal, à inteligência crítica brasileira um acervo no meio do impacto que gera o encontro com citada produção. E suaviza sua indecisão ao escrever que Sousândrade tem ideias e linguagem de outra estrutura, fora do estilo de poetização do seu tempo.²¹⁵ Apesar de não sair das apreciações hegemônicas do Brasil oitocentista, não se nega a respeitar um conjunto criativo por explorar.

Outro dos prudentes e surpresos é Fausto Cunha que, em um primeiro momento, diz que «[É] impossível determinar os limites entre a inspiração e a aberração, entre a inovação poética e o desarrazoado patológico».²¹⁶ Imaginamos que deve ter sido difícil a recepção de Sousândrade e, mais ainda, responder à necessidade de classificação científica desse estranho ser, mas logo o crítico começa a se explicar melhor. Tanto como Romero, concorda que a obra de Sousândrade não pertence ao seu tempo;²¹⁷ foge não só do campo

²¹⁰ ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira*, p. 405.

²¹¹ «Não possuía também a destreza e a habilidade da forma». (ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira*, p. 405).

²¹² Os irmãos Campos com sua análise micro-estética marcam uma pauta desses espaços difíceis de aceder.

²¹³ ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira*, p. 405.

²¹⁴ ROMERO, Sylvio, *História da literatura brasileira*, p. 409.

²¹⁵ ROMERO, Sylvio, *História da literatura brasileira*, p. 406.

²¹⁶ CUNHA, Fausto, Sousândrade, p. 226.

²¹⁷ Temos frases como «Nada existe de semelhante à obra de Sousândrade em seu tempo» ou «Escreveu sempre fora do seu tempo» (CUNHA, Fausto, Sousândrade, p. 226; 227).

criativo em geral, mas que esta mesma linha permite desníveis na sua poesia que passa «do Tabor à vala comum».²¹⁸ E ao parecer, no final, se complica tanto, que segue quase ao pé da letra a Sílvia Romero, quando diz que é difícil tomar partido pelo poeta, posto que «Seu levantamento crítico exige dedicação de muitos anos». Conclui, finalmente, que talvez o silêncio seja a consequência desse obstáculo.²¹⁹

Um terceiro prudente é o clássico Antonio Candido, a quem os irmãos Campos atacam por não ter dedicado um espaço justo a Sousaândrade e por tê-lo condenado ao grupo dos menores na *Formação da literatura brasileira*. Fica evidente que nesse livro ele não se detém em *O Guesa*, senão em *Harpas selvagens* (1857) e, em sentido algum, se refere ao poema épico. No entanto, nesse primeiro encontro consegue dizer o seguinte: «[N]ão sendo o melhor poeta, Sousa Andrade é por certo mais original do que os outros».²²⁰ Uma vez mais, Sousaândrade não fica descartado e sob essa originalidade é que muitas pesquisas, inclusive a nossa, foram cobrando fôlego.

Frederick Williams, como quarto leitor sóbrio, também toma para si o desequilíbrio estético em *O Guesa*. Considera que «o poema não flui»²²¹ e que pelo «trepidante fluxo refluxo mental [...] se torna cansativo»²²² enfrentar-se às propostas nele inseridas. Desta forma, muitas estrofes se tornam indecifráveis, fechadas ao extremo de que nem as referências históricas ou literárias conseguem iluminar o sentido das suas linhas.²²³ Importantíssima a conclusão deste pesquisador norte-americano, porque para ele Sousaândrade é um poeta menor²²⁴ da tradição brasileira e mundial, mas de uma importância fundamental no sentido de compreender os processos de transformação

²¹⁸ CUNHA, Fausto, Sousaândrade, p. 227. O mesmo crítico chega a mencionar o seguinte na mesma página: «O que dificulta a apreensão do fenômeno sousandradino é a carência de poema ou trechos representativos no plano do valor poético». Muito tempo depois, poderíamos incluir a Cilaine Alvez como uma das “prudentes”, porque ressalta esse escolho entre fundo e forma que desde antanho se reclama a Sousaândrade: «Sua capacidade de síntese da sintaxe lírica e de condensação das imagens é inversamente proporcional à abundância prolixa dos assuntos que muita vez atropelam em livre associação». (A alma do Guesa em ação, p. 93).

²¹⁹ CUNHA, Fausto, Sousaândrade, p. 229.

²²⁰ CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira*. Vol. II, p. 186.

²²¹ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 196.

²²² WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 196.

²²³ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 196.

²²⁴ WILLIAMS, Frederick, *Sousândrade: vida e obra*, p. 208.

estético-literários como porta para o ingresso de uma diversificação experimental, situada em um contexto posterior.

No conjunto dos críticos que projetam, na sua análise a Sousândrade, encontram-se alguns exageros, mas que, nesses surtos de paixão, deixaram comentários muito interessantes, ou caminhos por percorrer, na procura da fórmula que se acomode a poeta tão “quântico”, por assim dizer. Mas, de que forma é que esse escritor “complicado” obtém tanta atenção? Cremos que Fausto Cunha poderia abrir a discussão ao indicar que, com Sousândrade, se «[T]eve, pela primeira vez entre nós, a intuição de uma poesia universal».²²⁵ Temos aqui um desses primeiros estalidos do qual, cremos, esse Guesa nascido em Pericumã, esperava.

A universalização de *O Guesa* permitiu, sem dúvida comentários como os que se referem ao seu autor como pertencente a uma linhagem em que a «palavra [é] estilizada nos limites dramáticos da linguagem em busca de sentido... [com um] vulcanismo expressivo, de um mesmo magma sociocultural liquefeito em caudalosa precipitação ou atomizado em lascas meteóricas de fogo e pedra».²²⁶ Citação altamente telúrica, mas que pouco ou nada diz e que pode ficar na mente, através de uma retórica impressionista em funcionamento no pleno século XX.

Esta mesma universalização autoriza a notar que o poeta tem uma proximidade ao simbolismo francês, pelo «existencialismo e simultaneísmo de sensações»²²⁷ ou, agregado a isto, que às vezes pode ser um parnasiano.²²⁸ Aliás, temos um «antecipador do surrealismo, [...] mais de sessenta anos antes do primeiro **Manifesto** (sic)».²²⁹ No entanto, os máximos expoentes desse tipo de leitura comparativa e de atualização do experimentalismo sousandradino foram, sem dúvida, os irmãos Campos na sua *Re Visão*

²²⁵ CUNHA, Fausto, Sousândrade, p. 227.

²²⁶ HARDMAN, Francisco Foot, Antigos Modernistas, p. 301.

²²⁷ LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, p. 152.

²²⁸ CUNHA, Fausto, Sousândrade, p. 228. Este mesmo ponto foi advertido, ou reforçado, por Péricles da Silva em 1967, onze anos depois (Cf. *Do barroco ao modernismo*, p. 50). Finalmente, em 1986, logo depois de trinta anos da primeira observação do tema, a crítica Luiza Lobo matiza muito bem os seus predecessores da seguinte forma: «*O Guesa*... mostra, a cada fase da vida do poeta, uma faceta diferente de concepção de poesia – ora romântica, ora simbolista, ora parnasiana» (LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*, p. 155).

²²⁹ NUÑEZ, Ángel, *O Guesa, de Sousândrade, poema épico latino-americano*, p. 12. (Negrito do autor)

de *Sousândrade*. O seu texto é uma celebração que só “sincroniza”²³⁰ o poeta, esquecendo suas raízes, seu passado. Essa recuperação de tipo imanente, apontam os Campos, se parece com o reencontro com Luis de Góngora y Argote, feita pelos poetas e estudiosos da Geração de 27 espanhola.

Dentro da perspectiva dos concretistas se observa *Sousândrade* através de diversas lentes, como o barroquismo, a poética poundiana, o ideograma, o cinematográfico sobre dois planos, os da macro e micro-análise. Justamente nesse amplo leque que oferecem os Campos, muitas pesquisas se desenvolveram com sucesso e puderam reconstruir o substrato tão necessário para equilibrar essa primeira indagação. No entanto, essa mesma abertura permitiu que algumas interpretações ficassem desnorteadas na vastidão poética *sousandradina*, até considerá-lo como um poeta *nonsense*: «contudo, há em seu poema épico inúmeras menções ao contexto histórico no qual ele viveu e, deste modo, o resgate de tais referências torna-se essencial para a compreensão de sua obra. Posto isso, podemos considerar que os “limites dramáticos da linguagem” *sousandradina* convertem-se em limites da concisão e apontam menos para a “busca de sentido” que de referências históricas».²³¹

Um caso paradigmático das leituras *nonsense* pode-se localizar na dissertação intitulada «*Sousândrade-Guesa em inferno do “Wall Street”: poéticas políticas*», de Ana Carolina Cernicchiaro que, sob a teoria foucaultiana, basicamente, explica que *Sousândrade* é um poeta do indizível, dos balbucios, das cacofonias; quase um poeta que exprime a impossibilidade comunicativa do homem moderno. Infelizmente, cremos que sua pesquisa é hiper-sincrônica, isolando o texto demais e extraindo conclusões somente do Canto X para uma obra um tanto extensa. Evidentemente, isso é arriscado e reducionista,²³² se levarmos em conta que temos um poema de treze partes e 14.124 versos.

²³⁰ Não temos somente uma reavaliação, mas a defesa do credo concretista com a localização de companheiros históricos (Cf. CAMPOS, Haroldo, *A arte no horizonte do provável*, p. 218).

²³¹ CARNEIRO, Alessandra da Silva, *Sousândrade: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro*, p. 9.

²³² Ramon Castellano opina o mesmo no seu artigo “*Sousândrade em 3D. Indianismo Romântico, Política Indigenista e Sujeitos Indígenas*”. (Cf. nota a rodapé número 7, pág. 6). Marília Librandi-Rocha oferece uma análise breve e contundente sobre o problema de leitura de Cernicchiaro no seu artigo “*Dois leituras de Sousândrade: de perto e de longe*”.

Em geral, podemos dizer que a descoberta de *O Guesa* significou e significa um imenso estímulo para os que assumem a exegese não só pelas perguntas, mas pelas respostas sobre Brasil, América e a nossa atualidade, nas quais o poeta consegue enxergar a identidade brasileira no cruzamento entre espaço, mistura cultural e racial como uma realidade. Como fruto dessa visão certa é que se deveria estudar a poesia sousandradina, segundo Danglei Castro,²³³ como posição válida e justa. Dentro desse conjunto, todos coincidiriam na conclusão de que Sousândrade foi «o primeiro poeta brasileiro a conseguir a verdadeira autonomia literária»,²³⁴ como escreve a especialista na obra do maranhense, Luiza Lobo. E o assombro ainda continua de pé, porque o fenômeno Sousândrade aconteceu em um meio complexo há mais de cem anos, sob a aliança da intuição e da experiência em *O Guesa*.²³⁵

No grupo dos críticos que não concordam com a exaltação sousandradina podemos encontrar com balanços muito importantes contra o entusiasmo. Ramon Castellano diz, por exemplo, que Sousândrade continua «preso ao olhar utópico característico do discurso romântico».²³⁶ E quando se refere a “preso”, quer dizer que essa revolução que muitos vêm nele é só aparente, porque continua sujeita a um eixo eurocêntrico e pouco indígena ou latino-americanista. Por sua parte, Danglei Castro acrescenta que os “Infernos” «não se desvinculam da tendência idealizante proposta pela estética romântica».²³⁷ A projeção dos tons sousandradinos é, talvez, só um problema de leitura, porque o poeta não consegue tirar de todos os elementos com os que contava um plano atual para a vida ideológica da modernidade. Assim, esse realismo crítico que muitos reconhecem no Canto II não é possível²³⁸ pela interrupção que faz o conservadorismo cristão do poeta. Castellano, na busca desse indigenismo pregado pela crítica em *O Guesa*, só percebe que «o poeta maranhense estava mais perto dos intelectuais e políticos da sua época do que

²³³ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 70.

²³⁴ LOBO, Luiza, *Crítica sem juízo*, p. 145.

²³⁵ CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*, p. 124.

²³⁶ PEREIRA, Danglei de Castro, *Tradição e Modernidade em Sousândrade*, p. 111.

²³⁷ PEREIRA, Danglei de Castro, *Poesia romântica brasileira revisitada*, p. 214.

²³⁸ CASTELLANO, Ramón, *Sousândrade em 3D*, p. 17.

dos ameríndios que, através de suas ações e reivindicações, contestavam os valores então vigentes na sociedade dita civilizada e afirmavam suas identidades étnicas».²³⁹

Finalmente, entre os que definitivamente descartariam a importância do poeta maranhense, temos o sintético, mas contundente Manuel Bandeira, que escreve o seguinte: «Tais invenções, porém, frequentemente de duvidoso gosto aliás, pouco ajudam a suportar o fluxo do mais enfadonho estilo discursivo romântico».²⁴⁰ Não só põe em questão a poesia, senão os seus degustadores. Por outro lado, Wilson Martins, que assume a “minoridade” de Sousândrade, a validade do seu projeto e, em todo caso, a superioridade dele face às capacidades criativa do seu autor.²⁴¹ Inclusive, este crítico julga inadequada a inclusão do maranhense na *História concisa da Literatura Brasileira*,²⁴² escrita por Alfredo Bosi, pela franca irrelevância da sua poesia, até o ponto de pôr em questão o tato estético e a validade das suas ideias em torno da formação do cânone brasileiro.²⁴³

2 Dissonâncias críticas sobre Churata e *El pez de oro*²⁴⁴

O arequipenho Arturo Peralta, mais conhecido como Gamaliel Churata, cumpriu uma função cultural importante no altiplano peruano-boliviano. Muito antes da publicação de *El pez de oro*, ele já tinha formado dois núcleos intelectuais importantes, tanto no Peru como na Bolívia, com o objetivo de ir valorizando o pensamento autóctone como saída à problemática identitária da América Latina de começos do século XX. Em outros termos, uma das lentes de leitura do contexto foi a modalidade de compreensão do mundo, ainda em funcionamento, das comunidades andinas.

Poderíamos considerar uma segunda lente churatiana que é a vida do próprio criador. Porém, esta ideia tem que ser matizada, já que o próprio poeta fez um deslinde entre vida e obra, na busca de uma universalização americana do sentir mítico em *El pez de oro* que, por vezes, pode ser a figura do seu filho Teófilo, morto muito cedo, talvez com esperança

²³⁹ CASTELLANO, Ramón, Sousândrade em 3D, p. 25.

²⁴⁰ BANDEIRA, Manuel, *Apresentação da poesia brasileira*, p. 77.

²⁴¹ MARTINS, Wilson, *A crítica literária no Brasil*. Vol. II, p. 705.

²⁴² MARTINS, Wilson, *A crítica literária no Brasil*. Vol. II, p. 703.

²⁴³ MARTINS, Wilson, *A crítica literária no Brasil*. Vol. II, p. 758-759.

²⁴⁴ A partir desta secção, e em adiante, a bibliografia que empregaremos transitará entre o espanhol e o português posto que nos facilitará, no nível teórico e prático, a aproximação aos textos estudados.

da sua continuidade vital no mundo. Mencionamos o anterior com a intenção de compreender a delicada trama entre vida e obra e a projeção desta dialética no plano do comunitário, como objetivo superior de Churata, sempre a partir do que entendia como peça fundamental da americanidade: o indígena dos Andes.

Um terceiro ponto para se levar em conta é que o projeto total do poeta não é conhecido e, provavelmente, não foi completado pela sua morte acontecida na cidade de Lima, no ano de 1969. Ou seja, *El pez de oro* é o primeiro passo de um trabalho de longo fôlego (aproximadamente 18 volumes²⁴⁵) que ainda falta descobrir; por enquanto, contamos com a segunda parte do projeto, intitulada *La resurrección de los muertos*.²⁴⁶ Este último texto tem respostas a questões que ficam “soltas” no primeiro livro e, além disso, continua com a problematização estético-política proposta na primeira aproximação aos prolegômenos da experimentação andina e sua respectiva mistura com a cultura hispano-europeia. Neste sentido, Churata se tomou o tempo de resgatar uma tradição invisibilizada e fazer pontes com aquelas sintonias não hegemônicas no Ocidente como Spinoza, Leibniz, Unamuno, Bergson, Santa Teresa de Ávila, entre outros.²⁴⁷

2.1 Notas biográficas sobre Churata

Arturo Pablo Peralta Miranda nasceu em Arequipa, no dia 19 de junho de 1897, e morreu em Lima, no dia 9 de novembro de 1969.²⁴⁸ A família migrou para cidade de Puno onde o pai foi sapateiro e dono de uma loja, mas problemas econômicos levaram Arturo a deixar a escola no ano de 1910, sem acabar a educação primária, e trabalhar como tipógrafo. No entanto, a passagem fugaz pelo “Centro Escolar de Varones N° 881”

²⁴⁵ O mesmo Churata o anuncia em uma conferência oferecida na Universidade Federico Villarreal, pouco depois do seu regresso ao Peru. (“Conferencia”. Em: *Motivaciones del escritor*. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata, p. 67).

²⁴⁶ Neste ano (2016), nas “Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana” (JALLA), realizadas em La Paz (Bolívia), Riccardo Badini anunciou a publicação do terceiro volume do projeto churatiano, intitulado *Mayéutica*, para o ano 2017.

²⁴⁷ Marco Thomas Bosshard afirma que através da monadologia leibniziana e o misticismo que envolve essa teoria filosófica «se le abre así el camino para reclamar –aunque sólo parcialmente– el racionalismo occidental dentro de su empirismo andino, en vez de lucharlo simplemente por medio de su escritura» (Nota a rodapé 2. Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 517). Um pouco afastado da leitura de Bosshard, Churata vai descobrindo o indígena que há no Ocidente e por isso aproveita ecleticamente essas pistas de sabedoria ou, como diz Juan Carlos Galdo, esse entendimento com a herança colonial contestatária (“Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 384).

²⁴⁸ Segundo Walter Bedregal Churata teria morrido no dia 8 de novembro (“Gamaliel Churata”, p. 52).

permitiu o encontro com o pedagogo José Antonio Encinas, que foi um dos pilares fundamentais para o desenvolvimento das inquietudes intelectuais, e inclusive políticas, do ainda pequeno e curioso escritor.

Outro dos fatores formativos de Churata tem a ver com a religiosidade do pai que o instruiu na leitura detida da Bíblia. Este fato teria evidentes frutos na composição de *El pez de oro*. Importante dizer também que, dos oito irmãos que teve, ele não foi o único que assumiu o labor artístico. O seu irmão Alejandro se dedicou à poesia e o seu primeiro livro de poemas, titulado *Ande*, foi publicado e impulsionado pelo grupo que fundaram juntos em Puno (Orkopata). Finalmente, Demetrio Peralta se inclinou pela pintura, sendo conhecido como Diego Kunurana, partícipe ativo nas ilustrações de diversas publicações dos seus irmãos e do círculo intelectual punenho.

O tempo ao qual o poeta deve sua existência foi de grandes transformações e de fortes movimentos políticos reivindicativos. Entre os fatos que deram um rosto distinto a Puno desse tempo, podem-se citar: 1) a construção da linha ferroviária do Sul na década de 1870, que permitiu o movimento econômico e social da zona; 2) a missão religioso-pedagógica adventista composta por norte-americanos; e 3) a influência da cultura de Buenos Aires através de La Paz.²⁴⁹ Estes três fatores gerais permitiram ao espaço altiplânico chegar a uma “Época de ouro”, que pôde se estabelecer entre 1875 e 1932.²⁵⁰ Sob estas pautas, a cidade de Puno daqueles anos poderia ser considerada uma “sociedade de autodidatas”,²⁵¹ posto que o fluxo de conhecimentos teve uma velocidade distinta das possíveis reformas educacionais que nunca chegaram da capital. Este *destempo* gerou uma explosão de publicações e o fortalecimento de uma intelectualidade, que exigia um equilíbrio entre o panorama modernizador e a situação do homem andino em geral.²⁵²

²⁴⁹ WISE, David, “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)”, p. 98.

²⁵⁰ TAMAYO HERRERA, José, *Historia social e indigenismo en el Altiplano*, p. 86ss.

²⁵¹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 81.

²⁵² Juan Zevallos Aguilar anota: «en las dos primeras décadas del siglo XX la población mayoritaria, constituida por los grupos indígenas quechua y aimara, todavía conservaban gran parte de su acervo cultural» (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 51).

Dos pseudônimos mais conhecidos ou, provavelmente, mais significativos do processo criativo de Arturo Peralta temos Juan Cajal, *El hombre de la calle*²⁵³ e Gamaliel Churata. Este último foi empregado a partir do ano de 1924 em um texto publicado na revista *Kosko*, editada na cidade de Cusco. Bem merece uma reflexão o nome com o qual é lembrado o nosso poeta. O primeiro termo corresponde a dois personagens que aparecem na Bíblia. O primeiro Gamaliel pertence ao Antigo Testamento²⁵⁴ e figura como chefe da tribo de Manassés, pertencente à tribo dos filhos de José. O segundo Gamaliel é mais próximo, cremos, ao ideal churatiano. Esse foi um Doutor da Lei que defendeu os apóstolos da morte ante o Sinédrio e também, segundo Paulo, o seu mestre na observância da Lei na cidade de Tarso.²⁵⁵ O significado deste nome hebraico é “Recompensa de Deus”.

Por outro lado, o significado do vocábulo “Churata”, de origem aymara, é “iluminado”. Em um primeiro nível, a fusão dos dois termos nos daria a entender que aquele que leva este nome é um dom luminoso de Deus. Em um segundo nível, a vontade de Peralta foi unificar a tradição hebraico helênica e romana da figura do rabino com a tradição cultural do altiplano, resumida no sobrenome vernáculo. As lembranças de José Luis Ayala aportam uma ideia interessante sobre este dado. Segundo ele, a tradução seria “Ángel Iluminado”,²⁵⁶ posto que o mesmo Churata gostava de ser chamado dessa forma,²⁵⁷ mas perde precisão quando afirma que o nome Gamaliel é de um arcanjo e não oferece alguma referência sobre sua afirmação.²⁵⁸ Pela nossa parte, não conseguimos localizar nenhum

²⁵³ Além de ser um pseudônimo foi o nome de um programa de rádio que manteve na estação Illimani (Bolívia), durante os anos 1953 e 1954 (VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 124).

²⁵⁴ *Num* 1,10; 2.20; 7, 54. 59; 10, 23

²⁵⁵ *Hch* 5, 33-42; 22, 3

²⁵⁶ AYALA, José Luis, S/T, p. 12

²⁵⁷ AYALA, José Luis, “Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX”, 67.

²⁵⁸ AYALA, José Luis, S/T, p. 12. Por um lado, quem continua esta linha de leitura é Mauro Mamani, mas tampouco oferece informação adicional. Por outro, na tentativa de explicar o pseudônimo, temos a Aldo Medinaceli e sua consideração de Gamaliel como arcanjo católico (La resurrección de Gamaliel Churata, p. 41). O mesmo erro é cometido pelo filósofo Zenón Depaz, quem afirma que o nome é de um anjo bíblico (“Gamaniel (sic.) Churata: mensajero de alba”, p. 8), mas ao longo do texto sagrado só aparecem três nomes angelicais: Rafael (*Tob* 5,4), Gabriel (*Dn* 8, 15-26; 21-27. *Lc* 1, 11-38) e Miguel (*Dn* 10, 13-14; 10, 21; 12, 1. *Jd* 9. *Ap* 12, 7-9). Este tipo de asseverações demonstra uma falência de conhecimentos da tradição judaico-cristã com os quais Churata contava e que, logicamente, propôs aos seus leitores.

arcanjo ou anjo nomeado assim na tradição bíblica, mas é possível que o esoterismo considere tal figura angélica e suas especificações.

O périplo vital de Churata esteve marcado por um autodidatismo infadigável e uma liberdade de pensamento que se somou a uma participação ativa na *res publica* peruana e boliviana, a partir das influências anarquistas²⁵⁹ e marxistas,²⁶⁰ porém, sempre adaptadas às circunstâncias locais, como fez o pensador contemporâneo e amigo do escritor, José Carlos Mariátegui, o Amauta²⁶¹. Churata apoiou os movimentos sindicais e de protesto, mas nunca chegou a se afiliar a algum partido político. Teve certa aproximação ao pensamento de Víctor Raúl Haya de La Torre, fundador do APRA; não obstante, seus ideais não deixaram de gerar divergências na busca de respostas ao problema singular experimentado no altiplano. A *prima fermata* da singularidade com a qual queria enfrentar o dilema estaria em *El pez de oro*.

Um segundo marco na vida do poeta foi a morte, no ano de 1929, de Teófano, filho que teve com Rosa Calderón, a quem ele chamava Brunilda.²⁶² Segundo os especialistas, este evento marcará a dinâmica da obra que nos concerne como uma espécie de catarse,²⁶³ para superar a dor e explicar de uma outra maneira a dinâmica da vida e da morte como não finais. Consideramos plausível esta hipótese posto que em *El pez de oro* e *La resurrección de los muertos*, Churata tenta reverter a estrutura do problema da morte com conceitos do pensamento andino. Em outros termos, os limites que impõe a morte, entendida pelo Ocidente, não correspondem com os que o homem andino possui; Churata

²⁵⁹ A referência deste pensamento no Peru nos remete a Manuel González Prada.

²⁶⁰ Emilio Romero lembra este assunto da seguinte forma: « fue el primero en hablarnos de Marx y de Engels; aunque él prefería francamente el anarquismo» (Gamaliel Churata, el medio, el momento y el hombre. Em: *Antología y valoración*, p. 429).

²⁶¹ Vocábulo quéchua que significa mestre e com o qual Mariátegui é conhecido até agora.

²⁶² AYALA, José Luis, ¿Y quién es Gamaliel Churata?, p. 431. Segundo Marco Thomas Bosshard, seguindo Tamayo Herrera, o nome da mulher foi Lucila o Alicia Calderón e sua procedência poderia ter sido de Mollendo ou Chile (*Churata y la vanguardia andina*, p. 36). O biógrafo do poeta, Arturo Vilchis Cedillo, localiza uma primeira “Brunilda” de nome Ayda ou Estela Castro e um primeiro Teófano desse relacionamento entre 1923 e 1924. Em 1929 reconhece Rosa Calderón como segunda “Brunilda”, com quem teve um segundo Teófano que também morreu (“Cronología de Arturo Pablo Peralta Miranda, “Gamaliel Churata””, p. 318. 320). Marco Thomas Bosshard informa sobre “outro” Teófano que esteve relegado a uma cadeira de rodas para toda a vida (*Churata y la vanguardia andina*, p. 37).

²⁶³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 29-30.

tentou desenvolver a visão andina da morte como saída ao problema geral da experiência epistêmica imposta pelo colonizador.

Em 1931 aconteceria o último golpe à experiência vital peruana do autor. No período da ditadura militar de Luis Sánchez Cerro, é perseguido pela clara postura rebelde em relação ao sistema administrativo do governo central. Primeiro terá que deixar a direção da Biblioteca Municipal de Puno (1930) e depois sofrer o saqueio da sua casa e sua biblioteca. Por esses motivos, decide sair do Peru em direção à Bolívia no ano seguinte. O seu retorno só acontecerá 32 anos depois.²⁶⁴ Importante mencionar que sua participação político-revolucionária não cessou no país vizinho, até se converter em referência fundamental da época.²⁶⁵

Os efeitos do autoexílio de Churata foram terríveis no horizonte peruano, já que sua gravitação como intelectual de referência ficou perdida. Dorian Espezúa resume este esquecimento com o seguinte dado: «Es sorprendente que Gamaliel Churata, tal vez el narrador peruano más original e importante, no haya sido invitado al *Primer encuentro de narradores peruanos* que se dio en Arequipa en 1965».²⁶⁶ Sem dúvida, este fato deixa ver o lastimável esquecimento do escritor arequipenho, no panorama das letras peruanas daquele período. Só nos últimos vinte anos tem sido recuperado por trabalhos sistemáticos, mas ainda falta muito por resgatar da produção churatiana, que se apresenta como um imenso quebra-cabeça. Somente para ter uma ideia da magnitude do problema, Fernando Diez Medina afirma que existiriam uns 6000 artigos por recuperar.²⁶⁷

²⁶⁴ VILCHIS CEDILLO, Arturo, Cronología de Arturo Pablo Peralta Miranda, “Gamaliel Churata”, p. 320.

²⁶⁵ «Entre 1940 a 1950, estimo que fue el periodo de gloria de Churata en Bolivia, se erigió como juez, árbitro del quehacer literario del país, prácticamente nada se hacía sin su visto bueno o sin su parecer, estipulaba» (VILCHIS CEDILLO, Arturo, El andar de Churata en Bolivia (Conversación con Ángel Torrez), p. 240).

²⁶⁶ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, Contra la textolatría. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos, p. 97.

²⁶⁷ DIEZ DE MEDINA, Fernando, Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 393. Importante dizer que a pesquisadora Guissela Gonzales Fernández tem recuperado muitos artigos de Churata em bibliotecas de Puno e La Paz. Outro pesquisador valioso é Mauro Mamani, que também tem localizado uma vasta bibliografia do nosso autor. Somado ao anterior, sabemos que Riccardo Badini, estudioso de origem italiana da literatura peruana, de origem italiano, adquiriu o acervo do autor de *El pez de oro* e se encontra na preparação de publicações vitais para uma melhor compreensão do pensamento do poeta.

2.2 Consonâncias críticas sobre Churata e *El pez de oro*

A assunção da importância de Gamaliel Churata como autor imprescindível da tradição literária peruana foi indiscutível a partir da publicação de *El pez de oro*, mas, apesar disso, a ressonância que ele esperava nunca chegou. A razão fundamental do aparente esquecimento da obra foi, sem dúvida, a dificuldade que apresenta para qualquer leitor de vários pontos de vista como a língua, o gênero literário ou a não linearidade argumentativa. Uma segunda razão para o esquecimento de Churata tem a ver com o seu longo afastamento do Peru, o que tentou remediar entre 1964 e 1969 (ano da sua morte), na capital, mas não foi suficiente, porque se encontrou com um país muito diferente.

El pez de oro não teve nenhuma resistência crítica, mas tampouco um apoio organizado por parte da crítica peruana e boliviana, que se restringiu a elogiá-la e fazer anotações gerais - mas importantes, claro - sobre a sua natureza e suas propostas para a literatura do continente. Por outra parte, a atenção de que goza agora o texto se deve ao grande crítico literário Antonio Cornejo Polar,²⁶⁸ e ao posterior estudo de Miguel Ángel Huamán. Não obstante, a obra de Churata já tinha sido estudada anteriormente; isto revela o poder do olhar da capital sobre a produção artística da província e a projeção mundial que pode se obter com este reconhecimento. A partir dessa perspectiva, o relevante da discussão que pode ser aberta tem a ver com a aproximação do ato crítico à dinâmica da obra e a libertação das suas potencialidades. Assim, Miguel Ángel Huamán observa que não se soube valorizar *El pez de oro* porque «se le comparó con recetas foráneas»,²⁶⁹ e o que se precisaria para ter uma visão próxima ao texto seria «abandonar cierto colonialismo mental».²⁷⁰

2.2.1 A vanguarda peruana e Churata

O processo de autonomia literária peruana começa com a chegada da(s) vanguarda(s) e a produção artística de dois autores fundamentais: José María Eguren e César Vallejo. Ambos foram contemporâneos de Churata, mas radicados em Lima. O primeiro teve um

²⁶⁸ Inúmeras vezes temos ouvido o lendário chamado à crítica peruana, feito em relação à dívida com *El pez de oro*, na citação de rodapé número 97 da página 140, do livro *La formación de la tradición literaria en el Perú*, de Cornejo. Mas ele, na mesma página, fez um comentário que resumia várias das condições a serem observadas no livro.

²⁶⁹ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 372.

²⁷⁰ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 372.

marcado simbolismo e o segundo passou pelo modernismo latino-americano, com *Los heraldos negros* (1918), e escreveu em seguida, no ano 1922, um livro fundamental da literatura em língua espanhola, *Trilce*, antes de viajar para Europa sem retorno.

A importância da capital peruana, neste cenário, corresponde com os processos de modernização que gravitaram nela e que, posteriormente, experimentou o resto do país com a chegada do capital norte-americano, durante o governo de Augusto B. Leguía conhecido como o “Oncenio”. Em outros termos, o centralismo do poder sempre foi uma pauta de visibilidade em diversos níveis. Porém, o estímulo modernizador, ao se estender a diferentes partes do país, gerou diversos núcleos intelectuais entre 1915 e 1916 como *Colónida*, de Abraham Valdelomar, em Lima; *El norte*, com Antenor Orrego na direção junto a intelectuais como Vallejo, Haya de la Torre e Ciro Alegría, em Trujillo; *Aquelarre*, depois chamado *Anunciación*, em Arequipa, com Alberto Hidalgo de impulsor e, finalmente, *Bohemia andina*, com Churata, na cidade de Puno.²⁷¹

Aquela efervescência cultural que o Peru experimentou não conseguiu gerar reais mudanças quanto ao reconhecimento da heterogeneidade exigido pelo panorama nacional. Cada projeto intelectual sempre teve uma aproximação mais ou menos global do fenômeno, mas as perspectivas sobre ele nunca chegaram a se unificar, porque o centralismo engoliu de alguma forma os grupos do interior os seus melhores representantes viajavam para Lima e logo saíam do país (nada nova a fuga de talentos) em busca de melhores possibilidades vitais. Essa migração é retratada assim pelo crítico Mirko Lauer: «la jornada imaginaria hacia el centro de la modernidad tuvo que ser para los peruanos un doble viaje: de la provincia a la capital dos veces, lo cual supone cruzar por lo menos tres registros culturales, y para el cual no siempre fue necesario el desplazamiento geográfico».²⁷² Em primeiro lugar, temos as diferenças entre o interior e capital e, a seguir, a diferença linguística entre o espanhol e o quéchua ou o aymara. Tudo isto, antes de ser uma vantagem, se converteu em um problema pelo monologismo da *ciudad letrada* e sua crença de que o único ponto de leitura da Nação era o ex-centro de poder colonial, agora convertido em guia do poder republicano.

²⁷¹ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 26.

²⁷² LAUER, Mirko, *Antología de la poesía vanguardista peruana*, p. xx.

É sobre este pano de fundo que Gamaliel Churata começa a sua produção com um marcado tom modernista, através do seu heterônimo Juan Cajal, com a publicação da revista *La Tea*, a partir de 1917, que chegou a 12 números.²⁷³ O seu biógrafo, Arturo Vilchis, resume o perfil artístico desse momento churatiano da seguinte forma:

Los códigos estilísticos de “Juan Cajal” se definen como la asunción de una conciencia reflexiva, el arte se torna reflexión, causa inmediata del individualismo, pero como una personalidad alejada del individualismo racional y positivista que se enfrenta a la fragmentación del ser y del mundo, de crear nexos entre el lenguaje literario, la sociedad, la escritura y la crisis histórica.²⁷⁴

Assim, o modernismo do poeta já tinha o mapa geral do momento vanguardista e indigenista da sua produção. Ou seja, em linha gerais, toda variação estilística só se centrou na constante busca de uma expressão acorde com a problemática que ele percebia: ampliar o espectro de sentir não só individual, mas comunitário. A proposta de uma outra estética ficava sob as paulatinas modificações das estruturas de sentimento, que jamais se afastaram do compromisso com o plano político e social. A importância desta atitude coincide não só com a adaptação das correntes literárias às necessidades de expressão peruana, mas também com a subordinação delas, o seu aproveitamento em prol do marco de referência altioplânico. Churata não deixou de aceitar as influências, mas tampouco deixou de “torcê-las” para que, desse modo, falassem o que não se encontrava nos seus programas, até convertê-las em uma outra coisa.²⁷⁵ O poeta, nesta fase, escreveu que se tinha que ser «quijotesco: producir sensaciones, despertar emociones y sugerir ideas».²⁷⁶ É claro que esta citação da mão do escritor mantém o ar iconoclasta do tempo, tanto que inclusive, anos depois, o mesmo sentiria certa vergonha do seu momento modernista; no entanto, o projeto churatiano nunca abandonou esta postura face a criação. O único que variou foi a ótica de apreensão do mundo.

²⁷³ VILCHIS CEDILLO, Arturo, Cronología de Arturo Pablo Peralta Miranda, “Gamaliel Churata”, p. 317.

²⁷⁴ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 34.

²⁷⁵ «La influencia de modelos occidentalistas [occidentales] debe ser, para Churata, no negada sino refuncionalizada de acuerdo a los intereses de nuevas [otras] subjetividades colectivas que permiten replantear el tema de las identidades y de la representación de la otredad» (MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 42).

²⁷⁶ Juan Cajal, “Prólogo” a Armando Alba, *Voces Áulicas*, Biblioteca Santa Bárbara, Potosí, 1918, p. 2. Apud. VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 38. A mesma conclusão chega o pesquisador Luis Veres quem reflete sobre o texto narrativo “El gamonal”: «lo que se pretendía era acercar la literatura a la vida y construir, de ese modo, una nueva percepción de la realidad» (*La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 41).

Em conformidade com o perfil modernista proposto por Arturo Vilchis, Guissela Gonzales e Juan Carlos Ríos escreveram: «[P]ara Churata la literatura tiene que ser “metafísica, mágica y satánica” características estas que obviamente hacen referencia a una ampliación de la realidad a través de elementos extraracionales».²⁷⁷ O tom decadentista é iniludível e próprio do modernismo literário, mas sempre oferecendo um exotismo paradoxal, que os autores provincianos tinham acesso às práticas consideradas primitivas pelos setores urbanos. Em outros termos, a pregação da revolução do sentir tinha o seu correlato na realidade, não sendo só uma busca de romper um racionalismo insuportável, senão a revelação de outro tipo de práticas vigentes de conhecimento humano. A grande diferença entre o modernismo e a vanguarda em Churata residiria no compromisso com essas práticas e sua potenciação, antes de ser apenas uma apresentação etno-antropológica como faz no seu texto, de corte modernista, “El Kamili”,²⁷⁸ por exemplo.

A poesia de Gamaliel Churata antes de *El pez de oro* foi esparsa; ainda não se tem um olhar que abranja toda sua evolução pelas dificuldades do acesso ao material e às várias perdas possíveis do mesmo. Nesse território aparece o cuidadoso trabalho de recopilação do peruano Mauro Mamani, que estabelece três etapas do conjunto recuperado: modernista, vanguardista e andino.²⁷⁹ A análise das transformações estilísticas

²⁷⁷ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela e RÍOS MORENO, Juan Carlos, Apuntes para una reconstrucción de la categoría de “realismo psíquico” de Gamaliel Churata”, p. 367. Não deve se confundir o extraracional com o irracional.

²⁷⁸ Meritxell Hernando comenta sobre esta narração de um rito xamânico que «[E]l propio surrealismo, al que Churata se acerca visiblemente en “El Kamilli” (sic.), se nutre de las culturas primitivas para renovar el arte occidental» (MARSAL HERNANDO, Meritxell, “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”, p. 27). Se é verdade que Churata chega a dar sinais de caráter surreal neste texto, ainda são realmente incipientes. Acreditamos, por outro lado, que “El kamili”, procura informar o leitor urbano sobre a validade das práticas indígenas e aproximá-lo ao desconhecido com olhos de um cientista acreditado: «Acaso quiera decirnos [...] el kamili que tanto valen pensamiento y guijarro, y que para los resultados vitales importe lo mismo reir en la claridade oculta del agua o lanzar chinitas sobre el oleaje que muerde las arenas de la playa, puesto que siendo la vida um todo actuante, por ínfimas, no dejan de ser menos necesarias e importantes. Todo es aceptable. Pero lo que no da asidero a duda es que el indio ve en cuanto se le presenta elementos de su propio proceso. No de otra manera se explica su temor de herir la más ínfima partícula de la Pachamama, sobre todo de hierirla más que con actos, con pensamientos. El mismo en su variedad viviente se considera en tierra animada... los cabellos, uñas cortadas de sus muertos son llevados al rincón más oscuro de la chujlla [choça] desde donde, como en un punto interferible, se pondrá en contacto con el “ánimo” que vive anegado en el todo supremo y viviente de la tierra» (*El gamonal y otros relatos*, p. 60-61). Esperamos que com esta citação fique clara a nossa visão divergente.

²⁷⁹ Cf. MAMANI MACEDO, Mauro (Compilación y estudio), *Ahayu-Watan*. Lima: UNMSM/Facultad de Letras y Ciencias Humanas/Grupo Pakarina, 2013.

churatianas consideram também a produção narrativa e jornalística, para se ter uma ideia mais ou menos clara da dialética que ainda esconde o escritor peruano. Por exemplo, Guissela Gonzales explica-nos que Churata entra em uma fase pós-modernista entre 1928 e 1933.²⁸⁰ Por outro lado, Walter Bedregal, considera, a partir da leitura de 5 textos de Churata, que depois do modernismo, o autor ingressa em um período regionalista, mas não justifica sua ideia solidamente.²⁸¹

Estamos agora em condição de dizer que o vanguardismo de Churata, pela sua situação afastada da capital, não só foi *sui generis*, mas, também, tardia, depois de ter passado por diversos crivos formais. Outra anotação sobre este ponto tem a ver com a direção que o poeta adota entre dois referentes importantes, na construção da identidade nacional daquela época. Referimo-nos a Luis Eduardo Valcarcel e José Uriel García. A proposta do primeiro, antropólogo e historiador, se concentrava na recuperação do indígena como base da identidade peruana e futuro da mesma, sempre marcada por uma ordem racial e certo essencialismo no seu texto base, intitulado *La utopía andina*. O segundo, pedagogo, no seu livro *El nuevo indio*, propõe a miscigenação como princípio de identidade de uma nação em progresso. Segundo Marco Thomas Bosshard, a opção de Churata é intermédia em relação a essas duas vias de leitura da “peruanidade”;²⁸² fato que demonstra com base na inacabável e incansável procura do autor de *La resurrección de los muertos*²⁸³ por solucionar, o mais coerentemente possível, a tensão da heterogeneidade peruana.

Como se pode perceber, a relação entre Churata e a vanguarda peruana foi problemática, mas a sua vinculação poderia se explicar como o faz Arturo Vilchis: «saca al indígena habitante del altiplano del contexto romántico, lo devuelve al arte, a la vida, a la praxis vital, y libera a la literatura del sagrario en que los modernistas la habían situado, al

²⁸⁰ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, Gamaliel Churata en Bolivia. Un acercamiento a su obra, p. 22-23.

²⁸¹ BEDREGAL PAZ, Wálter, “Gamaliel Churata”, p. 48. Poderíamos presumir que se refere a textos como “El gamonal”, “Tojiras”, “Los fuertes muchachos”, “El kamili” e “Los cuentos del Titikaka” pelas suas marcas da experiencia andina.

²⁸² BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 89.

²⁸³ Ainda assim, a rota churatiana tem críticas como a de Luis Veres que observa, no aspecto narrativo, «lastres utópicos y milenaristas» (*La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 39). O crítico Ricardo Claverias, falando do texto narrativo “El gamonal” terá uma opinião matizada: «Churata no ve el pasado en una posición mesiánica [...], sino como rescate de raíces del pueblo andino para el desarrollo de una conciencia nacional» (Gamaliel Churata y el problema nacional, p. 19).

representar una nueva percepción de la realidad circundante». ²⁸⁴ O perceptivo se mantém sempre como prioridade, e a imagem romântica e modernista do indígena é trocada pela dinâmica de construção do mundo de corte indígena, a partir da problematização linguística não contemplada com tanta clareza na vanguarda, como no caso de Churata. ²⁸⁵ Já não só se relativizava a língua espanhola, como também a “contaminava” com a língua vernácula como princípio de experimentação, conforme as novas correntes literárias. Assim, se corrobora o que a pesquisadora espanhola, Helena Usandizaga, diz: «Churata activó algo que en los años 20 solo se anunció: una literatura a la vez híbrida y diglósica lingüísticamente, que resalte las contradicciones y se exprese por medio de formas y mezclas poco convencionales». ²⁸⁶ A coerência do projeto literário do nosso poeta, neste sentido, adiantou o que seria ouvido com interesse nas últimas décadas e pelo qual foi recuperado pela crítica última. Deste modo, sem rasto de dúvida, Gamaliel Churata pode ser considerado como o mais importante representante da “vanguarda andina periférica”, como conclui Marco Thomas Bosshard. ²⁸⁷

Parece-nos relevante, no intento de resumir as características gerais da nomeada vanguarda andina, a asserção de Aldo Medinaceli que a contempla em 7 pontos: 1) remete-se a duas fontes de sabedoria (Ocidente/Oriente); 2) reunião de fragmentos dispersos (Joyce e o *reembody* ou “re-encorpamento”); 3) o pensamento como instinto criativo e cósmico; 4) o corpo como órgão do mundo em uma continuidade terra/carne, porque a realidade está interligada; 5) a linguagem como matéria “sutil”, ou seja, existiria um ritmo unificador de sentidos; 6) a morte como variação da vida, mas não o fim desta, e 7) a estética da germinação como princípio de comunhão. ²⁸⁸ Todo o anterior refere-se ao aporte churatiano que englobaria os vários intentos vanguardistas forjados na província e que, mais do que uma cópia, foi o reconhecimento de consonâncias estéticas da experimentação europeia.

²⁸⁴ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 75.

²⁸⁵ «La escritura transgresora del vanguardista puneño está evidentemente influenciada por el “Alfabeto científico kehshwa-aymara” de Francisco Chuquiwanqui Ayulo y Julián Palacios publicado en La escuela moderna en 1914» (ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 24).

²⁸⁶ USANDIZAGA, Helena, *Introducción*, p. 42.

²⁸⁷ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 22.

²⁸⁸ MEDINACELI, Aldo, *Vanguardia andina instinto y armonía en la obra de Arturo Borda, Gamaliel Churata y Jaime Saenz*, p. 27-36.

Como último ponto da situação da vanguarda peruana e a criação de Churata mencionaremos um aporte polêmico do crítico Manuel Pantigoso, que a partir de um artigo do vate sobre a pintura de Manuel Domingo Pantigoso, constrói uma espécie de *ismo* supostamente anunciado, mas não desenvolvido. Se fosse certa a hipótese, em todo caso, esse “ideal” se encontraria na fase ainda modernista de Churata e não em seu vanguardismo, que sempre saiu do marco meramente imitativo. Bosshard anota o seguinte: «el recurso de la noción “ultraorbicismo” –usada sólo muy marginalmente por los mismos artistas, Churata incluido– no contribuye a aclarar la continuidad estética de los distintos movimientos de vanguardia, sino por el contrario, fomenta la desmesurada disparidad conceptual de los *ismos*». ²⁸⁹ Parece ser que o chamado “ultraorbicismo” que detecta Pantigoso é fruto de uma sobre-interpretação e paralização da dinâmica poética em Churata, que a crítica reconhece e procura não catalogar, pela amplitude do seu espectro. Outro dos problemas da ideia do crítico é que ele preenche, a partir de uma ideia solta, e que não retomou mais o poeta, as possibilidades do citado *ismo* até escrever primeiro um artigo e logo um livro do tópico “descoberto”, caindo, dessa maneira, em uma leve contradição ao batizar Churata como escritor realista mágico. ²⁹⁰

Podemos concluir esta parte afirmando que o vanguardismo que apresenta o autor de *El pez de oro* e a vanguarda peruana não foram paralelos e que o encontro com os *ismos* não foi mais importante que as suas buscas pessoais. Aliás, grande parte do período propriamente de modernização literária peruana não esteve em sintonia com a produção literária de tipo modernista, que trabalhava Churata. No entanto, com a publicação em 1957 da sua obra mais conhecida, temos a possibilidade de rastrear os distintos traços da vanguarda que foram assimilados no caminho de sua composição.

2.2.2 A vanguarda e Churata

Em um marco mais amplo de compreensão da escrita de Churata, precisamos entender a ponte que se estabelece entre a vanguarda, como um movimento de influência continental, e as consequências criativas que são estudadas em *El pez de oro*. O pesquisador alemão, Marco Thomas Bosshard, enfatiza especialmente nesta relação sobre a qual

²⁸⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 186-187.

²⁹⁰ PANTIGOSO, Manuel, El ultraorbicismo como escuela vanguardista en la obra de Gamaliel Churata, p. 95.

continuaremos refletindo, junto com ele, sob o foco do surrealismo que consegue ver nas linhas do poeta arequipenho.

Nas circunstancias históricas do nosso continente, o credo vanguardista «sacaba al habitante americano del contexto romántico de antaño, le devolvía el arte a la vida, a la praxis vital, y se libera a la literatura del sagrario en que los modernistas la habían ubicado»,²⁹¹ segundo Luis Veres. Como atitude, o que a renovação vanguardista conseguiu foi quebrar as fronteiras entre arte e vida, permitindo um tipo de experimentação distinto do costumeiro. Contra os excessos da idealização e da exotização, a novidade que a vanguarda apresentava era um compromisso político mais radical, com ares de revolução, que o marxismo oferecia somado ao surrealismo como crítica de uma racionalidade caduca.

Citamos agora a descrição da perspectiva churariana complementar à sua atitude poética: «[A] través de sus textos periodísticos propone tres puntos cardinales de su etapa inicial: el indio como lo americano: no es posible entender América sino se entiende al indio, el cosmopolitismo: incorporación de la Vanguardia en la expresión y la asunción metafísica de América: la estética como instrumento metafísico».²⁹² A citação anterior, de Guissela Gonzales, expõe que o ponto médio entre a americanidade indígena e o sentido transcendente do continente é a vanguarda refuncionalizada. Churata a compreenderia como um instrumento e não como um luxo expressivo, posto que o tema em jogo era o problema da visão “exata” da América Latina; o surrealismo seria empregado como pretexto de reflexão de distintos costumes “irracionais”, que parte da população peruana (a indígena) tinha por fatos comuns.

O surrealismo chegou ao Peru pouco depois da publicação do *Manifiesto surrealista* (1924), de André Breton, e deve sua propagação ao pensador José Carlos Mariátegui,²⁹³ que através da revista *Amauta*, abriu mão do experimentalismo poético e da conscientização e discussão da modernidade, bem como de sua relevância para o país nos começos do século XX. Tanto como Churata, Mariátegui assumiu o surrealismo como

²⁹¹ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 42.

²⁹² GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, *La estética de Gamaliel Churata*, p. 4-5.

²⁹³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 183.

uma atitude espiritual dos tempos e não como uma escola de regras a seguir,²⁹⁴ posto que a luta significava sair de moldes que não davam conta da velocidade com a qual o homem contemporâneo lidava. Em outros termos, ao assumir o surrealismo como instância de consciência humana, não se tinha a obrigação de convertê-la em lei de leitura do mundo. Assim, fora da Europa, a liberdade que oferecia essa corrente literária foi explorada das mais distintas formas.²⁹⁵

Continuando com as meditações da crítica, «[E]l ímpetu antirracional y antioccidental del surrealismo –aunque sea fácil de deconstruir y no pueda negar su origen occidental por mucho que pueda aventajarlo– [resultou] enormemente productivo para la construcción de identidades en su función de identidades opuestas a la Europa hegemónica», segundo Bosshard.²⁹⁶ O surrealismo, então, permitiu aprofundar a diferença colonial e sua lógica de expressão, apesar de ter sua origem no pensamento do colonizador. Cremos que é importante insistir, por tais razões, em que a importância desta vanguarda tem a ver com a legitimação de práticas de conhecimento outras que ainda não haviam sido atendidas. Neste rastro, o valor do onírico, base de rituais de adivinhação e restabelecimento da saúde andinos, adquiriria por fim uma atenção inaudita no plano intelectual,²⁹⁷ com vistas a ter possíveis repercussões sócio-políticas.²⁹⁸

Tendo em vista o anterior, o uso que Churata faz da vanguarda é o intento de fundar uma poética a partir da mitologia e da filosofia quéchua e aymara.²⁹⁹ Penosamente, se se considera *El pez de oro* como única mostra desse grande plano, é possível cair em uma redução do potencial epistêmico que se oferece, porque o que é adaptação do externo, em um primeiro momento, logo passará a ser pura “canibalização”.³⁰⁰ A reconquista da

²⁹⁴ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 184.

²⁹⁵ Bosshard incluso compara o “surrealismo churatiano” com o chinês e japonês (*Churata y la vanguardia andina*, p. 242).

²⁹⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 204-205.

²⁹⁷ USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 40.

²⁹⁸ «... la reflexión estética de Churata no se desvincula de la política, de la sociedad» (ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro* (Entrevista a Marco Thomas Bosshard), p. 11-12).

²⁹⁹ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro* (Entrevista a Marco Thomas Bosshard), p. 11.

³⁰⁰ Seria difícil seguir a ideia de Riccardo Badini quem anota que Churata «rechaza la lógica occidental y su semiosis» (Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata, p. 12). Antes disso, o denominado “Oscuro de

relação entre o homem e o não racional surrealista seria apartada, em algum momento, pela recuperação de uma possível proposta cognoscitiva americana. Já não se fala, então, da irracionalidade, mas de uma racionalidade *outra*.³⁰¹ Churata, deste modo, consegue ir além desse impulso, que só corroborou o que não se tinha observado e valorizado. Bosshard afirma o seguinte sobre este ponto:

La supuesta ininteligibilidad y el supuesto sinsentido del texto –incluso los pasajes ensayísticos que han mantenido coherencia en *El pez de oro* parecen poder ser comprendidos sólo a medias probablemente a raíz del contradiscurso polémico con respecto a la predisposición de entendimiento del lector, por regla general hispanófilo– han sido en su mayor parte imputados al enfoque vanguardista de Churata en lugar de atribuidos a la incapacidad hermenéutica del recipiente. Churata, en ningún caso, aspira a una renuncia de sentido en *El pez de oro*, sino que crea un *efecto distanciador* entre sentido y significados a través de significantes insólitos para el receptor, sin que ellos renuncien a su vínculo con los significados: tal como en el *tinkuy*, significado y significante se condicionan mutuamente, aunque la relación que guardan entre sí no esté libre de tensiones grávidas de conflictos y jerarquías.³⁰²

Deste modo, a modernidade literária seria avaliada, porque não teria, no fundo, princípios revolucionários, mas rebeldes. O projeto churadiano, por outro lado, pretenderia levar a cabo uma mudança do sentir que o homem latino-americano precisava. A partir desta ótica, qualificar de maneira imediata a Churata como surrealista não seria muito exato, mas sim, problemático.³⁰³ Em algum sentido, encontrar os parentescos com esta corrente literária seria um trabalho de recolonização do texto e não sua libertação; não permitiria uma abordagem justa dele, salvo para reconhecer uma identidade à qual não aspirava o criador³⁰⁴. Fora da vontade “surrealizante” descansaria a vontade “indigenizante” do texto. O especialista italiano em Churata, Riccardo Badini, assim o explica:

Puno”, encontra na tradição de pensamento outra de Ocidente as ferramentas para potenciar o discurso andino considerado “primitivo”.

³⁰¹ Empleamos o adjetivo “outro” depois do substantivo como o faz Walter Mignolo no seu libro *Historias locales / Diseños globales* (presente na bibliografía), para diferenciar as propostas que divergem das ocidentais para dar solução ao problema colonial.

³⁰² BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 228.

³⁰³ O estudioso José Beltrán, em um panorama da poesia peruana, considera Churata como um poeta concretista apoiado em Haroldo de Campos, mas não aprofunda sua proposta com uma análise da poesia do vate (Cf. BELTRÁN PEÑA, José, *Poesía concreta del Perú*. Lima: Editorial San Marcos, 1998).

³⁰⁴ «El llamado “surrealismo” o vanguardismo de *El pez de oro* se convierte, entonces, en la causa aparente de su hermetismo. Se impone la sospecha de que el calificativo del texto como surrealista en realidad quiere decir “incomprensible” y en muchos casos no se interpreta tanto como el resultado descriptivo de una atenta lectura fenomenológica de *El pez de oro* cuanto como manifestación de la impotencia del lector peruano tradicional y europeizado de pensar en la heterogeneidad cultural del país. Mientras que los lectores aceptan

En las obras de Churata podemos observar un concepto de la lengua parecido a lo que emerge de las experimentaciones surrealistas: el medio expresivo, como la psiquis de los individuos, parece poseer un contenido manifiesto y otro inconciente; dicotomía que en las obras de Churata refleja la lógica occidental y los fundamentos del pensamiento indígena aymara. Lingüísticamente, en fin, el idioma español resulta conquistado con la lógica de su semiosis desmoronándose por causa de los elementos indígenas internos al lenguaje mismo y la lengua se vuelve en un instrumento revolucionario pues en ella actúan, según las palabras del mismo autor, embriones americanos.³⁰⁵

O que em um primeiro instante parece devedor de um movimento vai mais longe da reformulação, a partir do andino,³⁰⁶ e justo quando transpôs esse ponto é que a “ininteligibilidade” faz sua aparição na cena do texto. Helena Usandizaga, explica isto: «el vanguardismo de Churata habría que verlo como un instrumento más en el dispositivo de búsqueda y no una experimentación en sí ni una escritura programática de acuerdo a algún «ismo»». ³⁰⁷ A programação existe em Churata como mencionamos linhas acima, mas fora das molduras. Por outra parte, *El pez de oro*, entendido como dispositivo, não cessa de fazer agenciamentos com o objetivo de exprimir esse sentir que é fortemente local. É assim que Churata consegue se emancipar das vanguardas latino-americanas,³⁰⁸ não por um uso magistral dos mecanismos de renovação artísticos do Ocidente, mas pela quebra dos mesmos ao ir testando sua maleabilidade, sua resistência.³⁰⁹

las técnicas surrealistas de escritura adoptadas conscientemente por los autores del *boom* para la presentación literaria de las culturas indígenas de América, ya que finalmente sirven también a sus expectativas de exotismo, el enfoque surrealista de Churata no satisface tales expectativas, puesto que no sólo se debe entender como un intento –en todo caso problemático– de expresar literariamente la mentalidad indígena apoyándose en el discurso irracional de las vanguardias, sino en igual medida como una ruptura ambivalente con la tradición literaria modernista-realista en el ámbito cultural de lengua castellana, tal como la han propagado los ultraístas» (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 234).

³⁰⁵ BADINI, Riccardo, La ósmosis de Gamaliel Churata, p. 4-5.

³⁰⁶ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro* (Entrevista a Marco Thomas Bosshard), p. 11.

³⁰⁷ USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 104.

³⁰⁸ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro* (Entrevista a Marco Thomas Bosshard), p. 11.

³⁰⁹ Mabel Moraña escreve em sintonia conosco: «*El pez de oro* empuja los límites canónicos de la literatura nacional, incluso de la indigenista propiamente tal, poniendo a prueba sus grados de permeabilidad estético-ideológica» (*Churata postcolonial*, p. 131).

2.2.3 O indigenismo churatiano

O indigenismo, ou as ideias indigenistas no Peru, começam a se gestar depois da forte crítica de Manuel Gonzalez Prada à inoperância da classe política que levou à derrota na guerra contra o Chile, na segunda metade do século XIX (1879-1883). Uma das ideias principais do aparecimento do indígena, no plano reflexivo do país, condiz com a incapacidade demográfica de reação contra o inimigo, isto é, a não inclusão efetiva do homem andino nas filas dos combatentes, derivada da incompreensão do que era o Peru e, conseqüentemente, da radical importância da totalidade da população na defesa da terra. Um primeiro movimento seria chamado de indianista, porque sua visão foi eminentemente paternalista: tentava introduzir o “índio” na civilização, liberá-lo do peso imposto pelo homem branco e sua crueldade, diferente do “branco bom”, que tentava resgatar e “educar” esse povoador marginal,³¹⁰ dono de potencialidades inimagináveis para a sociedade.

«En América, el nacimiento de lo *indio* y lo *moderno* es simultáneo»:³¹¹ esta citação de Meritxell Hernando é muito pertinente, porque aquela modernidade da qual ela fala, além de chegar com transformações para o Peru, chega com a terrível dor da derrota na Guerra do Pacífico.³¹² O realismo peruano se dedicou a desbaratar todo aquele discurso que não permitia chegar plenamente à modernidade e, sobretudo, à identidade que ainda não se tinha. Rapidamente se percebeu que o novo sistema mundial exigia reorganizar o pensamento e a participação humana nos novos processos econômicos e educacionais, basicamente, e, ainda mais, nas ex-colônias.³¹³

Se nos remetermos às propostas do *Sistema Mundo* de Emmanuel Wallerstein, aqueles momentos álgidos seriam umas das tantas “réplicas sísmicas” nascidas com a invasão europeia. A aparição de Churata e de seu indigenismo foi um dos inúmeros

³¹⁰ O melhor exemplo disto é o romance *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, no qual se expõe a tríplice ameaça ao índio: o cura, o prefeito e o juiz.

³¹¹ HERNANDO MARSAL, Meritxell, Una otra modernidad vanguardista: Las propuestas de Gamaliel Churata y Oswald de Andrade, p. 89.

³¹² «... el discurso del romanticismo nacionalista se transformó en un realismo crudo y amargo» (VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 122).

³¹³ «El perfil que toma el campo cultural peruano de los intelectuales alrededor del indigenismo, los involucró en desarrollar desde diversos planteamientos los conceptos de revolución, vanguardia estética y problemática nacional: particularmente en torno a la reivindicación de lo andino como componente esencial.» (VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 72).

“indigenismos” e “modernidades”, ou discursos de modernidade, que se formaram ao longo da história colonial. Do que se conclui que o interesse da crítica neste escritor seja produto da singularidade da sua concepção do mundo e o princípio regente e dinamizador que permitiu articular as suas impressões. Pelo aspecto narrativo, o crítico Luis Veres considera o autor de *El pez de oro* um sucessor de Luis Valcárcel,³¹⁴ porque detecta nele um tom profético e de denúncia do afastamento do indígena dos benefícios da modernização, questão que o leva a confeccionar «un discurso que se distanciaba de la realidad e imponía más segregación que unión entre partes».³¹⁵ Esta postura é plausível posto que respondia às primeiras aproximações sobre a relação e des-relação do indígena com o novo marco de desenvolvimento peruano, mas, em paralelo, a existência do projeto indigenista de vanguarda, segundo Cynthia Vich, correspondia à necessidade de unir o passado e o futuro como tarefa nacional. Assim, partindo da análise sociológica de Alberto Flores Galindo, Vich entende que identidade e utopia eram os dois rostos da militância indigenista praticada por Churata e seus contemporâneos.³¹⁶ Podemos dizer, então, que aquela busca expressiva não esteve isenta de contradições profundas, além de se apresentar em diversos níveis de composição como narrativa, poética, jornalística e ensaística; fato que complica a obtenção de uma visão global do fenômeno intelectual do tempo e especificamente churatiano. Por agora, só podemos afirmar que o indigenismo em Churata teve revisões, que sempre procuraram ter o indígena no centro do problema desde diversas óticas. Por exemplo, Helena Usandizaga, ao falar do momento de *El pez de oro*, reconhece que «su visión del índio [a de Churata] matiza bastante el paternalismo y la idealización propios de la época de *Orkopata*».³¹⁷

O processo evolutivo das propostas churatianas, pela própria ambição enciclopédica do autor, se movimentara sob várias frentes. Arturo Vilchis explica assim este assunto:

³¹⁴ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 39.

³¹⁵ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 39.

³¹⁶ VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 127.

³¹⁷ USANDIZAGA, Helena, “Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, p. 150. Cabe destacar que «[E]l fenómeno literario del indigenismo hacia mediados de la década del veinte se vuelve un fenómeno sociológico, el campo letrado se provee de la figura heroica del periodista» (VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 62). Poder-se-ia dizer que o jornalismo foi uma fase crucial na formação de um pensamento mais do que problemático, pela amplitude da agenda por resolver no Peru.

La redefinición del espacio andino, al recuperar lo indígena, implicó reconocer, revalorar y reinterpretar en el terreno público a sectores sociales antes excluidos que son visualizados como potenciales disruptores del orden a partir de una imbricación entre nación y pasado histórico. El indigenismo desde las acciones del discurso literario en las revistas desplaza el pensamiento respecto de la nación, de una consideración en términos genético-biológicos a una consideración en términos socio-políticos y culturales.³¹⁸

O ímpeto intelectual da época, sobretudo no interior do país (Puno, Cusco, Arequipa, Trujillo), começou, não somente a recombinar os seus elementos, mas a somar outros vindos do exterior do país com o objetivo de obter uma síntese que possa reagir às novas formas de relação que se estabeleciam entre o centro e a periferia nacional e internacional.³¹⁹ O indigenismo se converteu, assim, em uma aparente pergunta nova; porém, no fundo, era uma problemática postergada por séculos que estourou com todas as implicâncias que o olvido não conseguiu manter mais nas trevas. A crítica elementar sobre as contradições do indigenismo relaciona-se com este fator, porque a mentada modernidade, sobretudo econômica, trouxe mais problemas do que soluções para uma paisagem nacional jamais pensada. A reação indigenista é explicada por Arturo Vilchis desta forma:

Raza, lengua, religión y la recuperación de la unidad cultural inca como un “imaginario orientador”, imprimieron a la propuesta de nación del indigenismo una carga utópica, retrospectiva acompañada en algunos casos de una radicalizada propuesta política. El indigenismo, por ello, superaba el ámbito de una corriente estética para convertirse en un hondo programa de reforma social y económica.³²⁰

A partir da asseveração anterior é possível dizer que o problema do indígena tem como ponto de partida círculos que tentaram, face ao mundo, colocar esse tema como base da solução nacional e que isto foi o início de algo que não chegou a se concretizar, posto que requeria, além de genialidade, laços de poder. Como não foi atendido o plano estético de Churata, consideram-se um fracasso os seus esforços,³²¹ mas não se leva em conta que

³¹⁸ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 61.

³¹⁹ «La intelectualidad regional llegó a romper el tradicional centralismo, y no sólo estableció un diálogo de igual a igual con los limeños, sino que también se convirtió en centro dinamizador de su entorno inmediato. El resultado fue la creación de una nueva dinámica territorial, de un nuevo tipo de interacción entre el centro y la periferia peruanos. Lo notable fue que además esta descentralización no se limitó al espacio nacional: el nuevo campo intelectual peruano tuvo como objetivo central conectarse a un activismo de alcance continental que en esos años se encontraba insistiendo enérgicamente en la necesidad de entender a América Latina como un bloque de contenidos culturales e ideológicos comunes» (VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 145).

³²⁰ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 61-62.

³²¹ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 11.

eles cumpriram, no seu espaço de ação, o melhor que puderam, suas propostas. No caso de nosso poeta é paradoxal, porque no tempo em que morou na Bolívia suas ideias tiveram repercussões reais.

Helena Usandizaga considera que o que Churata tentou mostrar foi «un movimiento cognitivo, preceptivo y organizativo y no una representación de «lo otro» como en gran parte del indigenismo de la época».³²² Ou seja, teríamos pelo menos dois indigenismos nesse tempo: o representacional e o “presentacional”. O primeiro faz parte do indianismo e o modernismo, sendo o segundo próprio da vanguarda andina e de Churata. Já não se teria a responsabilidade só de salvar o indígena, porque é uma peça importante do corpo nacional, mas de reconhecer a «importancia de la conservación de la percepción andina [...] y del contagio de la percepción andina a los españoles».³²³ Daí a importância de todo o projeto que começa pela fé na arte como ferramenta de sentir.

O indigenismo churatiano «se funda en hacer de América un mundo indio siempre en tanto origen y producto, porque lo indio es lo más vivo en América y porque sigue produciendo cultura».³²⁴ O fator vital desse olhar, *in específico*, foi a continuidade cultural andina e a aceleração de pontes que se podiam estabelecer com outras esferas culturais. Entendida assim, a subjetividade andina como fato vivo é capaz de agir com plena autonomia no mundo e dialogar simetricamente com diferentes conhecimentos. Pelo menos é isso o que Churata faz e consegue em *El pez de oro*, em *La resurrección de los muertos*, e, provavelmente, em *Mayeútica*. O complemento dessa revitalização baseava-se na importância da educação como elemento de libertação, autonomização, poder transformativo, regenerativo e reivindicativo do indígena, que passaria ao plano de cidadão não submetido ao poder branco ou *criollo*; enfim, um sujeito construtor e criador de um processo revolucionário.³²⁵

³²² USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 154.

³²³ USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 15

³²⁴ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, “El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata”, p. 74. Em outra parte do mesmo artigo Espezúa salienta: «[O]ptar por lo indio presupone su existencia. El indio en el pensamiento churatiano no existe, porque se le piensa, existe porque está y existe porque siente y se le siente» (p. 75). Seguindo Churata, Mauro Mamani soma a esta ideia uma outra na qual afirma que o indígena seria a parte mais viva e sensível de América (MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 96).

³²⁵ VILCHIS CEDILLO, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 95-96.

A virada que Churata inicia é de «una reinterpretación histórica y social de América desde la Conquista, fundada en un lugar de enunciación al margen de las versiones oficiales».³²⁶ Esta reinterpretação permitiria a aparição de uma história paralela do conhecimento humano, a partir das pistas do presente vital andino ampliado no projeto da escrita. Por isso, a intenção dele não é limitar sua criação a tudo o que se falava sobre e a partir da vanguarda, nem chegar a uma obra ininteligível, mas a uma recodificação de sentido «según un código indígena o, por lo menos, indigenizado».³²⁷ A tensão que se gera na mesma obra por esta carga tem deixado perplexos e incômodos alguns críticos que qualificam o trabalho churatiano como ambíguo.³²⁸ Tais reações são compreensíveis, no entanto, se considerarmos a quantidade de fluxos de sentido aos quais era sujeito o criador nesse tempo, se deveria tentar elucidar se as contradições e/ou ambiguidades fazem parte de mesmo plano estético, porque, como comenta Juan Carlos Galdo, «[E]l proceso de sincretismos al que Churata somete a sus materiales [...] es muy similar al que realizaron las poblaciones indígenas para mantener vivas sus tradiciones durante el extenso periodo de dominación colonial».³²⁹ Não terá Churata reproduzido esta tensão eminentemente em *El pez de oro* sem temor de expressar o dilema do pensamento indígena dos Andes, a modo de guia de construção de outra percepção do mundo? Os problemas que se detectam no indigenismo churatiano não serão as respostas que não podem ser compreendidas por esquemas rígidos de análise e interpretação alheios ao ritmo de sentido que se quer plasmar?

Uma última anotação que é importante fazer é a postura sobre a miscigenação que expõe Churata. Como a maioria dos críticos conclui, o racial passaria a um segundo plano, porque o importante seria a recuperação do mecanismo de pensamento de um passado com funcionalidade plena no presente do escritor. Nesse sentido, Mauro Mamani explica

³²⁶ HERNANDO MARSAL, Meritxell, *Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina*, p. 52.

³²⁷ BOSSHARD, Marco Thomas, *Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata*, p. 535.

³²⁸ HERNANDO MARZAL, Meritxell, *Bárbaro y noso*, p. 27.

³²⁹ GALDO, Juan Carlos, “Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 381. Similar juízo possui Meritxell Hernando: «[E]l concepto de raza es vaciado por Churata de su esencialismo y se construye en el intercambio cultural entre diversas aportaciones. Lo que le interesa es destacar la preeminencia vitalizadora de lo indígena en una aleación que no rechaza sino que incorpora lo foráneo». (*Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina*, p. 52).

que o indigenismo do arequipenho não negaria «la posibilidad del mestizaje: este se puede dar y ser bueno, pero sin perder la raíz andina».³³⁰ Essa raiz, segundo o mesmo especialista, se encontraria no *ayllu*³³¹ como possibilidade estética³³² do continente. Não obstante, uma leitura detalhada do crítico Dorian Espezúa matiza a atitude culturalista adotada por Churata porque:

[...] el mestizaje se convierte en un territorio de guerra genético en el que el grupo hegemónico (occidental) paulatinamente vence al grupo subordinado (kuiko).³³³ En otras palabras, genéticamente los indios van desapareciendo para dar paso a los mestizos (todavía vinculados a lo indio) que posteriormente querrán ser “blancos” (totalmente desvinculados de lo indio) también en términos genéticos y en apariencias biológicas.³³⁴

A estratégia de reconhecimento da cognição andina teria o objetivo final de recuperar o território genético autóctone, segundo a leitura de Espezúa. Dar um passo na profundidade do pensamento andino validaria a permanência do homem altioplânico, sua preservação sócio-cultural, respeito e sua participação no poder. De uma ou outra forma, o indigenismo churatiano é claro em referência ao reconhecimento da totalidade do indígena. A nova tarefa começaria nos argumentos estéticos, para terminar no domínio biopolítico, como insinua o crítico. Espezúa continua refletindo sobre este fato e escreve que «[E]s como si Churata planteara una inversión del mestizaje o un proceso por el cual los mestizos dejen de ser mestizos gradualmente para volver a ser indios. Es obvio que este proceso de anulación del mestizaje es utópico y queda en el plano de la propuesta y el deseo».³³⁵ Apesar de tudo, a utopia soube se sobrepor na superfície do papel e, para nós, continuaria sendo válida justamente por permanecer no espaço do pensamento e da ação que não se reduziriam à raça, apesar dessa possível marca do projeto global só

³³⁰ MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 97.

³³¹ O *ayllu* era uma comunidade de famílias, uma célula básica da formação governamental incaica.

³³² MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 100.

³³³ Na abordagem lingüística explicaremos este termo empregado por Churata e interpretado por este crítico.

³³⁴ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 84.

³³⁵ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, “El lenguaje como campo de batalla”, p. 84. Na mesma linha de leitura, Emilio Armaza fala, até mesmo, de um “panindigenismo” presente em Churata (ARMAZA, Emilio, *El panindigenismo de Churata*, p. 471). Por outro lado, Juan Carlos Galdo tem o cuidado crítico de advertir que não temos um «“modelo cognitivo andino” intocado desde el tiempo de la conquista. Es más bien la obra de un escritor mestizo, alimentada por las corrientes artísticas y los debates ideológicos de su época y por la voracidad intelectual e iconoclasia propias de un autodidacta» (“Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 383).

percebida em parte no primeiro volume do conjunto. Ou seja, a eficácia do indigenismo churadiano permanece intata por duas razões. A primeira pelo afastamento de um genetismo “duro” e, em segundo lugar, porque não se tem uma clara visão da sua evolução na textualidade que continua *El pez de oro*.

Em consonância com Dorian Espezúa, Bosshard conclui sua leitura sobre Churata com a seguinte asserção:

La obra de Churata, por ende, no es la expresión representativa de un sujeto indígena, y, en consecuencia, tampoco es literatura indígena en tanto esencialización escrita de una mentalidad indígena, sino que es una elaboración utópica, una proliferación usurpadora en las raíces europeas de Hispanoamérica.³³⁶

Em outros termos afirma-se que as propostas não são indígenas, mas só aproximações do que poderia ser. Concordamos com o pesquisador alemão, porém, o interessante da observação é até que ponto pode-se negar o indígena a Churata se este o considera, na condição de pensamento em ação, como fundamento do seu plano? O crítico é indígena para concluir que o ideário churadiano, com certeza, não o é? Até que ponto se tem que ser ou não indígena para emitir um juízo preciso sobre o tema? Se um indígena tivesse escrito uma obra em sua língua, ou em uma textualidade parecida com a de Churata, ela deixaria de ser utópica? Quais são as condições do não utópico? Até que ponto é positivo ou negativo este adjetivo dentro da análise de obras problemáticas como a que temos por base de estudo? Ainda mais, a literatura indígena não é essencialista? Existe uma literatura indígena? Cremos que o perfil em devir do programa churadiano permite-nos fazer essas perguntas além de acreditar que são pertinentes. Por outro lado, a “proliferação usurpadora”, de que fala Espezúa, de onde vem? Da imaginação do artista? Do seu indigenismo exteriorista? Da sua utopia? Do indígena? Como reverter o eurocentrismo sem ferramentas de origem outras? Todas estas perguntas parecem-nos apaixonantes e tentaremos responder a algumas ao longo do nosso trabalho, não sem repetir que concordamos com a conclusão geral antes citada, ressaltando, contudo, que foi inevitável aproveitar a sua riqueza em questionamentos para nossa pesquisa.

2.2.4 Os núcleos literários

O périplo vital de Churata foi muito intenso. O primeiro círculo intelectual fundado por ele e seu irmão foi *Bohemia Andina* (1915), que conseguiu editar uma revista de perfil

³³⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 181.

modernista entre 1917 e 1919 de nome *La tea*. O princípio deste movimento juvenil foi o «de una voz artística antiacadémica en un medio cultural precario»,³³⁷ posto que existia outro “cenáculo”, mas fechado para os jovens talentos de Puno. Em um momento intermediário, Churata viaja a Bolívia e Argentina. No país altiplânico, no ano de 1917, funda em Potosí o grupo *Gesta Bárbara* a partir de dois círculos intelectuais da cidade. O primeiro, “Los raros”, conformado por Walter Dalence, Alberto Saavedra Nogales, Carlos Medinaceli, Fidel Rivas, Valentín Meriles, Arturo Araujo y Teófilo Loayza e, o segundo, “Los Noctámbulos”, que contava com Armando Alba, Agapito Villegas, Celestino López, Genoveva Alurralde, Gustavo Pacheco, Néstor Murillo y Julio D. Torres.³³⁸ A revista do grupo seria publicada no dia 16 de junho de 1918³³⁹ e suas publicações chegariam a 10 números, até o ano de 1926.³⁴⁰

Gesta Bárbara foi todo um ganho para Churata, porque soube transmitir seu ânimo e suas ideias de tal forma que os grupos se mantiveram em pé, em torno a uma organização beligerante e reflexiva sobre as mudanças dos tempos. Por exemplo, quando o nosso escritor chega em Potosí, circulavam 5 jornais e duas revistas literárias.³⁴¹ Todo um espaço fértil para discutir, de igual a igual, com os centros de poder com elementos regionais. Em termos gerais, o plano foi, como aponta Vilchis Cedillo, «el método de apropiación cultural: recibir, yuxtaponer desjerarquizar y sintetizar modelos disímiles y diferentes períodos de la cultura occidental».³⁴² Esses dois, digamos, exercícios chuaratianos de performar o seu contexto através de outros pontos de vista lhe permitiriam o importante êxito e repercussão do Grupo Orkopata.

2.2.4.1 Grupo Orkopata

O Grupo Orkopata³⁴³ e seu órgão difusor (*Boletín Titikaka*) constituem material importante de estudos. Por questões de relevância, tocaremos só nas linhas fundamentais

³³⁷ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 30.

³³⁸ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 35.

³³⁹ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 36.

³⁴⁰ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 37.

³⁴¹ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 35.

³⁴² VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p.

³⁴³ A palavra Orkopata vem de duas vozes aymaras. Orko, que significa monte e pata, que significa alto. Construção muito acorde com a situação geográfica do grupo.

deste projeto impulsionado por Churata, porque faz parte da sua evolução estética e também de um dos contextos criativos do escritor. Gostaríamos de ir mais fundo nesta rica via de leitura, mas o espaço e os objetivos de nossa pesquisa impedem que nos concentremos nela é importante insistir que o núcleo do pensamento churatiano, somado às buscas grupais, só mudou na forma até conseguir autonomia e singularidade. Isto é, todo o processo estético-político foi se encontrando nas sucessivas vias expressivas do problema indígena de começos do século XX, sem chegar, claro está, à concretização ansiada pelos seus gestores.

Como afirma Raúl Jurado Párraga, a lista dos integrantes do grupo não é um tema claro.³⁴⁴ Isto pode se observar nas fórmulas que os especialistas oferecem com uma série variável de nomes. Segundo Bosshard, o núcleo central seriam os irmãos Arturo e Alejandro Peralta, Dante Nava, Emilio Vásquez, Mateo Jaika, Aurelio Martínez, Benjamín Camacho e o poeta e dramaturgo quechua Inocencio Mamani.³⁴⁵ Uma das suas influências fundacionais chega através da interpretação de José Carlos Mariátegui do surrealismo. Churata tomaria esta leitura e a levaria a todo o conjunto dos participantes,³⁴⁶ convertendo-se em uma espécie de Mariátegui regional,³⁴⁷ um referente intelectual da zona sul do território peruano.

O objetivo elementar desse círculo foi a discussão de ideias e expressão de inquietudes artísticas fora do teor comum da época,³⁴⁸ sem esquecer a clara intenção política de colocar o sujeito e a cultura andina como fundamentos da elaboração do discurso nacional peruano.³⁴⁹ Sobre estes eixos o grupo se converteria em um polo intelectual influente, porque mudaria a face do campo cultural, artístico e social da região,³⁵⁰ demonstrando que a produção de conhecimento e as preocupações da formação nacional peruana não

³⁴⁴ JURADO PÁRRAGA, Raúl, S/T, p. 20-21.

³⁴⁵ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 34.

³⁴⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 185.

³⁴⁷ RÉNIQUE, José Luis, “Indios e indigenistas en el altiplano sur andino peruano, 1895-1930”, p. 109.

³⁴⁸ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 62.

³⁴⁹ VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 117. Apreciação similar tem Juan Ulises Zevallos: cf. *Indigenismo y nación*, p. 76.

³⁵⁰ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 65.

pertenciam somente ao grupo letrado da capital.³⁵¹ Neste sentido, a atitude do Grupo Orkopata continuou com a dinâmica de discussão desenvolvida em Lima a qual foi, fundamentalmente, de ordem ideológica mais do que política.³⁵² o indígena de finais do século XIX e começos do XX seguia sendo matéria de ideias ou ideais em lugar de ações reais.

Se abríamos um pouco mais a lente de leitura, o fenômeno do indigenismo no continente foi geral nas décadas de 20 e 30 do século XX, com a intenção de colocar o autóctone como novo ponto neurálgico da modernidade importada da Europa.³⁵³ A leitura do novo, do recém-chegado, só tinha cabimento se se reconhecia a diferença que ofereciam as terras americanas. A luta do projeto de nação encontraria sentido na raça e na cultura indígena,³⁵⁴ que não havia perdido suas potencialidades, face a uma Europa que experimentava certa decadência; o fator nativo seria a chave para a renovação do panorama mundial.³⁵⁵ Vista deste modo, a diferença com certo romantismo racista e épico do século XIX foi a ênfase outorgada a um sujeito que prometia reunir, em si, as pautas e soluções do dilema pátrio.

O Grupo Orkopata assumia o encargo de acabar com o nó górdio que trazia a modernidade para o Peru e para isso precisava apontar, desde vários ângulos, para a complexidade social que se mantinha surpreendentemente intacta durante mais de quatrocentos anos. Para isto, o plano de ação tomou emprestados os modos etnográficos e antropológicos,³⁵⁶

³⁵¹ «Con pocas excepciones, el discurso sobre lo nacional en el siglo xix peruano fue un proyecto letrado fuertemente centralista, cuyos contenidos se basaban en un enfoque que propagaba la necesidad de extender la labor “civilizadora” de Lima a un “resto del país” que se veía como salvaje, peligroso y amenazador». (VICH, Cynthia. Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 118). Somado ao anterior, o grupo levaria a cabo uma “negativização” de Lima. (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 86).

³⁵² «La conciencia de la necesidad urgente de resolver “el problema del indio” se extendió rápidamente por todo el país. Pero más que en políticas concretas, el asunto se transfirió y se desarrolló extensamente en el campo de las ideas, en el campo del debate intelectual». (VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 123)

³⁵³ VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 124.

³⁵⁴ Para o caso específico do grupo, este privilegiou o cultural (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 106)

³⁵⁵ «... creían que era necesario analizar la cultura indígena para revivir la occidental, que consideraban decadente» (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 195).

³⁵⁶ «Los intelectuales del Grupo Orkopata articularon la primera narrativa con una perspectiva básicamente antropológica que utilizaba el concepto de relativismo cultural». (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan,

que o crítico Juan Ulises Zevallos considera problemáticos,³⁵⁷ contraditórios e/ou ambíguos.³⁵⁸ Segundo ele, a causa desse imbróglio se encontra na representação e demandas do grupo. Em primeiro lugar, este se considera a voz dos indígenas,³⁵⁹ quando, evidentemente, não a era de fato. Em segundo termo, «buscaba establecer un diálogo con los centros y dar alternativas, y por otro, criticaba y denunciaba los errores del proceso de modernización».³⁶⁰ Concordamos com a primeira situação dos orkopatas, na qual o próprio Churata se encontrou, mas a segunda ideia de Zevallos não nos parece ambígua, mas tensa, posto que os laços com o centro do poder tinham que observar propostas e modos de alternar o moderno e o antigo em um corpo mais ou menos harmônico. Neste sentido, era iniludível dialogar e criticar ao mesmo tempo a metrópole e suas pulsões se mantendo sob a dupla ameaça do esquecimento: a marginalização socioeconômica, própria do distanciamento da capital, e o nulo atendimento da crítica.³⁶¹

Condenado a um futuro incerto, o grupo manteve seus ideais e se automeou andinista e vanguardista.³⁶² Essa foi, justamente, a dupla via que encontrou para se enfrentar à tarefa de responder ao quebra-cabeça chamado Peru. Nesta lógica, o labor dos orkopatas foi principalmente cultural e foi a partir da cultura que extraíram noções de relevância política para o país. Para sermos mais precisos, a literatura foi a pedra de toque do seu projeto, de sua esperança, porque a consideravam a forma mais alta de “civilização”.³⁶³ Chegaram a um discurso que se poderia chamar de etno-antropo-literário, que lhes permitiu explanar a multiculturalidade da nação e a necessidade urgente de uma educação

Indigenismo y nación, p. 152). No mesmo texto, o especialista reconhece que os orkopatas foram os primeiros a abordar o problema indígena com um olhar antropológico (p. 124).

³⁵⁷ «... la constitución de una cultura indígena con el aparato conceptual y metodológico de la etnografía respondía a una agenda intelectual problemática». (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 197).

³⁵⁸ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 34.

³⁵⁹ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 45.

³⁶⁰ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 49.

³⁶¹ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 52.

³⁶² ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 73.

³⁶³ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 144. Não é em vão que no livro mais importante do José Carlos Marátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*) o ensaio mais longo e final abordasse o processo literário peruano.

intercultural,³⁶⁴ muito tempo antes das atuais fórmulas dos governos do nosso continente. A fé desse grupo no lugar privilegiado da cultura o colocou, desse modo, em uma espécie de trânsito entre o homem letrado e o cientista social que propõe alinhamentos de tipo estatal com o objetivo de aclimatar as mudanças que chegaram com a modernidade sem, contudo, perder a identidade tradicional.

2.2.4.2 O *Boletín Titikaka*

É no *Boletín Titikaka* onde se plasmam as discussões e aspirações do Grupo Orkopata, com o perfil de cada um dos seus integrantes. É nesta publicação periódica que se pode compreender a amplitude de sua agenda indigenista, suas tensões, contradições e possíveis ambiguidades. Um dos dados importantes, neste sentido, é que este órgão jornalístico viajou ao longo das terras americanas, chegando até o velho continente, contando-se sua presença em 14 países (11 da América Latina e 3 europeus).³⁶⁵ Só com estas informações pode-se assumir que Puno conseguiu ser um referente cultural de primeira linha nos começos do século XX,³⁶⁶ mas que, apesar disso, não rompeu a mordaça do centralismo peruano, lamentavelmente. O resgate dos seus aportes significaria para nós a recolocação de uma agenda inconclusa e a revelação do estado da questão estético-política com que se inaugura a modernidade no Peru.

No marco específico do *Boletín*, provavelmente o único dos integrantes que conseguiu articular a atividade letrada com a política foi seu próprio fundador, Gamaliel Churata, sob a concepção do intelectual orgânico nos processos histórico-sociais da nação.³⁶⁷ Ou seja, se entendemos bem a função do *Boletín*, a textualidade foi a plataforma idônea para explicar o fator indígena como a peça base de uma modernidade alternativa e congruente

³⁶⁴ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 147.

³⁶⁵ WISE, David, *Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930), p. 98.

³⁶⁶ «El caso del *Boletín Titikaka* resulta así ejemplar para mostrar cómo un grupo en una ciudad tan aislada como Puno formuló su reclamo indigenista a partir de la propia cosmopolitización de su enfoque: la revalorización de lo “autóctono” era una cuestión continental, un proyecto que se veía a sí mismo como el inicio de una descolonización cultural que por fin iba a traer la auténtica independencia intelectual de América Latina» (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*., p. 145).

³⁶⁷ «[Churata] redefine la conciencia de una cultura nacional, en proceso de formación y que empieza a encontrar su resolución en la búsqueda de un sujeto comprometido orgánicamente con la historia. Si el mal que se enfrenta es la política, y el enemigo es el político, este nuevo sujeto cultural, que es el escritor, no se mantiene al margen de los hechos sociales, es la voz que se articula sobre la propaganda y el ataque» (VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p 46).

com a realidade peruana. Segundo este protocolo de criação, entre seus números temos «la reivindicación del ayllu como fundamento estructurante de una propuesta de sistema educativo que debía promover un tipo de vida colectiva basado en los principios de solidaridad y reciprocidad característicos de esa célula de organización social».³⁶⁸ Essa figura administrativa tinha que ser estendida a toda América a partir do Peru, porque, na verdade, os orkopatas assumiam criticamente que não existia nação,³⁶⁹ pelo fato de que a mesma legislação não contemplava uma comunidade de cidadãos *strictu sensu*. A lei era uma formalidade vazia para a multiplicidade de habitantes³⁷⁰ e só uma parcela deles, a branca, se beneficiava com ela. O *ayllu*, o comunitário, em um sentido amplo, seria uma dessas chaves organizativas que tirariam o país de uma perspectiva restrita das suas extraordinárias potencialidades, em benefício de toda a América.

As pautas do *Boletín* teriam que justificar sua funcionalidade, através dos aportes das ciências sociais sobre o espaço e costumes do morador andino, a fim de estabelecer coordenadas interpretativas e soluções em distintos níveis, entre os quais se destacam o econômico e o social.³⁷¹ Todas as dificuldades derivadas dessas ambições expressivas têm a ver com que os artigos não se desligavam da impronta estética; o leitor, fosse quem fosse, tinha que sentir o meio, as práticas, a crise educativa, a promessa do outro Peru, o transfundo espiritual³⁷² do combate ideológico. O anterior nos conduz a afirmar, junto com Juan Zevallos, que a informação era também sensibilização dos grupos de poder com a esperança de obter um lugar na legislação.³⁷³ Por esse motivo é que a estética jamais se afastou da pregação indigenista, que percebia que o terreno cultural só era a epiderme de

³⁶⁸ VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 140.

³⁶⁹ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*., p. 81.

³⁷⁰ «... planteaban propuestas desde una “concepción pluralista” de nación» (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 144).

³⁷¹ Los artículos y ensayos de representación cultural sobre la “zona de contacto” de Puno fueron escritos en castellano por escritores-etnógrafos para una población urbana ávida de tener información etnográfica acerca de la población rural que la modernización capitalista del gobierno de Leguía buscaba integrar económica y culturalmente (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*., p. 192).

³⁷² Entre os tantos temas medulares do *Boletín*, Juan Zevallos diz que «centraron su interés en el orden espiritual» (*Indigenismo y nación*, p. 158). Obviamente, a espiritualidade à que se referiam era a andina.

³⁷³ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*. p. 120.

uma revolução do pensamento com suas implicações polêmicas, se lidas somente a partir de critérios ocidentais.³⁷⁴

Podemos concluir esta parte dizendo que todo o esforço dos orkopatas no *Boletín* centrou-se em colocar o sentir no debate nacional como recurso, que parecia retórico, em um princípio, mas que, na verdade, tinha caráter epistêmico, sendo o seu fundador quem o levou até suas últimas consequências. Em outras palavras, a insistência na experiência do homem andino passou por várias acomodações explicativas e não se viu concluída, talvez, pela pauta polimorfa do *Boletín*. Por fim, os vários problemas que a crítica observa neste órgão difusor, mais do que resolvidos, poderiam ser melhor interpretados segundo as focalizações dos seus movimentos “viscerais”. Por estes motivos, concordamos com as seguintes linhas de Cynthia Vich:

Mi opinión es que estos indigenistas simplemente estaban reformulando —dotando de nuevos contenidos y de una distinta identificación política— un proyecto modernizador marcado por la herencia del romanticismo nacionalista y el iluminismo ilustrado que habían sido las fuentes del proyecto criollo de nación de la segunda mitad del siglo xix peruano. Sin embargo, a pesar de la similaridad de esquemas, el nuevo sector intelectual del que es testimonio el *Boletín Titikaka* sí reconfiguró de manera significativa las relaciones —reales y simbólicas— de la *intelligentsia* con el poder.³⁷⁵

O marco foi o que consecutivamente variou de modo acumulativo. O romantismo, a ilustração, o modernismo, a vanguarda, o etno-antropológico, etc. serviu a cada um dos orkopatas para abordar o “objeto” que resgataria a pátria do estancamento espiritual e que sempre foi difícil de apreender para a episteme europeia. Desta maneira, os cimentos dos esquemas herdados foram subvertidos, de uma ou outra forma, a serviço do que eles conseguiam enxergar como diverso e inerente da região; de uma lógica do Peru que esperava para ser atendida e praticada em sua total dimensão.

2.2.5 O projeto churatiano

Salvo a aproximação crítica de Guissela Gonzáles, as asseverações sobre o projeto churatiano foram tiradas de *El pez de oro*. Justamente a alta plasticidade do texto permitiu e permite, construir exegeses que conseguiriam dividir o plano estético dos outros

³⁷⁴ O *Boletín* não teve problema em apresentar o xamanismo para os seus leitores. (ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*. p.164).

³⁷⁵ VICH, Cynthia, Reinventando la nación “el indigenismo vanguardista” del *Boletín Titikaka*, p. 143.144.

aspectos da obra.³⁷⁶ Esta parte da nossa dissertação fará uma revisão do que a crítica diz sobre o mapa que Churata deixa ver entre as frestas do seu construto artístico. Cabe destacar que seguir os giros que apresenta na sua extensa criação pode, além de deixar exausto a qualquer um, também deixar desnorteados os juízos interpretativos. Em tal sentido, tentaremos dar forma às, às vezes díspares, leituras da crítica, acompanhando-as sempre, em paralelo, com comentários que ajudem a nos situar o melhor possível nos traços da concepção criativa do conhecido como “Obscuro de Puno”.

O projeto de Churata apresenta, em primeiro lugar, uma conjunção ampla de temas que vão desde a união literatura, ação política e vida,³⁷⁷ até o pensamento popular e o pensamento culto,³⁷⁸ passando pelo ideológico e pelo ético.³⁷⁹ Nesses tecidos fortemente imbricados, Luis Veres aponta que Churata não distinguia entre rebelião e revolução.³⁸⁰ Imaginamos que este problema detectado pelo crítico se relaciona com o afã da reforma de pensamento que empreende o escritor e às radicais críticas ao modelo de cognição ocidental. Segundo podemos ver, a solução problemática do poeta não se remete, em nada, à procura de um juízo claro no texto, que alguns pesquisadores desesperadamente querem encontrar e que, por óbvias razões, dado seu marco epistémico, não conseguem.³⁸¹ Somente sabemos que as respostas que propõe o programa churatiano não fecham nada; pelo contrário, se relacionam com os problemas em uma espécie de simbiose rítmica: o plano caminha ao mesmo compasso que as dificuldades que se interpretam.

³⁷⁶ Posto que o perfil de *El pez de oro* é sacro, Luis Valcárcel recomenda práticas exegéticas sobre o livro (“*El pez de oro*”, p. 423). Por outra parte, ao compreender-se o esboço churatiano como um palimpsesto (MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 226) abrir-se-ia a possibilidade de fazer exercícios reconstrutivos de crítica na busca de discursos apagados no transcurso do tempo de existência do livro.

³⁷⁷ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 42.

³⁷⁸ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 51. Helena Usandizaga somará a esta apreciação que «Churata propone rescatar «lo popular» para la literatura culta, y no exactamente hablar de lo popular desde lo culto» (USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 155).

³⁷⁹ USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 268.

³⁸⁰ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 52.

³⁸¹ «La propuesta de Churata, es cierto, cabe interpretarla como una estrategia antes que como un definición definitiva» (USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 155).

Se se pensa que a obra tem que ser claro, como pressuposto analítico, pode-se perder de vista que ele é “un camino para ir construyendo una escritura y una estética”,³⁸² como afirma Helena Usandizaga. Temos frente aos nossos olhos um movimento que não deixa de fazer pontes entre o sentir e o pensar, onde o primeiro é de um peso maior, posto que Churata escreve a partir de uma percepção que organiza os elementos do mundo de tipo andino.³⁸³ O marco de desenvolvimento tem um eixo ao redor do qual todas as peças de sentido empregadas giram; poderíamos falar, inclusive, que ele enxerga e propõe uma cultura do sentir para a América Latina. Assim é que vão se montando no sistema geral churatiano. Por esta mesma causa é que Usandizaga continua: «no estamos hablando ahora de lo real maravilloso, de la América mágica desde el punto de vista omnisciente, erudito y europeo, sino de experiencias estéticas ligadas al sistema perceptivo del escritor».³⁸⁴ Creemos que uma “razão sentinte” rege todas as buscas do “Obscuro de Puno”.

O que nos quer mostrar essa difícil estética? A afirmação da vida,³⁸⁵ além das configurações vindas da Europa. Poderíamos acrescentar que temos, face a nós, uma estética vital com traços indígenas, posto que a nova base humana tinha que ser o autóctone sobrevivente da colonização. Porém, para por este no centro da sua trama se precisava focalizar a funcionalidade de uma cognição, mais vital do que argumentativa,³⁸⁶ que permitia à vez estruturar a comunidade, o *ayllu*. Por este motivo é que a vida como princípio estético tinha que ser explicada para gerar uma nova política, história e sociedade ligadas à materialidade da vida sempre integrada, para a América, na profundidade, na identidade e no artístico.³⁸⁷ Gostaríamos de tomar uma citação de Helena Usandizaga:

³⁸² USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 268.

³⁸³ USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 268.

³⁸⁴ USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 268.

³⁸⁵ USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 270.

³⁸⁶ ABANTO ARAGÓN, David, *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 12.

³⁸⁷ USANDIZAGA, Helena, *Irradiación semántica de los mitos andinos en El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 152. Mauro Mamani también resume esta dirección do projeto churatiano: «geoculturalmente involucra lo latinoamericano; desde ese macroespacio reconoce a cada una de las naciones con un potencial unificador y liberador afincado en sus culturas ancestrales. De esta forma, reconoce tres instancias espaciales: la comunidad andina, la nación y Latinoamérica. Temporalmente, también atravesaba tres

[...] para Churata, la totalidad, la unidad, no está más allá sino en la vida conectada con la muerte como alimento, y a través de la cadena vital, de la germinación y la paternidad, que se produce gracias al dolor y la muerte; todo lo cual hace de la vida, no una serie de ciclos, sino una permanencia.³⁸⁸

Oposto ao transcendentalismo ocidental, a imanência é a pauta de toda relação, seja de sentido, comunhão, sacralidade, etc. Este modo de conceber a realidade vai mais longe quando deixa aparecer em cena outro de seus paradigmas: a reprodução.³⁸⁹ Neste rastro, tudo tem que ser povoamento para dar conta da perspectiva andina, porque sobre essa continuidade do vivo é que desaparecem os muros entre o passado, o presente e o futuro: cada tempo se influencia sem cessar e o pretérito é o que permite-nos a leitura da identidade atual.³⁹⁰

A linha da vida em Churata seria uma estética baseada na procriação.³⁹¹ O que se segue disto é que o projeto não está concentrado no cultural como uma realidade não material,

instancias: el pasado (el legado de las altas culturas), el presente (la realidad nacional y latinoamericana) y el futuro (el proyecto continental)» (*Quechumara*, p. 137).

³⁸⁸ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 160.

³⁸⁹ Segundo Guissela Gonzales, Churata teria uma visão dionisíaca da América (La estética de Gamaliel Churata, p. 5), explicada assim: «[L]o apolíneo y lo dionisíaco están relacionados con las nociones de lo aparente y lo verdadero, y son además una dualidad (nótese la semejanza con la dualidad andina): uno no existe sin el otro» (*El dolor americano*, p. 49). Mabel Moraña faz o mesmo e fala de um *terceiro espaço* criado pelo dionisíaco contra o racionalismo ocidental (*Churata postcolonial*, p. 190.). Por um lado, a leitura de Gonzales fala de um rosto orgiástico ou delirante do continente. Por outro, fala do dionisíaco e o apolíneo como pautas de construção da estética churatiana, deixando em segundo lugar à dualidade andina. Não obstante, se quisermos fazer uma interpretação mais adequada dos procedimentos de Churata, deveríamos chamá-los de eróticos pelos princípios germinais e situar *El pez de oro* como uma escritura dionisíaca pelo fator surrealista que se lhe aplica, quando o que apresenta é um rito. Cabe destacar que Helena Usandizaga menciona que a proposta de Churata é palingenésica (El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos, p. 270). Finalmente, a dualidade andina poderia iluminar o par Dionisio/Apolo, posto que é uma oscilação não personificada, mas conceitualizada em termos como *tinkuy* ou *yanantin* que explicaremos mais adiante.

³⁹⁰ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 80. Helena Usandizaga o formula desta maneira: [Churata] «señala el pasado pero no como «vuelta al origen», sino como espacio de exploración y lucha para controlar el futuro» (*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 159). Outro crítico que se detém neste aspecto é Mauro Mamani, que diz que «[H]ay en Churata la idea de un retorno al tiempo de los incas; pero no utópico y arcaico, sino a un pueblo resurrecto y actual» (*Quechumara*, p. 57). Linhas depois no mesmo libro, insiste que «[V]olver al pasado para Churata no es un viaje utópico al primitivismo, sino un viaje al pasado, un redescubrimiento de lo que se es» (p. 155). Podemos mencionar ainda uma citação de outra pesquisadora: «[R]enovar consistiría entonces en repetir el mismo viejo “anhelo”» (AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, Espacio para una mística de lo común. ¿Churata en perspectiva barroca?, p. 221). Finalmente, Mabel Moraña chega com uma sentença mais sofisticada sobre o tema: «su reivindicación de las culturas ancestrales implica más que una vuelta al pasado, el proyecto de instalar esos repositorios simbólicos en el futuro histórico de una *pluriversalidad* epistémicamente definida y, consecuentemente, re-humanizada» (*Churata postcolonial*, p. 156).

³⁹¹ BADINI, Riccardo, La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata, p. 33.

pelo contrário, como material; o pensamento é corporal,³⁹² físico, e a escrita é uma dessas extensões do sentir, como um dos fundamentos da episteme andina. Com estas pautas, o “Obscuro de Puno” está saindo da plataforma epistêmica ocidental e se situa geograficamente na *Pachamama* (Mãe Terra), como outro corpo a ser explicado. Bosshard enlaça com prudência o que dissemos assim: «la estética parece ser elemento constitutivo de la concepción churariana de América como principio de vida productivo ligado a la *Pachamama*, tal como se expresa, por ejemplo, en la fórmula “germinación como estética».³⁹³ Pouco a pouco podemos enxergar que o projeto de Churata é um projeto filosófico,³⁹⁴ que confia plenamente no sentir transmitido pela letra resignificada ou carregada de outras capacidades. Dorian Espezúa o explica assim:

[...] el fundamento del ser de la filosofía andina es la aprehensión e interpretación del *Pacha* (Mundo como totalidad) espacio-tiempo-naturaleza y realidad, es concebido por Churata como fuerza creadora y fundamento de todo cuanto existe y ha de existir, fuente de donde emerge y dónde va la vida.³⁹⁵

Todo o trabalho churariano é uma exposição de um conhecimento outro. O seu combate, a sua complicação,³⁹⁶ é coerente com a emergência de uma trama filosófica divergente.

Sobre este mesmo ponto cremos pertinente citar Juan Zevallos:

La particularidad de la cosmovisión indígena, según Churata, consistía en que en ella no existe la separación entre el hombre y las cosas o jerarquía de valor entre los elementos que constituyen la realidad material. Los componentes espirituales tampoco están considerados superiores a los materiales. No había una distinción marcada entre la vida y la muerte ni entre lo profano y lo sagrado. En la cosmovisión indígena el hombre y su pensamiento, los animales y aún los objetos más ínfimos son necesarios e importantes para interactuar en un constante proceso circular de cambio que se lleva a cabo en un espacio sagrado llamado Pachamama o “madre tierra”.³⁹⁷

³⁹² EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata, p. 30.

³⁹³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 164.

³⁹⁴ José Portugal é um dos primeiros críticos a considerar Churata como filósofo. (*El cuento puneño*, p. XVIII). Anos depois, Dorian Espezúa reafirma esta consideração (*El lenguaje como campo de batalla*, p. 23).

³⁹⁵ ESPEZÚA SALMÓN, Boris, La filosofía abierta en la obra de Gamaliel Churata, p. 95.

³⁹⁶ «Esta es una evidencia que Churata llega a expresar para volver a replantearnos la función de un conocimiento abierto y articulador». (ESPEZÚA SALMÓN, Boris, La filosofía abierta en la obra de Gamaliel Churata, p. 98-99).

³⁹⁷ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el *Boletín Titikaka* (1926-1930), p. 160

Poderíamos ordenar uma cadeia de sentido desta forma: Pachamama, corpo(s) e palavra ou escrita, posto que tudo guarda uma continuidade animada e proliferante.³⁹⁸ Mabel Moraña afirma, sobre este assunto, que não se deve confundir estes postulados com o panteísmo romântico em que a subjetividade do artista se diluía na paisagem, nem como uma alegoria, mas como uma energia descentralizadora assentada na percepção que abre uma forma de conhecimento plural e desierarquizante.³⁹⁹ Assim, o projeto poderia ser compreendido como um contradiscurso epistemológico⁴⁰⁰ sob, para o caso específico de *El pez de oro*, «operaciones de convocación desplegadas en los rituales chamánicos».⁴⁰¹ Churata teve muito claro o seu ponto de partida, porque retratou para seus leitores a existência de três estéticas no continente. A primeira de tipo pré-hispânica, a segunda de tipo híbrida ou mestiça e a terceira espanhola.⁴⁰² A grande dificuldade de localizar o escritor em uma destas vias concerne, por uma parte, ao problema linguístico e, por outra, ao problema das origens do artista. A crítica, em sua maioria, se inclina pelo hibridismo ou mestiçagem da expressão churatiana e um reduzido grupo a coloca como aporte à literatura peruana de raiz indígena.⁴⁰³

Qualquer tipo de postura sobre o tipo de projeto que nos apresenta Churata sempre encontrará problemas em razão das inúmeras contradições que se podem anotar na sua evolução criativa. Como comenta Helena Usandizaga, «[E]s difícil seguir los razonamiento de Churata porque su estrategia discursiva implica un constante juego con los contrarios».⁴⁰⁴ Por uma parte, este jogo pode ser conatural à dualidade andina, mas,

³⁹⁸ José Luis Ayala escreve que Churata contava que queria atar o leitor aos seus livros com o objetivo de que pudesse enxergar o desenvolvimento da inteligência humana (“Churata en la cultura literaria universal”, p. 852).

³⁹⁹ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 179.

⁴⁰⁰ GALDO, Juan Carlos, “Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 370.

⁴⁰¹ HERNANDO MARSAL, Meritxell, Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina, p. 65. A pesquisadora que coloca uma forte ênfase no xamanismo churatiano é Helena Usandizaga.

⁴⁰² EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 86.

⁴⁰³ Miguel Ángel Huamán é um exemplo desta vertente de leitura, porque justifica sua tese com o substrato cognoscitivo que Churata emprega (Cf. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2013). Tempo depois, o mesmo crítico matizará sua ideia: «En todo caso, se trata de etnoescrituras que logran politizarse al replantear, abolir o sustituir las categorías estéticas del mundo occidental.» (Escritura utópica y crítica estético política: de Churata a Colchado, p. 303).

⁴⁰⁴ USANDIZAGA, Helena, El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos, p. 270.

por outra, a irresolução do próprio projeto. Sobre a questão dos pares, Riccardo Badini diz que ocorre no poeta um processo osmótico entre Ocidente e o pensamento indígena⁴⁰⁵ no regime geral de sentido, mas, segundo Helena Usandizaga, o autor de *La resurrección de los muertos*, se mostraria cético ao sincretismo.⁴⁰⁶ Badini em outro texto escreve que o projeto busca refutar a dicotomia essência/substância,⁴⁰⁷ inerente à metafísica do invasor e, em outro momento, este mesmo, comenta a contraposição dos mundos quéchua/aymara e o mundo dos mistis.⁴⁰⁸ Como se pode perceber, são muitos os níveis atingidos, em uma constante tensão dupla que reclamam um trabalho à parte, porque se necessita saber até que ponto ocorrem misturas, rejeições, alianças, negociações, manipulações, etc.

A reconstrução do horizonte estético churadiano, como temos anotado até agora, desliza sobre a difícil convergência do texto, contexto, indivíduo e coletivo, que destaca por ser uma singular mostra de representação da realidade do século XX.⁴⁰⁹ Sobre o fundamento de uma interação inaudita da diversidade, do heterogêneo (outra das chaves mestres do seu projeto artístico),⁴¹⁰ Churata não propõe uma mestiçagem idealizada⁴¹¹ ou fácil e é por este motivo que muitos dos instrumentos analíticos de cunho ocidental tropeçam.⁴¹² Aquela variedade de cores e tons musicais do escritor só atravessa muros em um conglomerado de sentidos que se conectam sem parar. O mundo de cima com o mundo de baixo, dos vivos e dos mortos, do passado e presente são apresentados como sempre

⁴⁰⁵ BADINI, Riccardo, *Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata*, p. 11.

⁴⁰⁶ USANDIZAGA, Helena, *Irradiación semántica de los mitos andinos en El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 157.

⁴⁰⁷ BADINI, Riccardo, “Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata”, p. 11. Mabel Moraña, por sua parte, afirma que Churata ataca o princípio dual natureza e cultura tão afim com a imagem de espaços incomunicados da episteme ocidental (*Churata postcolonial*, p. 188).

⁴⁰⁸ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 12. O misti é aquele homem inserido na esfera cultural do dominador.

⁴⁰⁹ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 8.

⁴¹⁰ A crítica Meritxell Hernando considera o heterogêneo como o constitutivo da escrita de Churata (*Bárbaro e noso*, p. 104).

⁴¹¹ USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 151.

⁴¹² Em um surto de humildade e clareza, Riccardo Badini reconhece que a escrita de Churata deixa ver o limite das categorias europeias. (*Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata*, p. 12).

contínuos,⁴¹³ em que a complexidade ou o caos governa todos os duetos em conflito infinito; em que o conceito de transculturação perde força hermenêutica,⁴¹⁴ porque é nessa luta, de complicada e inevitável complementariedade, que se estrutura o seu discurso totalizante na busca de uma retórica marcada pela diferença de cada um dos seus materiais.

Parece que Churata empenha-se em reconfigurar tudo o que sua mão toca.⁴¹⁵ A partir desta intenção ele consegue desmontar criticamente a modernidade, segundo Mabel Moraña.⁴¹⁶ Isto conduz a uma interpretação recente do poeta, colocando-o no pedestal dos pensadores pós-coloniais que viriam a ser uma espécie de resumo de qualquer tendência que não concorde com os modelos de pensamento da tradição ocidental. Dentro desta linha de leitura temos o que se chama comumente de modelos alternativos, entre os quais pode-se nomear o descolonialismo ou os movimentos indígenas, por exemplo. O que faz Moraña é um repasse de todas as possibilidades exegéticas caras a Churata, sempre, sob o traço que, anos antes, Miguel Ángel Huamán havia enxergado e chamado de escritura utópica, como forma de crítica ao sistema da modernidade capitalista.⁴¹⁷ Outro crítico que também reparou nisso foi Dorian Espezúa, o qual situa Churata como um dos iniciadores da descolonização estético literária.⁴¹⁸ Em muitos sentidos todas estas propostas se complementam junto a suas variáveis de tipo léxico, que sempre acrescentam uma tonalidade a mais ao quadro.

Mas, para que todo este esforço titânico do nosso autor? Para fazer emergir um tipo de experiência e resistir com ela às ondas de uma hegemonia humana que não pode responder a todos os problemas do homem, paradoxalmente. Se abre ao máximo o vórtice de sentido para eliminar a monología e descobrir nela vozes menores, ou potencialidades,

⁴¹³ Mabel Moraña o diz desta forma: «[L]a estrategia discursiva de Churata elimina la jerarquización del arriba/abajo, superior/inferior, adentro/afuera, centro/periferia, des-categorizando los saberes que venían marcados por siglos de marginación epistémica» (*Churata postcolonial*, p. 102).

⁴¹⁴ «Churata pondera más la resistencia cultural de la cultura andina frente a la europea que el proceso de transculturación en sí, dentro del cual la resistencia cultural no es sino una variable entre otras» (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 67).

⁴¹⁵ Moraña fala de uma reconfiguração cartográfica epistêmica nele (*Churata postcolonial*, p. 42).

⁴¹⁶ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 23.

⁴¹⁷ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Escritura utópica y crítica estético política: de Churata a Colchado*, p. 274.

⁴¹⁸ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *Contra la textolatría*, p. 99.

que nem ela tinha descoberto. Por este motivo é que Churata não fecha as portas ao ocidental;⁴¹⁹ pelo contrário, o ilumina de tal forma que se recupera nele o indígena que oculta. Ou seja, o projeto churatiano vai se potencializando com o desejo de nascer para o mundo de maneira plena, em uma coexistência exigente na qual a solidariedade⁴²⁰ seria a nova bússola de interpretação do mundo.

Emergência e resistência seriam as duas caras da moeda do plano geral do escritor. O que se geraria imediatamente com o pensamento dual clássico é o questionamento da exclusão pela diferença como base, porque em realidade temos uma multiplicidade de dualidades que se complementam, na diferença e na tensão das suas capacidades. Não existiria uma síntese fácil, porque, sobretudo em países de experiência colonial, esse ponto foi e é impossível, de tal forma que se criaram terceiras rotas ou o que Guimarães Rosa chamou de “terceira margem”. A única saída válida que encontraríamos em Churata seria uma extensão das nossas competências de tradução das inúmeras esferas do saber humano. Este seria o idealismo churatiano.⁴²¹

O que faria Churata não seria uma somatória de defeitos nem um discurso ininteligível, salvo à primeira vista. O projeto é revelar de um “caldo de cultivo”, que não renuncia à fluidez e interconexões de sentidos para se enfrentar à aparente solidez da *ciudad letrada*, do cânone, da cultura e códigos institucionalizados desde a colônia como a língua e a mesma separação estanque de saberes humanos do planeta.⁴²² Se mostram assim as

⁴¹⁹ [Churata] «no renuncia [...] al acervo cultural de Occidente, pero sí disputa su exclusivismo y exclusionismo, “contaminándolo” al penetrar sus muros epistémicos y hacer coexistir en el mismo espacio discursivo contenidos de culturas ajenas a los troncos del clasicismo grecolatino y a las grandes vertientes del pensamiento filosófico de la Edad Media, el Renacimiento y la modernidad europea» (MORAÑA, Mabel. *Churata postcolonial*, p. 69).

⁴²⁰ «Al cuestionar la hegemonía del sistema, impone la solidaridad como una forma hegemónica de saber y niega su legitimidad al reconocer el caos como un modo de conocimiento. Propone la revaloración de las tradiciones marginadas de la modernidad capitalista y su incorporación en una nueva forma de vida que no oponga hombre y naturaleza ni sujeto y objeto en el conocimiento» (HUAMÁN, Miguel Ángel. *Escritura utópica y crítica estético política: de Churata a Colchado*, p. 265)

⁴²¹ Alguns estudiosos consideram ambíguo que Churata critique o idealismo ou o essencialismo e não se separe dele (BOSSHARD, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia andina*, p. 61; GALDO, Juan Carlos. “Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 386). Uma resposta possível para estas objeções refere-se a que Churata não procura negar a metafísica, mas revelar que se pode fazer uma com outros princípios e que, se no caminho se encontram coincidências deste nível com o Ocidente, não há porque serem desvalorizadas. O poeta dirige-se ao coração de uma metafísica, porque não tem interesse em relativizar tudo como os pós-modernos.

⁴²² Pensamos que Mabel Moraña tem uma interpretação arriscada desta ideia, mas consideramos muito pertinente citá-la: «Los insólitos acercamientos interculturales son caros a Churata, que los propone de manera constante como ejercicio intelectual, pero también como apoyo a la idea de una integración

fissuras de cada um dos monólitos até invadi-los em uma “forma de *contraconquista*”.⁴²³ A revolução da escrita encontra sentido em um exercício crítico que, ao fazer muitas interligações, manifesta esse diálogo substancial da condição humana⁴²⁴ e cósmica. Segundo o olhar de Moraña, Churata se esforça em realizar uma síntese,⁴²⁵ mas Helena Usandizaga propõe que o escritor faz uma articulação do andino sem fusões; puro encontro e combate ao mesmo tempo; destas duas perspectivas, cremos que a segunda é mais próxima de *El pez de oro*.⁴²⁶

Como expunhamos ao começo deste tópico, quem faz uma leitura que sai de *El pez de oro* para complementar o seu sentido é Guissela Gonzáles. Ela reconstrói o que o poeta chama de “realismo psíquico”, através dos escritos jornalísticos em primeiro lugar e, depois, corrobora sua hipótese com a primeira parte do livro que estudamos, intitulada “Homilía del Khorí Challwa”.⁴²⁷ Assim, o que se procura é mostrar a hermenêutica que subjaz e dá forma ao projeto estético de Churata. Em muitos sentidos, já nos temos aproximado desta construção, mas para finalizar esta parte consideramos pertinente o que fala Gonzales, principalmente, e Juan Carlos Ríos.

Segundo esta específica interpretação, o realismo psíquico representaria, através, da escritura, a dinâmica da vida nos planos do inconsciente e do biológico.⁴²⁸ Neste sentido,

planetaria de las culturas y las cosmogonías. Asimismo mezcla y conecta dominios literarios, épocas y propósitos, recurso con el cual rechaza el aislamiento o el excepcionalismo de la cultura andina inscribiéndola más bien en el dominio ilimitado del pensamiento humano» (*Churata postcolonial*, p. 189-190). Nós não sabemos até que ponto o poeta tem a intenção de integrar culturas e cosmogonias, porque insistentemente, na sua argumentação, apela ao olhar andino sobre outras experiências culturais e genésicas.

⁴²³ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 148.

⁴²⁴ Mabel Moraña fala que o “Obscuro de Puno” apresenta «un humanismo salvaje, de a ratos desquiciado por la avidez de la inclusión total y la desjerarquización radical» (*Churata postcolonial*, p. 196). Porém, se pensarmos com paciência esta afirmação, adjetivar Churata como selvagem, de uma ou outra forma, seria cair no exotismo que se tenta desmontar e o “louco” dos seus procedimentos tem sentido se assumirmos que ele quer conduzir uma relação total, não a uma inclusão nem uma relativização dos valores de sentido. Por este mesmo motivo alguns críticos insistem sobre a fragmentação, antes que em ritmos de composição que não fechariam as portas a um plano total (não totalitário). Neste sentido, é mais do que uma intensificação por agregação de elementos, como sugere Moraña (p. 240) ou uma rearmação da totalidade (p. 241): esta é lida a partir de outro ângulo.

⁴²⁵ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 231.

⁴²⁶ USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 42.

⁴²⁷ O período de evolução desta categoria abarcaria dez anos (1940-50) ajudada pelos estudos sociais (GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela e RÍOS MORENO, Juan Carlos, Apuntes para una reconstrucción de la categoría de “realismo psíquico” de Gamaliel Churata, p 368).

⁴²⁸ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, *El dolor americano*, p. 61.

o retrocesso histórico que se dá é para que o texto possa incorporar em si o contexto e assim trazer à superfície “novos” modelos cognoscitivos.⁴²⁹ Não se precisa quais seriam estes, mas a intenção básica é demonstrar que a lógica andina é suficiente, porque através dela seria possível entender a realidade da América Latina. Teríamos uma espécie de trânsito entre o novo e o antigo que explica a atualidade viva do velho, conseguindo, deste modo, irromper na zona estratificada que separa o passado e presente.

Um dos pontos interessantes dessa aparição epistêmica gira em torno de uma realidade intersubjetiva vital, que uniria os homens em uma comunhão distinta à descoberta pela política greco-romana. O conceito que emprega Churata para sustentar este caminho se chama “Ahayu Watan” que se pode traduzir como “alma amarra” ou “nó das almas”. O poeta evita traduzi-la, por alma ser, nesse contexto, um termo polêmico, mas ainda assim realiza essa concessão para aproximá-lo aos seus interlocutores. O Ahayu Watan é a cadeia que unifica diversas potências e se encontra entre o físico e o metafísico. Quando um sujeito se situa dentro dessa racionalidade o que faz não fica no presente, mas sim se prolonga ao passado e ao futuro pelo princípio animado de toda existência. A língua do Realismo psíquico impregnada pelo Ahayu Watan daria a conhecer o transfundo dos acontecimentos em um mundo ampliado. Sem dúvida, tudo isto tem uma cor mística ou esotérica, porém faz parte da perspectiva churatiana. A linguagem batizada nas águas desse realismo propiciaria novos modos de ver e agir em relação às coisas,⁴³⁰ posto que, segundo Gonzales e Ríos, «sería un mundo posible desde los postulados de la pragmática».⁴³¹

Outro estudioso que também fala sobre o realismo psíquico é Aldo Medinaceli. Segundo ele, superficialmente pareceria um surto esquizofrênico,⁴³² mas em outro trabalho se contradiz quando afirma que *El pez de oro* (a colocação em prática desse realismo) apresenta «ataques de transcendente esquizofrenia».⁴³³ Já dissemos que as contradições

⁴²⁹ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, *El dolor americano*, p. 62.

⁴³⁰ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, *El dolor americano*, p. 70.

⁴³¹ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela e RÍOS MORENO, Juan Carlos, Apuntes para una reconstrucción de la categoría de “realismo psíquico” de Gamaliel Churata, p. 369.

⁴³² MEDINACELI, Aldo, Vanguardia andina instinto y armonía en la obra de Arturo Borda, Gamaliel Churata y Jaime Saenz, p. 30.

⁴³³ MEDINACELI, Aldo, La resurrección de Gamaliel Churata, p. 41.

críticas são difíceis de evadir ao entrar no complicado terreno do projeto churadiano; ainda assim, é importante anotar alguns pequenos detalhes, visto que a obra que nos incumbe reclama um novo paradigma crítico, que consiga articular as vertentes heterogêneas presentes nela.⁴³⁴

2.2.5.1 *El pez de oro*

2.2.5.1.1 Composição

Apesar da sua tardia recuperação para a literatura peruana, *El pez de oro* tem demonstrado uma riqueza enorme para os interessados em recorrer seus distintos níveis de sentido. Não somente a bibliografia se mostra favorável a Churata, mas cada leitura que vai se aproximando às várias vias de leitura do seu projeto artístico. Reconhecemos a ingente tarefa de ler *El pez de oro* e, nesse processo, valorizar, o melhor possível, os aportes da crítica peruana e estrangeira. Para isto, nesta parte, tentamos ser detalhistas para não cair em omissões e nem atribuições hermenêuticas sobre o texto.

Talvez a notícia mais antiga sobre o começo do plano do livro remonte a José Luis Ayala, que diz que Churata teria começado os rascunhos ideais aos 14 anos de idade.⁴³⁵ Helena Usandizaga considera que foi um processo iniciado com o *Boletín Titikaka* no ano de 1925⁴³⁶ e agrega que o livro foi escrito entre os anos de 1927 e 1930, ano em que esteve na imprensa, mas não foi publicado por ter sido destruído.⁴³⁷ Posteriormente veio o trabalho de reconstrução e modificação da desconhecida primeira versão até o ano 1957. Em resumo, poderíamos dizer que Churata demorou uns 30 anos aproximadamente para afinar a sua proposta estética, hoje conhecida como *El pez de oro*; porém, o plano completo, *per se*, abarcou toda a sua vida.

⁴³⁴ HERNANDO MARSAL, Meritxell, *Barbaro e nosso*, p. 111. Helena Usandizaga repete o mesmo chamado ao escrever que se deve reconhecer «la propuesta de una nueva realidad y una nueva manera de concebir el mundo en cuanto a lo social, lo existencia y lo artístico, que recupere lo mejor de lo indígena en relación dinámica con la cultura del resto del mundo» (Introducción, p. 87).

⁴³⁵ AYALA, José Luis, S/T, p. 12.

⁴³⁶ USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 151.

⁴³⁷ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 146.

2.2.5.1.2 Classificação

Para os primeiros receptores, e ainda os atuais, simplesmente se tem nas mãos algo inclassificável.⁴³⁸ No entanto, temos também intentos de localizar o livro dentro dos padrões genéricos como uma narrativa,⁴³⁹ em movimento ou circular.⁴⁴⁰ Outras propostas o chamam de coleção de contos com características de ensaio,⁴⁴¹ ou conjunto de relatos filosóficos com capacidades dramáticas.⁴⁴² Temos também quem pensa o livro como um romance,⁴⁴³ modificado por intervenções lírico-dramáticas devido à influência andina;⁴⁴⁴ em outro caso, como romance alegórico de sobrevivência cultural⁴⁴⁵ e, inclusive, paródico.⁴⁴⁶ Pelo lado da épica, Marcelo Arduz, chama *El pez de oro* de epopeia espiritual aymara,⁴⁴⁷ caracterização que parece impressionista, mas que em três palavras, cremos,

⁴³⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 21. Segundo David Wise é “agenérico” (Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930), p. 95).

⁴³⁹ BELTRÁN PEÑA, José, *Poesía concreta del Perú*, p. 71. César Toro Montalvo diz que se trata de um «tratado en prosa poética» (*Manual de Literatura peruana*, p. 536).

⁴⁴⁰ AYALA, José Luis, Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX, p. 69-70.

⁴⁴¹ Última Hora. Saldrá el primer libro de Gamaliel Churata, p. 392.

⁴⁴² La Nación. Gamaliel Churata publica libro sensacional: *El pez de oro*, p. 390. Mabel Moraña o considera como um grande relato (*Churata postcolonial*, p. 23). Quem também fala de relatos, mas de tipo mágico é José Varrallanos (Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 400). Luis Alberto Sánchez em um surto de exaltação o nomeia canto filosofante (Un libro americano para indo-mestizos, p. 479).

⁴⁴³ LESCANO RIVERA, José Luis, Prólogo, p. 5.

⁴⁴⁴ HERNANDO MARSAL, Meritxell, *Barbaro e nosso*, p. 112. Segundo a mesma pesquisadora, o que Churata tentaria seria fazer um romance de tipo andino, mas fracassaria no intento, porque o marco de pensamento (o coletivismo) não condiz com a realidade individual do romance. A dificuldade desta ideia seria que se parte de um suposto infundado e logo se conclui em relação à proposta interpretativa e não à postura do livro. Finalmente, em um ato de contradição argumentativa, Hernando conclui o seguinte: «*El pez de oro* intencionalmente no quiere ser una novela, sino la propuesta de un discurso narrativo heterogéneo que sólo es comprensible en su vinculación a prácticas discursivas andinas no escriturales, y que por ello entra a formar parte de otro modelo de representación donde rito, ficción y memoria no serían excluyentes» (Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina, p. 66). Temos aí uma inconsistência discursiva que termina cedendo, felizmente, à *complicatio* de *El pez de oro*. Bosshard tem uma postura parecida à de Hernando: «[E]n *El pez de oro*, los tópicos de la narrativa indigenista penden hasta cierto punto en el ‘aire’ al no hallarse forzosamente incrustados en el discurso con un hilo narrativo lógico, orientado por puntos de vista dramáticos» (BOSSHARD, Marco Thomas, Churata y la narrativa indigenista, p. 102).

⁴⁴⁵ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *Contra la textolatría*, p. 101.

⁴⁴⁶ NIEMEYER, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*, p. 315, 317.

⁴⁴⁷ ARDUZ RUIZ, Marcelo, *El pez de oro: Entre las aguas del indigenismo y la vanguardia*, p. 65. José Varrallanos o deixa só no épico-lírico (Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 408).

consegue dizer muito. Outra forma de conceber o texto que até agora só foi atendida na superfície pertence a Omar Aramayo, que a denomina bíblia do indigenismo na sua dissertação do ano 1979.⁴⁴⁸

Sob a forma de entender o livro de Aramayo, poder-se-iam organizar os olhares críticos que não se encontram preocupados por fazer encaixá-lo na classificação genérica e o deixam se “ex-presar” como megatexto⁴⁴⁹ intergenérico⁴⁵⁰ de natureza múltipla.⁴⁵¹ Sobre estas pautas gerais, a maioria dos pesquisadores se concentraram na textura da obra de Churata chamando-o de texto fronteiro, paradoxal, mágico-ritual-lúdico e polifónico.⁴⁵² Pode-se somar ao anterior o caráter fermental, aberto, incompleto, instável, fragmentário, fluido e proteico de *El pez de oro*.⁴⁵³ Pelo visto até agora, a crítica não tem economizado a coleção de adjetivos de distinção para a obra churatiana. Um dos problemas do conjunto citado é que não se aprofunda em cada rótulo, razão pela qual se acumulam como elogios impressionistas.

Na sua reflexão filosófica, Zenón Depaz diz que o texto foi concebido como rito antes que como discurso e, por esse motivo, gera um curto circuito nas leituras referenciais que o qualificam como ininteligível e caótico.⁴⁵⁴ A dúvida que nos sobrevém é se realmente

⁴⁴⁸ Bosshard esclarece que Aramayo usou o qualificativo “bíblia da americanidade” de Fernando Diez Medina, além de resumir as conclusões da dissertação em 4: 1) conceição telúrico-cosmogónica; 2) texto barroco; 3) neoidealista e 4) precursor do realismo mágico. (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 40). José Luis Lescano chama o livro de “bíblico e alógico” e, na mesma página, com um tom de exaltação exagerado, o indica como «real maravilloso Corán Andino» (“Prólogo”, p. 5).

⁴⁴⁹ WISE, David, *Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930), p. 95.

⁴⁵⁰ GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, *Poesía Peruana Siglo XX*, p. 289. Em torno ao intergenérico, David Abanto considera *El pez de oro* como «novela-retablo, enciclopedia, teogonía, filosofía, poema épico, drama» (“*El pez de oro* de Gamaliel Churata”, p. 13). Luis Veres, por outro lado, fala que ele está entre o ensaio, a poesia e o romance (*La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 40). Mauro Mamani, talvez de modo radical, o entende como “agenérico” (*Quechumara*, p. 117).

⁴⁵¹ Além do múltiplo, José Varallanos fala do enciclopédico (Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 400). José Enrique Viaña, por sua parte, vê um livro multiforme e «multânime»; toda uma galáxia (“*El pez de oro*”, p. 449).

⁴⁵² DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8-10. Miguel Ángel Huamán já tinha falado sobre *El pez de oro* como texto “fronteira” anos antes de Depaz (*Fronteras de la escritura*, p. 100).

⁴⁵³ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 17.

⁴⁵⁴ DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8. Talvez possa-se incluir Luis Alberto Sánchez como o tipo de leitor que descreve Depaz já que, em 1957, depois de seu encontro com o livro, disse que era «bravío y confuso», «atrabilario (sic.)», «caótico» e «desesperado» (*Un libro americano para indo-mestizos*, p. 477-479).

o ritual é não argumentativo ou possui um tipo de argumentação e referencialidade distinta. Esperamos esclarecer isto mais adiante. Complementária a Depaz, Maya Aguiluz contempla *El pez de oro* como um texto indígena, por seu fundo cosmogônico quéchua e aymara, além de *atópico* por sua polifonia.⁴⁵⁵ Talvez esta mesma *atopidade* leve os críticos considerá-lo críptico, muito híbrido ou hermético.⁴⁵⁶ Claramente se quer chegar a uma imagem que dê conta da densidade do tecido, que não permite puxar em uma direção sem que o pesquisador seja conduzido por uma espécie de labirinto textual. Por esta razão, existe a classificação de barroco maneirista,⁴⁵⁷ indígena⁴⁵⁸ ou latino-americano⁴⁵⁹ da obra de Churata.

2.2.5.1.3 Projeções

Entre as primeiras leituras de *El pez de oro* se estabelece no seu núcleo a influência do surrealismo em três pontos vitais: a escritura automática, o erotismo, e a imagem fazendo parte da trama.⁴⁶⁰ A partir daqui as perspectivas foram variando, somando-se as visões oníricas⁴⁶¹ e o jogo,⁴⁶² como fatores importados das poéticas ocidentais que permitiram a Churata chegar a um texto mais ou menos estável ou legível para quem se encontrava acostumado às vanguardas. Porém, críticos discordantes como Miguel Ángel Huamán afirmaram que o texto antecipou a emergência de uma literatura indígena, uma língua nacional e a aparição de formas e gêneros próprios.⁴⁶³ Com o passar do tempo, a balança foi se inclinando na recuperação do mais autóctone do projeto churatiano, estabelecendo sua aparição nas letras peruanas como uma das mais importantes do século XX.

⁴⁵⁵ AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, Espacio para una mística de lo común, p. 215.

⁴⁵⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 21.

⁴⁵⁷ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 10. Mabel Moraña fala de baroquização discursiva (*Churata postcolonial*, p. 243).

⁴⁵⁸ SÁNCHEZ, Luis Alberto, Un libro americano para indo-mestizos, p. 476.

⁴⁵⁹ AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, Espacio para una mística de lo común, p. 216.

⁴⁶⁰ VARALLANOS, José, Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 401.

⁴⁶¹ VERES, Luis, *La narrativa del indio en la revista Amauta*, p. 40.

⁴⁶² DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 9.

⁴⁶³ HUAMÁN, Miguel Ángel, Un pez sin agua ¿Cómo saborear el *Pez de oro* de Churata?, p. 375.

A crítica é unânime em reconhecer Churata como antecessor do ideal lingüístico-literário de José María Arguedas, pela construção hispano-quéchua-aymara da sua expressão em *El pez de oro*.⁴⁶⁴ Neste sentido, é lamentável que os dois não tenham conseguido se conhecer pessoalmente. Não obstante, o poeta arequipenho teve notícias da produção artística arguediana e a celebrou. Por outro lado, o precursor do nosso poeta, e do mesmo Arguedas, foi o cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala, a quem pertence essa forma peculiar de escrever entre o espanhol e o quéchua no seu *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Provavelmente, depois de ler a edição de Arturo Posnansky (La Paz-1944), Churata terá decidido continuar esse estilo por considerá-lo adequado para a literatura peruana.⁴⁶⁵

Podem se encontrar leituras que tentaram projetar a escritura churatiana além do Peru, sob a classificação de precursora do realismo mágico ou do realismo maravilhoso,⁴⁶⁶ que apareceu no continente na década de 1950 e 1960. A causa desta aproximação tem a ver com o considerado elemento mágico presente nas culturas indígenas.⁴⁶⁷ O problemático com isto refere-se ao exotismo que envolve este tipo de classificação que nos remete a modos de pensar primitivos ou extremamente esotéricos. Mabel Moraña não concorda com esse modo de entender a obra de Churata, posto que, argumenta ela, a sua origem se encontra na comercialização literária da América Latina feita por escritores fundamentalmente de formação ocidental.⁴⁶⁸ Finalmente, um dos perigos ocultos deste

⁴⁶⁴ BELTRÁN PEÑA, José. *Poesía concreta del Perú*, p. 71; GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana. Antología general*, p. 41; ÁNGELES LOAYZA, César. Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 11; BOSSHARD, Marco Thomas. *Churata y la vanguardia andina*, p. 66.

⁴⁶⁵ Para Ricardo González Vigil, Churata é ponte entre Guaman Poma e Arguedas (*Poesía Peruana. Antología general*, p. 41). Gostaríamos de acrescentar também que o especialista italiano de Churata, Riccardo Badini, chama Guaman Poma de cronista mestiço, quando na verdade foi indígena, em um artigo dedicado ao nosso poeta. Além disso, comenta que este concebe a ideia de ciclos vitais históricos a partir da sua leitura de Oswald Spengler (*La ósmosis de Gamaliel Churata*, p. 2-3). Sem tentar invalidar a hipótese de Badini, devemos dizer que esta forma de entender os processos históricos está presente em Guaman Poma, que desenvolve as propostas do cisterciense medieval Joaquín de Fiore. Ainda mais, os ciclos vitais da Pachamama consideram trocas de mundos ou épocas.

⁴⁶⁶ MEDINACELI, Aldo. *La resurrección de Gamaliel Churata*, p. 43; ABANTO ARAGÓN, David. *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 13; GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX*, p. 289; PADILLA, Feliciano. Componentes formativos del constructo indigenista Churateano, p. 55; VARALLANOS, José. Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 406.

⁴⁶⁷ PADILLA, Feliciano. Componentes formativos del constructo indigenista Churateano, p. 55; VARALLANOS, José. Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo, p. 406.

⁴⁶⁸ MORANA, Mabel. *Churata postcolonial*, p. 202; n. 141.

tipo de interpretação é reduzir a proposta churatiana aos mecanismos estéticos do realismo mágico, como faz David Abanto.⁴⁶⁹

2.2.5.1.4 Estrutura

Um dos tópicos da crítica sobre a estrutura da obra que estudamos é sua “barroquidade”. Ainda assim, em nenhum momento se explica com detalhe este qualificativo, talvez porque seja um dos traços mais evidentes para os especialistas. Cremos que a banalização do termo, a mecanização de seu uso, não tem ajudado muito na abordagem do texto, já que, até que ponto aquilo que é múltiplo ou “cheio” tem que ser barroco? O termo segue sendo útil ou perdeu força explicativa, face a fenômenos estéticos que não contam com a preceptiva ocidental? Se *El pez de oro* é uma obra barroca, quais são os fatores que a definem? Estas são perguntas que deixamos abertas, porque as leituras que assumem a fragmentação como regente de sentido no livro não conseguem dar o passo em direção ao repetido perfil barroco como toque final explicativo.

Fora do anterior, outra das soluções sobre a heterogeneidade de *El pez de oro* foi a chamada hibridação das formas e dos gêneros, pretensamente fundada por Churata.⁴⁷⁰ Não só a estrutura seria híbrida, mas também a língua – matéria básica do texto – em que os pesquisadores se concentraram mais. Um ponto intermédio entre linguagem e forma vem do subtítulo posto pelo autor à obra: “Retablos de laykhakuy”. Neste sentido, teríamos uma sorte de níveis ou planos de interação tal como sucede nos retábulos religiosos adaptados à cosmogonia ameríndia: os mundos dos mortos, dos vivos e dos deuses se influenciando em um fluxo infinito. Segundo Huamán, estamos frente a um retábulo de palavras.⁴⁷¹ Desta forma, a concreção, no livro, da reciprocidade estrutural⁴⁷² revelaria uma configuração de mundo(s),⁴⁷³ que abre o espaço a vínculos de magia,

⁴⁶⁹ ABANTO ARAGÓN, David, *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 12.

⁴⁷⁰ MEDINACELI, Aldo, Vanguardia andina instinto y armonía en la obra de Arturo Borda, Gamaliel Churata y Jaime Saenz, p. 25. A partir do híbrido Marco Thomas Bosshard sugere que se pode estudar a obra com as ferramentas dos estudos pós-coloniais (*Churata y la vanguardia andina*, p. 56-57). Quem consegue levar a cabo um estudo pós-colonial completo é Mabel Moraña no seu livro *Churata postcolonial*.

⁴⁷¹ HUAMÁN, Miguel Ángel, Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?, p. 372.

⁴⁷² USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 176.

⁴⁷³ «Cada uno de sus retablos están construidos verbalmente para configurar un mundo» (AYALA, José Luis, Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX, p. 70).

estética e rito.⁴⁷⁴ A fé de Churata nas palavras procuraria exhibir capacidades esquecidas pelos seus usuários e a reanimação efetuada, agora no texto, apresentaria uma série de círculos em rotação ao redor delas.⁴⁷⁵ *El pez de oro*, em consequência, seria uma espécie de mapa que assinala caminhos para obter um conhecimento outro da situação do homem no cosmos. Maya Aguiluz faz uma explicação valiosa sobre este tema:

Dicho de otro modo, los retablos tienen pliegues: son las superposiciones de ciertos dominios sobre viejos reinos, y sin embargo los pliegues están juntos. Por otro lado, los retablos son caminos, y éstos son liminares por excelencia. Se dan los tránsitos, como toda suerte de contingencias. Son espacios de encrucijadas para los vivientes de distinta especie, como los muertos. En Churata, como en la visión andina, en las encrucijadas de caminos se contactan y encuentran los vivientes de distinta especie, los muertos y los sobrenaturales.⁴⁷⁶

A noção de dobra, cremos, funciona muito bem, porque o que aparentemente está separado ou fragmentado no livro, na verdade estaria disposto em velocidades, curvaturas ou ritmos abarcando várias dimensões como a humana e a não humana. Nada está fora de um espaço que deixa de ser bidimensional e passa à tridimensionalidade. Churata outorga ao conceito de livro-retábulo profundidade e perspectiva que não se tinha levado em conta, quebrando assim o vertical⁴⁷⁷ e o horizontal como vias únicas de leitura, superando-as ao incluí-las.

2.2.5.1.5 Sentido(s)

É nas discussões sobre o sentido, ou os sentidos, de *El pez de oro* onde se tem investido mais tinta por parte da crítica. Pode-se observar, também, cada aporte analítico como peça de uma máquina de sentido que não é fácil nem sugerível de desmontar. Em algum sentido, a resistência que oferece o livro tem a ver com a luta contra todo afã de classificação, porque procura, ele mesmo, ser regra de ordenamento. Em todo caso, qualquer “ataque” ao livro deveria ser, sugerimos, paralelo ao seu desenvolvimento discursivo. No entanto, é inegável que pouco a pouco, com repetições, idas e voltas, se

⁴⁷⁴ DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic.) Churata: mensajero de alba, p. 8.

⁴⁷⁵ AYALA, José Luis, Gamaliel Churata. El ángel iluminado, p. 6.

⁴⁷⁶ AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, Espacio para una mística de lo común, p. 226. Similar afirmação tem Mabel Moraña quando asegura-nos que o texto possui formas oblíquas (*Churata postcolonial*, p. 21).

⁴⁷⁷ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 129.

está conseguindo atingir muitas das nuances que compõem o quadro mental pintado por Churata.

2.2.5.1.5.1 Cognição e modos discursivos

Concordamos com Helena Usandizaga quando afirma que *El pez de oro* não se encontra na busca de representar o indígena, mas de conectar esse conhecimento e seus modos expressivos.⁴⁷⁸ Esta proposta aceita a leitura que Miguel Ángel Huamán fizera anos antes, sobre os modelos cognitivos que a obra exhibe. Assim, o jogo seria claro desde um primeiro momento: Churata procura simetrizar o conhecimento andino com outros conhecimentos humanos e, ainda mais, reconduzi-los segundo a lente vernácula na medida do possível.⁴⁷⁹ Antes que uma visão dicotômica simplista do mundo, ou de uma resistência de tipo isolante, temos uma mostra tradutora geral do mundo que começa com o aproveitamento das consonâncias mentais do invasor.⁴⁸⁰

O plano cognitivo, e o discurso que devém deste, seria a terra firme sobre o qual o texto teceria símbolos autóctones,⁴⁸¹ uma dramática,⁴⁸² uma perspectiva animista,⁴⁸³ um modo de sentir o mundo ou estética,⁴⁸⁴ um pensamento que não ficaria somente na esfera da leitura,⁴⁸⁵ uma ferramenta para entender parte da literatura latino-americana,⁴⁸⁶ uma

⁴⁷⁸ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 145. Zenón Depaz opina o mesmo (DEPAZ, Zenón. Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8-9).

⁴⁷⁹ Para Bosshard este processo já teria começado faz tempo e não é mais um sonho (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 244).

⁴⁸⁰ Para José Luis Ayala, os conhecimentos transfiguram-se no livro. (Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX, p. 70).

⁴⁸¹ TORO MONTALVO, César, *Manual de Literatura peruana*, p. 536.

⁴⁸² [...] «no se puede leer sino dramatizar» (HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 372).

⁴⁸³ USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 267.

⁴⁸⁴ DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 12. Mauro Mamani considera que, para Churata, o sensível tem prioridade sobre o inteligível (*Quechumara*, p. 93). Neste caso cremos que se pode fazer o jogo complementar para chegar a um equilíbrio, posto que o poeta não quer deixar de lado nem o sentir nem o pensar. Assim, teríamos no projeto a busca de sensibilizar a razão ou o pensar.

⁴⁸⁵ VIAÑA, José Enrique, *El pez de oro*, p. 451.

⁴⁸⁶ MEDINACELI, Aldo, *La resurrección de Gamaliel Churata*, p. 43.

utopia de atualização de dois registros culturais,⁴⁸⁷ um rechaço à antropolatria,⁴⁸⁸ etc. Como podemos observar, em *El pez de oro* se condensam pautas de ação e, por este motivo, a sua extrema sinergia não permite nos encontrar na capacidade de dizer se a reunião indistinguível do teórico, o emocional e o prático seja um problema ou defeito churadiano.⁴⁸⁹ Produto desta espécie de “indecisão” artística, os críticos começaram a se aproximar do livro como mostra do híbrido.⁴⁹⁰ Cabe destacar que o próprio escritor emprega a palavra híbrido para iluminar de alguma forma a composição estranha da obra ou, em outros termos, Churata sabia muito bem as consequências do seu estro.

A leitura dupla é uma das marcas mais seguras que os estudos de *El pez de oro* seguiram e que Churata deixou como ponto de partida. Neste sentido, a ênfase desses dois caminhos repousaria sobre um só ato de compreensão, já que se tem um só produto de encontro. As várias caracterizações do livro se resumiriam em uma dupla codificação⁴⁹¹ de saberes explorados pelo poeta. Assim, por exemplo, segundo Aldo Medinaceli, erudição e sensibilidade precisariam uma da outra para transmitir a significação do livro.⁴⁹² Por outra parte, Dorian Espezuza escreve que a união se encontra na temática identidade e estética exposta na parte do livro intitulada “Homilia del Khorí Challwa”.⁴⁹³ Mabel Moraña dirá

⁴⁸⁷ HERNANDO MARSAL, Meritxell, Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina, p. 69.

⁴⁸⁸ MELIS, Antonio, El obscuro de Puno, p. 21.

⁴⁸⁹ DEPAZ, na sua descrição do texto, diz que a distinção *ainda* não está feita, mas não comenta se é positiva ou negativa a mencionada situação. (Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 9). Por sua parte, Helena Usandizaga fala da união do sentido, do ideológico e do ético no estético (*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 155).

⁴⁹⁰ Consideramos que um dos perigos que traz consigo o uso desta categoria refere-se à ambiguidade que possa se impor a Churata por fora dos seus objetivos estéticos e, deste modo, tomar o ambíguo como fundamento criativo como faz Bosshard (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 57, 62). Este problema traria uma leitura como a seguinte: «su escritura dramatiza un choque cultural persistente, que se va reformulando, sin desaparecer, en las distintas épocas, y que expone de manera indudable los quiebres, superposiciones y fracturas del *collage* cultural postcolonial» (MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 76). Em verdade *El pez de oro* apresentaria uma *collage* de dípticos? Duvidamos muito disto, sobretudo quando quem termina sendo ambíguo é o pesquisador que não se decide entre o múltiplo e o dual depois de tê-lo definido mais ou menos. A seguir, se entendemos que a variabilidade tensa é o motor de relações do texto evitaríamos exigir-lhe o fim da tensão mesma como parece reclamar Meritxell Hernando (Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina, p. 68). Uma resposta radical a este dilema o encontramos em palavras de Huamán sobre o livro: «su comprensión es un problema de reconocimiento e identificación, no de traducción» (*Fronteras de la escritura*, p. 86).

⁴⁹¹ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 10.

⁴⁹² MEDINACELI, Aldo, La resurrección de Gamaliel Churata, p. 42.

⁴⁹³ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 85.

que «[P]lásticamente, la estética atiborrada y heterogénea de Churata metaforiza la pluralidad epistémica andina y su relación con la vida y la naturaleza».⁴⁹⁴ A estudiosa, em uma oração, parece não levar em conta, duas vezes, o que a crítica tem esclarecido. Primeiro, a episteme é plural e desta forma explica o múltiplo. Ou seja, a pluralidade não se impõe à expressão, sendo ao contrário uma condição prática de ação que, no nosso entender, não está interessada na discussão da metáfora. Em segundo lugar, a vida não se desliga da natureza, posto que é sua continuação. Natureza e heterogeneidade são as faces que devem ser lidas como constituintes de *El pez de oro*.

Bosshard afirma que a compreensão do livro que pesquisamos depende da proximidade que se tenha com a cosmogonia andina.⁴⁹⁵ Isto quer dizer que se precisa de algum tipo de inclinação pelo que Churata quer explorar, sobre todas as coisas, e que podem parecer reunidas problemáticamente, em um sentido negativo. Cremos, neste sentido, que a interpretação que fez Miguel Ángel Huamán mantém uma importante validade no conjunto crítico que estuda a obra churatiana. Antes de se centrar nos aspectos ocidentais da obra, Huamán decidiu tomar partido completo pelo que o poeta, com todas suas dificuldades, tentou. A conclusão polêmica do seu estudo titulado *Fronteras de la escritura* é considerar *El pez de oro* como manifestação indígena, através da acomodação de distintas categorias hermenêuticas de procedência pré-hispânica como, por exemplo, o *pukllay* ou carnaval andino,⁴⁹⁶ uma vez que o que se faz no livro é celebrar com humor a situação de um homem que não está sozinho, mas povoado de infinito.⁴⁹⁷ Libertar a matriz cultural, nos seus pontos medulares, foi a tarefa na qual se situou este pesquisador peruano. Desta forma, o que Churata nos ensinaria é que o homem andino, fora do trauma colonial, ainda se exprime, atua e vive.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 46.

⁴⁹⁵ ÁNGELES LOAYZA, César, Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*, p. 10.

⁴⁹⁶ HUAMÁN, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura*, p. 96. Mabel Moraña também fala do carnaval, mas a partir de Bakhtin (MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 80).

⁴⁹⁷ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 158. Para Meritxell Hernando, o fato da multiplicação leva ao pensamento hegemônico se aderir ao caudal de vozes que terminariam descentrando-a e assim tirando seu poder (El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad, p. 33).

⁴⁹⁸ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 157.

Seguindo o entendimento de Huamán, o belo nos Andes seria um conceito funcional que une contrários em uma prática ritual, mágica, sacra e de conhecimento.⁴⁹⁹ Aquela dicotomia da qual falávamos linhas acima não seria o *sumum* da estética, mas a forma de dizer o heterogêneo que descontrói e critica o binário na escrita de Churata. A vitória do invasor fica em debate, suspensa,⁵⁰⁰ porque se permite um falar outro que plasma harmonicamente o antagônico em um gênero textual chamado por Huamán de *tinkuy*, por essa qualidade unificante das diferenças.⁵⁰¹ Por este motivo, não estaríamos falando só de um objeto por admirar, mas de um acontecimento do sentir/pensar que se propõe a uma comunidade. Indo mais além, o crítico peruano explicará que, no fundo, razão e emoção não seriam opostos e que o nosso escritor tenta humanizar a gnosiologia.⁵⁰² A recuperação do tempo perdido em Churata começaria com a visibilização dos laços das potências do saber e do sentir, que foram violentadas pela cognição colonial, além de serem condenadas ao desprezo.

2.2.5.1.5.2 Sujeito

Que tipo de sujeito *El pez de oro* revela é outro dos tópicos difíceis de desvendar pela crítica, já que se discute, por exemplo, o destinatário do livro, a fonte subjetiva do livro e a ideia de sujeito que se quer plasmar. Para Dorian Espezúa, Churata não estaria se dirigindo a uma classe popular pelo conhecimento enciclopédico que exige para decifrar suas intenções estéticas.⁵⁰³ No lado oposto, Miguel Ángel Huamán, afirma que mostrasse, nas linhas do livro, o sujeito popular andino.⁵⁰⁴ Uma perspectiva intermédia pode se encontrar em Zenón Depaz, que considera que o poeta não tem interesses de identidade, mas relacionais.⁵⁰⁵ Isto nos leva a lembrar que a característica de retábulo do texto joga com os leitores; não está completamente dividida nem completamente unida ou, em

⁴⁹⁹ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 158.

⁵⁰⁰ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 154.

⁵⁰¹ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 127.

⁵⁰² HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 122.

⁵⁰³ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 26.

⁵⁰⁴ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 503.

⁵⁰⁵ DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8. Marco Thomas Bosshard centra-se no racial quando diz que *El pez de oro* apresenta um autor mestiço que tenta pensar harmonicamente a modernidade com a herança andina (*Churata y la vanguardia andina*, p. 46).

outras palavras, temos linhas discursivas paralelas que por vezes se juntam. Uma intenção no texto nunca chega sozinha. Talvez a fita de Moebius seja uma forma gráfica de se entender Churata, porque, segundo Helena Usandizaga, tem-se aí um sujeito desdobrado,⁵⁰⁶ presente na poética estudada. Não obstante, o desdobramento mencionado teria mais a ver com um olhar espacial e não somente de sentido, como se fosse um fato não resolvido. A dobra é potencializada a tal ponto que mostraria fluxos de transformação e não só duas caras de uma crise identitária.

Em um extenso artigo, Espezúa tenta entender a relevância do sujeito chamado *kuiko* por Churata. Esse personagem seria o produto do encontro colonial expressado na língua, nos costumes e, inclusive, nos genes. A batalha se daria em distintos níveis e o livro seria sua alegoria.⁵⁰⁷ Isto quer dizer que a tensão não é solucionada pelo escritor, porque a matéria e intenções do texto formariam parte de um sistema mais amplo de relações nas quais ele não tem uma localização clara. Segundo Espezúa «[E]sto es propio de un sujeto fragmentado que tiene problemas de identidad, porque finalmente no sabe lo que es aunque tenga claro lo que quiere ser».⁵⁰⁸ Afirmação muito paradoxal e própria do fio argumentativo que Churata não deixa de empregar. Assim, o objetivo do *kuiko* seria o retorno ao indígena, apesar de o afastamento do autóctone se encontrar em marcha.⁵⁰⁹ Nesse sentido, não sabemos até que ponto as tensões e contradições refletem um problema de escrita ou um princípio de configuração.

Talvez a exasperação que *El pez de oro* provoca na leitura organizada seja um dos principais motivos para o trânsito que faz, em um mesmo texto, Espezúa, que chama o narrador primeiro de sujeito fragmentário e logo contraditório; modos de nomear que não são os mesmos e que exigem uma pausa sisuda antes de ser outorgados. Finalmente, o mesmo crítico estabelece que o *kuiko* não é o indígena “puro”, mas uma performance que faz pontes com a mãe terra.⁵¹⁰ Desse modo, parece que os deslocamentos da voz poética, sempre amarrada fortemente ao autor, conduz a leitura de Espezúa até o que o livro

⁵⁰⁶ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 146.

⁵⁰⁷ ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *Contra la textolatría*, p. 101.

⁵⁰⁸ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 47.

⁵⁰⁹ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 71.

⁵¹⁰ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 83.

tentaria dizer: dramatizar é também ser. A decisão pelo indígena, no kuiko, seria a sujeição aos elementos próximos às mãos para manter um modo de pensar, seja como for e, no processo, aparentemente, desfigurar-se por uma exigência de purismo inexistente. As contradições do sujeito churatiano, desta forma, poderiam ser entendidas como uma estratégia e não como um problema.

2.2.5.1.5.3 Textura

O tipo de escritura que Churata desenvolve no livro que estudamos é outro dos aspectos que importam muito. O programa enciclopédico⁵¹¹ de *El pez de oro* seria uma escritura de resistência,⁵¹² que mostra um tenso equilíbrio entre cada uma de suas partes. Esta realidade complexa traria para nós uma nova prática textual.⁵¹³ Desta forma, se aceitarmos a sua novidade, a consequência imediata seria a criação ou acomodação de modelos hermenêuticos que possam caminhar junto com a viagem intercultural do livro. Um dos primeiros juízos formados sobre a escritura churatiana pertence a Miguel Ángel Huamán, que a reconhece como labor artesanal,⁵¹⁴ como escritura desconstrutiva⁵¹⁵ e escritura oral.⁵¹⁶ Por estes motivos, afirma o mesmo crítico, os pesquisadores encontraram-se limitados na hora de enfrentar a construção churatiana.

Anos depois chegariam objeções às observações de Huamán, como a que faz o estudioso alemão Marco Thomas Bosshard. Para este, a desconstrução seria possível com as ferramentas do próprio logocentrismo ocidental e, neste sentido, o *logos* continuaria operando de forma oculta ou desterritorializada no texto. A suspeita de Bosshard é bem justificada, mas ele faz o balanço em relação à sua tradição, contra a qual Huamán tenta desligar o texto. Desta forma, o pesquisador alemão continua justificando sua análise racional do livro depois de ter assumido uma outra racionalidade em funcionamento dentro do texto.⁵¹⁷ É realmente interessante notar que cada um deles tenta atingir um

⁵¹¹ BADINI, Riccardo, *Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata*, p. 12.

⁵¹² DEPAZ, Zenón, *Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba*, p. 9.

⁵¹³ BADINI, Riccardo, *Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata*, p. 12.

⁵¹⁴ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 60.

⁵¹⁵ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 372.

⁵¹⁶ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 373.

⁵¹⁷ BOSSHARD, Marco Thomas, *Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata*, p. 523.

estrato profundo, a partir dos seus respectivos interesses, aos quais *El pez de oro* responde com solidez. Em outros termos, é possível afirmar que a mistura do texto permitiria, sem dúvida, interpretações vindas de estratos culturais mais ou menos distintos. De tudo isto, um apontamento pertinente tem a ver com a consciência de equilíbrio analítico entre a intenção do autor e a intenção do intérprete, que deve ser considerada; ou seja, a quem a pesquisa potência? As intenções do autor, do crítico ou ambos saem fortalecidos do encontro? Anotamos isto porque nos parece valioso, para nossa prática, evitar deprender o fenômeno estético.

Contra a escritura oral, que possuiria um perfil emocional, segundo Huamán, Dorian Espezúa encontra uma chamada analítico-racional em *El pez de oro*. O argumento apoia-se em que não se pode ler o livro sem se deter para fazer explicações do mesmo, além de ter que recorrer ao *Guion lexicográfico* para traduzir as locuções, ou incrustações do quéchua e aymara. Em todo caso, a interação é muito exigente como para acreditar que a só leitura em voz alta é suficiente para entrar em contato com os sentidos oferecidos na obra. Esta oralização textual de uma grande variedade de tópicos culturais como filosofia, história, pedagogia, literatura, etc. significaria para qualquer leitor, talvez, sua derrota e o convite a um modelo outro de construção estética participativa. Assim, Espezúa menciona que a criação de Churata «busca persuadir a su lector brindando nueva información, corrigiendo información anterior o cuestionando los modos de procesamiento de la información».⁵¹⁸ Ideia similar tem Bosshard, mas para justificar o que ele considera de mais vanguardista no texto:

[La] Fragmentariedad del texto [...] recuerda los procedimientos vanguardistas de las técnicas de collage y montaje. Esta fragmentariedad, se ve compensada por la redundancia del texto que remite a la oralidad, es decir, que el carácter oral de *El pez de oro* fortalece el vínculo de significante y significado, en tanto restaura el logos en su manifestación original de fonocentrismo a través del diálogo y el abundante uso de medios onomatopéuticos.⁵¹⁹

A oralidade para Bosshard seria o complemento das partes que ele concebe como pedaços desconexos, permitindo a coesão da trama textual. Talvez a consideração do trabalho de artesão que Huamán contempla refira-se à reunião dos níveis de sentido com mecanismos orais que invadem a letra e o livro. O procedimento já não seria aquele que busca

⁵¹⁸ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 25.

⁵¹⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 243.

impregnar o espanhol do andino, mas encaixar o hispano na matriz andina.⁵²⁰ Esta orientação da textura seria a fonte dos problemas hermenêuticos que gera em um leitor modelado em recursos fundamentalmente escritos ou fixos.

Para fortalecer o argumento da escritura oral, Huamán diz que o livro parece um roteiro de rádio, mas não consegue aprofundar essa afirmação. Tempo depois, na biografia de Churata escrita por Arturo Vilchis, se fala de um programa de rádio conduzido pelo escritor arequipenho, além de notar que, nesse tempo (inclusive agora) esse meio de comunicação conseguia chegar em lugares mais distantes e com maior rapidez que a imprensa escrita. Por outro lado, o alto grau de analfabetismo justificava o procedimento de informação radial. Sob estes aportes, parece-nos reconhecer, junto com Vilchis, em *El pez de oro*, esse intento de passar da voz individual do escritor à voz que se dirige à comunidade, a um eu não fragmentado.⁵²¹ Mais uma vez, o texto se colocaria em um entre-lugar reconstituindo a palavra falada que une o social e a possibilidade política de uma nação em estado de formação.⁵²² Paralelamente ao estado da questão nacional, *El pez de oro* se encontraria um passo mais adiante, quando lido com todas as arestas do problema em um mosaico textual. É por esta razão que Espezúa diz que temos face a nós um texto inacabado, inorgânico e imaturo.⁵²³ Não obstante, encontramos-nos na possibilidade de afirmar que *El pez de oro* expõe uma dificuldade que, à primeira vista, se confunde com os objetivos expressivos do livro, isto é:

Churata teatraliza a través de la escritura y de los recursos compositivos de los que se vale, los conflictos y pluralidades que se resisten a una conciliación armónica. Representa las tensiones, convergencias y antagonismos del mundo en el laboratorio de una escritura irrestricta que busca instalar al lector e instalarse ella misma en causas alternativos de racionalidad y sensibilidad cultural.⁵²⁴

Esta citação de Mabel Moraña é uma boa síntese da discussão sobre a textura churatiana. A imbricação que confunde os críticos e que os leva a certas contradições é o que o

⁵²⁰ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 70.

⁵²¹ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 124-125.

⁵²² VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 125.

⁵²³ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 27.

⁵²⁴ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 79. A mesma autora diz que *El pez de oro* é uma máquina de guerra (p. 200).

“obscuro de Puno” não rejeita, mas converte na sua pedra de toque; ele não quer eliminar os nós, quer elevá-los a um estado de princípios.

2.2.5.1.6 Filosofia

Como já temos dito, *El pez de oro* não é uma obra unidimensional; a concepção de retábulos explica isso desde o começo. A estética nele é mais que uma exibição de conhecimentos e de possíveis experiências, porque tudo isto implica um movimento filosófico emergente. Desta forma, Churata aproveitará, sem preconceitos, alguns tópicos do pensamento ocidental para adaptá-los aos contornos do território indígena. Esta forma de agir sobre conceitos alheios, insistimos, não é somente para validar o seu discurso, mas também para fazer uma viagem inversa; o importante é em que eles se parecem conosco e não nós com eles. Essa é uma das difíceis novidades por assimilar na filosofia do peixe.⁵²⁵

O monismo leibniziano é um conceito que Churata toma para explicar seu vitalismo. O motivo de empregá-lo reside na discussão sobre a validade do dualismo, posto que não satisfaz a Churata e, sobretudo, ao pensamento indígena, que teria um olhar imanente, em termos gerais. A monadologia que se expõe em *El pez de oro* é fundamentalmente a da unidade vital de todos os entes; alma e corpo não estariam divididos e a reprodução seria o sentido dos movimentos infinitos da mônada churatiana. Poderíamos dizer que se constrói no livro uma estética para a mônada fundada na reprodução. Desse modo, o poeta arequipenho dá ao princípio de realidade de Leibniz um cariz de continuidade e comunicação que lhe faltava, a partir da leitura e escritura poéticas. A resposta contra o cartesianismo transcendental é encontrada nas potencialidades “andinas” do pensador alemão.

Por outro lado, se aprofundarmos mais neste ângulo filosófico de Churata, entenderemos que a síntese como meio de explicação dos processos de transformação do mundo fica limitada, porque a realidade estaria composta por unidades de sentido ou desejo (mônadas andinas) que explicariam muito melhor a realidade cósmica. Isto quer dizer que a indigenização do conceito leibniziano representa uma episteme distinta face à herança da

⁵²⁵ Por estes motivos o fio argumentativo de Churata não abandonará a interação com a filosofia europeia e o catolicismo espanhol (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 239). Inclusive, Helena Usandizaga não deixa passar a oportunidade para dizer que, o nosso poeta, mantém ideais românticos na sua escrita (. *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 160).

dialética e transcendência propostas por Platão, que o “obscuro de Puno”, toma como o primeiro inimigo do pensamento e a quem combaterá com maior ênfase em *La resurrección de los muertos*. Em resumidas contas, a morte como final da experiência humana não concordaria com a plenitude vital que o homem andino assume, fora das violentas regras antimaterialistas do platonismo.

Uma segunda aposta filosófica que Churata empreende faz parte do projeto do pensador mexicano José Vasconcelos, por quem tinha admiração. O livro que influenciou o estro churatiano foi *La raza cósmica* (1925), que trazia para América Latina a contracorrente de filósofos como Bergson, Nietzsche, Shopenhauer e inclusive Leibniz. Cabe destacar que Vasconcelos publicou um escrito dedicado à mônada, intitulado *Monismo estético* (1918) e que sem dúvida foi lido por Churata. No entanto, o poeta peruano nunca ficou sujeito à passividade intelectual, razão pela qual modificou pontos essenciais dos argumentos teóricos do mexicano.⁵²⁶ Segundo Bosshard, Arturo Peralta tomou a ideia de que os povoadores de América são descendentes dos atlantes,⁵²⁷ e que por esse motivo suas práticas mostram o mais prístino do homem. Por outra parte, o racismo mistificado de Vasconcelos é criticado através dos conhecimentos do marxismo do autor de *El pez de oro* e, como consequência, afirma Bosshard, o tema do racial fica ambivalente no projeto churatiano.⁵²⁸

Além do tema racial, será aproveitado também o tópico do sinfônico vasconceliano. Como nos explica Bosshard, para o filósofo mexicano a sinfonia seria o produto final de uma estética monista, na qual se conjugariam as diversas instâncias de sentido da literatura: o discurso, o tratado e o ensaio se uniriam em um só ato expressivo.⁵²⁹ Isto reforçaria as posturas de Huamán e Vilchis sobre o caráter oral de *El pez de oro*. Talvez, nos atreveríamos a dizer, que Churata tenta oralizar o pensamento e somaríamos uma tensão a mais ao seu projeto literário. Deste modo, o texto seria a prática da sinfonia orquestrada por Vasconcelos, segundo Bosshard.⁵³⁰

⁵²⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p.159

⁵²⁷ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 160.

⁵²⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 162-163.

⁵²⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 166

⁵³⁰ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 167.

A musicalidade que unifica os conhecimentos não se desliga da vida em nenhum momento. A vida mesma é uma imensa sinfonia, que ressoa numa somatória de elementos que compõem o livro como um todo.⁵³¹ Através da sua forma e seu conteúdo, unidos indissolivelmente, tenta-se exprimir o próprio universo. Essa ambição de Churata não deixa de ser problemática, já que não funciona com os esquemas da racionalidade ocidental e seus colaboradores da *ciudad letrada*, que reproduzem modos de domesticação criativa. O som passaria a ter uma realidade metafísica, unido ao mito, «que construye el universo andino como totalidad de tierra y agua, de vida y muerte, de cuerpo y espíritu que más que oponerse se comprenden solo como unidad compleja».⁵³²

Depreende-se ainda um outro matiz filosófico, segundo Bosshard, que tem a ver com o sinfônico como gênero literário, ao qual pertenceria *El pez de oro* e que o conectaria ao rizoma deleuziano.⁵³³ Não obstante, requereria muito espaço discutir essa aproximação que, consideramos, padece de certo desconhecimento da filosofia deleuziana por parte do crítico alemão. Porém, contudo, Bosshard aproveita o rizoma para dizer que o livro tem múltiplas entradas,⁵³⁴ e que o poeta como *laykha* ou mago faz proliferar os devires rizomáticamente.⁵³⁵ Além disso, contra uma leitura de síntese hegeliana, o estudioso emprega a síntese disjuntiva deleuziana que aceita a contradição irreduzível nos processos de unificação do heterogêneo,⁵³⁶ que poderia responder aos incômodos críticos referentes à falta de “limpeza” propositiva do livro.

2.2.5.1.6.1 Ahayu Watan

O postulado cognoscitivo que Churata consegue tirar de todas as interações filosóficas é conhecido como Ahayu Watan, “alma amarra” ou “nó das almas”. *El pez de oro* seria a concretização literária desse postulado, ou categorema, como o próprio escritor gosta de

⁵³¹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 168.

⁵³² MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 176. Meritxell Hernando reconhece também este ponto quando escreve que «[S]olo el canto puede sostener la utopía de un renacimiento, por encima de las condiciones injustas de desigualdad» (*Bárbaro e nosso*, p. 125).

⁵³³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p.240.

⁵³⁴ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 175.

⁵³⁵ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 180.

⁵³⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 181. O mesmo crítico relaciona o pensamento andino com o oriental sob a lente das influencias surrealistas (p. 193-205).

chamá-lo. Neste sentido, a vida é o que permite a unidade do diverso, porque tudo o que é distinto possui, em si, parte do impulso vital ou Ahayu.⁵³⁷ Assim, uma das características fundamentais deste termo seria a sua capacidade de *tinkuy*, ou encontro de contrários, em uma unidade tensa e complementar conhecida como *yanantin*. Pode-se dizer que todo princípio anímico tem essa característica e que a exclusão analítica seria uma forma limitada de ler o mundo. É sobre a base destes pilares que a filosofia andina seria possível. Segundo Bosshard, Churata teria tomado esse perfil imanente do pensamento de Spinoza e Giordano Bruno, sobretudo, sobre a realidade indivisa do corpo e da alma,⁵³⁸ mas temos que insistir na inversão interpretativa que se faz em *El pez de oro*: os filósofos mencionados são companheiros de caminho, consonâncias culturais, e não avalistas dos “descobrimientos” estéticos do poeta.

No Ahayu Watan como impulso de unidade se resolveria a questão do múltiplo, em uma nova forma de agrupar suas capacidades profundamente relativas. Nesse plano, o Peixe de ouro é a semente que mostra a possibilidade de pensar a conjunção do mundo e do cosmos.⁵³⁹ O livro é o testamento desse ser por vir e o peixe a figura de um Ego que é, à vez, um tu heterogêneo.⁵⁴⁰ A afirmação churariana desta nova prática de compreensão, se não é revolucionária, pelo menos tenta minar o coração da lógica ocidental, porque não teria dificuldades para assumir a coexistência do diferente, do variável e do móvel; de uma realidade feita de simultaneidades e superposições.⁵⁴¹ Churata procura essa visão dos estratos que compõem o mundo e os seres a as vozes que o povoam alimentados e reunidos pelo Ahayu Watan, porque a divisão analítica seria insuficiente e amnésica; vida, arte e religião pertenceriam a uma só *práxis* que o homem andino manteve apesar da

⁵³⁷ Segundo Mauro Mamani «para Churata todo tiene alma, todo está animado, habla, se manifiesta, así la muerte es la semilla de la vida y sobre ella está el espíritu» (*Quechumara*, p. 119).

⁵³⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 125.

⁵³⁹ A crítica leva muito em conta a relação daquele peixe dourado com o filho de Churata, como grande pretexto narrativo que quer recuperar o momento em que a cognição inca não entendia a morte como restrição, senão como continuidade consubstancial (BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 128). Importante também escutar Mauro Mamani: «Churata cuando nos explica que la semilla, la raíz, la célula genésica incaica es inmortal, manifiesta que el tiempo del inca no ha desaparecido, sino que está esperando para volver y que ello es inevitable» (*Quechumara*, p. 56).

⁵⁴⁰ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la narrativa indigenista*, p. 104; “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, p. 518.

⁵⁴¹ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 133, 144-145; USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 96.

dominação colonial e, por esse motivo, seria superior às sociedades europeias.⁵⁴² Nessa lógica, Bosshard fala de uma dupla codificação da obra,⁵⁴³ mas, pelo exposto até agora, Churata vai mais longe, porque só teríamos continuidade de sentidos e reversibilidade dos mesmos.

O Ahayu Watan permitiria, por exemplo, notar a atualidade do passado no presente e sua potência de ação nele, além de que o futuro não teria nada de novo, mas apenas a confirmação recorrente de uma espécie de solidariedade intertemporal. O progresso moderno não estaria preparado para enxergar em um só conceito a perenidade da vida que unifica vários planos e que aboliria, como consequência, a morte por ser motor do fragmento, da separação, do dividido. Pode se falar do nascimento de uma hermenêutica da fertilidade, para a qual o que aparentemente está quebrado é em realidade a melhor imagem de uma realidade que comemora a multiplicação. Com isto não se quer dizer que Churata é anárquico, assistemático ou antissistemático, como entende Mabel Moraña,⁵⁴⁴ porque um juízo assim ficaria na mera esfera da leitura impressionista. Temos que deixar bem claro que se algo é diferente da formalidade ocidental não deve ser entendido como sinônimo de irracional. Por outra parte, levar ao limite a expressão tampouco deveria ser sinônimo de impossibilidade, mas sim de construção de um saber afastado do teor cognitivo aceito e respeitado. O limite de *El pez de oro* é a porta que permite ver a atuação de uma episteme, política e história não oficiais, que afetariam a existência concreta da vida e do saber.⁵⁴⁵

Por último, este categorema, que funciona como substrato filosófico, também poderia ser entendido como uma positivização do antropófago, que aproveita a força da sua vítima,⁵⁴⁶ com o objetivo de aumentar suas capacidades na incorporação material e espiritual do outro. Cremos que é possível ler *El pez de oro*, também, como um rito de assimilação de poderes que têm valor de verdade e, dessa forma admitir que o projeto de Churata não era nada inocente e antecipava, como todo bom vate faz, a nossa atualidade. Diferentemente

⁵⁴² BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 223.

⁵⁴³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 233.

⁵⁴⁴ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 215.

⁵⁴⁵ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 161.

⁵⁴⁶ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 527.

pensa Mabel Moraña, que escreve que o poeta não teve suspeitado os caminhos que abria seu programa artístico,⁵⁴⁷ porém, desde os diversos flancos críticos citados, a afirmação da pesquisadora não é tão certa: Churata não foi um poeta de surtos do inconsciente.

2.2.5.1.6.2 Ontologia

O Ahayu Watan, essa chave da filosofia andina presente em *El pez de oro*, tem como pano de fundo um problema ontológico de ordenamento do mundo. A operação churariana, enxergada pela crítica, não é meramente superficial, no sentido de exposição estética, posto que a *aesthesis* implica um *a priori* que a justifica. Cremos que Churata não sai do problema do essencialismo, porque ele apresenta um outro de modo de entender a essência. È um problema crítico, porém, preferir sub-repticiamente que o escritor não tenha observado esse tema, já que para o pensamento ocidental não teria relevância no seu processo de questionamento das suas estruturas cognoscitivas. Em poucas palavras, se quer que Churata não fale sobre o ser para que esteja mais de acordo com a moda epistêmica da pós-modernidade; não obstante, como pedir que não se discuta a ontologia ameríndia se não foi realmente apresentada nem aceita nas lutas de poder político, por exemplo?

As indagações filosóficas do nosso autor o conduziram a uma clara re-ubiquação do problema do ser,⁵⁴⁸ no sentido do foco de atenção sobre sua realidade nas práticas andinas⁵⁴⁹ e, por extensão, do pensamento da América Latina. Isto quer dizer que não se poderia colocar Churata na moda dos “turns” ou “viradas”,⁵⁵⁰ mas respeitá-lo como projeto completo e complexo que se encontra fora da ontologia clássica. Por este motivo, ele não quer nos dar uma interpretação mais do ser, senão uma leitura outra do problema a partir de um processo reconstutivo que se trasladaria do campo cultural ao étnico e,

⁵⁴⁷ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 18.

⁵⁴⁸ BADINI, Riccardo, *La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata*, p. 23; Meritexell Hernando toma a mesma ideia. (“Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina”, p. 60).

⁵⁴⁹ Autores como Manuel Miraval (*La poesía indigenista*, p. 13) ou José Luis Ayala (*Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX*, p. 71) falam de uma atenção ao ser andino ou aymara, respectivamente, no escritor arequipenho, mas não aprofundam nas suas asserções.

⁵⁵⁰ As viradas é um modo de chamar as críticas fundamentais de diversas dimensões do pensamento como a semiótica, hermenêutica, antropológica, etc. Neste rasto Juan Carlos Galdo fala que em *El pez de oro* temos uma “virada ontológica” (“Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*, p. 373).

finalmente, ao metafísico⁵⁵¹ com o fim de simetrizar as relações filosóficas ocidentais e do nosso continente. Para o crítico Dorian Espezúa, a equação ontológica implicaria a América, a cultura, a língua e o homem como suas quatro variáveis, porque «sin hombre americano, no hay lengua americana; sin lengua americana no hay cultura americana; y sin hombre, lengua y cultura, no existe América».⁵⁵² Pode-se notar que, para Espezúa, a linguagem tem um lugar preponderante na expressão do ser.⁵⁵³ Consideramos lógica esta ideia, já que nos encontramos discutindo um fato literário; mas, por outro lado, essa língua seria uma primeira forma de falar e, por tanto, conteria todas as potencialidades de um primeiro movimento hermenêutico do ser. Neste sentido, como seria no caso de Hesíodo, as palavras não têm a obrigação de ser analíticas, mas poéticas a fim de manter uma tensão justa em relação ao seu objeto.⁵⁵⁴ Assim, a reivindicação política e social teria que contemplar, sem dúvida, o ontológico e o estético.⁵⁵⁵

Se fala o ser para ser sentido; por esta razão, a relação é uma das premissas da realidade: o mundo está interconectado e tudo é influenciado por tudo.⁵⁵⁶ Por este motivo é que Churata emprega a ontologia de Nicolai Hartmann para explicar o laço entre o corpo e o espírito conhecido como *tinkuy* no pensamento andino.⁵⁵⁷ Em outros termos, reforça a validade das categorias andinas de pensamento que vão mais longe do esperado e que Bosshard explica assim: «[E]n la base de esta misma dialéctica entre *tener cuerpo y ser cuerpo*, Churata ubica también el acto de escribir. Éste no es un acto incorporal del

⁵⁵¹ GONZALES FERNANDEZ, Guissela, La estética de Gamaliel Churata, p. 5; *El dolor americano*, p. 48.

⁵⁵² EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 82.

⁵⁵³ Desde o campo filosófico Zenón Depaz já tinha percebido este detalhe (Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba”, p. 10).

⁵⁵⁴ Depaz nos diz o seguinte sobre o direcionamento churatiano: «aunque su intención es ontológica y pretende hablar del mundo, deja atrás el plano estrictamente conceptual al que se atiene la tradición metafísica, y tensa el lenguaje en su dimensión poética, expresiva» (Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8).

⁵⁵⁵ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, El proyecto estético de Gamaliel Churata en sus artículos: el artista americano, p. 50.

⁵⁵⁶ DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 9.

⁵⁵⁷ Tomamos a insinuação de Bosshard só que em um sentido inverso. Para ele a ontologia hartmanniana faz lembrar o *tinkuy*. Para nós, seguindo a argumentação da crítica e do próprio Churata, o *tinkuy* fez lembrar a reflexão do ser de Hartmann. (Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 519).

pensamiento individual, sino un escribir *con el cuerpo y con la naturaleza*». ⁵⁵⁸ Esta citação valiosa conduzir-nos-ia, bem entendida, a admitir que o livro é uma corporalidade por ser experimentada pelo leitor. As consequências desta afirmação, olhadas desde as doutrinas filosóficas hegemónicas ocidentais, seria um completo despropósito e pertenceria a um misticismo vão ou fala esotérica. ⁵⁵⁹ No entanto, o autor de *El pez de oro*, não se deterá nessa problemática e aprofundará o debate ontológico em *La resurrección de los muertos*, porque a resolução do dilema está em uma convenção do ser que possui outra concepção do tempo e o espaço, que imprime-se à macroestrutura e tema da obra. ⁵⁶⁰

2.2.5.1.7 Mito e obra

A relação entre o mito e *El pez de oro* é um dos temas aos quais a crítica tem dedicado talvez mais tempo e energia. O motivo do interesse se respalda na reativação das capacidades de diversas narrações pré-hispânicas do altiplano tecidas, até estabelecer no texto um mega-mito. ⁵⁶¹ O texto, neste rastro, entendido como rito, seria a atualização das potencialidades dos personagens míticos e sua relevância participativa na concretização de uma nova consciência humana; ⁵⁶² o legado que o passado, que nunca se foi, tem para o presente perdido em elucubrações metafísicas inúteis, como a divisão de alma e corpo, forjada a partir da alegoria da caverna de Platão e em todo seu plano filosófico.

Contra essa potente imagem epistêmica do filósofo grego, Churata contrapõe a caverna-vagina da Pachamama (*chinkana* ⁵⁶³), como origem produtiva dos seres e insta os homens

⁵⁵⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 520.

⁵⁵⁹ Riccardo Badini também arrisca sua interpretação quando menciona que a percepção animal e a sua linguagem coexistem ontologicamente com a do homem (La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata, p. 27).

⁵⁶⁰ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 67-68.

⁵⁶¹ Usandizaga o chama de mito sincrético (*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 60).

⁵⁶² Similar ideia apresenta Miguel Ángel Huamán, acrescentando que encontramos face a um rito de saída da modernidade (*Fronteras de la escritura*, p. 144-45; *Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?*, p. 375). Considerar o livro em chave de combate ritual não estaria errado (DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 10).

⁵⁶³ Mauro Mamani informa-nos que se trata de um espaço de encontro das pachas (*Quechumara*, p. 43). Segundo Mamani, também, a caverna seria a morada do Puma, que na simbologia andina representa à sabedoria (*Quechumara*, p. 268).

a voltar à profundidade, porque é aí onde adquire sentido a vida americana.⁵⁶⁴ O personagem elementar dos diversos movimentos míticos será a Mãe Terra, que cumpre a função de eixo articulador de distintos mundos.⁵⁶⁵ Os retábulos que o peixe navega são terras que invadem a história para serem visibilizadas, em um marco de compreensão mais amplo e justo em relação ao desenvolvimento dos tempos modernos, que reduzem ou atomizam as relações com o cosmos e, ao qual, o escritor arequipenho opõe-se, porque o mesmo mundo não seria unidimensional, segundo o pensamento indígena que alimenta o livro. Não existiria um antes e um depois como nos ensina a episteme invasora, mas um *continuum* existencial. O tempo entendido como terra deixaria de ser unidirecional, dando passo, além da simultaneidade, ao retorno, às repetições⁵⁶⁶ e à reversibilidade. Assim, a função do mito é mostrar uma exploração de mundo futuro, segundo todo o prévio e todo o atual possível. As coisas não se encontrariam sob o signo de uma repetição vazia, mas de uma insistência de um passado sempre atual, presente.

A relativização de diversos estratos de sentido feita pelo fator mítico criticaria a história, a sociedade, a pedagogia, a metafísica e até a categoria do individual,⁵⁶⁷ em uma maximização da solidariedade, lei interna pertencente ao impulso da vida. Os seres do cosmos seriam solidários por natureza e não por uma máxima externa a eles. O passado narrado pelo mito não seria um desejo do originário, mas a confirmação da sua atuação contra um futuro cheio de incertezas. Desta maneira, Churata não combate o *logos* com a magia e o mito, e sim, “fala” o *logos* com eles;⁵⁶⁸ completa uma faculdade perdida da razão ocidental. O importante desta afirmação é assinalado por Bosshard, que recorre ao antropólogo inglês Tristan Platt, para dizer que em um tempo anterior homens e animais tinham a mesma forma e, posteriormente, passaram a se diferenciar. Neste tempo

⁵⁶⁴ [Churata] «Opone la superficialidad frente a profundidad; un arte toponímico es un arte de hombre, de la forma, de la expresión. El llamado es a no quedarse en las superficialidades, sino ir a la profundidad, a lo “intraepidémico”, y el mecanismo que propone es la introspección, una observación religiosa de la realidad» (*Quechumara*, p. 103).

⁵⁶⁵ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 152. Este mesmo processo significaría a «reivindicación del ideal de un todo corpóreo que incluye a dioses, animales, plantas y cosas» (*Fronteras de la escritura*, p. 106). Cf. USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 67. A Mãe Terra é um mega-corpo.

⁵⁶⁶ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 104.

⁵⁶⁷ «Lo fundamental es que los dispositivos míticos permiten la conexión de diversos niveles cósmicos y terrenales al tiempo que representan instancias de la cultura andina y de la subjetividad colectiva que de ella surge» (MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 174).

⁵⁶⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 221.

primordial, só existia a complementariedade sexual e a cultura respondia à continuidade natural.⁵⁶⁹

Segundo o mencionado linhas acima, não poderíamos falar com certeza se o que Churata faz é ficção, posto que o emprego deste termo nos remeteria ao conceito de representação, quando a luta justamente reside na expressão de outra modalidade de conhecimento. Porém, existem críticos que se inclinam pela via de transformação do mítico em literatura (em um sentido restritivo), poesia ou ficção.⁵⁷⁰ A nossa preocupação em relação a estas chaves de leitura tem a ver com a despontencialização das estratégias artísticas e a contradição epistêmica da crítica, que consegue reconhecer um mais além na obra, como no seguinte exemplo:

Como ascensión hacia lo cósmico o como descenso a las profundidades de la subjetividad a los enigmas de la *pachamama*, *El pez de oro* vincula estratos de lo imaginario, lo real, lo mítico, afectivo, fáctico, intelectual e histórico como si se tratara de hilos entretejidos de los que van surgiendo imágenes volátiles y al mismo tiempo persistentes y portadores de verdades, intuiciones y propuestas.⁵⁷¹

A citação de Mabel Moraña em referência ao texto é perfeita, mas apesar disto ele é uma ficção para ela, um fenômeno de sublimação, uma metáfora da crise gerada pelas transformações do Peru. Sem o transfundo epistêmico que subjaz à intenção churatiana, a precisão da frase citada ficaria na beira do impressionista ou efetista, já que não compartilha a dinâmica de criação estética. A objetividade cumpre claramente sua função: capturar a obra, o rizoma que possa fazer com o mundo.

Dentro do mega-mito do Peixe de ouro, esse protagonista heroico teria a capacidade de encadear ou concentrar a vida em si para os homens que virão. E como ele é fruto do mais puro do vitalismo indígena, o rito escritural⁵⁷² que explica e convoca sua presença, comunica-se com os mortos para inaugurar o futuro.⁵⁷³ Neste ponto, pode-se relacionar

⁵⁶⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, nota 17, p. 526.

⁵⁷⁰ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 173. Meritxell Hernando diz que *El pez de oro* é uma “máquina de ficções” (El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad, p. 32-33).

⁵⁷¹ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 174.

⁵⁷² HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 105.

⁵⁷³ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 177.

a figura do peixe com o Cristo esotérico⁵⁷⁴ da alquimia ou da figura de si mesmo, como explica Jung no seu livro sobre os arquétipos, que Churata emprega.⁵⁷⁵ Importante dizer que o(s) peixe(s) como símbolo de fertilidade já existia há bom tempo na religiosidade indígena e o pesquisador Marco Thomas Bosshard vale-se da *The Encyclopeia of Religion*, de Mircea Eliade,⁵⁷⁶ para corroborar essa ideia.⁵⁷⁷ Agrega também que o mito do Peixe de ouro, conhecido como “O príncipe Suchi”, existe nas tradições orais próximas do lago Titikaka e, por esse motivo, é difícil saber o quanto de intervenção criativa há em Churata com relação a esse arquivo.⁵⁷⁸

Segundo Bosshard, o nascimento do Peixe de ouro, filho do Puma e da Sereia do Titikaka, relaciona-se com iconografias pré-colombianas que estariam representando um *pachakuti*.⁵⁷⁹ Assim, o mesmo crítico afirma que esse ser mitológico daria passagem a um novo tempo político no qual os contrários encontrariam o equilíbrio perdido através do *tinkuy*.⁵⁸⁰ Além disso, acrescenta na sua interpretação que o Peixe seria a figura do novo mestiço, o neoíndio de García ou o primeiro representante da raça cósmica proposta na filosofia de Vasconcelos.⁵⁸¹

⁵⁷⁴ USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 160. Na mesma página a especialista espanhola relaciona Cristo com o Laykha, mas não aprofunda a proposta. Imaginamos que se trata do perfil messiânico que alguns críticos vêm no livro, mas consideramos que é claro que esse tipo de leitura pertence à figura do Peixe. Por outro lado, José Enrique Viaña faz ponto de inflexão sobre essa imagem quando diz que o Peixe era totem da cultura Tiahuanaco e símbolo do Cristo no Ocidente (“*El pez de oro*”, p. 448).

⁵⁷⁵ GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela, *El dolor americano*, p. 58. Cf. JUNG, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconciente colectivo*. Obra Completa Vol. 9/1. Madrid: Trotta, 2015 e *Aion*. Contribuciones al simbolismo del sí mismo. Obra Completa 9/2. Madrid: Trotta, 2015.

⁵⁷⁶ Apud. BOSSHARD, Marco Thomas, Churata y la narrativa indigenista, p. 92.

⁵⁷⁷ A figura da sereia (mãe do Peixe de ouro) tampouco foi alheia ao povoador altiplânico que a plasmou nos seus templos, o que quer dizer que a imagem não foi uma importação europeia ou patrimônio exclusivo dos invasores (USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 160).

⁵⁷⁸ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 134.

⁵⁷⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 522. A palavra *Pachacuti* significa troca de terra, literalmente, e na cosmogonia andina implica uma mudança de época que pode trazer consigo eventos violentos. A chegada dos espanhóis a nossas terras foi para eles justamente um tempo de crise no qual seres de outra Pacha tinham o poder e a faculdade de organizar um outro mundo.

⁵⁸⁰ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 533-534. Interpretação parecida tem a espanhola Helena Usandizaga (“Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, p. 154).

⁵⁸¹ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 156.

Creemos ser importante fazer uma última anotação sobre a questão do Peixe, feita por Helena Usandizaga e que tem a ver com o canto. Segundo ela, a capacidade musical desse, ao se encontrar ligado com os mortos, conseguiria revelar a escritura americana.⁵⁸² Em algum sentido, o Ahayu Watan teria uma capacidade sinfônica, mas não sabemos se esse ponto é uma mitificação do pensamento de Vasconcelos ou a reativação do pensamento andino. Por enquanto, Usandizaga escreve também que a melodia mítica tem como objetivo ressoar em um destinatário⁵⁸³ e tem a possibilidade de fazer renascer, no seu trino, uma mudança social.⁵⁸⁴ Como se pode observar, os mecanismos revolucionários presentes em *El pez de oro* estão muito por fora dos “clássicos” e respondem fundamentalmente a uma concepção religiosa que passaremos a explicar.

A obra de Churata não pode ser lida isolando radicalmente o seu fator religioso, posto que a sacralidade nele procura elevar o cultural a um sentido de totalidade cosmogônica. A cognição é também um ato de fé, que o Peixe de ouro representa e traria para os homens. À diferença do pensamento ocidental, que tenta eliminar os rastros da religião como componente constitutivo, a viagem estética do livro estudado vai contra a corrente para re-integrar o homem. Contra o terrível caos que gera o *Pachacuti* da modernidade, o herói acuático apresenta todos os caminhos a serem percorridos para podermos nos defrontar com ele. Realmente encontramos-nos com um modelo de cognição por vezes impossível. Porém, entendido bem, o rito textual é a formalização de um mito fundacional que pertence a uma religiosidade. Desta forma, não podemos falar do rito sem procurar o movimento inicial do mesmo e, como essa é a tarefa, depois da prática ritual, vêm os efeitos da aproximação que ele nos entrega do espaço sagrado, que é aberto por um instante. Creemos que esta é outra das razões da aparente loucura que invade o livro.

Mito, religião e rito têm um personagem importante que, para o caso de Churata, é o *Laykha* ou xamã andino. O que se faz no texto é reconhecer o importante labor artesanal

⁵⁸² USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 175.

⁵⁸³ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 172.

⁵⁸⁴ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 175. Em outro texto a pesquisadora escreve que os mortos ou «antepasados transmiten su lengua y el Pez de oro es su depositario y la fuente de este saber acuático, antiguo, oscuro» (USANDIZAGA, Helena, Introducción, p. 75).

dele (positivizando-o⁵⁸⁵), sempre a serviço da comunidade.⁵⁸⁶ Qual é esse valioso trabalho artesanal feito pelo Laykha? Articular distintas realidades. Nesta veia interpretativa, para o escritor arequipenho o xamanismo é uma ciência,⁵⁸⁷ à qual ele não duvida em aderir e se reconhecer.⁵⁸⁸ Do privilégio articulador que possui esse personagem nascem as leituras da crítica que, por exemplo, aparentam *El pez de oro* com o realismo mágico ou maravilhoso latino-americano, posto que o sobrenatural para ele, como para o povo indígena, é natural e cotidiano.⁵⁸⁹ Não obstante, este tipo de afirmação re-exotizaria o texto, por um lado e, por outro, esqueceria, quase imediatamente, o caráter ritual da sua construção. Ou seja, manteria ainda o olhar assimétrico do pensamento indígena face à episteme europeia.

Como figura xamânica, o Laykha realiza uma viagem que revela o estado da questão humana da atualidade de Churata. Nesse retorno ao Ser, desde a ótica andina, o mundo ingressaria em uma reestruturação, que é fundamentalmente coletiva, e que reorientaria o antropocentrismo ocidental para a natureza animal primigênia e portadora dos segredos da vida.⁵⁹⁰ Em termos acordes com o andino, o rito de *El pez de oro* é um pachacuti⁵⁹¹ que quer provocar, através desse peixe dourado, a hegemonia do que em algum momento ficou como residual, mas esperando o momento para voltar a emergir.⁵⁹²

⁵⁸⁵ A estigmatização do Laykha feita pelos extirpadores de idolatrias (DEPAZ, Zenón, Gamaniel (sic) Churata: mensajero de alba, p. 8) tenta ser desterrada pelo escritor, já que esses o consideravam um personagem associado com o maligno, com a bruxaria (MAMANI MACEDO, Mauro. *Quechumara*, p. 66). O Laykha não é o única figura-ponte no pensamento andino, porque temos também os *Yatiris e Pacos*; cada um com uma «función articuladora entre las dimensiones divinas y humanas, entre los muertos y los vivos. Espacialmente articula las *pachas*» (*Quechumara*, p. 66).

⁵⁸⁶ «Lo religioso o lo mágico no están referido a una abstracta relación con lo sagrado sino con un sentido práctico» (HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 94).

⁵⁸⁷ ZEVALLOS AGUILAR, Ulises Juan, *Indigenismo y nación*, p. 168.

⁵⁸⁸ «Churata asume la posición de layka (sic)» (MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 94).

⁵⁸⁹ BOSSHARD, Marco Thomas, Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata, p. 521.

⁵⁹⁰ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 187.

⁵⁹¹ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 108.

⁵⁹² [Cada divinidad] «asume una función dominante en cada tiempo; las otras divinidades no [desaparecen], sino permanecen como residuales» (MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 45). «Con un nuevo *pachacuti* se produciría una reinversión, una reterritorialización que permitiría recuperar los valores que fueron desplazados, enterrados o invertidos por una colisión cultural» (*Quechumara*, p. 84).

Para finalizar, outro dos personagens míticos atingidos pela crítica é o Khorí Puma, ou Puma de ouro, pai do Peixe de ouro, *alter ego* de Churata. A participação dele na trama narrativa do livro seria a do passado das culturas lunares,⁵⁹³ e, por isso, guardaria a simbologia matriarcal da Mãe Lua.⁵⁹⁴ Além disso, a presença do lago Titikaka obtém sentido a partir do seu nome, que significa puma de pedra, espaço considerado de origem geográfica (*pakarina*) dos Tiahuanako e dos Incas, segundo a lenda de Manco Cápac e Mama Ocllo. Assim, este lago animalizado teria dois rostos: o religioso e o físico,⁵⁹⁵ em equilíbrio a modo de centro ou *taypi*.⁵⁹⁶ Fica, deste modo, clara a polivalência de distintas instâncias de sentido que exigem um labor hermenêutico muito delicado, no qual a presença dos seres míticos fundamentais tem a ver com a personificação de distintos estratos.⁵⁹⁷ A Sereia do Titikaka e o Puma de Ouro, o passado complementar, engendrariam o futuro no Peixe de ouro, que possui as potências de ambos em um «primer intento de indagación sobre las raíces míticas de Latinoamérica».⁵⁹⁸

2.2.5.1.8 Língua e obra

In extenso, outro dos tópicos de *El pez de oro* estudados pela crítica é a relação entre língua e obra, posto que temos nela um mosaico idiomático: o quéchuá, o aymara e o espanhol convivem tensamente no texto. Uma das classificações mais fortes, palavras mais, palavras menos, refere-se ao hibridismo linguístico que é apresentado por Churata.⁵⁹⁹ Não obstante, temos percebido que esta categoria de análise é insuficiente para o plano geral da obra, que sai de uma perspectiva dupla unificada e que, ao contrário, precisaria de um termo mais exato para explicá-la ou uma exegese que prescindia de rótulos.

⁵⁹³ MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 43, 55.

⁵⁹⁴ CALLO CUNO, Luis Dante, *El Grupo Orkopata. Evolución y desarrollo*, p. 11.

⁵⁹⁵ MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 33.

⁵⁹⁶ MAMANI MACEDO, Mauro, *Quechumara*, p. 84.

⁵⁹⁷ USANDIZAGA, Helena, *Introducción*, p. 46.

⁵⁹⁸ ARDUZ RUIZ, Marcelo, *El pez de oro: Entre las aguas del indigenismo y la vanguardia*, p. 65.

⁵⁹⁹ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 45; BOSSHARD, Marco Thomas, *Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata*, p. 536; USANDIZAGA, Helena, *El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos*, p. 268; ESPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 21.

Para Miguel Ángel Huamán, o livro seria um ato de fala ou de língua⁶⁰⁰ e, por este motivo, poderíamos dizer que nos encontramos face a um ensaio,⁶⁰¹ uma experimentação que procura, no mesmo questionamento do linguístico, abarcar o cultural como fato de percepção e de estética, como afirma⁶⁰² Helena Usandizaga. Neste sentido, continua a pesquisadora espanhola, a mistura do espanhol com os idiomas autóctones procura uma nova expressão do andino, que iria à “caça” de textos ligados ao andino.⁶⁰³ A missão dessa expressão heteróclita da língua seria atingir tudo o que há de andino, indígena, nas diversas esferas semióticas.

O especialista que tenta estabelecer o norte da linguagem churariana, consideramos, é Dorian Espezúa, que se dedica a analisar a dissertação do *kuiko* exposta em *El pez de oro*. Em primeiro lugar, põe em dúvida a tese de Mauro Mamani sobre o *quechumara*⁶⁰⁴ como expressão, por antonomásia, do texto, porque o que Churata faria, segundo Espezúa, seria um registro da complexidade de matizes derivados da relação espanhol e línguas vernáculas, em busca de uma mostra literária, para a América ainda em formação.⁶⁰⁵ Sob essa figura, afirmará que existem três modalidades de falar sobre o andino que Churata mesmo expõe. Primeiro, temos o exemplo da obra *Ollantay* escrita integralmente em quéchua e que seria propriamente índio. No segundo lugar, temos a mestiçagem do Inca Garcilaso de la Vega nos seus *Comentarios Reales* e, finalmente, a criação de Felipe Guaman Poma de Ayala, titulada *Nueva Corónica y Buen Gobierno*.

Qual seria o melhor modelo literário para América Latina? Churata acredita que a consolidação do idioma americano encontra-se em Guaman Poma,⁶⁰⁶ porque ele

⁶⁰⁰ HUAMÁN, Miguel Ángel, *Fronteras de la escritura*, p. 144.

⁶⁰¹ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 168.

⁶⁰² USANDIZAGA, Helena, *El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana, p. 155.

⁶⁰³ USANDIZAGA, Helena, Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata, p. 167.

⁶⁰⁴ Em um surto neológico, mas sem um aprofundamento explicativo, Mamani fala do *quechumarañol* em *El pez de oro* (*Quechumara*, p. 241).

⁶⁰⁵ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 23, 62. Também criticará a proposta de Huamán, segundo a qual Churata escreve em índio (El lenguaje como campo de batalla p. 29).

⁶⁰⁶ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, El lenguaje como campo de batalla, p. 26.

infundiria no espanhol toda a carga nativa com a qual não contava.⁶⁰⁷ Deste modo, o “Obscuro de Puno” seria um continuador do projeto daquele cronista indígena demonstrando, na sua obra, todo o potencial esquecido da hibridação ou, inclusive, da contaminação da base linguística espanhola com o vernáculo.⁶⁰⁸ O nome que Churata dá a este tipo de dizer é *kuiko*. Deste modo, a expressividade realmente americana teria que passar por um leitor competente em quéchua, aymara e castelhano do altiplano.⁶⁰⁹ Um dos primeiros problemas derivados destas afirmações é o seguinte, levando em conta que *El pez de oro* tem como base a língua ibérica:

¿El español puede expresar una cosmovisión india? Sí y no. Sí, porque no creo que sea del todo sostenible el mito de la intraducibilidad; es decir, la tesis que sostiene que existen nociones, conceptos tan propios de una cultura y una lengua que no pueden traducirse a nociones o conceptos de otra cultura y lengua. No, porque tampoco creo que sea sostenible la idea traductológica según la cual lo que se puede decir en una lengua, se puede decir en otra; en otros términos, que las lenguas sólo serían revestimientos formales de universales culturales. La psicolingüística revela la íntima relación entre lengua y pensamiento, entre lengua y experiencia. En ese entender, los valores culturales deben y se expresan en la lengua de la cultura, y esa es indudablemente la tesis que al final defiende Churata.⁶¹⁰

A encruzilhada do livro de Churata é conter uma verdade parcial do fenômeno que quer transmitir através do texto. Para o caso específico de *El pez de oro*, o *kuiko* teria a ver com a mestiçagem, para que o hispano consiga transmitir o tão ansiado *Ahayu*;⁶¹¹ para que fale em *kuiko*⁶¹² e, desta maneira, possam se visibilizar as práticas linguísticas e culturais nativas para salvá-las. Um dos tantos duplos movimentos de sentido do programa churatiano é fortalecer o idioma *kuiko* para recuperar o pré-hispânico;⁶¹³ é quase o mesmo que Guaman Poma tentou, séculos antes, em plena colônia. Sem dúvida, este novo modo de expressão, trabalhado no livro que estudamos, guarda uma grande série de negociações e tensões próprios de duas formas de pensar o mundo e a vida.⁶¹⁴ É

⁶⁰⁷ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 24.

⁶⁰⁸ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 29.

⁶⁰⁹ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 28.

⁶¹⁰ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 33.

⁶¹¹ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 35.

⁶¹² EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 45.

⁶¹³ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 51.

⁶¹⁴ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 52-53.

importante observar que o *kuiko* é, segundo Espezúa, uma interpretação e não uma expressão do índio.⁶¹⁵

A tradução do andino através da violência exercida sobre o espanhol faria do livro um campo de batalha,⁶¹⁶ porque o poeta reconhece que é na língua que pode e deve encontrar o sentido da existência como uma totalidade por experimentar, a partir de premissas gramaticais que não ficam fechadas no espaço do texto como algo frio e distante da realidade. Churata não deixa de insistir que a pátria de uma literatura encontra-se na sua língua;⁶¹⁷ por este motivo, segundo Espezúa, para o fundador do Grupo Orkopata, «es muy importante que la crítica establezca los grados y la orientación de la simbiosis cultural y lingüística para hacer notar los elementos americanos que conforman o deforman la literatura americana».⁶¹⁸ Talvez a palavra *simbiose* seja muito mais adequada para delinear os movimentos criativos de *El pez de oro*, porque se exige do crítico afinar a análise, ou seja, não empregar ferramentas que cortem a linha de sentido do livro, mas que possam seguir, de perto, os fluxos que se apresentam nele. Outra das razões pelas quais o chamado *churatiano*, visto por Espezúa, deve ser levado em conta é que o conflito não se encerra no livro e, provavelmente, nunca aconteça o seu final, porque somente no encontro (*tinkuy*)⁶¹⁹ de potências heterogêneas é que se constrói o texto.⁶²⁰

Sob a face do *tinkuy* de *El pez de oro*, Espezúa oferece uma interessante sugestão de leitura, porque reconhece que a linguagem é um fato geral de comunicação que inclui plantas e animais, posto que eles também teriam, de acordo com o pensamento andino,

⁶¹⁵ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 87. Similar juízo tem José Ayala, que considera que *El pez de oro* não é indígena e não apresenta um novo idioma (S/T, p. 12). Tem que se anotar que Churata não falava nenhuma das línguas que defendia (MORAÑA, Mabel. *Churata postcolonial*, p. 131).

⁶¹⁶ HERNANDO MARZAL, Meritxell, *Bárbaro y nosso*, p. 102. O novo idioma seria feito com violência (*Bárbaro y nosso*, p. 118).

⁶¹⁷ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 76, 78

⁶¹⁸ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p.70.

⁶¹⁹ Pelo seu perfil de estudo, Mauro Mamani fala de um *tinkuy* linguístico entre o quéchuá, o aymara e o espanhol. (*Quechumara*, p. 242, 252).

⁶²⁰ Para Espezúa, o conflito seria resolvido por uma terceira via representada em uma cultura mestiça (El lenguaje como campo de batalla, p. 87). Similar ideia tem Meritxell Hernando quando diz que «En *El pez de oro* propone un mestizaje desde abajo, fundado en la opción de lo indígena y de un discurso que reúna conflictivamente (sin apagar sus disputas) las lenguas encontradas» (Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina, p. 72).

emoções, sentimentos e vontade.⁶²¹ Deste modo, o crítico, sai da típica interpretação do sintético, híbrido e misturado para dar passo ao Ahayu Watan, no que Churata insiste com o objetivo de estender a realidade dialógica da experiência. Nas palavras de Espezuá:

No es para nada casual que el conocimiento andino esté estrechamente relacionado con la comprensión de su hábitat y que entre en continuo diálogo con él. Así, la naturaleza “habla” a través de sus diversos lenguajes cuyas gramáticas desconocen los seres humanos que sólo pueden atinar a “interpretar” sus señales. De forma que el humano debe hacer todo lo posible para dialogar con la naturaleza, para entender las gramáticas diversas, para leer los modos en los que se expresa la vida.⁶²²

Cremos que por óbvios motivos metodológicos do artigo o especialista não desenvolve mais este ponto que seria mais consonante com essa intenção “obscura” de Churata. No entanto, é valioso perceber que a partir desse jogo, sempre complicado, da língua, ao qual, qualquer especialista poderia dedicar a vida inteira, consegue-se entender que a realidade comunicativa não é exclusiva do homem ou, em todo caso, se exige deste participar dela como for possível.

Dentro do rastro dos termos que explicam essa conjunção de falares temos a leitura híbrida ou transcultural⁶²³ de *El pez de oro*, que não se distancia muito dos termos empregados linhas acima para explicar o fenômeno. Segundo essa abordagem, o híbrido seria o primeiro movimento de uma futura mestiçagem idiomática em prol da resistência dos povos marcados pela violência colonial na América Latina.⁶²⁴ Sobre isto, Mabel Moraña considera acertadamente que o híbrido em Churata não é um valor em si mesmo, mas um produto dos intercâmbios culturais desde a colônia até a atualidade.⁶²⁵ Ficaria assim claro que se traspôs ao livro uma modalidade expressiva carregada com elementos profundos de cognição, entre os quais se destaca a oralidade, porque é nela, basicamente, que todas as mesclas se desenvolvem.

O aparecimento expressivo de *El pez de oro* no panorama literário peruano se encontraria no lugar comunicativo dos que assumiriam essa fusão da língua na prática vital, como os

⁶²¹ EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 40.

⁶²² EZPEZÚA SALMÓN, Dorian, *El lenguaje como campo de batalla*, p. 42.

⁶²³ BOSSHARD, Marco Thomas, *Churata y la vanguardia andina*, p. 64.

⁶²⁴ HERNANDO MARSAL, Meritxell, *Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina*, p. 57.

⁶²⁵ MORAÑA, Mabel, *Churata postcolonial*, p. 143.

operários, mineiros, mestiços e indígenas, segundo Arturo Vilchis.⁶²⁶ Talvez por essa mesma situação comunicativa, o hibridismo não tenha a ver só com a linguagem, senão com o canto, a música, a dança, que penetrariam, não sem perder e ganhar algo, à letra,⁶²⁷ posto que é preciso fundar um novo *saber dizer* contra o modelo letrado e, assim, assegurar um ingresso político adequado na modernidade,⁶²⁸ como explica Meritxell Hernando. Finalmente, é possível dizer com Antero Peralta, um dos primeiros leitores do livro, que nos encontramos diante de uma linguagem «mítico-mágico-oracular, científico-poético, filosófico-profético»,⁶²⁹ uma totalidade dialógica que não tem nada que invejar ao produto mais refinado da exploração estética ocidental.

2. 3 Contrapontos de leitura: Sousândrade-Guesa e Churata-Puma de Oro

As relações estético-vitais entre o Sousândrade-Guesa e o Churata-Puma de Ouro são várias, assim como as suas diferenças estabelecidas, não só pelo tempo de existência de ambos, mas pelos seus objetivos criativos. Para começar, devemos reconhecer que os dois fizeram uma sinergia inseparável entre vida e obra, porque seus projetos foram crescendo em relação a suas experiências e, obviamente, leituras. Isto quer dizer que, tanto *O Guesa* como *El pez de oro* são textos que recorrem ao tempo como principal via de transporte, até se concretizar no papel em um agenciamento de elementos expressivos múltiplos que exigem “movimento” do leitor. A soma de vida e estética em Churata é, claramente, uma prolongação do romantismo que Sousândrade assumiu em si. Por esta razão, poderíamos dizer que o poeta maranhense é um antecedente de Churata, em vários aspectos que passaremos a explicar a seguir.

Os dois autores nasceram em polos econômicos que permitiram o desenvolvimento intelectual das suas sociedades e, inclusive, permitiram desenvolver um perfil autodidata. Os estímulos não foram desperdiçados por ambos, embora somente um deles, o brasileiro, teve propriamente recursos pecuniários para sua formação, enquanto Churata, talvez pela

⁶²⁶ VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, p. 123.

⁶²⁷ «... la trama de las lenguas es intensa. Ello converge con la inclusión de formas no lingüísticas en el discurso. La música, las canciones y el baile son elementos expresivos constitutivos de la obra. Las formas culturales andinas, orales, intentan acomodarse en la escritura y ponen evidencia, en ese traslado, la limitación de la letra» (MARSAL HERNANDO, Meritxell, *El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad*, p. 32).

⁶²⁸ HERNANDO MARSAL, Meritxell, *Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina*, p. 55.

⁶²⁹ PERALTA VASQUEZ, Antero, *Ha muerto Gamaliel Churata*, p. 457.

carência econômica, experimentada ao longo da sua vida, não deixou de formar núcleos literários com o objetivo de insistir sobre a relevância do seu pensamento e ter um sustento material. A solidão sousandradina e o espírito comunitário churadiano poderiam ser outras vias para entender esse distanciamento prático-vital neles, porém, tanto um como outro, sempre estiveram muito próximos dos seus contextos e da participação neles: Sousândrade foi parte do nascimento estrutural da República brasileira e Churata, da revolução política na Bolívia.

Em termos gerais, os nossos poetas foram linhas de fuga, porque desenvolveram seus projetos fora da maquinaria estatal e a combateram, de uma ou outra forma, mas, nessa mesma ordem, desapareceram por um tempo da perspectiva crítica e seus projetos não conseguiram o alcance que esperavam. Assim, quando encontraram o mito como pedra de toque, não duvidaram em se agenciar a ele e produzir todo um plano continental das suas potencialidades de sentido. A diferença entre Sousândrade e Churata neste ponto é que o primeiro, como bom romântico, se assume Guesa e, o segundo, pelo contrário, é o Khorí Puma ou Puma de ouro, pai do personagem principal. A carnatura que eles desenvolvem responde à orientação que expõem. As viagens sousandradinas fazem do mundo um imenso Suna e o retorno à terra faz germinar o Peixe de ouro, como primícia do novo mundo. As duas identificações míticas são telúricas e, desse modo, a mensagem mimetiza-se com um espaço específico: América Latina. A estratégia de Sousândrade é reconverter mitos, “purificá-los” com o fim de obter a saída do problema continental, enquanto Churata faz emergir míticas autóctones para resolver a questão. É claro que no processo questionam-se princípios ontológicos a partir do mito, mas o poeta peruano vai mais longe nessa operação.

Seguindo com a questão da territorialidade e a realidade do heterogêneo nela, os poetas atravessam com suas obras uma grande quantidade de estratos de sentido e, por esse motivo, põem em xeque a questão do “sólido”, como ponto de partida de composição do mundo. A grande diferença que podemos perceber nos dois é que Churata faz de todo o texto um campo crítico da ontologia clássica, através do pensamento mítico, enquanto Sousândrade concentra-se só em dois cantos na relativização desse princípio ontológico. Isto quer dizer que o escritor brasileiro tem a ideia de reforma e o peruano de revolução, apesar de que os procedimentos de relativização dos estratos sejam muito similares. Importante mencionar que eles fazem dramas ontológicos, que viram críticas do estado cósmico que perpassam, inclusive, o conceito de carnavalização. Por outro lado, este corte

de distintas camadas espaço-temporais nos textos dirige-se à proposta de uma narrativa de mundo, com a qual o continente possa fazer frente a outras configurações do mesmo, vindas, basicamente, do Ocidente. Assim, a base dos cosmos que mostram não rejeita o heterogêneo, mas o reforça em mega-míticas para a América.

Outro dos pontos de encontro nos dois é a visão comunitária que trabalham nos seus livros. O individualismo romântico poder-se-ia dizer que se dilui em *O Guesa* e, no caso de *El pez de oro*, o coletivismo, a massa, é deixada de lado por uma leitura solidária dos estratos que apresentam. Desta forma, não abandonam a pergunta pela identidade; ao contrário, a convertem em uma pesquisa que amplia ao máximo o dilema fora das fronteiras do mero nacionalismo, só que o perfil titânico é mais marcadamente ocidental em Sousândrade, ao passo que Churata desenvolve uma luta mais clara ainda em (des)relação ao platonismo. A solidariedade é fundamentalmente cristã em *O Guesa* e, no *Peixe de ouro*, é baseada nos princípios de reciprocidade andina. Temos, face a nós, dois tipos de movimentos relativos, que procuram conjugar a diversidade dos terrenos que abrangem os mitos propostos por eles. Justamente por esses modos de edificação poética é que a crítica se encontra com problema na hora de fazer uma leitura que acompanhe os ritmos criativos de ambos os artistas. O esquecimento sousandradino e churadiano foi produto de certa incapacidade hermenêutica que só agora a crítica encontra suprimindo, graças a uma diversidade de focalizações teóricas que foram antecipadas pelos nossos poetas estudados. Neste sentido, o nosso trabalho precisa de um jogo de contrapontos de leitura, mais do que somente corroborações teóricas.

Sousândrade e Churata recuperam o mito para fazer crítica, renovando as potencialidades de uma arte que nos seus tempos esteve muito limitada; mas é importante dizer que não conseguiram (pelo problema da recepção) seus objetivos, no fundo, anti-estatais. Finalmente, a relativização desdobrada nas obras estudadas, mais do que fragmentos, segundo os ideais românticos e vanguardistas, pela lógica da unidade diversa atingida em *O Guesa* e *El pez de oro*, seriam complexidades poéticas ou poéticas da complexidade, nas quais os personagens são realidades multidimensionais ou fractais, no sentido de irregularidade e de repetição; o errante adere dimensões graças à viagem e o Peixe faz brotar verdades, ao se inserir na profundidade da terra. Desta forma, podemos anotar que o indígena no maranhense é externo, em comparação ao proposto pelo arequipenho. O *Guesa* absorve conflitivamente Prometeo, Jesus e o Inca ao passo que o Peixe é visão do homem por vir que absorve as figuras pré-hispânicas do Puma e da Sereia.

Em conclusão, o futuro para eles necessariamente tem que agenciar, no caminho, todos os elementos possíveis (mito, política, história, etc.) para expressar o Americano como novo centro de humanização. Nesse sentido, nossos poetas compartilham uma visão profética que faz das suas obras, até certo ponto, testamentos escatológicos, porque tentam anunciar e denunciar, em estéticas múltiplas, tudo o que pode ser evitado quando se retorna a um princípio comum de relações de poder (o mito), altamente exigente. As suas cartografias poéticas do caos antecipam a heterogeneidade que experimentamos de maneira patente no nosso tempo.

CAPÍTULO II

Mito, estética e política nos casos de *O Guesa* e *El pez de oro*

1 Segundo movimento

Neste capítulo entraremos em contato com a generalidade dos projetos estéticos de Sousândrade e de Churata, através de uma discussão antiga e sempre atual na qual o mito joga um papel de base, por sua antiguidade compartilhada com a poesia e a filosofia. Neste sentido, sairemos dos aspectos literários para entrarmos ao campo filosófico, posto que cremos que nossa tarefa crítica, no seu intento de se aproximar dos planos da escrita dos artistas pesquisados, implica dar um passo para atrás na reflexão, tal como eles realizaram.

No meio de tantas e tão diversas formas de abordar a tradição filosófica, consideramos que uma delas pode ser a visão da “luta” entre o não nominalismo e o nominalismo, proposta por Terry Eagleton.⁶³⁰ O primeiro, o não nominalismo, pertence àquilo que poderíamos chamar de pensamento hegemônico e, o segundo, o nominalismo, a uma pequena parcela de pensadores amantes do inapreensível. Os primeiros dominam o terreno filosófico por uma razão simples: eles categorizam,⁶³¹ a partir do abstrato, a experiência do mundo em sistemas fechados. A felicidade neles é ter encontrado a universalidade para toda experiência singular. E graças a esta capacidade de enxergar os princípios fora dos fenômenos, este grupo de homens do pensamento ordenado sai em busca de outros espaços como, por exemplo, a política ou a prática crítica.

Platão é o filósofo não nominalista mais importante da história humana e, provavelmente, os filósofos que a ele se seguiram só desenvolveram suas intuições. Mas ainda não vamos falar dele. Só basta dizer o seguinte: se o campo dos não nominalistas chegou até as fronteiras da ordem estatal, foi graças a um exercício de poder que reside no

⁶³⁰ Nesta ocasião aproveitamos a reflexão feita por Eagleton no primeiro capítulo do seu livro *El acontecimiento de la literatura* (presente na bibliografia). Importante dizer que este texto aborda a filosofia da literatura e, dentro dele, podemos observar sua reticência ao pensamento deleuze-guattariano, mas, no terceiro capítulo, oferece uma aproximação interessante ao modelo filosófico criativo dos pensadores franceses. Por este motivo, arriscamo-nos a misturar a analítica eagletoniana com a crítica apaixonada de Deleuze ao modelo não nominalista, aquela que apreendemos basicamente do livro *Diferencia y repetición*.

⁶³¹ O primeiro pensador em desenvolver uma taxonomia biológica aplicada ainda para a literatura foi Aristóteles.

pensamento.⁶³² A possibilidade de falar dele, como fato descarnado, partindo da “boa vontade” do filósofo – quando enuncia que o bem é o ideal da vida dos homens e que precisam compreender esta máxima para taxonomizar a realidade e se libertar dos muitos fantasmas que perseguem à verdade – é uma ficção das mais poderosas.

No outro extremo do pensamento aparecem os nominalistas, os loucos, os estranhos, os “anticanônicos”. Temos que esclarecer que estes procuram certa constância no entendimento, mas eles são cientes de que o que nomeiam é o absurdo, o que escapa sempre às palavras e por isso entram num combate encarniçado para construir conceitos⁶³³ das suas lutas. Temos exemplos como o afeto em Espinoza ou o martelo nietzscheano. Qual é então o problema da universalidade para eles? O pensamento não tem “boa vontade” em um sentido abstrato. O pensador briga com ele até conseguir elaborar um conceito, não estático, dinâmico, e aberto a relações impensadas; questão de desespero para os outros pensadores e razão do exílio para estes, porque, se um conceito não deixa claro do que fala, não tem sentido. Os nominalistas tentam seguir a intensidade do poder antes de vencê-la (posto que é impossível), e suas aspirações políticas procuram a criatividade que só reside no pensamento aberto.⁶³⁴

Para falar do mito temos que ter uma posição sobre ele e, nesse sentido, pelo que foi dito até agora, nós estaremos inseridos no que Eagleton classifica como margem impopular, mas que, para nós, será a mais coerente, por estar em consonância com os poetas estudados. Tentaremos, assim, caminhar próximo as linhas maiores das obras e assim abrir a possibilidade de uma análise dos traços específicos no seguinte capítulo.

1.1 Mito

O debate entre a potência e o ato foi resumida na fórmula sobre a questão da sequência entre o ovo e a galinha. No mesmo rastro, poderíamos perguntar pela primazia entre o

⁶³² Para nós, pensamento não tem a ver com a abstração propriamente, mas com a situação limite entre matéria e sentido. Pode-se revisar o livro *Lógica del sentido*, de Gilles Deleuze.

⁶³³ Os conceitos segundo nossa percepção são personagens que procuram um corpo para se fazer efetivos. Sobre o tema dos conceitos e os incorporais pode-se consultar o denso livro de Émile Bréhier, intitulado *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*, presente em nossa bibliografia.

⁶³⁴ Sobre um modo diferente de compreender a política pode-se ler as propostas de Félix Guattari no livro *Caosmosis*. Além deste, outro tipo de aplicação mitológica para problemas contemporâneos tem uma mostra no texto *Há mundo por vir?* de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (presente na bibliografia).

mito e a filosofia. A nossa resposta se inclinaria pela potência, o pleno de intensidade, o amorfo sempre primeiro.⁶³⁵ O mito antecede à atividade filosófica, porque suas aspirações têm objetivos mais amplos e outras formas de expressão em relação ao pensar.⁶³⁶ O princípio mítico, por outro lado, é o caos mencionado nas narrações de Hesíodo e Virgílio; antes de tudo, ele (a desordem primeira) permitiu as seguintes existências e suas capacidades e poderes. O caos reinante do mito bíblico também tem a ver com o primeiro movimento e nunca se fala dele como uma questão negativa, mas como um princípio que, a nosso ver, não deve ser esquecido. O primeiro ponto importante, neste sentido, é que além da diferença e da oposição entre a Ordem e o Caos deve-se contemplar sua complementariedade conflitiva e sempre em estado de relevo, a fim de explicar um conjunto de fenômenos de preservação e renovação cósmicas.

E por que não podemos fugir do mito e temos que o reinventar de uma ou outra forma? Consideramos que o problema do mito tem a ver com a ideia de que nós, e outros seres, somos dobras do caos; o que o mito faz é lembrar sempre a intimidade com a desorganização da experiência. Assim, o seu objetivo é estabelecer pontes com o nosso princípio informe, já que esquecê-lo seria o correlato da destruição. Ele mantém a abertura, a fresta, que nos constitui; faz a relação do início do pensamento que está longe do medo e mais perto do indeterminado.⁶³⁷ Seguindo esta lógica, o cérebro, máquina de sentido, teve o mito como primeiro e ainda mais importante construto de orientação que consta de dois movimentos que passaremos a explicar. Nós habitamos o mito muito mais tempo do que o ideal iluminista do fim das superstições.⁶³⁸

O primeiro movimento do mito é interpretativo: tenta fazer uma construção e reconstrução do mundo, para que o homem possa tomar decisões corretas em relação ao

⁶³⁵ Para refletir sobre uma concepção assim recomendamos ler a parte 6 (¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?) de *Mil platôs* (Na nossa bibliografia, *Mil mesetas*, p. 155-171).

⁶³⁶ O mito se relaciona com as oscilações sinérgicas do pensamento em um complicadíssimo sistema de relações, enquanto a filosofia se moveria no terreno dos espaços regulares do ato e pensar.

⁶³⁷ Hans Blumentberg, em *Trabajo sobre el mito*, define que o primeiro motor do mito é o medo arcaico (p. 41-69). Os iluministas em geral acreditam neste *a priori*.

⁶³⁸ Um problema da modernidade foi, talvez, a consideração de que o mito não é pensamento e, por isso, não tem uma proposta epistêmica para a domesticação do poder. Kant é muito claro nas primeiras linhas do texto *O que é o Iluminismo?* (presente na bibliografia) quando afirma que esta corrente só procura libertar o entendimento da imaturidade (p. 5).

seu entorno social. O relativo⁶³⁹ é um fator mítico imprescindível. E quando falamos do relativo e do social nos referimos à maior quantidade de laços que se possam fazer retirando todo o exclusivismo da hierarquia. Por outro lado, no pensamento objetivo, ou não mítico, se eliminam os laços pelas regras da assepsia e o temor à contaminação. Isto quer dizer que dentro do pensamento moderno (outro mito), eliminar o caos das suas narrativas é superar as moléstias que ele gera no campo da interpretação linear. O mito, portanto, é “alegremente sujo”. Devemos afirmar também que a potência do mito moderno reside no fortalecimento contra o mito antigo, devido aos seus resultados “imediatos” entregues pelos seus sacerdotes chamados agora de cientistas. Por outra parte, os mitos dificilmente podem ter resultados “rápidos”, dado que sua mira se encontra no homem como difícil matéria primordial. Os dois caminhos de conhecimento foram separados para dar ênfase a um só deles e, no processo, cremos, geraram uma crise no íntimo do homem; Apolo e Dioniso foram transformados em inimigos inutilmente.

O segundo movimento do mito, pela sua razão relacional, pertence à sua capacidade de interpretar, como se falássemos de uma personalidade. O interpretante é interpretado na leitura mítica. Não se faz somente uma aproximação ao mundo, faz-se, também, uma aproximação da realidade interior do intérprete. Por exemplo, quando se faz uma leitura do mito da queda no *Gênese*, o leitor é também um Adão ou uma Eva, segundo a sua situação prática, que é questionado no presente. A subjetividade que possui a trama mítica fala à vida do leitor, através da repetição narrativa, para contrastá-la. O mito trabalha com as perspectivas e precisa da matéria vital do participante em seu desenvolvimento. Em outros termos, o mito tem sua razão de ser na sua capacidade performativa, como escreve Bruno Latour, numa das suas conferências sobre ciência e religião.⁶⁴⁰

Poderíamos falar do mito empregando a figura do buraco negro que tem uma forte gravidade que permite a absorção da multiplicidade sempre inimiga do unívoco entendido como síntese dogmática da razão. O que faz com a realidade é virtualizá-la, acelerar as suas possibilidades de leitura do mundo. Aproximamo-nos, então, do *princípio da incerteza*,⁶⁴¹ como uma leitura da Física moderna, do que o mito realiza com as ideias e,

⁶³⁹ Conceito trabalhado por Bruno Latour no livro *Nunca fuimos modernos*. Este termo explica que a relatividade não tem a ver com a validade de tudo, mas que a verdade de um fato nunca vem só; tem conexões que devem ser consideradas para exercer o poder.

⁶⁴⁰ Cf. No congelarás la imagen (presente na bibliografia).

⁶⁴¹ Conhecida também como lei de Heisenberg.

mais importante ainda, com suas partículas, conhecidas como palavras, que têm a capacidade de estabelecer relações imprevisíveis de sentido.

Para falar do mito devemos agregar a questão religiosa, porque ela é um tipo de discurso que fala da verdade e porque o seu objetivo é aproximar o distante na atualidade. O mito religa e relê na sua interpretação no rito. Por isso, temos que ter muito cuidado quando falamos do mito descarnado ou dissecado. Quem se afasta do mito só tem a emoção de um brinquedo novo, mas não recebe a sua pergunta e menos tenta lhe responder, porque não acha nele a subjetividade de que precisa para entrar em movimento. Os mitos são questões submetidas a uma repetição infinita dentro da comunidade e, desse modo, instrumento de correção.

A nossa proposta é a aproximação do fenômeno, tomar intimidade com ele, para explicá-lo.⁶⁴² Em algum sentido, o chamado é para habitar o espaço da palavra sagrada ou sacralizada e mitificarmos na atualidade perene da narração. Neste processo duplo é possível obter leituras, se não melhores para as ciências humanas, porém criativas, ou arriscadas, para uma mentalidade vertical ou linear. Na primeira aula de Deleuze, depois da morte de Foucault, somos convidados a confiar no autor que estudamos para ouvir o que ele quer nos dizer.⁶⁴³ O mesmo vale para a questão mítica: devemos escutar a fala do mito, para não impor sobre ele ou eles nossas categorias, que poderiam ir contra sua lógica intencional.

A razão do mito é o seu acontecimento aqui e agora, a presença do narrado no instante em que se move a palavra, porque não se deixa de lado o seu poder de virtualizar o presente. Não existe mito sem encarnação e sem problematização. Ele, ou eles, problematizam a questão da atualidade da diversidade. Por exemplo, a ação contínua de Deus no mundo, a relação com os animais, ou a possibilidade de nos transformar em quase qualquer coisa.⁶⁴⁴ Nesse sentido, o mito é uma ferramenta dialógica pela sua

⁶⁴² David Lapoujade, seguindo o pensamento deleuziano, insiste em fazer *causa comum* com o autor ou autores estudados para entender o direito que os faz se expressarem de tal ou qual forma. (*Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 29).

⁶⁴³ DELEUZE, Gilles, *El saber*, p. 14.

⁶⁴⁴ Viveiros é talvez um dos pensadores mais importantes dentro do terreno etno-antropológico mundial, junto às implicações das suas propostas epistêmicas de cariz simétrico com o Ocidente.

plasticidade conceitual; os conceitos nascem de sua indeterminação para tentar ser demonstrados como pequenas equações filosóficas.

Partindo da aparente abstração do nosso discurso, ingressaremos no palácio filosófico que teve, como primeiro trabalho, desenredar o fio mítico, ao refletir sobre o problema estético que implica. Sempre se fala da infantilidade dos povos “primitivos” que ainda fazem uso do mito para rever uma grande pluralidade de fatos. Será que, por acaso, esta característica não teria a ver com a experimentação da atualidade e sua sincronia, diferente do pensamento objetivo que precisa da diacronia para se desdobrar? Duas direções, porém, objetivos iguais: falar da verdade.

No último capítulo do seu livro, *O acontecimento da literatura (The event of literature)*, Terry Eagleton vai ao nosso encontro, porém, por outros meios. Ao falar do mito explica que «[S]ão antes formas de cartografia cognitiva que reflexões teóricas ou exemplos de jogo estético».⁶⁴⁵ Próximo do estilo deleuziano, o crítico anglo-saxão entende o que sempre foi e é o mito: um mapa de formação de subjetividade. Cremos que a importância deste dado corresponde com as perguntas e respostas que contêm o plano literário e que, em poucas vezes, a crítica consegue fazer emergir por uma imposição analítica significativa, ou seja, porque só se procura extrair deles confirmações teóricas, sem repercussões morais ou éticas para a comunidade à que pertencem. Sem ir muito longe, qual é a importância da recuperação de Sousândrade para o Brasil e Churata para o Peru? Se, em um primeiro momento, suas criações foram recuperadas pela sua modernidade expressiva, em um segundo momento se teria que passar a interpretar a lógica de combate que construíram nos seus textos dedicados, para além das fronteiras, ao nosso continente.

Por outra parte, ao mesmo tempo que mapa, os textos permeados de mito são teorias singulares do mundo, como cortes analíticas; mas a grande diferença e problema da análise que faz o mito é que não cessa de se mover com o cosmos percebido, enquanto uma pesquisa de cunho asséptico só procura taxonomizar um ente sem vida e colocá-lo em uma prateleira. Finalmente, Eagleton soma um terceiro elemento mítico: o jogo estético. Isto quer dizer, a relação interpretativa, no sentido teatral, que se estabelece entre o texto como sentir(es) concentrado(s), e as possibilidades de sentir que propõe ao leitor. Sem ir muito longe de Aristóteles, a obra seria, ao mesmo tempo, *teoresis, praxis e*

⁶⁴⁵ EAGLETON, Terry, *El acontecimiento de la literatura*, p. 248. A tradução nossa.

poiesis, em que o último elemento não seria algo acabado, mas aberto à relação; a literatura, no sentido amplo da criação artística, vai dirigida às políticas que repousam sobre teorias do sentir.

Reativando a continuidade da esfera mítica na esfera literária – continuidade que nunca acabou, por certo – recuperar-se-ia a parte da relevância performativa real da literatura e seu valor completo para as nossas comunidades hermenêuticas. Além de objeto e estratégia, teríamos uma voz subjetiva face a nós. O texto não é uma pessoa, mas é uma personalidade; conjunto de interioridades que procuram se comunicar, depois de ter empregado a receptividade do escritor que, para nosso caso, cumpre um labor de artesão xamânico, reunindo linhas de subjetividade que o atravessam no meio do caos e as tece no livro. Eagleton o diz assim: «[A]s estratégias são projetos propositivos, mas não a expressão intencional de um sujeito único».⁶⁴⁶ O gênio romântico, ou a morte do autor, não teriam muito espaço na nossa leitura que se encontra em um lugar intermediário; entre o coletivo e o individual se encontra o artista e a criação; entre o corpo e o sentido, está o texto que os enlaça; entre a verdade e a mentira, a possibilidade.⁶⁴⁷ Esse *entre* é a figura extraída do caos, porque ele é a pauta de construção do mundo por vir, que tanto interessava aos escritores estudados por nós.

A atividade, porém, que se relaciona de perto com o caos nunca foi bem vista, como já havíamos falado. A consequência imediata de rejeitar o caos como constituinte da realidade, explicada através dos mitos, conduziu o homem a desvalorizar qualquer tipo de participação das narrações na vida prática da comunidade e na sua construção, convertendo a literatura, última trincheira humanizante, em algo inútil na formação do homem. Isto quer dizer que aquele que faz arte com as palavras, *par excellence*, só engana por essa relação demoníaca com o não verdadeiro, com o negativo, com o escuro. Desta forma o sentido das narrações do ser ficaria perdido e, em consequência, seu potencial ético, ou melhor, etológico.

1.2 Estética

Um dos inimigos mais formidáveis do mito foi Platão, discípulo de Sócrates. E não somente porque se dera ao trabalho de fazer um afastamento mortal da lógica mítica, mas

⁶⁴⁶ EAGLETON, Terry, *El acontecimiento de la literatura*, p. 283. Tradução nossa.

⁶⁴⁷ «Al igual que el cuerpo, las obras literarias están suspendidas entre el hecho y el acto, la estructura y la práctica, lo material y lo semántico» (EAGLETON, Terry, *El acontecimiento de la literatura*, p. 264).

porque se aproveitou dela para formular os seus axiomas e lhes dar a categoria de episteme. Gilles Deleuze, no livro *Diferença e repetição*, texto antiplatônico, fará uma argumentação contra o princípio da identidade e das imagens do pensamento, para logo falar da diferença e da repetição da diferença como base “incômoda” da filosofia que o grego tentou evitar. Nos aproveitaremos do aporte do francês no que segue.

Seguindo com Platão, uma das suas teses mais importantes sobre o conhecimento e a natureza do mesmo, é explicada na sua famosa alegoria ou narração da caverna. Para não faltar à verdade, o problema da caverna não foi um mito, até que os pensadores o empregassem posteriormente como a melhor forma de descrever-narrar a situação humana de trevas e engano. Nesta alegoria cognitivo-política que encontramos no livro VII da *República*, propõe-se, em suma, que vivemos num mundo de imagens projetadas que tem um modelo único, original.

A importância do filósofo, neste caso, residiria em travar combate com as imagens na procura do acesso ao mundo real, causada pela mesma e formosa luz do saber, cifrada na mensagem da verdade para os prisioneiros da caverna. Isto é, o pensamento iluminado teria “intimidade” com a verdade. Logo a seguir, a moral se afirma como princípio que rege a aventura do conhecimento e como a imagem perfeita do governo e da boa política. Contudo, temos uma imagem que passa a ser o sentido do ser. Platão converte, por meio de um truque retórico, a *doxa* (sua *doxa*) em episteme. Isto, decerto, não elimina nem as opiniões, nem o não-ser, nem o caos; pelo contrário, só os coloca nas trevas. Temos uma imagem que luta contra outras imagens, temos uma sucessão de mitos que brigam com outros mitos até que um deles conquista o poder determinante da verdade. O filósofo, por conseguinte, só teria que distinguir a imagem do original, ou a cópia do modelo, porque ele chegou à margem do conceito fixo e tem a capacidade de enxergar as semelhanças com o ideal narrado.

A magistral solução platônica só pôs uma pausa nas sensações em prol da discussão sobre as ideias puras; e, ciente disto, na mesma *República*, a evasão do sentir chega por meio da violência: os poetas são expulsos no livro X. Mas, antes de chegar à questão dos inimigos do Estado, devemos lembrar que Platão subordina o não-ser à negatividade e com isto desaparece o princípio mítico da argumentação, que dá lugar à dialética como método para encontrar soluções aos problemas abordados também pelo mito. Logo, o método platônico será imitado pelos cientistas na busca do puro, mediante a divisão, que

nossa atualidade quer fazer chegar à mais infinita possível para estabelecer a origem do universo. Os falsos pretendentes, os que gostam da mistura, devem ser eliminados sem piedade.⁶⁴⁸

O que é que o mito faz então? Narra a repetição. A dialética, por sua vez, corta a repetição e divide até reconhecer o “falso pretendente” (o que difere) para eliminá-lo. Desta maneira, a contradição instala-se no seio do mito, quando este somente propõe que em toda fundação existe um problema que nunca se acaba. E o problema que nunca acaba e sobre o qual a dialética opera, é o da diferença. A repetição e a diferença são os princípios do objeto analisado que, pelo fato de não poderem ser ditos, não significam nem sua negatividade nem seu afastamento do conhecimento, mas sua abertura, dilatação e dobra.⁶⁴⁹

O trabalho deleuziano rende seu fruto: recuperar o caos que fala através do mito e, além disso, a materialidade do discurso e seu poder corporal performativo. A sensação é resgatada, e, nesse processo, é o poeta que tem o poder de pô-lo em movimento por uma dialética (luta) especial com o *dark side* da linguagem. Contrapõe-se então a diferença à imagem e a repetição à reprodução. A imagem não seria mais que uma diferença e a sua reprodução seria uma das repetições da diferença. Sabemos que neste instante nosso falar é opaco, porém chegamos à relação do sentir e o mito, junto a seu elemento mediador, a imaginação criadora.

É preciso que o poder político desterre o poeta porque ele aceita o caos, o não-ser, e dirige a repetição e a diferença, que não seriam mais que variações da História (outra imagem), enchendo o mundo de histórias,⁶⁵⁰ que afetam a verdade estatal. Mas, citemos o próprio Platão:

[...] es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder la parte racional, tal como el que hace prevalecer a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos⁶⁵¹

⁶⁴⁸ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, p. 107.

⁶⁴⁹ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, p. 112.

⁶⁵⁰ O nome comum é ficções, mas nós preferimos chama-las de virtualizações pela capacidade de questionar a atualidade.

⁶⁵¹ PLATÓN, *República*, X; 605, b.

Esta atividade, das versões da História, não é inocente e isso bem o sabia Platão; a possibilidade de virtualizar a realidade oferecida pelo governo contribuiria para sua destruição. Dois homens de poder e conhecimento mostram suas capacidades no fim. O homem estatal e o homem nômade; o homem de dentro e o homem de fora; o homem das alturas e o homem da profundidade.⁶⁵² Porém, para seguir com a tônica do pensador grego, o personagem irracional contra o personagem racional.

Diferente do filósofo, que se mostra como o domador do caos, o poeta é o menino que brinca com o abismo; é amigo das imagens e dos fantasmas que o filósofo quer exorcizar nos cidadãos. O problema entre estes dois homens torna-se pior ainda quando a questão da representação platônica desliga-se radicalmente do corpo, posto que o poeta precisa da carne para pôr em movimento uma relatividade máxima, que questiona ou suspende a realidade hegemônica, partindo da ideia da apresentação como a melhor forma de lidar com as problemáticas do sistema estatal. Isto quer dizer que a poesia (leia-se literatura) contém respostas a certos problemas que nos perturbam: a literatura também propõe.

A lógica da literatura tem a ver com a relação, enquanto a filiação filosófica, com a “desrelação” levada ao seu paroxismo na verdade da ciência. A primeira tenta renovar o acontecimento da vida na própria vida; a segunda, a estabilidade política na figura do conselheiro; e a terceira, a ciência, a estabilidade do mundo na imparcialidade do juízo sobre o objeto. A primeira tenta eliminar os mediadores, a segunda localiza a mediação em uma pessoa e a terceira tem no laboratório os meios que conduzem à verdade sobre a dinâmica da coisa. Qual é a semelhança nas três? O exercício do poder na formação da verdade.

A qualidade mítica que permanece na literatura e nas outras artes é a horizontalidade ou a imanência, face à verticalidade ou transcendência, e tem a ver com a multiplicação das perspectivas históricas nos textos literários com a intenção de inquirir o presente como sempre incompleto e complexo. O que faria a literatura seria apresentar opções de mundo sem discutir a sua validade. Virtualizar é brincar com os elementos do presente ou com a matéria configurada (fixa), para reconfigurá-la no livro (em nosso caso de estudo) e apresentar opções de mundo como acontecimentos plenos. Que se goste ou não se goste, queira ou não queira, toda literatura compartilha elementos míticos, em menor ou maior

⁶⁵² DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, p. 96.

medida, porque eles sempre insistem sobre o sentir do leitor. A este respeito diremos com Deleuze: «[L]a peor literatura *fabrica farsas*, pero la mejor fue hechizada por el problema de la necesidad [bêtise], que supo llevar hasta las puertas de la filosofía, otorgándole toda su dimensión cósmica, enciclopédica y gnoseológica». ⁶⁵³

A tradição mítica consegue penetrar melhor em livros que têm muitos elementos em jogo, porque só uma defesa da repetição da diferença consegue retomar as relações entre Apolo e Dionísio, ⁶⁵⁴ perdidas com o esquecimento do caos e sua acumulação de vozes. Poderíamos dizer que a literatura revela uma ontologia provisória para o mundo, que contém uma ética e uma política ainda não exploradas. As lacunas do mito como as lacunas da literatura são os lugares que esperam a postura dos seres afetados (leitores) pelas suas existências, seus acontecimentos a serem experimentados.

Começamos agora um segundo movimento de nossa reflexão teórica, na qual é possível enfatizar o fato de que o mito nos remete a um princípio de organização do mundo e, no processo, a um modo de senti-lo. Desta forma, todo o experimentado é antes narrado e aceito por uma comunidade. Em nosso caso específico, nós moramos dentro de uma mítica que considera o homem como suprema criação divina. ⁶⁵⁵ O agenciamento do mito grego-judaico-cristão permitiu, fundamentalmente, ao homem ocidental fazer uma divisão radical entre natureza e cultura como duas realidades distintas, nas quais a segunda, a antropológica marca as pautas do seu ordenamento. Segundo o livro mais importante do antropólogo francês Philippe Descola, ⁶⁵⁶ existiriam quatro formas de organizar o mundo ou ontologias no planeta. O naturalismo, ou narrativa hegemônica do sentir, para nós; sua contraparte, denominada animismo, que dota de subjetividade e personalidade os distintos seres do cosmos; o analogismo e, finalmente, o totemismo.

Para o caso da nossa pesquisa, a ontologia que nos interessa é a animista, posto que é diametralmente distinta do naturalismo na sua própria base. Enquanto este constrói um muro entre a realidade natural como objeto por ser estudado e as produções humanas,

⁶⁵³ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, p. 232.

⁶⁵⁴ Deleuze fala sobre suas relações em *Nietzsche y la filosofía* (presente na bibliografia).

⁶⁵⁵ As variações posteriores do mito como a morte de Deus não tiram o fato de que existe um deus modelador da inteligência. Este problema é explorado na louca carreira da criação da inteligência artificial.

⁶⁵⁶ *Más allá de naturaleza y cultura* (presente na bibliografia).

aquela entende que existe uma continuidade entre o natural e o cultural sendo que suas variações morfológicas exigiriam uma compreensão humana interespecífica. Isto quer dizer que no princípio tudo era humano e logo chegaram as diferenças materiais. Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro ilustram este ponto a partir da mitologia Yanomami:

No caso ameríndio, os humanos são os primeiros a chegar, o restante da criação procede deles... os nomes, em sua infinita variedade, existiam... *antes-junto* das coisas (os Yanomami pecaris, o Povo jaguar, a Gente canoa) estas não esperaram um arquinomeador humano para saber que eram e o que eram. Tudo era *humano*, mas tudo não era *um*. A humanidade era multidão polinômica; ela se apresentou desde o início sob a forma da multiplicidade interna, cuja externalização morfológica, isso é, a especiação, é precisamente a matéria da narrativa cosmogônica. É a Natureza que *nasce* ou se “separa” da Cultura e não o contrário, como para nossa antropologia e filosofia.⁶⁵⁷

O animismo é antropogênico,⁶⁵⁸ como pode se notar, e o naturalismo é antropocêntrico. As repercussões deste postulado são de suma importância, porque sobre ele é que se constrói a *estese* de uma comunidade e, como consequência imediata, o agir da mesma. cremos ter mostrado o fundamento da construção do mundo que Sousândrade e Churata tentam criticar nas suas próprias fontes, porque se dirigem na direção contrária; se no naturalismo o sujeito percebe objetos, sendo a relação assimétrica e descendente, no animismo o sujeito percebe sujeitos, e a relação é simétrica, horizontal. A pesquisa poética dos escritores estudados trabalha na a direção assinalada por Viveiros de Castro do seguinte modo:

Em suma, se no mundo naturalista da modernidade um sujeito é um objeto insuficientemente analisado, a convenção interpretativa ameríndia segue o princípio inverso: um objeto é um sujeito incompletamente interpretado. Aqui, é preciso saber personificar, porque é preciso personificar para saber.⁶⁵⁹

O povoamento faz parte de um método cognoscitivo ameríndio. A personificação ou encarnação, como temos chamado, é o *a priori* das míticas, já que a essência dele refere-se à correspondência entre o sentir e o saber. Assim, toda cultura possui uma estética; as percepções dos entes são “calibradas” segundo a lente ontológica expressa na mítica de uma comunidade ,com o fim de estruturar uma agenda de ação. Poderíamos dizer, então,

⁶⁵⁷ DANOWSKI e VIVEIROS, *Há mundo por vir?*, p. 92.

⁶⁵⁸ DESCOLA, Philippe, *Más allá de naturaleza y cultura*, p 378.

⁶⁵⁹ VIVEIROS, Perspectivismo y multinaturalismo na América indígena, p. 360.

que as míticas são métodos e, o método, um mito da homogeneidade dos fenômenos experimentados.⁶⁶⁰ Sobre este ponto, Marília Librandi-Rocha faz a seguinte observação:

[...] tal vez haja uma espécie de impossibilidade entre nossos artefatos artísticos e nossas epistemologias, cosmologia e ontologia. Se essa hipótese for válida, heurísticamente, por que não supor que outras diferentes epistemologias, cosmologias e ontologias possam ser mais afins aos nossos textos literários?⁶⁶¹

Por esta mesma dúvida metódica é que nosso objetivo gira em torno da adequação epistêmica ao fenômeno em estudo. Em outras palavras, as ferramentas que queremos apresentar teriam que realizar uma simbiose analítica, de alguma forma, para dar passagem aos sujeitos dos planos poéticos de Sousândrade e Churata. Mencionemos por isso que todo projeto político tem que passar por uma narrativa do sentir, mais ou menos velada pelo tempo, mas atuante.

1.3 Política

O que o governo platônico se adjudica é a administração do sentir, da estese da comunidade e, dessa forma, o que tem que ser feito ou não. O fato moral é consequência do ato político entendido como administração das potências do mundo, entre as quais, provavelmente, as mais difíceis e fáceis de manejar, no mesmo tempo, são as humanas. Nosso interesse na relação do ser, do sentir e do agir corresponde à recuperação da arte literária *per se*, nas configurações do mundo propostos pela república, como acontece nos povos ameríndios de maneira mais palpável e sempre dentro da esfera crítica. O crítico literário, nessa ordem, pertenceria à casta dos sofistas, os quais também foram expulsos da cidade e que complementam a expressão estética. Por esta razão tomamos as palavras de Roy Wagner: «[U]m bom artista ou cientista se torna uma parte separada de sua cultura, que se desenvolve de modos inusitados, levando adiante suas ideias mediante transformações que outros talvez jamais experimentem».⁶⁶² Voltar sobre os caminhos descaminhados, cremos, se converteu em uma urgência inclusive para manter a nossa existência dentro das estruturas democráticas.⁶⁶³

⁶⁶⁰ VIVEIROS, *Metafísicas caníbales*, p. 238.

⁶⁶¹ LIBRANDI-ROCHA, *Por uma teoria literária ameríndia*, p. 184.

⁶⁶² WAGNER, Roy, *A invenção da cultura*, p. 60.

⁶⁶³ A filósofa norte-americana Martha Nussbaum tem um interessante trabalho sobre a relevância das humanidades na sociedade contemporânea intitulado *Sin fines de lucro* (presente na bibliografia).

Talvez um dos combates mais encarniçados e silenciosos da história do poder tenha se dado entre o acontecimento político e o artístico. Essa situação bifronte se desenvolve nas formas do *que deve ser* e o *que pode ser*, respectivamente. O primeiro com seus jogos verticais e o segundo com seus movimentos horizontais, um ascendente e outro descendente, um *asséptico* e outro *contaminado*. Eis aqui que a emergência do pensamento ameríndio se enlaça com as possibilidades de conceber outro mundo, sempre que suas ferramentas conceptuais sejam efetivadas. À diferença do gênio kantiano, queremos propor o artista-artesão⁶⁶⁴ de corte xamânico. Este não é, observamos novamente, uma virada do parafuso, mas simplesmente a possível prática de algo existente, porém invisibilizado.

Qual seria a relação do poeta com uma ontologia, estética e política não naturalistas ou animistas? Em resumo, a relação tem a ver com uma proposição de sentir o poder desde uma ótica distinta, já que o poeta é esse “sobrante” de práticas míticas que Platão quis eliminar, mas não conseguiu, dado que todo governo precisa de corpos para se efetuar e a poesia é sentir possibilidades de existência. Precisamente, a aliança que pode se estabelecer entre o pensamento indígena e o artístico responde a formas outras de conhecer o mundo, de vivê-lo e de construí-lo. A nossa intenção é fazer retornar o poeta à *polis*, a partir da sua própria esfera; perceber potências do mundo, convocar “un pueblo que todavía falta”.⁶⁶⁵

Até agora, temos nos aproximado mais do naturalismo, mas faltam algumas observações sobre o animismo. Este é uma variação do ordenamento do ser ao qual a episteme ocidental não adere por uma questão de base; se o princípio é humano, a cultura é uma e os modos de sentir são diversos, porque é no corpo que reside o modo de compreensão. Temos um corpo com um *maximum* de *estese* para o poder e sua multiplicidade cósmica. Pode-se observar que o idealismo animista é sentinte e o naturalismo tem como tarefa demonstrar a metafísica da carne, porque só nesta é possível dominá-la.

Não existiriam ideias puras, mas ideias-corpos, não há deus sem corpo, mas deus(es) com muitos corpos ou manifestações. Danowski e Viveiros de Castro o explicam deste modo:

[...] os ameríndios pensam que há muito mais sociedades (portanto humanos) entre o céu e a terra do que sonham nossas antropologias e filosofias. O que

⁶⁶⁴ BENJAMIN, Walter, *El narrador*, p. 133.

⁶⁶⁵ DELEUZE e GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, p. 178.

chamamos de “ambiente” é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma *cosmopoliteia*. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedades e ambiente, como se a primeira fosse o “sujeito”, e a segunda o “objeto”. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um.⁶⁶⁶

Se *tudo* é humano, sentem-se humanidades corporizadas heterogêneamente e a ética se centraria em entender as percepções dos corpos, que nos são apresentados ou narrados como sociedades. Nesse plano, a literatura não deixa de revelar universos que se agenciam rizomáticamente com o mundo. A política desse regime, em consequência, não é só destinada aos corpos de forma humana, senão a todo *soma* que se manifesta no cosmos, porque sua participação sempre terá a ver com as tramas de poder, delicadíssimas, que constroem o mundo. A antropóloga Bárbara Glowczewski confirma esse princípio do seguinte modo: «[O]s povos indígenas dizem que são tanto espiritual quanto carnalmente ligados à paisagem, aos animais, às plantas e às estrelas».⁶⁶⁷ Nós estamos irremediavelmente ligados a uma longa lista de comunidades de papel. Essa continuidade humana e descontinuidade somática põe em xeque muitos dos pressupostos, ou quase todos, apreendidos até hoje no Ocidente;⁶⁶⁸ abre-nos a possibilidade de delinear umas quantas ideias acordes com um transbordamento interpretativo inclinado a re-animar o mundo, e, ainda mais em nosso caso específico, as potencialidades do fazer literário e sua importância nunca perdida, mas submersa.

Esta extensa discussão leva-nos a um ponto de ruptura: não teria a produção literária gozado de um *status* interpretativo adequado desde seus começos? Que possibilidades têm de ser lida adequadamente? Que consequências acarretaria um modo outro de ler a literatura? Se o mito e a poesia foram expulsos da res pública, mas nunca foram eliminados da prática vital humana, significa que eles não perderam em nenhum momento seu poder de virtualizar a realidade. Tomar como pedra de toque uma nova aliança teórica com a ontologia ameríndia implica retomar uma antiga modalidade de pensar a criação, que não tem cessado de produzir crítica sobre as relações com a terra. Precisamente, não existiria literatura sem agenciamento com o espaço e, conseqüentemente, com o meio de desenvolvimento da vida situada nos corpos que ofereceriam sua superfície a uma

⁶⁶⁶ DANOWSKI e VIVEIROS, *Há mundo por vir?*, p. 94.

⁶⁶⁷ GLOWCZEWSKI, Barbara, *Devires totêmicos. Cosmopolíticas do sonho*, p. 106.

⁶⁶⁸ Um texto que, sem dúvida, poderia nos ajudar no nosso processo de desaprendizagem seria *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (presente na bibliografia).

diversidade de vozes prontas para doar seu conhecimento, entrando no mundo através do poeta-artesão-xamã.

Nossa fórmula pode parecer exagerada, mas a explicamos. Ao ter sido arrancado o mito da cidadania, foi velada uma parcela do conhecimento humano e, por isso, uma capacidade do pensamento. A irrelevância à qual foi e é sometida a literatura não se encontra longe das propostas indígenas sobre como fazer política; só que eles começam o caminho de um ponto de vista que nunca perderam, o qual tem sido depredado por algumas antropologias e pelos poderes estatais que unicamente vêem a terra como um mundo cheio de populações, entre as quais a humana não se destaca como a única. Tentar ler a literatura desde a ontologia animista seria revitalizar a participação de diversos mundos na vida do mundo, porque «[L]as obras literarias no solo pasan por la historia y los sujetos sociales, sino que éstos pasan por ellas para construir y reelaborar su destino». ⁶⁶⁹ Este é um dos detalhes que o pensamento indígena não tem perdido de vista; todos atravessamos o mito para habitar uma terra que não nos pertence exclusivamente e que compartilhamos, continuamente, com os mentados seres de ficção e com outras comunidades não humanas, que exercem um poder fático que tem deixa de ser percebido sob uma onda expansiva de esquecimento, gerada por uma ontologia inadequada para interpretar um mundo altamente heterogêneo, da qual podemos ver e sentir os efeitos destrutivos.

Desta forma, reelaborar uma teoria literária a partir do pensamento indígena seria abrir a possibilidade de experimentar uma simultaneidade de planos de existência, de territórios e povos não levados em conta até hoje e que pugnam por ser ouvidos desde o texto – um tipo de terra – que o escritor-artesão não deixa de tecer-agenciar, com o afã de expandir o trabalho político a um espaço de tradução contínua entre diversas naturezas. Tal como o faz o xamã nos seus rituais, quando recriam uma pausa alimentadora e participativa da totalidade do cosmos, os textos devem retomar seu valor de fala musical sobre e com a vida em comum.

Podemos agregar em nossa lista João Guimarães Rosa (Brasil) e seu *Grande Sertão: veredas*; José María Arguedas (Perú) e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; Óscar Colchado Lucio (Perú) e *Rosa Cuchillo*, Mario de Andrade (Brasil) e *Macunaíma*; Juan

⁶⁶⁹ HUAMÁN, *Fronteras de la escritura*, p. 22.

Rulfo (México) e *Pedro Páramo*; Raúl Bopp (Brasil) e *Cobra Norato*; todos eles marcados por um princípio mítico que será o ponto de partida para futuras pesquisas que insistam nesse combate que algumas epistemes realizam sobre o terreno do livro, em um processo de desterritorialização do mesmo e de reterritorialização da terra na superfície textual.⁶⁷⁰ Como insistem Deleuze e Guattari sobre o devir, não nos referimos a produtos da imaginação,⁶⁷¹ figuras retóricas, no sentido esteticista do termo, ou ficções, mas sim, a acontecimentos que penetram no Caos e exprimem um *continuum* existencial; uma mostra de que o ser, o sentir e o fazer político não estão restritos a uma única sociedade e uma única direção; atender às oscilações da arte desde um sentido inverso, cremos, não deve ser tomado como um erro científico, mas como uma potenciação hermenêutica.

A reciprocidade, como princípio da obra literária, seria reconhecer que “[O] assunto histórico que a obra aborda tem que se ler a partir das respostas que oferece”.⁶⁷² Não temos um objeto passivo, mas um mapa do presente que estende o passado e o futuro em um processo sempre inacabado, chamado por nós de virtualização, antes que de ficção. O livro é uma pele⁶⁷³ habitada e por habitar a modo de prisma de caráter de múltipla entrada, em que o fio condutor pertence a uma lógica na qual os escritores-artesãos permitiriam a entrada de vozes não humanas como um ato de abertura ao sonho, como fato que falta no ensino ocidental, segundo Davi Kopenawa.⁶⁷⁴

O sentido desta reflexão é a possibilidade de detectar esses criadores, que têm se deixado levar por linhas de fuga e as seguiram até construir obras, em um sentido cartográfico, proféticas e que complementam um vasto campo de saber que falta incorporar ao pensamento como parte da solução a diversos problemas que atacam a vida neste mundo, sem esquecer que muitos mitos têm plena carnatura e exercício na cotidianidade do chamado Ocidente, face ao qual a arte merece ter um diálogo simétrico sempre que desde suas regras.

⁶⁷⁰ DELEUZE e GUATTARI, *Mil mesetas*, p. 16.

⁶⁷¹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil mesetas*, p. 244.

⁶⁷² EAGLETON, *El acontecimiento de la literatura*, p. 218.

⁶⁷³ Davi Kopenawa explica que o papel é pele imagem onde se fazem desenhos rituais através dos quais pode se atender à história dos espíritos (KOPENAWA e ALBERT, *A queda do céu*, p.64).

⁶⁷⁴ KOPENAWA e ALBERT, *A queda do céu*, p. 63.

1.4 Ser, sentir e agir em *O Guesa* e *El pez de oro*

Segundo os seus contextos de produção artística, Sousândrade e Churata conseguiram tirar uma intuição distinta sobre o fazer literário e sua relevância no plano social. Não obstante, a mesma intuição que os coloca como escritores paradigmáticos de nossa atualidade, não deixou que fossem assimilados pelos círculos de poder os quais aspiravam influenciar. A crítica recente tem observado que na época de publicação de ambas obras, os estudiosos não contavam com capacidades analíticas que pudessem acompanhar seu sentido global e seus mecanismos de expressão. Desta forma, no caso de Sousândrade, os seus contemporâneos chegaram a elogiá-lo, sem levar em conta o projeto que alimentava seu impulso criador. No caso de Churata, a crítica só delineou os temas da obra, mas não se aprofundou no fio que os amarrava na superfície textual.

Para cumprir com seus objetivos, a relativização foi uma das pontas de lança dos livros. Isto quer dizer que nossos escritores reconheceram que a relação, como base criativa, era a saída do problema da expressão e o problema da americanidade. A localização deles na cartografia do poder das suas épocas os colocou no espaço da crítica sentinte, ou seja, da arte literária como lugar de encontro entre a interpretação do ser e as formas de ordenamento das suas potencias. O que fariam *O Guesa* e *El pez de oro* seria a reivindicação do direito à terra nos modos rituais que expõem. O *Suna* global sousandradino é a reconquista do espaço para o mito americano, ao passo que o delírio churadiano é a ampliação da terra em prol de muitas terras por conhecer.

Sousândrade converte a admiração terrestre romântica em viagem perceptiva, em acumulação de sentires para o continente. O poeta se lança ao trabalho de reunir histórias, de agenciá-las no acontecimento do livro para mostrá-las aos seus contemporâneos e, assim, convencê-los de que não se estava entendendo claramente o ser latino-americano. Sem dúvida, o poeta maranhense padece de um essencialismo, mas nele, a essência se rege pelos laços que possam se estabelecer até a obtenção de um sentido claro da terra habitada. O espaço não só é visitado, mas revisado, e, além disso, deixa de ser um ente passivo para enviar um discurso de singularidade que consiga, no final, o relançamento de um passado unificante e latente.

Churata retorna à terra com um perfil completo e só anunciado por Sousândrade. O escritor peruano está interessado em renovar o cosmos através de um máximo de percepção. A terra pensaria e, nesse sentido, procura uma linguagem que possa mostrar

todo um processo de parto de sentido. A *Pachamama*, deste modo, permitiria ver os infinitos e sutis movimentos que se encontram nela e que tinham sido esquecidos na atualidade de Churata. O essencialismo churatiano é outro, porque não fica contente com criar pontes entre conhecimentos, mas porque os absorve desde o olhar do ser por vir, o Peixe de ouro. Isto quer dizer que toda singularidade deveria passar por sua íris e, sobretudo, por sua completude cósmica, reunião de todo o conhecimento que espera ser dito e ouvido pelo homem americano.

Quem propõe o sentir? O mito. Quem faz uso dele? O poeta. Qual sua consequência? Modos de organização. A nossa ideia tem a ver com a aliança que estabelecem Sousândrade e Churata com o mito para explicar a América Latina e assim recuperá-la, de alguma forma, para si mesma e para os seus habitantes. Com isto não queremos dizer que outros escritores não o empregaram, como no caso do romantismo brasileiro, mas a grande diferença entre o mito a serviço do Estado, por exemplo, e o mito livre, tem a ver com a ênfase no futuro, no mundo por vir no ato escritural-profético. A pedagogia nos poetas estudados procura o que ainda não é, segundo as formas já existentes, e sua futura influência na vida da comunidade. Ambos querem nos ensinar um modo de habitar a terra, de legislar sobre ela e os limites das legislações dos seus tempos (a ação crítica da arte). Por isso, através do aporte experimental da literatura, se perguntam pelo direito sobre a terra e, por esta mesma razão, é que se aproximam da filosofia. A terra é o espaço do ser e sobre esse espaço distribui-se o pensamento, evitando a separação. Em outras palavras, de alguma forma, *O Guesa* e *El pez de oro* querem refundar a terra.

1.4.1 Linhas de poder em *O Guesa*

Quando Sousândrade decidiu recorrer ao mito, cremos, teve, pelo menos, três questões para trabalhar: 1) a saída da tradição para criar outra de tipo abrangente. O *Guesa*, por não ser brasileiro, oferecia a liberdade de erigir pontes entre tradições míticas e assim converter o Brasil em uma pátria continental e global; 2) encarnar o *Guesa* permitiria ao escritor insuflar no texto uma premissa de significado. O passado mítico se fazia presente na vida do viajante e assim deixava de estar no plano significante para se converter em presente para o futuro. O poeta faz do livro uma enciclopédia estética; 3) a viagem como elemento de impulso teria que se converter em aval discursivo do livro. Não é em vão que cada Canto possui a data de composição, a modo de paisagens de interpretação da experiência.

1.4.1.1 Lógica mítica em *O Guesa*

A mistura mítica em *O Guesa* cumpre uma função universalizante, que culminaria no homem americano cifrado no personagem principal. Assim, não estamos falando de uma mistura simples, mas de um mega-mito que é alimentado por outras narrações de construção nacional que, graças à intuição poética, poderiam derivar em uma narração para o continente. Nesse sentido, o Guesa-Inca-Jesus-Prometeu não quer perder nenhuma história, a fim de fortalecer o sentido da diferença latino-americana. Se por uma parte se poderia dizer que as outras míticas são influências ocidentais de peso sobre ele, por outra, é possível afirmar que o novo ser mítico se atualiza através delas em uma aliança insólita para a época. O imperativo em *O Guesa* é não perder sentidos e, mas pelo contrário, ganhá-los em um diálogo amplo e crítico.

De algum modo, Sousândrade vai além do simples hibridismo, porque emprega mais de dois elementos de referência para sustentar suas ideias e experiência sobre o que deve ser, já que esse ponto, o dever ser, é uma constante interpretação pela lógica do mito que mantém em suspenso o tempo e abre-se à voz profética. O poeta ao longo do texto menciona constantemente a Voz.⁶⁷⁵ Os especialistas reconhecem a influência de Heine e Lamartine nesta figura. Porém, se assumimos a insistência do mito cristão no maranhense temos que, forçosamente, nos remeter a dois momentos bíblicos. O primeiro no capítulo 40, vv. 1-11 de *Isaiás* e, o segundo no evangelho de *São João* capítulo 1, v. 23. Nessas duas partes se enfatiza a chegada do Salvador, a qual requer de uma mudança espiritual nos homens. Outro fator relevante das leituras citadas tem a ver com o deserto, de onde provém a Voz que grita. Juntos, o deserto e o chamado à conversão, têm por objetivo brindar dimensões religiosas no campo político, posto que o Guesa é quem tem a nova receita de unificação a partir do momento da sua partida, como diz do seguinte modo: «Adeuses co'a gentil filosofia/ Com toda a metafísica inspirada / De Platão o divino; que em poesia/ Possa caber nesta solidão sagrada».⁶⁷⁶

Aqui podemos observar uma das tensões da dinâmica mítica em Sousândrade, já que ele subsumiria a experiência da terra ao imperativo republicano de Platão. Não obstante,

⁶⁷⁵ Canto I, II, III, IV, VI, IX, X e XI

⁶⁷⁶ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 54.

muitas vezes, no texto, a Natureza consegue ter uma voz própria,⁶⁷⁷ uma sabedoria que fala ao poeta e que este tem que conjugar na expressão que se encontra, muitas vezes, em delírio.⁶⁷⁸ Deste modo, não podemos perder de vista a perspectiva de que o livro inteiro é o rito de viagem em direção à morte, que renovará o mundo. O delírio cumpre a função de abertura experimental do personagem como percurso histórico que consegue tirar dos espaços que considera relevantes. Temos o caso do Canto XI, no qual se detêm para narrar e criticar a crise do incanato e as atrocidades da invasão espanhola. Nada gratuito o resumo, porque o poeta quer insistir na nocividade da separação, a admiração que deve se ter pelo Tahuantisuyo e a necessidade de recuperá-lo no presente, apesar da incompreensão a que pode ser submetido o poeta-profeta: «E sem ser qual Pizarro e Hernán Cortez / À conquista de impérios por façanha, / O Guesa é vencedor qual os mais fortes / E os mais leais nesta moral campanha. // E posições o mundo lhe of'recera, / Lhe acenara co'as honras, ai! sofrera / Dos homens o desdém falaz e imundo!»⁶⁷⁹ A profecia é desdenhada, ainda que se ofereçam argumentos históricos-míticos, e inclusive morais, sobre a relevância da unidade política da América Latina.⁶⁸⁰

Eis aqui o funcionamento do mito no livro; constantemente remete o leitor ao passado, a fim de avaliar o presente e construir o futuro que se intui. O Guesa diz por exemplo: «Ai! vinde ver a transição dolente/ Do passado ao porvir, neste presente!».⁶⁸¹ A leitura mítica que relativiza os tempos também é reversível a modo de dobra quando diz, por exemplo: «... larvas doutros mundos, / que neste vos dão ideia».⁶⁸² Assim, pode-se notar uma fissura da multiplicidade, que rompe de algum modo a visão aparentemente homogênea do escritor. Nesse sentido, a república platônica teria que se adaptar à superfície narrativa explorada, posto que não contempla, *stricto sensu*, as variações narrativas que as míticas enlaçadas oferecem. Insiste o poeta em versos como estes: «“Então vibrou essa harpa, da

⁶⁷⁷ «[...] dos firmamentos / A linguagem é outra; qual da estrada; da estrela / A luz, há de talvez falar o espírito: / A terra é que ressoa do infinito / Som, da dor, do amor fundo que a flagela» (SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 219).

⁶⁷⁸ Canto I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XI e XIII. O delírio é evidente sobre tudo nos casos dos cantos II e X.

⁶⁷⁹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 411.

⁶⁸⁰ Importante dizer que Sousândrade constantemente no poema reconhece que não será ouvido.

⁶⁸¹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 77.

⁶⁸² SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 59.

harmonia / Do passado, que o mundo não sabia, / Rude de liberdade e verdadeiro ardor. / Acorda do futuro: ao sol cadente / Sentindo a que há que em si qualquer presente / Estranho do mortal eterno isolador”»⁶⁸³ O trabalho criativo que tem no centro o Guesa serve para unificar não só os espaços sob a república, mas os tempos que ela deveria ter em conta para sua construção. O herói mítico revive o passado esquecido pelos homens e lembra o futuro nas possibilidades do presente.

Consideramos que teria sido difícil para Sousândrade chegar a este tipo de complicadas fórmulas explicativas se não tivesse empregado o delírio ritual que devém do mito e que o anima na sua carrida ao encontro do futuro: «E ele à Voz dos céus s’erguia / Qual quem chamado s’ergue à nova espr’ança, / E, futuro, ao futuro ele corria».⁶⁸⁴ O próprio mito mesmo marca as pautas do ideal como pode se observar nesta interessante fórmula: «– É Camões o passado, que se preza / Grandioso; a homereal grandiosidade / É presente, é porvir, e a beleza/ Da mulher-crença, do homem divindade».⁶⁸⁵ Sousândrade desliga-se de alguma forma do poeta português para valorizar a eternidade que percebe em Homero o qual espera que *O Guesa* possa obter através da influência livre do grego nos seus treze cantos.

A repetição e adaptação dos mitos tem sua razão de ser no livro, sobretudo na insistente esperança do cantor, que possui uma capacidade bifronte em referência ao tempo.⁶⁸⁶ Em outros termos, o acontecimento mítico iluminaria o passado e o futuro, fazendo do presente uma linha finíssima de realidade que depende dos outros tempos: «Velava, o que não vive do presente, / Pelos tempos longínquos, do futuro; / Pelos mais longes, do passado; e a mente / A embalar-se-lhe ao mar triste murmuro».⁶⁸⁷ Os toques finais desta consciência, não obstante, se apresentam pouco prazerosos para o personagem que vive uma profunda pena, a dor própria do peso cósmico que carrega sobre os ombros. Porém, não pode fugir à responsabilidade do ideal, que se encontra tão fora dele como ele mesmo do centro de poder. Desta forma, o livro questiona um modo de fazer política com seus

⁶⁸³ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 237.

⁶⁸⁴ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 241.

⁶⁸⁵ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 229.

⁶⁸⁶ Cf. JUNG, *Aión* e DELEUZE, *Lógica del sentido* p. 170-175 (presentes na bibliografia).

⁶⁸⁷ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 279.

próprios instrumentos e sem medo do desdém, porque, como escreve Sousândrade: «Ouve-se o futuro».⁶⁸⁸ Importante somar, que a mais forte revisão do presente do poeta realiza-se nos cantos II e X.

Como falávamos, linhas antes, o poeta maranhense sai à procura do direito da terra elevando a potência cartográfica do mito que chega ao seu ponto mais alto nos cantos conhecidos como “infernos”, dos quais analisaremos algumas partes no terceiro capítulo. O reencontro com a terra não é só para dominá-la mas para negociar com ela os termos de relação que possam, no final, demonstrar que a América jamais foi homogênea em mais de uma dimensão. A *complicatio* cósmica ou caosmologia, como diria Félix Guattari, implicaria a recusa de qualquer tipo de resumo e animaria a abertura sempre instável ao mundo com sua pluralidade, porque «[D]o caos surgem novos talismãs».⁶⁸⁹ Mas, para ilustrar as reflexões deste parágrafo, gostaríamos de citar os seguintes versos: «Meditando, sentia terra o cérebro / Onde a ideia, qual àrvor’, se lhe enfínca: / E recém-nado, do terreno verbo / Sentiu-se em Deus e ergueu a fronte d’Inca!».⁶⁹⁰ Como pode se observar, existiria uma juntura íntima na qual a terra, o pensamento e a palavra se agenciam, transformam e divinizam o personagem.

A modo de resumo, a lógica mítica possibilita uma ampliação narrativa e, no processo, um ato profético para o futuro, mas um futuro contido em presentes e passados tecidos e marcados por uma perspectiva extática, ou de delírio, e por certa fatalidade.⁶⁹¹ O mito do Guesa reconhece as outras histórias como contrapontos hermenêuticos para se fortalecer e ajudar na irrupção de um outro mundo. A dificuldade deste tipo de experimentações poéticas reside na contenção do material semiótico no equilíbrio expressivo, como já percebeu percebido a crítica.⁶⁹² Porém, por outro lado, o esforço titânico sousandradino

⁶⁸⁸ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 409.

⁶⁸⁹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 281.

⁶⁹⁰ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 421.

⁶⁹¹ Este aspecto fica muito mais claro nos cantos II e X

⁶⁹² Sousândrade tinha muito clara esta situação e a enfrenta na sua proposta poética no Canto V: «– Vós, que na lenda, do princípio, vistas/ O belo, embora a forma extravagante, / O tratado firmai da paz, que existe / Entre vós, o cantor e o Guesa errante: // Ele afinou as cordas de sua harpa / Nos tons que ele somente a sós escuta; / Nunca os ouviu dos mestres – se desfarp / Talvez por isso a vibração d’inculta // No vosso ouvido. Que aprender quisera, / Sabem-no todos. – Lede letras sestras / Quando fora das leis também: que dera / Que o fizésseis! E os belos *sons* da orquestra // Não vos levaram ao desdém tão fácil / Pelos *gritos* que estão na natureza: / Desacordes, talvez; d’espr’anza grácil, / Talvez não; mas, selvagens de pureza! // Aos esplendores da arte desafeito, / Dos montes o escolar e das estrelas, Traja apenas sandália e manto (ao

cumprir com o objetivo de estranhar o leitor, na apresentação de uma narração coerente com a heterogeneidade do espaço que exige uma voz singular.

1.4.1.2 Encarnação em *O Guesa*

O arquétipo do Guesa, o saudoso que caminha e se coloca como o prisma exegético das desgraças dos indígenas do Brasil, deturpados pela colonização, as desgraças dos mexicanos, da república cristã norte-americana ameaçada pelo capitalismo, dos incas pela invasão espanhola, etc., é uma exploração das relações da dor continental e sua história. Contra esse sofrimento é que o autor, com matizes messiânicos, tenta levar sobre si toda a carga do mal. Indo ainda mais longe, Sousândrade agrega muito da sua vida ao poema, se mitificando no processo. Aquele encontro com o rito do Guesa foi a grande saída que ele contemplou para emprestar um ar de verossimilhança ao seu projeto, ou lhe dar toda a força expressiva necessária.

O que entendemos por encarnação, no caso específico sousandradino, é que existe no livro uma oscilação de sentido entre o mito e a vida do autor; cada uma alimenta-se segundo as circunstâncias narradas em cada Canto. Neste sentido, pode-se dizer que todo o passado prefigura a chegada do Guesa, como deixa ver Sousândrade ao compará-lo com Moisés e Manco Cápac,⁶⁹³ sendo estes dois seus antecessores dele. Isto quer dizer que cada tempo possui seu próprio homem exemplar e, para o século XIX sul-americano, à espera da república ideal, é o personagem muísca o supremo herói prometido no libertador hebreu e no fundador do Cusco, capital do império incásico. A irmandade de cada um se corresponde com a missão de ser a personificação do novo sempre antigo.

A encarnação é a repetição da diferença dada em cada tempo. Outro exemplo deste tópico o podemos ver nos seguintes versos: «Sentiu-se, Inti existindo, estando em Deus... / Era na infância um homem-deus vidente».⁶⁹⁴ O Guesa converte-se em uma espécie de deus menor, posto que, para o poeta, a revelação cristã seria superior. No entanto, não sai da

jeito / Do inca), mas de ouro puro e pedras belas. // Pois ele continua, à própria forma/ Do Bárbaro domínio, a rósea fita/ Ou já da história a lâmina, ou a norma/ Da saudade, a tragédia ou a vindita» (*O Guesa*, p. 184). Como pode-se notar, a grande luta encontra-se entre o pensamento e a realidade, entre o plano apolíneo e dionisíaco. Talvez o maior incômodo dessa tensão seja a grande abertura que o texto mostra neste sentido. Mas a intenção do poeta, que tem momentos altos e baixos, como antecedente de uma literatura revolucionária para América Latina, valeu a pena.

⁶⁹³ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 452.

⁶⁹⁴ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 421.

lógica mítica e não nega as outras manifestações religiosas, porque reconhece nelas a revelação natural da divindade, segundo a teologia. Pelo menos, este é um avanço dialógico que no tempo de Sousândrade ainda não era contemplado. Por outra parte, a encarnação permite a humanização do ato libertador na inocência, que permite ao Guesa ver com clareza e julgar diferentes eventos sob uma mesma perspectiva, a busca da unidade, da renovação.

Oferecemos outro exemplo do poema sobre a perspectiva que se renova: «Quem apagou o Sol foi Pachacamac / A luz, no coração de Huaina acesa: / De Platão a República tanto ama; / Sentia-se Jesus na natureza». ⁶⁹⁵ A *persona christi* já se anunciava no mundo, mas só fica clara essa presença depois da invasão espanhola, quando o Sol é apagado pelo deus dos tremores ou animador da terra (Pachacamac), que deixa de falar os governantes andinos e assim dar passagem à formação republicana grega. Pelo menos, essa é a ideia do poeta maranhense: o sistema político andino tem uma continuidade nas propostas ocidentais, como afirma ao escrever «*Salve! salve!* esperança do futuro, / República social, ó revivente / Sempre-Fénix! fantástico e obscuro / É que não honra a aliança e foi descrente». ⁶⁹⁶ O sistema socialista ideal dos incas agora tem a oportunidade de aparecer de novo com a ajuda dos aportes do pensamento filosófico grego, especialmente. Sousândrade, o epifânico, não deixa de ver uma coerência suprema entre distintos sistemas ou esferas semióticas.

A visão sousandradina tem sempre esses jogos de pessoas acumuladas para explorar o sentido do fluxo do sagrado, e seu correlato no fato político, ao corporalizar no leitor, depois de ter compreendido a função do personagem principal. A identificação romântica com o Guesa é fundamental na leitura do livro, porque entrando em sintonia com os dias, atardeceres e anoiteceres, cada um com uma mensagem transcendente, o receptor poderia se comprometer com a religião e política justas para Latino-américa. De algum modo, a viagem ajuda para que ele possa fazer chegar os conhecimentos até o povo: «o Guesa que sempre se sentia/ Revestido do *signo*, e sem do insano / Zeno ser filho, então lhe acontecia/ Deixar o manto etéreo e ser humano». ⁶⁹⁷ Que o *signo* encarne implica a proximidade do conhecimento do abstrato (etéreo).

⁶⁹⁵ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 443.

⁶⁹⁶ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 448.

⁶⁹⁷ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 78-79.

Finalmente, a questão agônica da experiência dessa enciclopédia do sentir corresponde-se com o conflito eterno entre o real e o ideal, entre o caos e a forma, à qual não renuncia o nosso herói em distintos níveis: «Lutou ele com Deus-Onipotente, / E vencido não foi; co'a terra e os mares; Co'as nações fortes e as nações tementes, / E vencido não foi».⁶⁹⁸ A certeza de que tudo é um combate corpo a corpo em *O Guesa* é uma das características mais importantes do plano mítico da obra, que evidentemente se encontra unido fortemente aos planos estéticos e políticos. Embora seja certo que o titanismo expressa uma subjetividade extrema, este não existiria sem um corpo apto ao sentir.

A importância da percepção no poema joga com a tensão gerada entre o pensamento e a terra, porque a extensão material de alguma forma deve ingressar em um outro estado de manifestação, no qual o poeta artesão possa colocar todas as peças do jogo sobre a tábua da clareza: «O pensamento contempla a terra, puro o firmamento, / Qual se dentro de um globo deslumbrante».⁶⁹⁹ Esta oscilação é muito interessante e tem a ver com o dilema ontológico em *O Guesa*; as percepções devem ser organizadas pelo pensamento que permanece absorto ante o espaço. A refundação não só da América, mas da própria terra, tem sentido em uma nova colocação narrativa (o livro mesmo, a modo de manual) que se tenta tirar:

Oiço os ermos – ao fundo desta calma / Contemplo a Inteligência universal –/ Me reconheço ali – vibra minha alma / De Deus no seio eterno natural. “Em Deus vibra minha alma – incandescente, Belo espectro solar, dentro irradia / Ele *aqui* – onde ávido o anuncia / O que o ver pôde nunca e mais o sente. / “Eu sinto em *mim* o que *lá* está – é destas / Calmas o que animara esta existência – Há de sentido estar a Inteligência / Em si também a mim–”.⁷⁰⁰

Sousândrade aproxima-se aos poucos de um panteísmo só possível de ser interpretado por esse corpo revestido de uma inteligência profundamente natural e universal. A ponte da divindade fica quase inservível, porque existe uma identificação tríplice entre o sentir, o saber e o *locus*, dado que no *Guesa* resumem-se todas as entidades arquetípicas religiosas. Esta contradição discursiva do poeta maranhense permite-nos dizer que o dilema ontológico do poema se encontra em uma oscilação constante e tão inacabável como o

⁶⁹⁸ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 515. Nestes versos ecoa claramente a luta de Jacó contra um ser espiritual em *Gênesis* 32, 25-33.

⁶⁹⁹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 118.

⁷⁰⁰ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 191.

poema mesmo. Este dilema do ser também é próprio do romantismo, o problema é que Sousândrade agrega umas notas de localidade ao argumento, permitindo uma abertura crítica produto da sua luta conceitual. Cremos que nestas linhas é mais claro ainda o assunto: «[E] compreendendo-lhe a alma esse tesouro/ Geológico, de amor que tem a terra, Não porque seja de rubis e de ouro / Mas pelo que do eterno e oculto encerra».⁷⁰¹

A terra exigiria uma sintonia espiritual como a que os sentidos de Sousândrade-Guesa oferecem, para um projeto total de novo homem e novo mundo. Ao final, todos estes sinais devem ser aceitos na intimidade do leitor, porque ele também é latino-americano e é parte de sua história e geografia: «Móveis noites d'estrelas que fagulham/ Toda existência, o reino dos sentidos/ Passando ao coração, e nos ouvidos/ O fracasso dos pongos que marulham!».⁷⁰² Entre o céu e a terra, o herói vai interiorizando todos os afetos que, no fundo, possuem uma trama que deve ser exposta ao custo da heterogeneidade.

1.4.1.3 Viagem

Já dizemos que Sousândrade é uma linha de fuga do seu tempo e do Brasil. Propomos isto porque o seu pensamento se move na exterioridade do país para o país mesmo, assim como para o território que o rodeia. Esse é o deserto da Voz que chama à conversão, que sai da comunidade para se dirigir a ela.⁷⁰³ A selva, o Caribe, os Estados Unidos, as costas do Pacífico, etc. são mitificadas pela viagem do herói, que tem um reencontro com cada território e com as histórias que cada um possui. Assim, ele remove os estratos narrativos dos espaços e os lança sobre o texto. O Tatuturema, o cristianismo republicano, o incanato e o prometeísmo são absorvidos e agenciados em cada passagem narrada. O poeta maranhense constantemente se encontra sintonizando ritmos espaciais e narrativos nele mesmo, como acontece no caso do Canto VI, no Rio de Janeiro, no qual o Guesa toma a posição de Prometeu “tropical”.

Gostaríamos de citar uma parte do poema para corroborar nossa leitura:

Expandese a memória sobre a tela/ Da vaga natural, de norte a sul, / E os doces
tempos desenhados nela, / Como mares de rosas e de azul. / “Sente-se, vê-se na
imortalidade/ Dons, que da terra e já de nós s’ergueram: / De lá descendo o Criador

⁷⁰¹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 468-469.

⁷⁰² SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 56.

⁷⁰³ Cf. BLANCHOT, Maurice. La palabra profética. Em: *El libro por venir*. Trad. Cristina Peretti e Emilio Valasco. Madrid: Trotta, 2007, p. 105-113.

ao mundo/ Daqui subindo a criação aos céus; / No amor gemendo o coração profundo, / Harpa suspensa entre o nada e Deus.⁷⁰⁴

O importante da viagem mítica não é propriamente o princípio nem o final, mas tudo o que fica no meio dela. Isto quer dizer que a poesia expressa aquilo que está entre o «nada e Deus», entre o céu e a terra, entre o norte e o sul. A imortalidade é tudo isso que poderia ser considerado como caos, mas que é tudo o que tem conexão entre um estrato e outro, o qual o poeta plasma no poema. A façanha do viajante produz uma grande memória da terra, aceitando essa íntima relação de planos sobre o plano criativo. Ou seja, a arte é produto de inúmeros encontros e não só de uma vontade especialíssima do gênio; o artista faz uma aliança com a terra e os termos nela guardados, para suspendê-los no livro. O jogo de desterritorialização e reterritorialização faz sentido nessa atividade cartográfica, porque os mapas estão realmente cheios de narrações que os configuram como guias no solo prático da existência.

A ideia do meio como ponto central da poética mítica não é nova e Sousândrade a enfatiza com certa consciência de pertencer a um momento de transformação humana em vários níveis. Se na citação anterior se falava que o conector entre a nada e Deus era a poesia, em outras partes escreve que seu sonho, seu delírio, encontra-se entre a «origem e a morte».⁷⁰⁵ No deslocamento, sabem-se os pontos de saída e de entrada, mas o que lhes brinda sentido pertence a tudo o que se encontra no entre: «Oh, natureza, / Quanto ocultavas tu sem amostrares, De luz, de sons e d'íntima beleza! / “Em seu dia final quanto é-se humano / D'alma sentindo as meigas relações / Que há entre os céus e o homem soberano, / Entre esta amante terra e os corações!».⁷⁰⁶ O que se pode perceber no caminho que vai da terra ao coração pertence à natureza como exemplo sumo de beleza e das sumas relações de sentido que permitem ao poeta construir uma grande narração. Sousândrade apresenta-nos deste modo um traslado sentinte, um movimento que quer fazer música segundo o pensamento e o solo, porque a preceptiva não daria conta real do experimentado, deixando-o limitado. A grande aposta do poeta maranhense é a busca de um acorde musical para a América.

⁷⁰⁴ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 162.

⁷⁰⁵ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 54.

⁷⁰⁶ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 222.

Gostaríamos de falar sobre a presença do Sol acompanhando o Guesa, mas deixaremos esse tópico para futuras pesquisas. Resta dizer que a figura da razão, representada pela luz do conhecimento libertário, acompanha o herói na forma natural e divina a partir da perspectiva mítica dos incas. É a luz do passado, em aliança com a luz platônica republicana, que anima a viagem do Guesa e, desse modo, o ato de pensar e a realidade territorial consegue criar autonomia colaborativa dentro do texto: «Fecundas terras, onde lhe chovia / Eterno pensamento, irradioso. / Cristalino, a que ao Sol ideal o dia / Ortivo incásio abriu, doce e formoso!».⁷⁰⁷ De algum modo, a eternidade adquire uma cor material na percepção do mundo, porque o criador «entrega-se à grande natureza».⁷⁰⁸ Não temos somente o ideal do domínio, mas o do encontro, do diálogo, em vários trechos poéticos de *O Guesa*. Com isto, queremos dizer, desde outra ótica, que existiria uma(s) força(s) semióticas que influenciam e penetram no texto, obtendo uma reacomodação e reajuste da lente perceptiva do poeta para se doar à comunidade como objetivo supremo.

Finalmente, Sousândrade, nessa ciência da surdez espiritual dos seus contemporâneos, não duvidou em nenhum instante que contemplava terra do futuro, nas terras passadas e presentes que visitava, com o mecanismo da viagem delirante romântica. Isto pode parecer um tanto exagerado, mas claramente faz parte da retórica sousandradina que nós queremos tentar compreender em relação ao nosso tempo, como contraponto e não como domínio da verdade que se gestava nessa épica, já que «é do Guesa a existência do futuro; / Viver nas terras do porvir, ao Guesa / Compraz, se alimentar de pão venturo, / Crenças do Além, no amor da Natureza».⁷⁰⁹ Se formos um pouco mais perto da linha que traça Sousândrade, ele quer ser a primeira notícia desse homem novo que está por chegar, mas que é uma realidade para quem percebe, no meio vital, fatores transcendentais que as míticas têm apresentado insistentemente para a humanidade.

1.4.2 Linhas de poder em *El pez de oro*

Consideramos que *El pez de oro* oferece um leque amplo de questões que exigiriam mais de um volume de estudo. O projeto bíblico-enciclopédico que busca o leitor espiritual e intelectualmente, não obstante, exporia umas três linhas de poder, ou angústias estéticas,

⁷⁰⁷ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 442.

⁷⁰⁸ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 53.

⁷⁰⁹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 422.

que dariam passagem a um novo modo de ver o cosmos, sempre que se adotem aquelas insistências como pautas de reflexão.⁷¹⁰ Segundo nossa leitura, Churata volta sempre a dois pontos: 1) a lógica do mito, que questiona o *ordo temporalis* para mostrar o tempo como um acontecimento de acontecimentos; 2) a personagem qualificado para desvendar esta sincronização absoluta, em si mesmo, é o Peixe de Ouro, graças à ajuda do seu pai, o Puma de Ouro. Desta forma, o fundamento transcendental destes rostos ao longo do poema seria a personificação de olhares; finalmente, 3) como já observou a crítica, o problema do ser se apresenta como uma ontomaquia,⁷¹¹ na qual um modo de conceber o fundamento da existência luta em uma espécie de processo de parto.

1.4.2.1 Lógica mítica em *El pez de oro*

Provavelmente, a abertura dialógica generalizada seja uma das qualidades mais importantes do mito, e aquela na qual Churata confiou para construir *El pez de oro* como um grande fluxo contínuo de sentido. Quem melhor que o Peixe como o ser que pode atravessar qualquer tipo de barreira, construindo uma constelação de espaços e tempos aparentemente inconciliáveis? E, ainda mais importante, o Peixe não elimina os conflitos, mas os respeita, porque tem a capacidade de contê-los no seu próprio ser líquido. Assim, a filosofia do Khori Challwa, que é lida através do delírio xamânico, é concretizada para ser entendida aos poucos como qualquer realidade sacra.

Se nos detivermos um instante a pensar na lógica do livro, devemos entender que o seu corpo (10 partes) vem antecedido por uma interpretação sumária em “La Homilía del Khori-Challwa”. Isto quer dizer que Churata, por precaução, começa pela explicação do corpo bíblico do texto e não ao revés, como sucede normalmente. Essa inversão da ordem nos permitiria entender que ele percebeu a dificuldade que o livro tinha sem contar com um guia geral e, além disso, a importância da possibilidade de saírem dele muito mais homilias: «debe tratarse de formas orgánicas en que el barbarismo indígena pretende consolidar una retórica naturaleza».⁷¹² Ou seja, toda entrada ao texto, segundo sua lógica vital, deveria trabalhar na formação de uma expressão, de uma gramática natural que

⁷¹⁰ Optamos por abandonar a questão lingüística, já que tem sido muito trabalhada pela crítica e porque fizemos já umas quantas anotações sobre ela.

⁷¹¹ Chamamos de ontomaquia o combate de concepções do ser que se desenvolve em *El pez de oro*.

⁷¹² CHURATA, *El pez de oro*, p. 148.

explicaria melhor uma grande quantidade de fenômenos aparentemente dispersos. Todos os retábulos assediam essa forma escondida, a qual é uma forma total de mundo.

Para obter sua grande fórmula, *El pez de oro* relativizará os tempos com o objetivo de reconhecer distintas relevâncias de significado, que devem ser atendidas para uma melhor compreensão do nascimento do Peixe. O haylli que se utiliza como epígrafe para a “Homília” é muito claro a respeito: «Dirás que todo esto / es trino solo / y como trino / con que arde su caverna / ni comienza ni acaba».⁷¹³ Em relação ao trino voltaremos inumeráveis vezes, como um dos elementos unificadores do projeto. Por outro lado, a fórmula do que nunca começa e acaba é a que deve ser tomada com muita cautela, posto que o maior interesse de leitura é tudo o que fica no meio da viagem intertemporal do Peixe. A música (o trino) que é dramatizada entre o começo e o fim do livro será uma das difíceis portas de ingresso, porque descobre ritmo no cosmos narrado e atuado; um ritmo que, de fato, não é fácil de compreender. É verdade que temos uma enciclopédia nas nossas mãos, mas seu protocolo de decifração não corresponde ao das enciclopédias ocidentais; para ler *El pez de oro* se precisa do *a priori* rítmico anunciado na “Homília”:

Es que América antes que fruto debe saberse raíz. Antes que al Porvenir su deber es mirar al Pasado; pulsarse a sí misma; sin que le acochinen gollerías como esa de su infantilidad... Necesariamente, el hombre de hoy es de ayer. Acá, en nosotros, debe hablar Él.⁷¹⁴

O olhar, o falar, o escutar, a estese, vêm do passado e são faculdades, no presente, por serem reativadas. O Laykhakuy faz vibrar as cordas do tempo, para que se possa sentir a presença do que tecnicamente é antigo, mas que, na verdade, é atualíssimo. Nesse sentido, a América como espaço não é um produto, mas um começo fora da transcendência platônica e aponta em direção ao fundo do solo: raiz pura.

Churata insiste acerca do passado-presente na sua paráfrase livre do livro do *Eclesiastes* 1, 9,⁷¹⁵ que funciona como epígrafe para a parte “Puro andar”, na qual, em resumidas

⁷¹³ CHURATA, *El pez de oro*, p. 151.

⁷¹⁴ CHURATA, *El pez de oro*, p. 185.

⁷¹⁵ CHURATA, *El pez de oro*, p. 559. Segundo Churata, o versículo diz assim: «¿Quid quo est est? / Ipsum quod fuit. / ¿Quid quod est fuit? / Ipsum quod». Porém, se nos remitirmos a uma edição antiga da *Vulgata*, encontraremos a seguinte redação: « Quid est quod fuit? ipsum quod futurum est. Quid est quod factum est ? ipsum quod faciendum est». Em uma adaptação moderna da mesma *Vulgata* encontram-se as seguintes palavras: «Quod fuit, / ipsum est, quod futurum est. / Quod factum est, / ipsum est, quod faciendum est». Uma tradução possível seria «O que foi, isso mesmo será. O que se fez, isso mesmo se fará».

contas, a ideia é a seguinte: «O que foi é o que será: o que acontece é o que há de acontecer». Em *El pez de oro* nos apresenta o passado como o grande regente do tempo a partir da sua insistência em múltiplos presentes. Nada novo há para Churata e é justo isso que queria demonstrar com o ritual do Laykha, que recuperaria esse elemento para a construção do porvir. Isto quer nos dizer que sem a luz dessa antiguidade que convive conosco, o conhecimento da realidade seria impossível. Só com o rito xamânico do texto inteiro poderíamos ter acesso à metodologia exemplar de recuperação da terra com suas vozes, que nunca deixaram de falar à sociedade churatiana e à nossa. Essa repetição para o poeta arequipenho seria um sentimento cosmológico⁷¹⁶ permanente, que o Peixe de Ouro anuncia como terra mesma: «Y tierra no era: era EL PEZ DE ORO».⁷¹⁷ O Laikhakuy busca recuperar a terra ou, por assim dizer, exorcizá-la até extrair dela o som puro que não se perdera, apesar da experiência colonial. Deste modo, dever-se-ia presenciar no rito textual o questionamento do tempo linear como o mais saudável que pode acontecer para o homem americano, e o qual se expõe na figura do Khorí Challwa como uma terra mesma. A sua plasticidade interpretativa, desta maneira, faria possível a captação da dinâmica da Mãe Terra: «la Pachamama, que está y no está en todos los sistemas del Universo; y que si algo es necesario puntualizar, es que está, y es la misma en el espacio finito y en el infinito».⁷¹⁸

O Peixe de Ouro é um ponto monádico no qual tudo pode ser refletido, porque sem ele, como lente da experiência, se perderia esse caminho outro. A mônada leibniziana apresenta-se-nos como um pretexto para explicar um problema que ultrapassa os seus limites filosóficos a partir de distintos pontos de vista. A terra deixa de ser somente um espaço a ser recuperado para ser reconhecida como uma pessoa com a qual o americano se relaciona: «la Pachamama es la madre del Universo, no por sus cachorros, sino por ser madre en tiempo y en espacio, que espacio es, y solo ella secreta tiempo; por lo que todo no es más que forma de su forma».⁷¹⁹ O anúncio do Peixe é a multiplicidade de seres que se desenvolvem na terra da mesma forma que ele com uma sintonia elevada que é preciso transmitir de modo ritual: «No flota en el mar o en el éter; no es Phanteos; es cosa; está

⁷¹⁶ CHURATA, *El pez de oro*, p. 164.

⁷¹⁷ CHURATA, *El pez de oro*, p. 378.

⁷¹⁸ CHURATA, *El pez de oro*, p. 383.

⁷¹⁹ CHURATA, *El pez de oro*, p. 383-384.

en sí misma... solo la Kuka la conoce».⁷²⁰ A ferramenta do Laykha, a Coca, é também uma pessoa que participa no grande espetáculo de laços, do grande tecido que o Laykhakuy realiza na superfície textual que é invadida, povoada.

O jogo de perspectivas faz do poeta, em cada um dos retábulos, um ator múltiplo que encarna distintas vozes e atitudes sobre a terra. A metodologia para conseguir este efeito, não é a do realismo, mas da realidade mítico-ritual: «hablo no de elucubraciones sistemáticas, ni mi elocución obedece a método, que no sea el que impone la realidad».⁷²¹ O sistema de *El pez oro* move-se em duas camadas: a da multiplicidade bruta e a do ritual, que nos permite aproximarmos dela sem a assepsia ocidental. A grande garantia de todo o texto é acreditar no contramétodo epistemológico do Laykha; o cosmos está cheio de subjetividades e de linguagens.

O mais além que o Khorí Challwa anuncia é o futuro. Assim, a importância de toda a obra é o que vai chegar: «[E]l Imperio de EL PEZ DE ORO adquiriría, sin perder sus viejas estructuras, nuevas expresiones».⁷²² A repetição do passado, desta forma, é a consolidação de uma nova era para a cognição humana. O Laykhakuy procura a ressurreição de velhas formas nas circunstâncias de um mundo conhecido, que se encontra acabando um ciclo vital. O grande grito que reverbera, que emerge nas linhas artesanais escritas por Churata, são: «—¡Milenios de EL PEZ DE ORO llegan!...».⁷²³

No começo deste capítulo, salientamos o tempo sobre o trino, porque queríamos demonstrar que o canto que o Peixe emite é a linguagem dos tempos trançados no rito de mudança do Laykha, como explica Churata: «[Y]a es tiempo que el ritmo, el impulso dinámico, sean estudiados en la razón emotiva. El patriotismo no es convención, y tiene lógica ni seriedad cuando él se dice que es el amor a la tierra que se lleva adherida a la suela de los zapatos».⁷²⁴ A musicalidade é ctônica e unifica supralingüísticamente os retábulos, já que o chamado tem a ver com um sentir generalizado. Aqui o nosso caminho de pesquisa se complica, dado que cada parte de *El pez de oro* é uma terra que se alimenta

⁷²⁰ CHURATA, *El pez de oro*, p. 384.

⁷²¹ CHURATA, *El pez de oro*, p. 550.

⁷²² CHURATA, *El pez de oro*, p. 872.

⁷²³ CHURATA, *El pez de oro*, p. 799.

⁷²⁴ CHURATA, *El pez de oro*, p. 289.

por sua vez da Pachamama, e, por trás de cada cena, o Khori Challwa canta para fazer o milagre da unidade na multiplicidade, o argumento de uma razão emotiva.⁷²⁵

O Peixe de Ouro é o personagem musical que atravessa e sustenta o Laykhakuy, que o expressa. Por este motivo, Churata descarta o mito grego para formar a alma americana e considera o incásico na formação da personalidade da comunidade do Sul.⁷²⁶ Em outros termos, a formação da subjetividade depende do mito que se oferece para sua construção e que se tenta resgatar, no extenso primeiro volume do plano churatiano. O homem novo, previsto no Khori Challwa, sob este aspecto, seria um homem com altas capacidades estéticas que teria, como consequência, considerações políticas amplas e coerentes com a vida continental. Miticamente, a atividade do Laykha se concentraria em três pontos gerais: 1) o canto do Peixe que dá sentido ao cosmos, feito de terras na Pachamama; 2) o nascimento de um novo homem: o Peixe de Ouro, e 3) a presença do passado e do futuro na dupla epifania (pontos 1 e 2) transmitida no Laykhakuy. Este evento artístico-filosófico não é fácil, porque implica uma compensação agónica, provavelmente pela lógica do parto, que também se pode encontrar no livro. Gostaríamos de culminar esta parte com uma citação do livro que poderia funcionar como um resumo de perguntas retóricas:

¿No eres hijo mío el sueño vivo? ¿No eres el pasado-presente? ¿No eres el que si fue nunca se ha ido? ¿No eres la infantilidad perenne del mito? ¿Quién vive en la dulzura de tu ánfora? ¿No es tuya el alba de ayer? ¿No me dices: eres indio, o no estás? ¿No eres el germen de oro que late en el corazón del hombre? ¿No eres el que liberta el ojo y fertiliza el llanto?⁷²⁷

1.4.2.2 As personalidades

Creemos que uma das pedras de toque de *El pez de oro* responde às funções pessoais que o Khori Challwa cumpre. Concededor das escrituras, Churata não fala da *Bíblia*, mas da *Torá* quando cita o *Génesis* 27, 27 da seguinte forma: «Mira el olor de mi hijo / como el olor del campo».⁷²⁸ Por um lado, descobre-se o lado indígena do texto hebraico quando

⁷²⁵ «Se me ocurre el mito de la materia sinfónica de pueblo; y que allí donde hacían necesidades con voluntad melódica, pronto la creatura torna carnatura de timbal y retiene y anda. Eso EL PEZ DE ORO en el plasma unigénito» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 365).

⁷²⁶ «El mito griego es el **alma mater** del mundo occidental; el mito inkásico debe serlo de una América del Sur con «ego»» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 198-199).

⁷²⁷ CHURATA, *El pez de oro*, p. 368.

⁷²⁸ CHURATA, *El pez de oro*, p. 225.

se fala do cheiro do campo, que legitimaria o pensamento agrícola andino na narração semítica e; por outro, o mito churadiano seria uma continuação da história sagrada em relação às palavras do Isaac, antes de dar sua benção a Jacó, e não a Esaú, como se tinha pensado.

A preservação mítica à qual o livro recorre baseia-se na continuidade histórica das responsabilidades de poder. Segundo a história bíblica, Jacó furta o patriarcado ao seu irmão usando a roupa dele e peles de animal, para que o seu pai sinta a pele peluda e o cheiro de Esaú. O Peixe de Ouro toma a posição do astuto que aproveita consonâncias míticas para se validar nos panoramas narrativos, aos quais remete-se o poeta: o Peixe é anunciado em muitas míticas e, para sorte da América, escreve-se o livro que o anuncia com todas as suas letras. Na parte “KHORI-KHELLKHATA = KHORI-CHALLWA”⁷²⁹ que pertence ao capítulo “El pez de oro”, fica mais evidente a nossa interpretação do aquático personagem. Além de ser um ente musical, uma terra, homem do futuro, filho do Khorí Puma e a Sereia, o Khorí Challwa é também escritura de Ouro (Khorí-Khelkhata), ou seja, ato puro de expressão mítica,⁷³⁰ premissa do saber. Desta forma, a letra é vivificada pela ação total dele que, se poderia dizer, transmuta constantemente, de retábulo a retábulo, junto com o seu pai.

Mas, por que a complicada manifestação deste ser na obra? Consideramos que sua complexidade responde ao problema da totalidade à qual aspira o Laykhakuy. A máxima relatividade não deve ser entregue exclusivamente ao ato criativo individual, enquanto homogêneo, mas a um personagem criador que pode usar uma grande quantidade de máscaras, ou roupagens, para se afirmar a si mesmo. Isto quer dizer que sempre se é um na variação caleidoscópica que recebe o livro. O que em aparência é contradição, é uma *complexio oppositorum* que repete o si mesmo que habita na natureza,⁷³¹ e que se oferece ao leitor segundo sua própria dinâmica; *El pez de oro* não cede terreno, porque todo ele é conquista de uma sabedoria interpretativa no sentido teatral.

⁷²⁹ CHURATA, *El pez de oro*, p. 355-372.

⁷³⁰ Segundo Jung, o ouro é um dos sinônimos do si mesmo entre os quais se encontra o símbolo do peixe. (*Aiôn*, p. 264).

⁷³¹ «El sí-mismo es una auténtica *complexio oppositorum*, lo cual no quiere decir, en modo alguno, que esté constituido de manera contradictoria» (JUNG, *Aiôn*, p. 228).

A mutabilidade de pessoas no contraponto do Peixe pode ser notada na espécie de reescrita bíblica presente no KHORI-KHELLKHATA, no qual se citam dois versículos importantes:

Vers. 11. «¡Ella habrá de parirte (farfullaron oleajes) al Hijo Inmortal; el primero que sepa de dónde vino y va donde sólo para Él andan los caminos!... ¡Si te lo comes, te comerá!...».

Vers. 12. Pudo el Puma con el hambre de su diente, y enloquecido por el Oro se comió a su hijo; día postrer, loco por la miel de la Moksa, se comió a su Khesti.⁷³²

As palavras são dirigidas ao Khori Puma que espera seu filho imortal que é, por sua vez, razão dos caminhos que serão percorridos em direção ao novo-velho mundo. Mais radical ainda, os rumos dirigem-se a ele, ao filho. De importância vital, também, é a lógica na qual quem come (o pai) é comido no processo. Este ciclo canibal, predatório, mostraria que o fluxo do Peixe é envolvente, sua realidade é feita de dobras que absorveriam singularidades, para se manifestarem cada vez mais com maior plenitude. E o Khori Puma come não só o seu filho, mas também a sua mãe dando como resultado um Khori Challwa que reúne potências em si, as quais permitem que seja mais original e singular, paradoxalmente. Desta maneira, a lógica clássica da identidade é criticada, porque um ser pode ser muitos em uma infinita absorção e reabsorção de tempos, espaços e personagens, que implicam conceitos de uma teoria cognitiva.

Chegamos a um dos grandes cruzamentos de *El pez de oro*: a(s) identidade(s). Quando Churata faz esta mistura de distintos estratos (que deveríamos chamar melhor de desestratificação) e códigos no livro, quer nos fazer lembrar que toda composição é heterogênea e não perde nenhuma das qualidades singulares que intervêm nela. A perda não se contempla, nem se entende no texto, porque ele é toda a somatória de forças que tem como cúspide a mobilidade do filho do Khori Puma. O que se poderia ler como antropofagia, à primeira vista, pula o muro do meramente humano para formar parte de agenciamentos de potências que têm como resultado o acontecimento textual, o código sagrado para futuras inquisições de sentido. O Laykhakuy seria o passo prévio para estabelecer qualquer forma de debate, já que seu objetivo seria a apresentação de um plano ontológico geral. A existência de *La resurrección de los muertos*, que seria difícil de entender sem *El pez de oro*, corroboraria esta hipótese para futuros trabalhos, mas ela

⁷³² CHURATA, *El pez de oro*, p. 357.

tem pertinência, posto que nessa continuação do livro estudado descontrói-se a morte como problema epistêmico do Ocidente.

O debate da identidade é o debate da personificação de singularidades, que sempre fazem aparição coletiva como no seguinte poema coral: «¡Khaipi, / el Hijo de la patria / muerta! // ¡Khaipi, / Khorí-Challwa, guagua-chullpa!...». ⁷³³ O livro mostra-nos no seu *aqui* (khaipi), o fruto da terra morta que pode ser entendida como solo do passado ou primigênio; o *aqui* do Peixe que é bebê e ancestral, ⁷³⁴ presente-futuro e passado; o aqui da identidade plena que deve ser ouvida na sua simultaneidade quase heracliteana como se pode ver no seguinte Haylli: «Corriendo, / estoy quieto; / engendrando, / me engendran». ⁷³⁵ Tenta-se eliminar a contradição no fluxo perpétuo e sob este sinal criativo trabalha cada um dos seres que povoam o livro... A síntese hegeliana nesse panorama não teria relevância, porque sua mítica corresponde à do seu mestre Platão, grande inimigo do Laykha, que permite cantar ao Khorí Challwa e que, no transcurso dessa melodia, elimina a negatividade do não-ser, para desnudar as infinitas correspondências da cadeia de criações e recreações; de uma reunião ativa, erótica.

Para Churata o impulso erótico da vida, que mostra o Peixe, implica a chegada à profundidade da sua mensagem, dado que unicamente sobre a terra é possível entender a substância da existência fundada no sentir, ⁷³⁶ que é também dor, ⁷³⁷ mas uma dor na qual um povo pode se entender e decifrar fraterno. A escritura dolorosa a modo de parto que nos apresenta o Laykhakuy procura fazer comunidade, porque o Khorí Challwa pode ser no nós e o nós, com suas singularidades, só pode ter plenitude no Khorí Challwa; a grande aposta de *El pez de oro* é que todas as personalidades possam conseguir o seu protagonismo exato na grande trama de um cosmos por explorar:

[...] ni en EL PEZ DE ORO (ni en símbolo) sería posible una existencia sin público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad.

⁷³³ CHURATA, *El pez de oro*, p. 361.

⁷³⁴ Segundo o índice lexicográfico oferecido pelo escritor, Chullpa pode ser sepulcro ou ancestrais pre-solares do americano. Seja como for, indica-se uma presença antiga que reitera sua importância na atualidade (CHURATA, *El pez de oro*, p. 982).

⁷³⁵ CHURATA, *El pez de oro*, p. 390.

⁷³⁶ «-¿Sientes? / -Sí. / -Luego, existes. / -Admitido» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 366).

⁷³⁷ «Vers. 45. Lee bien estas Khellkas, tú, que has llegado a la Chinkana; y sábeta que son tierna flor de manojo de espinas» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 365).

En todo drama, el drama es tanto del autor que lo ordena como del público que lo concibe; y es preciso que él se haga existencia en cada uno de los espectadores para que hiera los resortes vitales. Es que somos en Él y Él es en nosotros; por lo que siendo en nosotros, ya no es drama, es vida. Es decir dolor [...] lo único fértil es el dolor.⁷³⁸

A suprema personificação dentro de todas as flutuações das quais é capaz, o Khorí Challwa é a Vida mesma que é fértil e presente muito mais na dor, já que ela compromete os personagens a atuar e discernir seu lugar no teatro da existência. Podemos concluir esta parte afirmando que as propostas de fragmentação, ou de sujeito quebrado, que certo setor da crítica privilegia não se justificam, posto que a variabilidade mítica do personagem principal da obra é o percurso pelas múltiplas curvas, que oferecem as terras de cada retábulo. O Peixe faz uma cartografia do ser, do sentir e do poder que nem sempre é equilibrada, nem linear e nem homogênea. Consideramos, assim, que a postura da crítica decorre de exigências hermenêuticas, geralmente, incompatíveis com a obra e que se ganharia em compreensão se fosse reavaliada essa perspectiva analítica.

1.4.2.3 O problema do ser

O ser é concebido por Churata como a base de todo seu plano de conhecimento. À vista disto, não pode ser conveniente, nem saudável, discutir sobre temas complicados sem primeiro estabelecer a pertinência ontológica, que antecede qualquer enunciado e juízo.⁷³⁹ O que esteve postergado, século a século, é tomado pelo poeta como fato unificante do continente: sem uma concepção clara do cosmos, nenhuma formação coletiva poderia obter a solidez e perenidade necessária para viver. O grande paradoxo desta verdade é que a América, como realidade complexa, se desenvolveu de costas para uma perspectiva de mundo que manteve, no seu momento de governo, um sistema equilibrado, de acordo com fatores que demonstrariam as limitações do modelo imposto pelo invasor.

Para Churata, a melhor opção sul-americana teria que ser a recuperação dos parâmetros governamentais incaicos que foram abolidos, mas não eliminados desde sua raiz. Por esta razão, todo pensamento próprio para as terras do Sul deveria fazer uma espécie de arqueologia, a fim de recuperar essas formas sobreviventes e teimosas apesar do longo tempo de dominação. A existência do Peixe de Ouro seria equivalente à desestratificação

⁷³⁸ CHURATA, *El pez de oro*, p. 368.

⁷³⁹ «Ya no se puede, ni se debe, considerar a América problema político, geográfico, o comercial, solamente. El suyo antes de todo es un problema del SER» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 195-196).

de toda certeza da epistemologia vinda do além-mar e o Laykhakuy sua primeira modalidade expressiva para intervir sobre a existência e, ainda mais importante, se deixar invadir por esse modo de ser invisibilizado. A arte poética churatiana não devém filosofia, mas que a própria estética é ato filosófico, através do qual se podem abordar diversas fórmulas que reorganizam insistentemente um mundo dividido no seu fundamento: ser, sentir e agir se encontram em *El pez de oro*, dado que nunca estiveram realmente separados. A remissão ao passado, segundo esta lógica de união, seria a emergência da criação do futuro no presente; por isso não hesita em afirmar que essa filosofia é de felinos e de peixinhos.⁷⁴⁰

A ontologia apresentada no livro estudado é fundamentalmente terráquea.⁷⁴¹ Talvez em um surto de emoção, na direção churatiana, o texto converta-se em uma terra por explorar para o leitor e, nesse processo, ele poderia se achar comprometido com os valores expostos pelo Peixe. Por outra parte, como explicávamos na seção anterior, a Pachamama não é um ente passivo, mas uma pessoa que sustenta e participa na conformação de uma experiência comunicativa ampla: [a Terra] «en todo momento ella trata de servir al destino del ser... éste es camino que lleva al corazón del hombre el sentimiento de su fraternidad con Naturaleza».⁷⁴² Como muitos dos discursos religiosos, Churata entende que no coração do homem se localiza um saber de comunhão cósmico, mas ele dá ênfase à Natureza como guia, à Terra como servidora do destino que se expõe no rito do Laykha e que diverge das formas de pesquisa ocidentais. O ser não é uma exclusividade, mas um objetivo compartilhado. Deste modo, o exclusivismo humano é fortemente criticado: «[L]os sabios han rastreado siempre con poca sencillez en los problemas del conocimiento».⁷⁴³ Churata não rejeita a sabedoria, porém sabe que esta tem muitos problemas de aproximação à verdade,⁷⁴⁴ posto que, em consonância com diversas tarefas

⁷⁴⁰ CHURATA, *El pez de oro*, p. 869. Não poderemos nos aprofundar na proposta do pensamento animal em *El pez de oro*, mas tem a ver com esse retrocesso positivo para a humanidade.

⁷⁴¹ Em termos Deleuze-guattarianos, Churata antecede a o que eles nomeam de geofilosofia (DELEUZE e GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, p. 86-114).

⁷⁴² CHURATA, *El pez de oro*, p. 711.

⁷⁴³ CHURATA, *El pez de oro*, p. 893.

⁷⁴⁴ Para Churata a sabedoria é movimento (CHURATA, *El pez de oro*, p. 541) e, nesse sentido, a cognição se faz em relação a uma superfície que serve de sustento e a uma profundidade que mantém viva a planta. A construção da filosofia em Churata é de tipo agrícola e predatória, em termos gerais, mas o interessante deste dado é como este tipo de conhecimento enfrenta-se à modernidade como estrutura racional que é considerada como superação do passado.

filosóficas, o Laykhakuy vai seguindo a linha que conduz à revelação do ser e o seu sentido. Podemos agora, seguindo a argumentação do nosso autor, apresentar um dos diversos trípticos do texto. A vida é o Ser e o Ser a Verdade que se experimenta na relação.⁷⁴⁵ É justamente por este motivo que vemos desfilar uma grande quantidade de personagens entre retábulo e retábulo, pelo princípio generalizado do diálogo que pode se obter sob a lógica da vida que elimina a morte e mostra a realidade da imanência,⁷⁴⁶ a qual dirige o projeto churadiano. A negatividade, deste modo, é eliminada⁷⁴⁷ e a comunicação expande suas capacidades;⁷⁴⁸ o delírio traduz algo mais que meras palavras de homens.

A grande ontomaquia musical de *El pez de oro* gira em torno da eliminação da visão negativa do não-ser, porque somente assim seria possível sair da ontologia alheia e recolocá-la em um marco maior de saber humano. Ou seja, a América também teria uma proposta do Ser para o globo, porque possuiria todos os ingredientes para isso: organização política, estética e, sobretudo, uma lente ontológica completamente desenvolvida e praticada pelo indígena. O Messias hebreu daria lugar ao Peixe andino, por ser este um símbolo de abrangência superior às expectativas coletivas, além de compartilhar horizontalmente suas qualidades com o entorno.⁷⁴⁹ Em um sentido muito específico, o ser se exerceria e nessa atividade se compenetraria em si, enquanto ele afirmaria a singularidade pessoal do(s) vivente(s):

Siente, siente, cada vez más. Allá sabrás que eres unidad porque en ti en todo momento se fragua utilidad. Soy en cuanto son; y son porque soy; porque somos es posible el ser. Sólo porque me eres útil eres. Si dejaras de serme útil, se hundiría la vida. No estás más en ti que en tu prójimo.⁷⁵⁰

⁷⁴⁵ «—;Soy la Verdad porque soy la Vida!...» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 893). O “Obscuro de Puno” faz uma clara relação com o evangelho segundo João 14, 6, porém a grande diferença é a inversão dos termos como os de matéria espiritualizada contra transcendência, e a vida por sobre todo fator de sentido.

⁷⁴⁶ [...] el alma es tan materia como el belfo de los sabios que manipularon en la horca el símbolo de la Verdad Inmanente (CHURATA, *El pez de oro*, p. 893).

⁷⁴⁷ «No ser es la única manera de ser. Y Dios es Dios porque es el no ser» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 281).

⁷⁴⁸ Na parte intitulada “Thumos” (CHURATA, *El pez de oro*, p.721-789), o escritor faz uma apologia à linguagem animal e a suas propriedades superiores às humanas.

⁷⁴⁹ «Si eres infinito no tienes más que un ser. Y ser es ser Él» (CHURATA, *El pez de oro*, p. 696).

⁷⁵⁰ CHURATA, *El pez de oro*, p. 692-693.

Uma das maiores viradas que o projeto churadiano guarda refere-se à comunidade ontológica que traz, para nós, o filho do Khori Puma. Esta irmandade não metafísica tem significado na utilidade social da existência. O chamado do ser pode ser posto em prática quando as realidades pessoais se agenciam, umas com as outras, criando novas condições de existência que a vida celebra na reprodução. Deste ponto de vista, o desejo multiplicativo do ser sai da forma limitada de entendê-la, como preservação específica, para passar à conformação de seres transespecíficos que doam suas potências para engendrar algo novo. *El pez de oro* seria uma arte poética das conexões vitais infinitas. Para finalizar esta parte, vamos citar uma parte do livro que vai nos permitir esclarecer o mencionado até agora:

[...] dos es uno. Cuatro también es uno: la yunta no la hacen dos becerros; dos becerros, un arado y el boyero. Mendaz que el idioma de Natura sea aritmético; es deontológico; y sus unidades no se refieren a cantidades, sino a utilidad. La unidad no es Uno; la unidad es posible en todos o en muchos. El uno sirve cuando es tres; que solo así es un hecho. Y es que la unidad tiene que ser cosa y no ente.

—¿Y como el hombre es uno, no existe?

—¿Uno? La Nada es la Reina; Rey el Todo. Se casan, y ahí todo: El Príncipe Uno. Deja solo al Omnipotente; y verás que la Reina Nada se lo come. Pero, como la vida es utilidad; somos dos y Uno.⁷⁵¹

A existência é um dever (deontologia), porque o ser, segundo Churata, alimenta a utilidade vital sempre complementar. O Todo e o Nada criam a Unidade. Assim, aquele nada, que pode ser entendido como caos, descartado pelo platonismo, mostraria o perfil correto do verdadeiro homem, do homem total, do homem do futuro. É claro que os processos hermenêuticos desse novo cidadão perpassam por muitas das capacidades do atual, mas foi a fé do escritor o que delineou suas características.

Finalmente, o unitário tem um mínimo de dois elementos, porque só se pode ser em uma sinergia maquínica que aumenta as qualidades dos integrantes da simbiose utilitária.⁷⁵² Desta maneira, assegura-se a realidade em qualidades de união e não de quantidade. O fator mítico reverbera novamente na figura integral do não-ser e o ser; o Rei Nada comeria o Onipotente se ficasse esquecida. A direção da narrativa do Ocidente, claramente, seria contranatural, porque não capta o fato de que a vida envolve, a todo momento, uma

⁷⁵¹ CHURATA, *El pez de oro*, p. 573-574.

⁷⁵² Churata com alguns anos de antecipação tinha enxergado claramente o conceito de agenciamento desenvolvido por Deleuze e Guattari. Cremos que isso foi possível graças às notícias que chegaram a ele sobre a filosofia espinoziana.

aliança. A consequência imediata disto seria a absurda crença na morte que condenaria quem acreditasse nela à incompletude, à solidão.

2 Balanço analítico

Depois de ter analisado o que consideramos as grandes vias de acesso às obras estudadas, é possível distinguir as consonâncias e dissonâncias de ambos os projetos estético-políticos. Mas, antes, cabe mencionar que o nosso interesse em Sousândrade e Churata é seu curioso cruzamento de olhares. Por uma parte, as intuições do poeta brasileiro são desenvolvidas pelo escritor peruano e, por outro lado, a construção estética de *El pez de oro* iluminaria as buscas de *O Guesa*.

Para começar, a grande coincidência poética dos dois responde ao programa de relativização narrativa que os dois expõem. Ou seja, para expressar a América, seus planos recorrem a uma grande rede de laços históricos, que são mitificados através da lente dos seus personagens principais. A criação nos dois é fundamentalmente relação de percepções nômades. Para eles, não basta criar um mito, mas uma que concentre as percepções que modelariam a subjetividade dos seus prováveis leitores, tendo em conta que se anuncia nos textos a possibilidade de um novo modo de ser homem e, conseqüentemente, sociedade.

Outro dos grandes pontos que unem as obras é o fator religioso que se manifesta nos ritos. Se por um lado temos o *Suna* de renovação do cosmos na carne do Guesa, por outro temos o Laykhakuy que faz sair do fundo da Terra a mensagem do Peixe de Ouro. Os livros, neste sentido, seriam rituais religiosos marcados por nomadismos diferenciados no tipo de viagem. Enquanto o Guesa caminha pelos continentes e conhece suas míticas para se alimentar delas, o Khorí Challwa se move entre estratos como a escrita, a música, as Pachas, para completá-las e se completar com elas. Os nossos arquétipos fazem grandes cortes na realidade, para demonstrar que ela é mais do que até aquele momento tinha-se contado e aceito. O futuro, nesse sentido, para o Guesa é de uma atualidade puríssima, e para o Peixe, é mais germinal, talvez pela situação filial deste último.

A relatividade temporal nos textos é outro dos frutos da influência ou permissões míticas. O tempo não é questionado por algum tipo de exibição erudita de nossos poetas, mas pela necessidade de abordar um processo histórico total do continente, em dois momentos curiosamente marcados pelo capitalismo. Sousândrade contemplou as ameaças dele

contra a ordem política e Churata reagiu à sua chegada, modificadora do contexto peruano. Nos dois casos, a literatura, a criação artística, é empregada pelos escritores como ferramenta de interpretação do fenômeno do capital, além de uma resposta de resistência a seu grande poder. Tanto o brasileiro como o peruano entenderam o ato criativo como forma de resposta à crise social. Neste sentido, a fé que eles tinham na arte foi coerente com o trabalho vital que desenvolveram no plano de organização política. Em cada momento, esses escritores construíram a figura do homem total: o Guesa e o Khori Challwa.

As variações temporais que possuem os poemas devêm dos delírios acompanhados por fatores musicais, fatores rítmicos, nas suas experiências. Isto quer dizer que tudo nas obras é um insistente jogo contrapontístico. Para Sousândrade esta responsabilidade musical tinha a ver com o equilíbrio entre pensamento e terra, enquanto para Churata a música era um modo de ingressar na dinâmica do ser. Se no primeiro o ser encontra-se entre o pensar e o solo dando como resultado num tecido semiótico altamente denso, para o segundo, o ser é toda vibração vital que atravessa os corpos. Ambos encontram um método analítico que não está baseado em formas lineares ou, em geral, de lógica aristotélica, mas em moldes sempre móveis, porque uma correta cartografia das potências americanas depende da dinâmica que possa resistir à superfície textual.

E se nos referimos à cartografia, a práticas de mapeio do poder, tanto Sousândrade como Churata perceberam que a realidade não é unidimensional e nem sequer bidimensional, mas sim, pelo menos, tridimensional; fluxo de materiais de sentido plurais e heterogêneos. O grande risco de incompreensão em ambos é justamente querer exprimir essa variação constante, essa insistente torção que é a América Latina. Para lograr o mencionado objetivo, empregaram o jogo das máscaras, ou das personificações, no qual se encontra uma grande quantidade de perspectivas nos heróis-prismas. O Guesa e o Khori Challwa permitem que neles se cruzem máximos de sentido, como uma espécie de eixo experimental. Por este motivo, os livros estão cobertos de irregularidades, como qualquer terreno. Os nossos poetas não querem aplainar o terreno, querem complicá-lo, porque só na complexidade o ato de conhecer é possível.

A encarnação em *O Guesa* é mais radical, do que o jogo de papéis em *El pez de oro*: não obstante, a densidade analítica é maior no segundo, como compensação. Cabe somar que, neste panorama, nenhuma das obras contempla a possibilidade do corte de sentido, dado

que o mais importante é enxergar a continuidade aí onde se perde, prometendo nefastas consequências para a comunidade. E pela atenção ao fluxo contínuo da existência, nossos poetas perceberam a dor como uma força criativa importante, porque seus projetos implicam luta; o menino órfão foge dos xeques ao passo que o filho do Khorí Puma e a Sereia prepara seus exércitos contra a pestilenta Lama.⁷⁵³ A questão histórica da dor talvez seja a marca, tanto antiga como moderna, da experiência poética e humana que deve ser transmitida para configurar um correto humanismo.

De dois modos diferentes Sousândrade e Churata traçam linhas que escapam aos acordes de compreensão das suas épocas. Isto os converte em autores dissonantes ou até antimelódicos. A viagem e a ontomaquia teriam como ponto em comum a grande saída dos relatos únicos do mundo, porque o importante para o primeiro é tudo o que fica no meio do movimento, posto que é aí onde a sustância brilha e converte-se em pensamento, em crítica do estado da humanidade. Para o segundo, a crítica teria que ir mais além, já que deve construir, ou desvendar, uma epistemologia para a terra. Assim, deslocamento e conflito do ser seriam modos de recuperar a terra e a vida em seu decurso. As duas artes poéticas, neste sentido, não temem assumir papéis filosóficos, porque entendem que a poesia tem um procedimento de esclarecimento do mundo, que não evade as suas múltiplas áreas.

Os confrontos dos planos sousandradino e churatiano referem-se, segundo podemos ver, aos graus de mescla que ambos evidenciam. Temos em *O Guesa* uma absorção mítica mista e em *El pez de oro* uma absorção mítica completa. Consideramos que poderiam existir absorções míticas completas, mas teriam a ver com o uso da linguagem que estrutura a obra. O que queremos dizer com a absorção mítica mista? Queremos dizer que Sousândrade encontra-se negociando, com dificuldade, o princípio ontológico que rege o poema. Embora tome as míticas em referência ao rito de passagem do Guesa, ele não abandona o platonismo, o republicanismo ou o cristianismo como fontes ideais, às quais deveriam chegar os homens. O pensamento ameríndio nele ficaria subsumido aos parâmetros ocidentais, matizados com as potências nativas da América. Desta forma, a fusão dos horizontes semióticos, nele, é parcial. Opinamos inclusive que as tensões que geram as fricções narrativas em *O Guesa* existem com a esperança de serem absorvidas

⁷⁵³ O nome com que se cita em *El pez de oro* é Wawaku e descrevesse o combate na parte titulada “La Batalla del Espanto” e “Arenga del Inka” (CHURATA, *El pez de oro*, p. 917-925 e 952-961, respectivamente).

por princípios transcendentais, apesar de que, a partir do ideal romântico que a obra possui, o imanentismo resplandece reiteradas vezes. O Guesa tenta aproveitar Platão, Jesus, as formas políticas norte-americanas, mas suas convicções de fundo servem a estes pivôs. A forma desequilibrada, no poeta maranhense, apresentaria essa grave tensão irresoluta e, por essa razão, aberta ao futuro. Sousândrade, neste sentido, criticaria parcialmente a ontologia e a episteme ocidentais, visto que não consegue sair delas. Essa percepção não reduz, em nenhuma porcentagem, as enormes intuições de transformação que requer e requeria o continente, porque, ainda que sua vida entrasse em conflito, o poeta se comprometeu com a construção de uma máquina de sentido total, que é urgente para as terras do Sul e em difícil compasso com suas singularidades.

A absorção mítica completa em Churata é a continuação do projeto sousandradino, porque ele se remeteu às formas míticas locais para ler o mundo inteiro e suas narrativas. O Khorí Challwa é a grande promessa para a América, cumprida no texto delirante que apenas sabe absorver tudo o que encontra no seu caminho. O que tem cor andina é valorizado e o que parece andino é indigenizado. Além disso, o poeta arequipenho declara guerra a Platão como principal responsável pela ignorância humana. Churata pega a tradição dos rebeldes filosóficos a fim de construir a comunhão e a comunidade cósmica que Sousândrade acariciou graças à sua fidelidade ao romantismo. O exclusivismo cristão também é reinventado pelo olhar do Peixe de Ouro, que rouba suas profecias para si mesmo, porque o mais original do elemento cristão é o que não foi desenvolvido, como a permanência da vida como verdade absoluta ontológica, experimentada no pensamento ameríndio. O “Obscuro de Puno” apresenta-nos, desta forma, uma anticatolice e uma “evangelização” do messiânico Challwa. Importante não ver nisto uma cristificação do andino, mas a repetição do renascimento presente em diversas míticas. A ênfase de Churata não se encontra aí, mas no como se chega a essa instância e, para consegui-lo, opta por uma direta crítica ontológica.

Como pode se notar, a principal diferença entre os projetos sousandradino e churatiano é de fundo, mas nas batalhas que ambos realizam no campo da expressão, entre matiz e matiz, são muito próximos. Finalmente, cada um soube chegar perto da problemática continental com propostas de sentir para fazer política. Ambos perceberam a relevância das pugnas de poder e suas poéticas nascem com o propósito de avaliar a maior quantidade de vetores em jogo, para conseguir uma solução que não esqueça as forças implicadas na pergunta pelo futuro da América. Sobre este pano de fundo é que ambos se

aproximam do mito, como forma elementar do ordenamento. É claro que para Churata fica mais evidente esta urgência, mas para Sousândrade vai se revelando este aspecto até conseguir formações de significado (Cantos II e X) integrais.

O tríptico mito, estética e política, deste modo, faz seu aparecimento, nos textos estudados, como grande exploração do porvir na recolocação e refocalização de tal quantidade de elementos que todo esforço teórico-crítico, incluído o nosso, fica limitado. No entanto, cremos que a ideia de *opera aperta* neles nos conduz ao compromisso com os seus trabalhos, não só na esfera hermenêutica, mas na esfera pública da administração do poder, como esperavam. É certo que esta asseveração pode ser tomada como debilidade analítica nossa, mas se a estratégia de *O Guesa* e *El pez de oro* aponta a nos recompor como coletivo, existe uma agenda pendente com a escuta atenta de demandas que ainda esperam, entre suas linhas, para iluminar nossas tarefas práticos.

CAPÍTULO III

Passagens da terra e da água

1 Terceiro movimento

Para esta parte final da nossa dissertação empregaremos três conceitos deleuze-guattarianos, com o apoio de dois outros pertencentes ao trabalho de Eduardo Viveiros de Castro. Empregaremos indistintamente cada um deles posto que em uma aproximação conjunta iluminariam os problemas críticos que os textos estudados manifestam. Importante dizer que já estiveram presentes ao longo da nossa pesquisa, mas não de uma forma tão clara como será a seguir. Além de explicar brevemente estas peças conceituais, elas serão objeto de reflexão, para que não se caia em uma mecanização aplicativa. Tudo isto procura conectar adequadamente as superfícies do nível teórico e estético, para que possam se iluminar de modo conjunto.

1.1 Conceitos

Um problema que a teoria deleuze-guattariana gera nos seus leitores, críticos em especial, é a inacessibilidade que apresenta. Em outros termos, a abstração quase esotérica da sua filosofia, que se encontra muito próxima de um irracionalismo insuportável. No entanto, os problemas de abstração dos conceitos criados por estes filósofos abordam problemas de movimento no pensamento e, por este motivo, são extremamente plásticos e, por vezes, aparentemente contraditórios. Ou seja, enquanto a filosofia típica detém o objeto analisado, o ato de apreensão neles tenta, na medida do possível, ir junto com o “objeto”, que é sempre uma realidade dinâmica. Por estas razões cremos conveniente refletir sobre os textos estudados junto com estes aportes.

No mesmo rastro dos pensadores franceses, encontramos ao antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que bebe deles e de Claude Lévi-Strauss. Porém, o fundamental no caso do brasileiro é a intenção de criar uma nova forma de fazer teoria, apesar dos riscos metodológicos que suas formas de entender o pensamento ameríndio implicariam, fonte primária com a qual faz uma trama complementar entre a linha dissidente do pensar ocidental e as concepções ontológicas do homem sul-americano. Tanto ele como seus mestres têm ciência dos perigos de leitura e desenvolvimento das suas teorias, mas a confiança que se pode encontrar nos seus textos não depende da facilidade ou dificuldade explicativa, mas na capacidade hermenêutica e política dos seus estudos para mover

alguns graus a inclinação da lente de leitura hegemônica que nos domina e guia ao mesmo tempo.

Tanto Sousândrade como Churata formam parte dos pioneiros da discussão sobre o homem americano, como conjunto heterogêneo, e o assumiram com não poucas dificuldades. Nos seus livros podem-se encontrar essas procuras de equilíbrio entre o humano, o filosófico e o territorial, como claras posturas filosóficas em relação à responsabilidade do artista-intelectual no panorama letrado das suas épocas. Isto quer dizer que as soluções que encontraram para atravessar o tecido cultural, dos seus tempos, e projetá-los na atualidade não compartilham, cem por cento, as estruturas e estratégias conceituais deleuze-guattarianas. Por este motivo, o melhor meio de encontrar as sintonias entre as propostas nômades dos autores abordados na nossa pesquisa é enxergar suas tensões em diálogo.

1.1.1 Rizoma

O conceito de rizoma é talvez um dos mais problemáticos e usados. A questão de um descentramento total, ou uma antigenealogia, viram uma dor de cabeça na hora de se empregar o rizoma para estudar autores que, apesar de relativizar estratos distintos nas suas obras, procuram um equilíbrio narrativo como proposta para enfrentar impasses artísticos distintos. Por outro lado, o rizoma aproxima-se da ideia de fragmento como mostra do caos e, neste sentido, poderia atentar contra as pesquisas estéticas de autores que revelam uma grande diversidade de tópicos, aparentemente desconexos, sobre a superfície textual. A grande luta deste conceito estriba na crítica aos modelos arbóreos, que dominaram e dominam o pensamento ocidental, ou seja, faz uma suspensão das certezas porque sob elas existem outros movimentos de sentido que não reconhecem protocolos estabelecidos para formar unidades de sentido. A relação de sentido pode começar em qualquer ponto, porque não responde a uma lógica estanque e, aos poucos, vai se enrijecendo, até que apareça outro movimento rizomático e faça pontes com outros grupos de sentido.

O rizoma forma parte de um processo oscilatório de sentido que implica construção e destruição de realidades, das quais o homem faz parte como um elo em uma grande cadeia de desejo. Em outros termos, o rizoma não pertence ao mundo das dicotomias, mas ao dos paradoxos, dos movimentos. É por este motivo que é possível cair em erros de leitura e acreditar em limites teóricos em Deleuze e Guattari onde eles não existem. Mas citemos:

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico.⁷⁵⁴

O ensinamento deste conceito é a horizontalidade das relações de significado que encontram pontos de convergência, gerando um plano cartográfico de recorrências não percebidas pelo transcendentalismo da árvore que aponta seu sistema em direção ao céu. Para Deleuze e Guattari, os modelos são paralelos e constantemente afetam um ao outro, em uma infinita oscilação. Cremos que uma problemática da complementaridade funcionaria melhor do que a criação de fronteiras analíticas, às vezes, inúteis, segundo nossa interpretação do rizoma, que se apresenta irrestrito e geológico, antes do que ideal; este conceito serve para invadir a terra, para desfronteirizá-la.

O que nos interessa no nosso caso específico é a reversibilidade que mostra este conceito de abertura, porque Sousândrade e Churata recorrem a estes modos de construir uma metodologia crítica das suas sociedades, através da não restrição de sentido. Sem dúvida, esses procedimentos caminham em direção à identidade nos nossos poetas, mas a grande diferença entre a identidade e o estado-nação romântico, vindo da Europa, é que jamais se encaixaram com a multiplicidade encontrada. Neste sentido, os livros que estudamos permitem ver as brechas pelas quais penetra a pluralidade retida pelo monologismo epistêmico, que possui também suas linhas de fuga, como se menciona na citação anterior. Antes de passar à pequena discussão do conceito seguinte, gostaríamos de apresentá-lo com as palavras dos próprios Deleuze e Guattari em referência ao conceito anterior, breve e insuficientemente explicado:

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de “devires”.⁷⁵⁵

A ênfase rizomática é colocada, em nosso caso, no livro como exemplo por antonomásia de relações impensadas, que obtêm uma forma no acontecimento do texto como tela de infinitas linhas em encontro nutritivo. Poderíamos dizer que os ritos e os delírios que

⁷⁵⁴ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 1, p. 42.

⁷⁵⁵ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 1, p. 44.

Sousândrade toma especificamente de Goethe e Dante não são patrimônio do Ocidente, mas porta de acesso à sua indigenização.

1.1.2 Devir

Um dos capítulos mais longos de *Mil platôs* corresponde ao desenvolvimento deste conceito, que se encontra muito próximo do pensamento mais externo à epistemologia ocidental. Nesta parte, Deleuze e Guattari descrevem em distintos níveis transformações que possuem uma gradação até o limite da morte, do desaparecimento. O devir provavelmente é a mais plástica das formações filosóficas dos pensadores franceses, já que se passa de um estado de configurações molares, ou compostas, a realidades moleculares que, em última análise, pertencem a formações musicais (!).

A musicalização da experiência fica muito perto do conhecimento físico da teoria de cordas e expressa a composição vibratória de diferentes corpos. A importância desta ideia permite entender que algumas formas, ou modos, não dependem de um estado fixo, mas de uma situação de velocidades em transformação. Isto quer dizer que alguns planos devem ser entendidos nas suas velocidades e seguidos nelas mesmas. Nem todo livro possui uma velocidade única, e ainda mais aqueles que trabalham com a experimentação de distintas dimensões de sentido. Assim, a regularidade ou não de movimento se converte em uma questão de relações entre planos heterogêneos que, aparentemente, não teriam nenhuma relação até formar um plano de consistência que é o livro, dada a nossa situação de pesquisa. As transformações servem para estabelecer acontecimentos de expressão e o devir é a prova máxima de conjunções que se afirmam por diferenças:

Devir não é uma correspondência de relações [...] não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado. Os devires não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. O devir não produz outra coisa senão ele próprio [...] O que é real é próprio do devir, bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que devém.⁷⁵⁶

O cuidado que devemos ter, segundo Deleuze e Guattari, é não confundir o devir com uma lógica analógica ou metafórica, porque isso enfraqueceria o poder da emergência de fatos que desejam passar a um novo estado. Ou seja, o devir não representa algo, mas apresenta sempre formas diferentes, criativas. Não em vão se fala de blocos de devir, anúncios, como no caso dos poetas estudados, posto que seus livros são entidades

⁷⁵⁶ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 4, p. 18-19.

agenciadas em blocos de inter-relação. Entendido assim, tanto como o rizoma, este conceito só pode ser cartografado porque não renuncia aos seus processos de conversão infinita, que funcionam entre dois ou mais pontos por serem afetados. Não é que de uma realidade *a* devesse vir *b*, mas que ambas são convertidas como o Guesa que devém poeta e o poeta que devém Guesa ou, mais longe ainda, o poeta que devém Laykha e o Laykha que devém Puma de Ouro, e o Puma de Ouro que devém Peixe de Ouro e este devém trino. O mais importante dessas mutações é a possibilidade de fazer uma leitura reversa de cada polo, porque o mais importante é o caos instalado no meio: «Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável».⁷⁵⁷

O grande e difícil acontecimento literário de Sousândrade e Churata é a indiscernibilidade que se faz presente nas vozes que participam nas suas composições e que poderiam ser tomadas como erros ou maneirismos criativos, mas que podem ser apreciados na sua justa medida como devires que implicam velocidades de relação e mudança.

1.1.3 Nomadismo

As considerações sobre o movimento em Deleuze e Guattari têm como suporte a multiplicidade. Isto porque tanto o rizoma quanto o devir, que são movimentos, nunca são feitos do Um, do indivíduo. Assim, a individualidade seria produto de diversos encontros de linhas, mais do que uma criação absoluta dirigida por uma só mente de tipo demiúrgica. Todo tipo de revolução, portanto, é produto de um encontro de múltiplos desejos que entram em consonância, mais ou menos estável, entre si. Aquela consistência que o nomadismo consegue tirar de diversos elementos misturados é chamada de máquina de guerra; um instrumento de ataque que serve para desmontar um sistema de modalidade estável ou endurecida.

A máquina de guerra, produto do nomadismo, tenta, todo o tempo, desde fora de uma organização, a sua destruição, porque a lógica nômade é a do movimento e, este não pode se deter até gerar novos sentidos, sobre o que a terra propõe na sua extensão. Poderíamos dizer, então, que aquelas linhas de desejo do rizoma, que implicam um devir, têm como ponta de lança a máquina de guerra; “ferramenta” exclusiva do nomadismo. Entendido assim, o nomadismo rodeia estruturas para desestabilizá-las, através da heterogeneidade

⁷⁵⁷ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 4, p. 96.

que possui. Tanto Sousândrade como Churata fizeram na vida, como na produção artística viagens fora dos centros de poder estabelecidos para serem arrastados pela pluralidade do afora. A soma de vozes nos seus livros é produto desses enlaces, que por vezes parecem loucos, mas que têm sentido se entendermos que eles seguiram os ritmos de experimentação propostos pelo cosmos. Quando falamos cosmos não nos referimos a uma figura desgastada ou meramente objetiva, mas a um conjunto de estratos que se encontram em relação dinâmica e que podem ser religião, matemática, economia, sociedade, cultura, costumes, etc. O que faz o movimento nômade é traçar formas em relação a estes conjuntos, aparentemente separados de forma clara. O nomadismo gera mapas de recorrências sobre distintos territórios. Neste sentido, não existe nem a total dependência, nem a independência:

Não é em termos de independência, mas de coexistência e de concorrência, num campo perpétuo de interação, que é preciso pensar a exterioridade e a interioridade, as máquinas de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de Estado, os bandos e os reinos, as megamáquinas e os impérios. Um mesmo campo circunscreve sua interioridade em Estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos Estados ou se erige contra os Estados.⁷⁵⁸

A contrapartida do homem nômade é o homem estatal. Uma vez mais, a difícil complementaridade é repetida no discurso deleuze-guattariano, porque eles não pretendem estabelecer pautas de metamorfoses, mas aproximações diversas às transformações destacando suas singularidades. Desta forma, é importante ressaltar que a máquina de guerra nômade pode ser capturada e convertida em máquina de dominação, dado que se manipula seu potencial desestratificador para fins particulares.

É claro que o nomadismo funciona em matilha, não obstante possui figuras que apresentam muito bem sua dinâmica, posto que em níveis pequenos conseguem exprimi-la. O profeta, o xamã, o feiticeiro são alguns exemplos de homens de fora que conseguem funcionar como válvulas de controle entre o Estado e o caos. O nômade, desta maneira, pode ser considerado como um *intermezzo*⁷⁵⁹ comunicativo em conformidade com o devir. A lógica da afirmação anterior é que ele acumula em si dimensões ou estratos heterogêneos produto da zona de contato livre na qual se encontra (fora) e que se contrapõe ao sistema rigoroso estatal. Tanto no primeiro, como no segundo capítulo,

⁷⁵⁸ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 5, p. 18.

⁷⁵⁹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 5, p. 42.

falávamos da característica artesanal e xamânica dos escritores estudados e é aqui, no conceito de nomadismo, que pode ficar mais clara a nossa afirmação:

O itinerante primeiro e primário é o artesão. Mas o artesão não é o caçador, o agricultor nem o pecuarista. Tampouco é o joalheiro, nem o oleiro, que só secundariamente se dedicam a uma atividade artesanal. É aquele que segue a matéria-fluxo como produtividade pura: portanto, sob forma mineral, e não vegetal ou animal. Não é o homem da terra, nem do solo, mas o homem do subsolo.⁷⁶⁰

O artesão é quem aprofunda e quebra os planos sólidos para extrair o minério de sentido que está escondido. Esse movimento nômade é radical e em direção inversa à lógica transcendental, porque seu interesse é viajar, rodear, sob a orientação de penetrar harmonicamente os fluxos puros da materialidade experimentada. Se concordamos neste ponto com os pensadores franceses, Sousândrade e Churata não terão feito grandes esforços de recepção e produção de sensações para não serem escutados, segundo suas recombinações críticas de mundo.

1.1.4 Perspectivismo

O perspectivismo é explicado por Deleuze no livro *El Pliegue*⁷⁶¹ no qual ele procura responder à variação do olhar, segundo o pensamento leibniziano e a influência que o Barroco significou para sua filosofia da mônada. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro desenvolve o conceito em ambientes mais reais de práticas humanas vivas no tocante a povos ameríndios, que nesta ocasião, queremos trazer para a literatura. Por este ângulo, o nosso trabalho encontra-se entre a filosofia e a antropologia, porque a adaptação desse instrumento analítico chamado perspectivismo nos permitiria abordar inquietudes do pensamento, convertidas em testemunhos do sentir humano.

Até aqui nada novo assoma, mas se entendemos que o perspectivismo faz mudar o olhar no sentido de enfatizar na imaginação, para extrair perfis estéticos que se projetam sobre as nossas práticas analíticas, a história poderia variar. Em consequência, a importância que queremos dar a este conceito tem a ver com o reconhecimento de que certas práticas escriturais adotam um modo de ver que se deixa atraparalhar por outros modos de conceber o mundo. A centralidade do artista ficaria de lado para chegarmos a uma abertura do sensível, na qual o cirador cumpre um papel como ponto de encontro de fuga de olhares.

⁷⁶⁰ DELEUZE e GUATTARI, *Mil platôs*. Vol. 5, p. 82.

⁷⁶¹ Presente na bibliografia.

Existiria um centripetismo em *O Guesa* e *El pez de oro* que gostaríamos de demonstrar e que permitiria a solidez das suas propostas narrativas.

Sobre esse conceito, Deleuze dirá que «[N]o es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto».⁷⁶² Em outros termos, a perspectiva não é um mundo onde tudo vale, mas circunstâncias que permitem um tipo de percepção da verdade para alguém e no processo da criação de um mundo. O sujeito encontra-se com mundos que tem que decifrar, através de uma ótica que não se encontra só nele, porque do cruzamento de perspectivas depende o sentido das relações e do equilíbrio cósmico. Dito isto, cada sujeito, dependendo do corpo que possui (condição), apreende um mundo que pode ser diferente para outro corpo. Assim, o olhar descansa sobre um feixe de opções perceptivas que esperam ser estimuladas pelo mundo circundante. No pensamento ameríndio, esta fórmula é comum, já que distintos seres do cosmos possuem seu próprio modo de ver e de agir no cosmos em uma vida, na qual onde é importante a diplomacia entre coletivos e o xamã cumpre a função de tradutor.

Para nosso caso específico, o escritor é quem consegue se colocar em diferentes pontos de vista, para enunciar diversas verdades que eliminam a unidimensionalidade do poder e da verdade estatal. Ou seja, o escritor simetriza tudo, põe sobre o plano do livro a possibilidade de compartilhar, no mesmo nível, observações sobre a realidade, evitando a restrição política ao *homo sapiens*. Sousândrade e Churata recorrem a essas formas de expressão em distintos graus, para iluminar espaços escuros da construção colonial. Em algum sentido, ambos se aproximaram de:

Uma teoria cosmopolítica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos –, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante.⁷⁶³

No caso dos infernos sousandrados, a afirmação de Viveiros é mais compatível, porque o poeta brasileiro deixa falar os mortos, deuses, personagens vivos, coisas, etc. Uma resposta imediata ao que nós dizemos é o fato de que ele tem passagens fantásticas no seu texto, segundo a tradição ocidental, porém a importância da questão política nele e o

⁷⁶² DELEUZE, *El Pliegue*, p. 31.

⁷⁶³ VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 43.

intento de revelar distintos sentires nos impulsiona a pensar no perspectivismo, como análise dos olhares de uma época e seu valor no marco da totalidade. Desta forma, o livro é revelado como um corpo pleno de percepções, que falam para outros corpos e criam uma nova comunidade. Entre o infinito caos dos sentires e os leitores temos a tradução da multiplicidade no tecido verbal.

Quando os escritores estudados juntam perspectivas à obra, a função criativa desta deixa de ser somente bela e passa a ser cósmica, não porque estejamos face a um mundo estranho e perigoso, mas porque se nos oferece um modo amplificado de interpretá-lo. A perspectiva funcionaria como expansão do mundo, sem nenhuma atribuição pessoal, mas participativa, graças ao labor xamânico dos escritores:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.⁷⁶⁴

Trasladar esta noção de compreensão para a literatura significa, para nós, libertá-la, de alguma forma, de um esquema unilateral e arriscar-nos a permitir uma existência de divergência maior à acostumada. Em troca de corpos sensientes, nos inclinamo a apresentar o livro como concentração de corporalidades-perspectivas, que penetrariam diversas tramas para evidenciar suas sombras e irregularidades. As obras de Churata e Sousândrade teriam uma função perspectiva nas formações de sentido das suas épocas e, na nossa como exemplo de abertura máxima de fluxos.

1.1.5 Multinaturalismo

O multinaturalismo e o perspectivismo compartilham um mesmo fundo ontológico, porque têm a ver com uma organização dos seres distinta da que se emprega no Ocidente. O que há por trás desse modelo é a ruptura do muro entre natureza e cultura que, no pensamento ameríndio, seriam descontinuidades, antes que espaços divididos. Isto quer dizer que a variação é uma premissa do conhecimento humano, que não se restringe a ele só como regente da verdade, mas como ser que faz parte dela.

Consideramos que essa capacidade de criar continuidades ontológicas entre cultura e natureza (entendida como algo inteiramente passivo, sem *animus*) foi mantida na literatura, pelo fato de que o mito se preserva vivo em várias das suas composições e em

⁷⁶⁴ VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 49.

diversas qualidades. Para alguns textos, a barreira entre realidade e ficção não teria muito sentido, porque eles operam com fatos humanos que têm manifestações diversas, mas que apontam à humanidade como fenômeno de entrecruzamento, em um grande intento de conversação direta. Tanto como a natureza, que possui vozes e subjetividades que participam nas pugnas de poder e construção do cosmos, os personagens invocados nos territórios textuais teriam uma ou várias vozes com validade participativa, porque pertencem a uma variação da verdade na qual o importante é o molde ontológico de interpretação.

E qual seria esse molde ontológico? Uma grande quantidade de seres associados pela sua interioridade humana. A natureza distinta pela manifestação corpórea, mas o fato cultural da percepção como igual sendo que depende de uma boa interseção, uma correta forma de agir no mundo. Por isto é que os personagens literários e seu encontro no livro têm plena validade, se conseguirem ser escutados pela comunidade de homens de carne e osso para sua preservação mútua. Não existe mito ou narrativa que não procure problematização e resposta numa comunidade e para ela. O respeito da natureza literária apoiado na variação do natural, junto com a pertinência antropológica, permitiria, por um lado, revitalizar o poder e ação do mito e, por outro, a importância da arte no plano político como uma guia proveitosa de experiência e experimentação.

A perspectiva nasce de uma interpretação outra das condições de existência e sobretudo, de influências em movimento nos diversos territórios do mundo:

O discurso mítico consiste em um registro de movimento de atualização do presente estado de coisas a partir de uma condição pré-cosmológica virtual dotada de perfeita transparência – um “caosmos” onde as dimensões corporal e espiritual dos seres ainda não se ocultavam reciprocamente.⁷⁶⁵

O livro, seguindo a lógica da citação, é um registro no qual o espaço de relação é liso, ou melhor, onde não é possível cortar os laços de sentido e de reciprocidade entre estratos e coletivos. Por este motivo, Sousândrade e Churata estariam próximos desse discurso quando alteram a “naturalidade”, para demonstrar que o ser é fundamentalmente comunicativo e livre para formar críticas a modelos opressivos ou desmemoriados de república. A atualização da relação em textos como *O Guesa* e *El pez de oro*, cremos, são pequenas mostras do que se vem fazendo no continente e que poderia, sem dúvida, formar

⁷⁶⁵ VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 56.

um corpus de escritores artesãos que, para chegar ao fundo da difícil paisagem cósmica, consigam questionar a estabilidade ontológica que forma sentires e agires, talvez, de modo equívoco.

Para concluir, «o multinaturalismo amazônico não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação *como natureza*». ⁷⁶⁶ Ou seja, em última instância, a perspectiva, a diferença perceptiva, exporia a necessidade constante de apreciar a tridimensionalidade da experiência ou a multiplicidade das vozes que se manifestam em uma urdidura potente, a qual se faz escutar na arte literária, fazendo-a, por vezes, refém, como nos casos que estudamos na nossa dissertação; a estratégia vai além de falar, para se concentrar na escuta como sumo ato criativo. A seguir, dos inúmeros exemplos possíveis das obras estudadas, analisaremos duas passagens de cada uma, para clarificar nossos instrumentos conceituais acima esboçados.

2. Passagens errantes

(AMAZONAS *belicosas melhorando a genesíaca superstição*.)

– Terra humana, primeiro.
Deus fez Eva; e então,
Paraíso sendo ela
Tão bela,
Fez o homem Adão. ⁷⁶⁷

No Canto II de *O Guesa*, conhecido como “Dança de Tatuturama”, Sousândrade faz participar uma grande quantidade de personagens entre os quais temos Violas, Ecos, filósofos, escritores, coros, indígenas, etc. Quase temos o quadro “A queda dos anjos rebeldes”, de Pieter Brueghel, o velho; ou “O jardim das delícias”, de Hieronymus Bosch. A partir do caos é que se gera a crítica. Nessas visões sousandradinas temos a participação das amazonas, que invertem a ordem do mito da criação, mas, não contentes com isso, o melhoram-no, porque o fator feminino seria cardinal e terrenal. A mulher é uma figura central na poética do escritor e, aqui, se faz evidente o interesse em fazer uma mudança mítica a partir dela e a sua versão americana nas amazonas.

Nesta passagem, o escritor maranhense permite variar a ótica sobre o começo do mundo. A terra como humanidade, a mulher como primeiro ser sobre ela e, depois, o homem. A

⁷⁶⁶ VIVEIROS DE CASTRO, *Metafísicas canibais*, p. 69.

⁷⁶⁷ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 93.

reproposição poética sobre o mito judaico cremos que se estende para todo o perfil artístico do escritor, sob a ideia generalizada de humanidade, de personalidade antrópica da terra e de um feminismo *avant-la-lettre*, que de alguma forma chega muito perto das ideias ameríndias, como as da consideração da Pachamama ou da importância de um princípio feminino de construção do cosmos. Dois fatos importantes fazem seu aparecimento: a terra, na qual a pequena raiz desconstrói e une o impensável, e o dever mulher da experiência, que sempre aponta para mostras pequenas de poder, mas não por isso menos poderosas. E o ainda mais importante desta participação: a afirmação de uma outra história que pode ser escrita a partir do próprio mito, na sua conjugação com uma perspectiva alheia e menor que pode trazer novas luzes sobre a realidade. A estrutura terra-humana e mulher-homem, assim, nessa ordem, consegue em dois movimentos reverter o costume epistemológico do espaço como objeto e o feminino como secundário. Cremos que, desse modo, aquela aposta no nomádico rende fruto com o emprego do olhar de guerra das amazonas, que ressemantizam uma grande tradição.

A seguir temos uma passagem mais longa e densa que pertence ao Canto X, ou “Inferno de Wall Street”. Ao longo deste episódio caótico é possível encontrar muitas interseções semióticas altamente exigentes;

(ZOILO sapando monumentos de antiguidade:)

– Do que o padre Baco-Lusíada
 Dom Jaime val’ mais pintos mil;
 = *Bandeira estrelada*
 É mudada
 Em sol, se içá-a o rei do Brasil;
 – Herculano é polichinelo;
 Odorico é pai do rococó;
 Alencar, refugo;
 = Victor Hugo
 Doido deus, o ‘chefe coimbrão’;
 – Dos Incas nos *quipus*, os amautas
 São Goethe, Moisés, Salomão,
 O Byron, o Dante,
 O Cervante;
 Humboldt e Maury capitão⁷⁶⁸
 Newton’s *Principia*, Shak’speare, Milton,
 O Alcorão, os Vedas, o Ormuzd,⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Matthew Fontaine Maury foi um militar norte-americano que teve aportes em astronomia, história, oceanografia, meteorologia, cartografia, geologia e a pedagogia.

⁷⁶⁹ Deus criador e não criado do zoroastrismo, conhecido também com o nome de Ahura Mazda.

As mil e uma noites,
 E açoites
 Que dera e levara Jesus:⁷⁷⁰
 Pois há, entre o Harold e o Guesa,
 Diferença grande, e qual é,
 Que um tem alta voz
 E o pé *bot*,
 ‘Voz baixa’ o outro, e ‘firme o pé’.
 E cometas, aos aerólitos,
 Passando, secodem pelo ar...
 = Vede os vagabundos
 Mimundos
 Que ostentam rodar e brilhar!⁷⁷¹

Para começar temos Zoilo, crítico de Homero e analista de Platão, que penetra cavando nos monumentos do passado. A valoração desse quase lendário crítico, por parte de Sousândrade, permite observar que a vertigem do passado pode se fazer presente na atualidade e justificá-la, se for necessário. Nesta passagem, é interessante notar que o passado é revisto, dado que Zoilo está avaliando alguns autores do seu futuro como se fossem anteriores a este. Além disso, a voz deste crítico cínico é acompanhada por outra que não sabemos se pertence ao narrador ou ao próprio Guesa. Não obstante, as palavras do personagem principal são secundadas pelo seu interlocutor.

No seu primeiro parlamento, o censor compara o conflito de Baco com *Os Lusíadas*, como se fossem uma integridade narrativa, com o poema romântico de Tomás Ribeiro, intitulado D. Jaime, dando maior valor ao segundo, como fizeram os críticos da época. Claramente opõe-se o romantismo ao passado glorioso da épica portuguesa. O preço que Zoilo dá pela obra do Ribeiro é de mil pintos, uma antiga moeda de prata utilizada em Portugal. Por outro lado, a resposta é similar em relação à ideologia política, posto que a bandeira dos EEUU (estrelada) passaria a ter aspecto monárquico (sol) se elevada pelo rei Dom Pedro II. A grande aposta desse intercâmbio de palavras tem a ver com a criação e a política inclinando a balança em favor da modernidade.

Na segunda participação de Zoilo, este qualifica Alexandre Herculano de títere por ser um liberal frustrado e imitador de Victor Hugo. A Odorico Mendes, um dos mestres de Sousândrade, chama de pai rococó, o que poderia ser interpretado como primeiro a

⁷⁷⁰ Referência à expulsão dos vendilhões do templo (*Mt* 21, 12-17; 11, 15-18; *Mc Lc* 19, 45) e ao flagelo antes da crucifixão (*Mt* 27, 26; *Mc* 15,15)

⁷⁷¹ SOUSÂNDRADE, *O Guesa*, p. 372-373.

defender os valores aristocráticos, mas de tipo não absolutista monárquico. Conclui-se a intervenção com José de Alencar denominado como romântico sobranceiro, inútil. A voz que acompanha complementa a afirmação de Zoilo, reconhecendo a forte influência de Victor Hugo nos escritores portugueses o que, se entendemos bem, constitui um problema para a autonomia literária à qual aspira o poeta. Cabe destacar que, nesses dois parlamentos visitados, a ênfase recai na liberação de qualquer tipo de regra em geral.

Até esse momento o crítico macedônio vai com calma do passado até o presente, mas na participação que se segue o olhar muda de uma maneira mais radical, no sentido do seu agudo juízo. Chama de amautas (mestres das elites incaicas) uma série de pensadores modernos e, inclusive, fala dos quipus (ferramentas de contabilidade e provavelmente de escrita que consistia em fazer nós) como complemento dos mesmos. Talvez Sousândrade veja nos quipus uma reminiscência da lira ou, no melhor dos casos para nós, a ideia do tecido como forma de atividade criativa.

Zoilo reconhece uma sabedoria de tipo indígena em Goethe, Salomão, Humboldt, Newton, em livros sagrados orientais, até na violência de e em Jesus.⁷⁷² Desta forma se faz um grande corte transversal na terra, na história e no conhecimento humano para colocá-lo aos pés da perspectiva americana. A sabedoria do nosso continente é explicada por uma pessoa do passado e, ainda mais interessante, a nacionalidade é questionada, importando somente a característica andina. Logo depois, Zoilo compara *O Guesa* com o *Childe Harold* de Lord Byron, achando superior o primeiro por possuir um estilo não grandiloquente («Voz baixa»), mas firme. O percurso da tradição que se realiza nesta parte procura demonstrar o posicionamento do livro como um grande mapa, que tem no final a qualidade de dar conta dos platôs de saber através da sua intenção nativa e cósmica, quando o sapador Zoilo diz que cometas e aerólitos passam no céu.

Sousândrade não pensa perder nenhum aporte para sua obra, porém valoriza o ponto de vista do qual começa seu labor. Ele não é dependente do Portugal, do romantismo ou de Byron, senão de toda a sapiência que navega no espaço privilegiado da obra, como resumo do cosmos e das diferentes terras que penetram nela para serem simetrizadas. Finalmente, a voz que responde a Zoilo ressalta a humildade do projeto literário,

⁷⁷² Os terrenos que Sousândrade simetriza são o Peru, a Alemanha, o Israel antigo, a Inglaterra, a Itália, a Espanha, a Norte-América, a Arábia, a Índia e a Pérsia.

utilizando um neologismo que junta as palavras mimados e imundos («Mimundos») para nomear os escritores que só sabem ostentar sua arte.

Como se pode notar, o rizoma, esse modo privilegiado de unir a heterogeneidade, se faz presente nos dois fragmentos, dando ênfase às perspectivas ameríndias. Isto quer dizer que, de algum modo, o nomadismo sousandradino conseguiu captar essas formas de relação no seu poema pelo grande privilégio que dá aos olhares, de modo que a crítica devesse de um ataque estratégico à rigidez interpretativa imposta a um mundo que ele experimentou e que soube entender como amplo no seu texto. O privilégio dessa participação dialógica é se colocar a par das transformações para mostrar suas vias de acesso, que exigem novas configurações de expressão desenvolvidas com uma clara antecipação, muitos anos antes da crise que a Vanguarda experimentou. O poeta, dessa maneira, cumpre a tarefa de amauta-artesão juntando linha por linha o cartograma do rizoma, para assim fazer do livro toda uma máquina de guerra que lutou contra o regime monárquico e contra a violência anunciada do capitalismo norte-americano. Os dois infernos de Sousândrade poderiam ser lidos como o primeiro intento de literatura total, que apareceu na segunda metade do século XX, e que se confrontou com os mesmos problemas do nosso escritor na realidade do romance latino-americano. No entanto, consideramos as lutas sousandradinas muito mais vigorosas que as dos escritores do Boom, já que as linhas com as quais trabalha operam sobre uma lógica de conexões constantes e livres, que contemplam a multiplicidade como motor de discernimento da experiência.

3. Passagens aquáticas

DRAMATIS PERSONAE

El Puma de Oro

El Pez de Oro

La Sirena del Titikaka

La madre tierra

Suchis,

Humantos, Khesti-Challwas, etc.

Wikhuñas, Pakos, Achokhallos,

El hombre con cabeza de llamo

Wirakhocha

Thumos y otros perros

Duendes, el Diablo, Cronos

El Lago de los Brujos

Montes, Nubes, Vientos

El Visorrey de los Muertos

Esqueletos en el Infierno

Bacterias, Sueños, Versos.

Etc., etc.⁷⁷³

A lista de personagens de *El pez de oro* é a demonstração mais enfática de que nos encontramos face a uma obra de interesses totais. Aqui já não estamos falando só do rizoma, que se faz com a história e a sabedoria de Ocidente, mas com o cosmos de uma forma mais radical. A grande obra de teatro contempla um quadro de movimento maior e, talvez, mais complexo. A lista pode-se nos apresentar de dois modos. Ou pensamos os retábulos aos quais pertencem os participantes da obra em três terras (Hanan, Kay e Hurin Pacha), ou dividimos os espaços em quatro, como pode-se observar na proposta. Qualquer das duas divisões se nos apresenta provocadora, mas, sem dúvida, existe uma simultaneidade entre retábulo e retábulo que não nega a comunicação entre um terreno e outro; como se tempo e espaço fossem continuidades para a mobilização de entidades. Sem essas matilhas que se visitam, seria impossível entender esta conectividade pertencente ao Laykhakuy.

A hierarquia neste mapa de ação teatral deve ser tomada com muito cuidado, já que o Khori Challwa empresta sentido a cada uma das personalidades que participam da performance outra da perspectiva ontológica do livro. *El pez de oro* rompe as fronteiras e mostra a heterogeneidade de outro modo, porque o homem (Humantos) fica afastado da centralidade argumental e se encontra entre seres de igual dignidade, como Peixes, Vicunhas, e seres mistos como o Homem com cabeça de Lhamo. Ou seja, o texto funciona como execução de relações coletivas, mais do que indivíduos que ascendem e descendem *ad infinitum*, posto que o Peixe de Ouro é o sentido de tudo o que vem abaixo dele e os personagens indeterminados (etc.) respondem à abertura participativa do que ainda não

⁷⁷³ CHURATA, *El pez de oro*, p. 149.

se conhece, mas que existe e exerce força dentro do livro. Por este último motivo, *El pez de oro* é um livro total e não totalitário; procura respeitar as singularidades das populações, não as controlar.

A lista apresenta um devir de formas em direção ao profundo da terra no aberto (etc.) e na altura do fluxo, personificada pelo filho do Puma de Ouro. Por outro lado, esse devir faz rizoma com seres que não são da esfera andina, como os Duendes, o Diabo e o deus grego Cronos, no mesmo nível do submundo. O interessante desta anotação é que o prometido Pachacuti é realizado na lista de personagens, quando se faz esta inversão das importâncias atorais. Não obstante, poderíamos nos contradizer, porque na penúltima linha da lista temos Bactérias, Sonhos e Versos. Como é possível isto? É possível em uma ontologia que enfatiza na imanência das alianças e relações cósmicas. A visão geral é de subjetividades e, nesse sentido, o importante é participar da trama textual. O principal é a perspectiva e a lógica da transformação que enfatiza a matilha, o coletivo como superior à ótica do indivíduo. Em *El pez de oro*, importa mostrar e demonstrar a tarefa diplomática que o Laykha realiza, para nos deixar ver que a realidade cósmica e nômade na sua essência. Os retábulos são ocupados por conjuntos infinitos de seres, que devem ser reconhecidos com dignidade sobre o grande espaço da Pachamama, que permitiria seu desenvolvimento subjetivo. Esta máxima que o Laykhakuy revela chega a um ponto máximo enquanto alcança maior profundidade; existiria subjetividade nas bactérias, nos sonhos, nos versos (!).

O que predomina na lista é a valorização da perspectiva e a crítica à ontologia ocidental. Por esta razão é que se faz rizoma com os distintos mundos que operam no cosmos e que o delírio traduz para nós. Churata se antecipa às grandes discussões sobre a validade de outros regimes de pensamento em *El pez de oro*, porque exhibe o domínio do movimento no pensamento sobre a superfície textual que é transformada pela atividade xamânica.

Na seguinte passagem churatiana, o Puma de Ouro revela que é muitos dentro da ação performática do texto, mas também afirma que essa verdade depende da sua relação com o Khorí Challwa. A interdependência, a transformação, quebra as formas unívocas ou unidimensionais da lógica ocidental, dando lugar a uma outra forma de ver a natureza como formação contínua da verdade:

No debiera esclarecer mixtiones de mi personalidad, que a no pocos deben desconcertar; si ya el férreo y ferviente Achokhallo; luego las intuiciones del Capitán me descubren y, finalmente, me acomido a revelarles que Achokhallo,

Thumos, Satán, son más que Uno: el Khorí-Puma... Pero, el mismo Puma de Oro es solo posible en Él; y he aquí que en Él puedo yo vivir a Thumos, a Satán, a Achokhallo, y proyectarme desde ellos y a ellos.⁷⁷⁴

O Peixe de Ouro, neste caso, é o grande caleidoscópio da realidade do seu pai. O Um pode ser vários, se até à nova forma de ver e sentir as coisas que reside no sumo personagem da obra. O Puma pode ser doninha, (Achokhallo), cachorro (Thumos), Satã se se fortalece no ser líquido que apresenta a vida na sua plenitude, como forma de tecido inacabável e aberta. Poderíamos dizer que o Peixe é um ser rizomático, que faz devir os retábulos do livro com todos seus coletivos na firme insistência de que o pensamento é nômade. Sob estas ideias, a ontologia que se explica no Laykhakuy é evidentemente múltipla, se aceitarmos que na variação de focalizações se pode descobrir que a realidade não é restrita a um só plano de existência. Neste sentido, a obra de Churata procura, por meio da complexidade, fazer o leitor compreender que a narração na qual vive imerso não é a única forma de perceber o que se chama de verdadeiro, assim como a existência é basicamente uma relação de perspectivas.

A radicalidade desta opção hermenêutica tem a ver com a simultaneidade pessoal, posto que um corpo está composto de arestas perspectivas amparadas no arquétipo do Peixe de Ouro. O mesmo Puma de Ouro o diz, ele não precisa esclarecer aquelas «mixtiones» desconcertantes de sua existência, mas o faz porque no seu filho, como em uma espécie de território («solo posible en Él») que permite a multiplicidade, o múltiplo como novo princípio humano e, sobretudo, como forma lógica de leitura intra e extra-pessoal. Ninguém pode chegar a ser esses “muitos” se antes não se deixa penetrar pelo mito atuado no Laykhakuy.

⁷⁷⁴ CHURATA, *El pez de oro*, p. 783.

Conclusões

A incompreensão de obras como *O Guesa* e *El pez de oro* além de corresponder à pouca preparação crítica dos seus contextos, deve-se também ao questionamento geral sobre a concepção do mundo que ambas apresentaram mediante uma divergência metodológica de composição artística. No caso de Sousândrade, este procedimento criativo é parcial e observável com clareza nos cantos II e X, enquanto Churata o apresenta em todo o texto.

O Guesa e *El pez de oro* são construções artísticas que não esmoreceram em agenciar, em uma longa cadeia temporal, uma tal diversidade de sentidos que sua interpretação não pode ser feita sem acarretar mais de um tópico por vez. Tanto a vida, quanto o conhecimento intelectual, paixões, política, língua, etc. encontram-se unidos indissolúvelmente nos textos, permitindo enxergar que a heterogeneidade se converteu no seu fundamento hermenêutico.

O mito em Sousândrade e em Churata deixa de ser um simples recurso para ser uma peça fundamental de crítica, porque permitiria estabelecer uma forma de acesso aos fundamentos considerados estáveis das suas sociedades. Neste sentido, as elaborações míticas realizadas por eles aproveitam o melhor dessa forma de conhecimento, que manifesta sua plena vigência na resolução e propostas para imbróglis que implicam um grande esforço de abertura mental.

Os projetos estético-políticos em *O Guesa* e *El pez de oro* se valem do mito para estruturar novas perspectivas da realidade a partir da desestabilização de paradigmas narrativos. Isto quer dizer que, para eles, fazer arte e política seria impossível sem um questionamento dos princípios que regem mencionadas práticas. Desta forma é que os seus livros se aproximam de uma crítica da organização ontológica; graças ao mito, porque dada uma ordem coerente com o fenômeno explicado (América Latina), podem se oferecer modos de sentir e agir consoantes com e para uma comunidade.

A aliança mito, estética e política que se encontra nos livros estudados nos permitiria enxergar que alguns caminhos literários deveriam formar parte da discussão sobre a organização do cosmos experimentado. A recuperação da literatura como peça de humanização não restrita é uma das grandes provas de que a plasticidade artística latino-americana possui um rumo distinto do monologismo colonial, imposto desde a invasão do continente. Em consequência, Sousândrade é uma primeira evidência, com todas as

suas limitações, de que o pensamento continental é possível, sempre que dirigido segundo suas míticas. Assim Churata é, para nós, um continuador das lutas expressivas abertas pelo poeta maranhense.

Consideramos que o uso de conceitos deleuze-guattarianos e viveirianos para acompanhar o desenvolvimento de *O Guesa* e *El pez de oro* é pertinente, posto que nas suas linhas vê-se esboçado, e até clarificado, o valor da convivência entre estética, filosofia e antropologia como premissa para a resposta sobre uma das verdades americanas. Assim, o caos sousandradino é dono de interessantes intuições, lampejos, próximos do ameríndio, enquanto Churata mostra mais evidentemente o indígena, como possibilidade epistêmica contra a imposição colonial. A luz parcial que o poeta brasileiro atingiu foi mais do que suficiente para colocá-lo fora do seu tempo e nos permitir uma possível formação teórica para o nosso tempo, que se corrobora plenamente na obra do poeta peruano.

BIBLIOGRAFIA SOUSÂNDRADINA

1 Do autor:

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: AnnaBlume, (Selo Demônio Negro), 2009.

_____. *O Guesa*. Londres: Cooke & Halsted, c. 1887. Edição fac-similar promovida por Jomar Moraes. São Luís: SIOGE, 1979

_____. *O Guesa*. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina, Luiza Lobo; Revisão técnica, Jomar Moraes. Rio de Janeiro: Ponteio; São Luís, MA: Academia Maranhense de Letras, 2012.

_____. *Os melhores poemas de Sousândrade*. Organização de Adriano Espinola. São Paulo: Global Editora, 2012.

_____. *Poesia*. Rio de Janeiro: AGIR, 1966.

_____. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. (Orgs.) WILLIAMS, Frederick e MORAES, Jomar. São Luis: Académia de Letras Maranhense, 2003.

_____. *Sousândrade: Prosa*. São Luís: SIOGE, 1978.

SOUZANDRADE, Joaquim de. *Inéditos*. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.

2 Sobre o autor:

OLIVEIRA, Nora Gabriela Alves de e BURQUE, Maria Elisabete. “O mito sacrificial na estética romântica: O Guesa de Sousândrade”. *Revista das Faculdades Integradas Claretianas*. Nº 2, pp. 42-50, janeiro-dezembro 2009.

ALVEZ, Gisele. Estudo do neologismo por composição em *O Guesa*. *Anais SILEL*. Vol.1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

_____. *Para um glossário neológico da obra O Guesa, de Sousândrade: uma proposta*. 2006. 182 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

BARDI, P. M. O caso Sousândrade. In: ____ *História da arte brasileira*. Pintura. Escultura. Arquitetura. Outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975. pp. 170-172.

BOSSHARD, Marco Thomas. Sobre heróis índios, arautos modernos e a performatividade das manchetes: a auralidade de O Guesa, de Sousândrade, ou a epopeia como meio de comunicação, In: *Intercom – RBCC*. Vol. 35, Nº 1, pp. 19-34, jan. – jun. 2012.

BRAYNE, Sônia (Org) *A Poesia no Brasil – v. 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. [Coleção Vera Cruz, 326]

CABRAL, M. N. J. de. Um poeta inexistente: Sousândrade. *Jornal da Poesia*, 1, 2001. Disponível em: <[www. Secret.com.br/jpoesia/lclima.num](http://www.Secret.com.br/jpoesia/lclima.num)>. Acesso em: 08 de abril, 2001.

CAMPOS, Augusto de. Ecos do “Inferno de Wall Street” In: CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 565-576.

CAMPOS, A. e CAMPOS, H. de. “Apresentação”. In: *Sousândrade*. Poesia. Rio de Janeiro: AGIR, 1966.

_____. De Holz a Sousândrade. In: CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 505-511.

_____. (Orgs.). *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade. In: CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 531-564.

_____. O processo de destruição dos gêneros: um precursor: Sousândrade. In: *Ruptura dos gêneros na literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 18-24.

_____. Sousândrade: formas em morfose. Em: CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 517-529.

CASTELLANO, Ramón. Sousândrade em 3D. Indianismo Romântico, Política Indigenista e Sujeitos Indígenas, *Revista contemporânea*. Ano 4, Nº 5, Vol. 1, p. 1-28, 2014. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Sousandrade_em_3d_Indianismo_Romantico_Politica_Indigenista_e_Sujeitos_Indigenas.pdf>. Acesso em: 2 de setembro, 2015.

CAVALCANTE Ferreira, Ilane. Sob o signo da serpente: a narrativa em viagem do *Guesa* Sousândrade. In: *Mneme – Revista de Humanidades* 11(29), pp. 657-661, jan./jul. 2011.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. O poema como exílio – Sousândrade-Guesa em “O Inferno de Wall Street”, *Anuário de Literatura*. Nº 12, pp. 71-78, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5441/4886>>. Acesso em: 5 de maio, 2015.

_____. *Sousândrade-Guesa em inferno do “Wall Street”*: poéticas políticas. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

COELHO, J. P. do. Sousândrade. In: ____ *Dicionário literário brasileiro*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. vol. 2. pp. 1053-1054.

CRESPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gomez. Notícia de Sousândrade. Em: *Revista de Cultura Brasileira*. Nº 12, p. xx, marzo 1995.

CUCCAGNA, Claudio. *A visão do ameríndio na obra de Sousândrade*. Trad. Wilma Katinsky Barreto de Souza. São Paulo: HUCITEC, 2004.

CUNHA, Cilaine Alves. A alma do *Guesa* em ação, *O eixo e a roda*, Revista de literatura brasileira. Vol. 21, Nº 2, 2012, pp. 85-105.

CISNEROS, Luis Jaime. Joaquim de Sousa Andrade. In: *Tres poetas românticos*. Lima: CCBP, pp. 20-27.

DANIEL, Claudio. A poética sincrónica de Sousândrade. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/cdsousandrade.htm>>. Acesso em: 9 de maio, 2016.

DA SILVA CARNEIRO, Alessandra. *Do tatu fúnebre ao Lar-Titú*. Implicações do Indianismo no Canto Segundo do poema *O Guesa*, de Sousândrade. 2011. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. Figurações do índio romântico em Sousândrade e Gonçalves Dias, *Eutomia*. Ano II, Nº 2, p. 1-16, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/viewFile/1795/pdf>>. Acesso em: 3 de abril, 2015.

_____. Sousândrade: um diálogo entre o Romantismo europeu e o brasileiro. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/07/SousandradeEORomantismoRevisado.pdf>>. Acesso em: 4 de abril, 2015.

DUARTE, Eduardo Moreira. *A épica e a época de Sousândrade*. São Luís: AML, 2002.

DUARTE, Sebastião Moreira. *Épica americana: “O Guesa” de Sousândrade e o “Canto general” de Pablo Neruda*. Dissertação, Urbana (Illinois), 1993.

_____. *O périplo e o porto. Um estudo sobre Sousândrade e outro sobre Fernando Pessoa*. Maranhão: EDUFMA, 1990.

ESPINOLA, Adriano. *Melhores poemas de Sousândrade*. São Paulo: Global, 2008.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. In: *Tempo e História* (Org.NOVAES, Adauto). São Paulo: Companhia das Letras 1993.

_____. “A Panamérica utópica de Sousândrade”. Em: *A Vingança de Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 213-224.

FREITAS, Olívia Barros de. “Dialética e Colonização no mundo do *Taturema*”. *II Jornada UFRGS de Estudos Literários, 2012, Porto Alegre. Anais da II Jornada UFRGS de Estudos Literários. Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras da UFRGS, 2012*. Disponível em: <http://www.wwlivros.com.br/IIjornadaestlit/artigos_portbras.html>. Acesso em: 15 de setembro, 2015.

_____. *O Guesa empenhado: nação, continuidade e inovação do sistema literário brasileiro*. 2008. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras / Departamento de Teoria Literária e Literatura. Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

FROTA, Francisco Marialva Mont’Alverne, *Sousândrade: o último périplo*. São Luís: SIOGE, 1977.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Duas leituras de Sousândrade: de perto e de longe, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Ano I, Nº 2, pp. 36-40, dezembro 2009.

_____. *Maranhão Manhattan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

_____. O “caso” Sousândrade na história literária brasileira. *Revista USP*, São Paulo, nº 56, pp. 213-220, dezembro/fevereiro 2002-2003.

LIMA, Luíz Costa. O campo visual de uma experiência antecipadora: Sousândrade. In: CAMPOS A. e CAMPOS, H., *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 461-503.

LIMA RÊGO, Josoaldo. *Espaço, modernidade e literatura: uma leitura de O Guesa*, de Sousândrade. 2007. 119 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

LOBO, Luiza. A redescoberta do Brasil pelo nômade Sousândrade. Disponível em: <<http://ler.literaturas.pro.br/index.jsp?conteudo=277>>. Acesso em 14 de abril, 2014.

_____. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: CNPq/7Letras, 2005.

_____. O enigmático Sousândrade ou o enigma de sua não-decifração, *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, Ano 6, nº 9, março 1998. pp. 425-29.

_____. Sousândrade: antropofagia *avant la lettre*. In: Chiappini, Ligia; Bresciani, Maria Stella, org. *Literatura e cultura no Brasil. Identidades e fronteiras*. Berlim, Ibero-Amerikanisches Institut; Preussischer Kulturbesitz; Varsóvia, CESLA/50 ICA; Campinas, Cortez, 2002, pp. 137-144.

_____. *Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade*. São Luís: Edições SIOGE, 1979.

_____. Uma contribuição para a bibliografia de Sousândrade. In: *Miscelânea de Estudos Literários*. Homenagem a Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Pallas, 1984, pp. 255-264.

NIEMEYER, Katharina. Ein Brasilianer in New York. Raum und Sprache in Inferno de Wall Street von Sousândrade, *Romanistisches Jahrbuch*, v. 57, pp. 423-441, 2007.

NUÑEZ, Ángel. *O Guesa*, de Souzaândrade, poema épico latino-americano. São Luís: UFMA, 1982.

OLIVEIRA, Rita Cássia de. Memória tempo e poesia, *Revista Vozes dos Valesda UFVJM: Publicações acadêmicas*. Nº 2, Ano I, pp. 1-25, out. 2012.

_____. *O poema “O Guesa”, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur*. São Paulo: PUC, 2009. 178 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009.

PEREIRA, Danglei de Castro. «Lembrança de morrer e *O Guesa*: diálogos», *Terra roxa e outras terras*. *Revista de Estudos Literários*. Vol. 10, pp. 21-28, 2007. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10/10_2.pdf>. Acesso em: 15 de maio, 2015.

_____. Sousândrade e a revisão do cânone poético romântico, *Revista Eutomia*. *Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, nº 02, pp. 1-9, s/a. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1796/pdf>>. Acesso em: 17 de março, 2016.

_____. Sousândrade: tradição e modernidade, *Linguagem em Dis(curso)*, Tubarão. Vol. 4, nº2, pp. 387-413, 2004.

_____. *Tradição e modernidade em Sousândrade*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2003. 109 f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2003.

RAVETTI, Graciela. Tradição em metamorfose. Notações sobre zonas interculturais no ciclo latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo e Souza, Eneida Maria de (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, pp. 265-277.

REINATO, Pedro Martins. *A própria forma do bárbaro domínio: elementos da composição poética em O Guesa*, de Sousândrade. São Paulo: USP, 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. *“A harpa que se desfarpa”*: forma e fragmento em *O Guesa*, de Sousândrade (Versão corrigida). São Paulo: USP, 2014. 200 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTIAGO, [Raimundo] Clarindo. *Souza Andrade, O solitário da “Vitória”*, Revista da Academia Brasileira de Letras, **23** (126) pp.171-201, junho de 1932.

SOUZA, Ana Santana. História e mitos indígenas em *O Guesa*: uma performance escrita da construção literária, *Leitura. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística - Ufal*. Vol. 1, Nº 49, pp. 35-55, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/944/618>>. Acesso em: 2 fevereiro, 2016.

_____. O seio criador ou o matriarcado de pindorama: a nação Guesa de Sousândrade. In: Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/Bahia, s/p., outubro de 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sessoes.html>>. Acesso em: 13 abril, 2016.

_____. *A nação Guesa de Sousândrade – uma narrativa em viagem*. São Luís: AML/EDUAEMA/FSADU, 2008.

STERZI, Eduardo. O errante, a terra. Disponível em: <https://www.academia.edu/22208977/O_errante_a_terra>. Acesso em: 15 de dezembro, 2016.

TAVARES Farias, Enéias. Figurações do Herói Épico: de Homero a Sousândrade, *Revista Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, nº 02, pp. 1-24, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/viewFile/1797/pdf>>. Acesso em: 12 de abril, 2016.

TORRES-MARCHAL, Juan Carlos. A lenda do Tatuturema, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Ano II, Nº 2, pp. 1-38, dezembro 2009.

_____. Contribuições para uma biografia de Sousândrade II – As errâncias e os pousos do Guesa, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Vol. 1, Nº 11, pp. 5-30, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/240/202>>. Acesso em: 20 de maio, 2016.

_____. Contribuições para uma biografia de Sousândrade III – As filhas do poeta, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Ano VII, Vol. 1, Nº 13, p. 5-31, jul. 2014. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/585/414>>. Acesso em: 20 de maio, 2016.

_____. Dom Pedro II no Inferno de Wall Street – III, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Vol.1, Nº 9, pp. 1-41, jul. 2012 Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/872/655>>. Acesso em: 20 de maio, 2016.

_____. O multilinguismo e a atualização ortográfica d'O Guesa, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Vol. 1, Nº 10, pp. 1-33, diz. 2012. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/793/590>>. Acesso em: 21 de maio, 2016.

_____. Shakespeare em Sousândrade, *Eutomia. Revista de Literatura e Linguística*. Vol.1, Nº 14, pp. 1-44, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/752/553>>. Acesso em: 22 de maio, 2016.

VIANA DA SILVA, Ruth Aparecida. *Ecos ameríndios em Sousândrade*. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Línguas Vernáculas. Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2014.

WILLIAMS, Frederick G. Sousândrade em Nova Iorque: Visão da mulher americana, *Hispania*. Vol. 74, nº3, pp. 548-555, set. 1991. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475176655936417554480/p0000010.htm>>. Acesso em: 23 de abril, 2016.

_____. *Sousândrade: vida e obra*. São Luís: SIOGE, 1976.

3 Referências a Sousândrade:

ASCIUTTI, Mónica Maria Rinaldi. Um lugar para o periódico *O Novo Mundo (Nova Iorque, 1870-1879)*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. Uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. Rio de Janeiro: VOZES, 1969.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Seguida de uma antologia. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

BRANCO, Camilo Castelo. *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. 2da. Ed. Porto: Chandron, 1887, vol. I, pp. 146.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e Romantismo Brasileiro*. Obras reunidas de Brito Broca. vol. 1. São Paulo: Polis / Instituto Nacional do Livro / Ministério da Educação e Cultura, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Vol. II. BH / RJ: Editora Itatiaia Limitada, 1993.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-SP, 2002.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Da transcrição – poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/ Viva voz, 2011.

CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. Terceira série. Obra Póstuma. São Paulo: W. M. Jackson inc., 1947.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*. Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária. Vol. II (N-Z). Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969.

CUNHA, Fausto. Sousândrade. In: *A literatura no Brasil* (Dir. Afrânio Coutinho). vol. III. Era romântica. 3ª edição, revista e atualizada. Rio de Janeiro / Niterói: Editora José Olympo / UFF, 1986.

_____. *O romantismo no Brasil. De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. (org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LIMA, Costa, Luiz. *Dinâmica da Literatura brasileira: situação do seu escritor*. Edição do autor, 1962.

_____. *Frestas. A teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2013.

_____. *Mímesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MAGALHÃES, Álvaro. *Literatura portuguesa e brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1969.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *História da inteligência brasileira (1794-1855)*. Vol. II. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

_____. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. Vol. III. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. *História da Literatura Brasileira – Romantismo, Realismo*. Vol II. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 5ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. Ilustrado. Vol. IV. São Paulo: Saraiva, 1969.

PEREIRA, Danglei de Castro. *Poesia romântica brasileira revisitada*. 2006. 235 f. Tese (Doutorado). – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2006.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. Estudos da poesia brasileira. 2ª. ed. rev. aum. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1967.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a ideia de nação*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

ROMERO, Sylvio. *História da literatura brasileira*. Tomo segundo. (1830-1870). 2ª edição. Rio de Janeiro: H. Garnier / Livreiro editor, 1903.

SÁ, Lúcia. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. Rio de Janeiro, 2007.

SILVA Vasconcelos da, e RAMALHO, Christina. *História da Epopeia Brasileira: teoria, crítica e percurso*.

SOUZA, Ana Santana. A nação, a viagem: aproximações entre Corsino Fortes e Sousândrade. *Scripta*. Vol. 15, nº 29, pp. 39-55, 2011.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista o estado-nação imperial*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Nankin: Edusp, 2008.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

4 Complementos:

COUTINHO, Afrânio. O movimento romântico. Em: *A literatura no Brasil* (Dir. Afrânio Coutinho). Vol. III. Era romântica. 3ª edição, revista e atualizada. Rio de Janeiro / Niterói: Editora José Olympo / UFF, 1986.

DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Tradução em: *Historiadores e críticos do romantismo*. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. Org. Guilhermino César. São Paulo: Edusp, 1978.

MENNINGHAUS, Winfried. “Mitologia do Caos no Romantismo e na Modernidade”. Palestra feita pelo autor no Instituto de Estudos Avançados da USP em 8 de junho de 1994. Em: *Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 10, n. 27, maio/agosto de 1996.

SCHADEN, E. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1959 e SASS, V. R. *A verdade sobre os Incas*. 6. ed. São Paulo: Ordem do Graal na Terra, 1992.

BIBLIOGRAFIA CHURATIANA

1 Do autor:

CHURATA, Gamaliel. “Conferencia”. Em: *Motivaciones del escritor*. Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata. (Org. Godofredo Morote Gamboa). Lima: UNFV, 1988, p. 57-67.

_____. *El gamonal y otros relatos*. (Org. Wilmer Kutipa Luque). Tacna: Editorial KOREKHENKE, 2013.

_____. *El pez de oro*. Puno: CORPUNO, 1987.

_____. *El pez de oro*. (Ed. y est.) Helena Usandizaga. Madrid: Cátedra, 2012.

_____. “*El pez de oro, o la dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible*”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, p. 13-36.

_____. *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. (Ed. y est.) Riccardo Badini. Lima: ANR (Asamblea Nacional de Rectores), 2010.

2 Sobre o autor:

ABANTO ARAGÓN, David. “*El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Revista Peruana de Literatura*. N°3, pp. 12-13, enero, febrero, marzo 2005.

AGUILUZ IBARGÜEN, Maya. “Espacio para una mística de lo común. ¿Churata en perspectiva barroca?”. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 215-235.

ÁNGELES LOAYZA, César. “Un nuevo libro sobre Gamaliel Churata y *El pez de oro*” (Entrevista a Marco Thomas Bosshard). *Identidades*. Año 2, N° 35, Abril 2003, pp. 10-11.

ARCE FRANCO, Víctor. “Diálogo de Víctor Arce Franco com Gamaliel Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 488-493.

ARDUZ RUIZ, Marcelo. “*El pez de oro*: Entre las aguas del indigenismo y la vanguardia”. *Apumarka*. Ano3, nº 2, pp. 63-65, Nov. 1999.

ARMAZA, Emilio. “El panindigenismo de Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 471-475.

AYALA, José Luis. “Churata en la cultura literária universal”. Em: *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. (Ed. y est.) Riccardo Badini. Lima: ANR (Asamblea Nacional de Rectores), 2010, pp. 843-862.

_____. “Gamaliel Churata. El ángel iluminado”. *Consejero del lobo*. Año 4, Nº 6, pp. 6, febrero, marzo, abril, 2001.

_____. “Gamaliel Churata en la perspectiva ultraórbica del siglo XX”. *Palabra en libertad*. Revista Peruana de Literatura. Nº 4, Año 4, pp. 67-71, invierno 2000.

_____. “Nueva presencia de Gamaliel Churata. Homenaje póstumo”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 480-483.

_____. S/T. Em: *Palabra en libertad*. Revista Peruana de Literatura. Nº 1, Año 1, p. 12, otoño 1997.

_____. “Testimonio de parte”. Em: *El pez de oro*. Puno: CORPUNO, 1987, p. 15.

_____. “¿Y quién es Gamaliel Churata?” Em: *El pez de oro*. Puno: CORPUNO, 1987, p. 427-432.

BADINI, Riccardo. “Hacia un nuevo perfil de Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Nº 10, Año 11, pp. 9-16, jul. 2007.

_____. “La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata”. Em: *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. (Ed. y est.) Riccardo Badini. Lima: ANR (Asamblea Nacional de Rectores), 2010, pp. 23-38.

_____. “La ósmosis de Gamaliel Churata”. Em: *Memorias de JALLA Tucumán 1995*. Vol. 1. Ricardo Kaliman (Org.). Tucumán: UNT, 1997, pp. 344-351. Disponível em: <https://www.academia.edu/3191551/La_%C3%B3smosis_de_Gamaliel_Churata>. Acesso em: 23 de junio 2015.

_____. “Los inéditos de Gamaliel Churata. Rutas para la construcción de otra modernidad”. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 207-214.

BOSSHARD, Marco Thomas. “Churata y la narrativa indigenista. Del indigenismo ortodoxo al metaindigenismo”. *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos*. Vol.20, pp. 90-109, 2014. Disponível em: <<http://bsj.pitt.edu/ojs/index.php/bsj/article/view/94>>. Acesso em: 13 de setembro, 2016.

_____. *Churata y la vanguardia andina*. Trad. Teresa Ruiz Rosas. Lima: CELACP, 2014.

_____. “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIII, N° 220, pp. 515-539, julio-septiembre 2007.

BEDREGAL PAZ, Wálter. “Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Año X, N° 9, setiembre 2009, p. 47-52.

CLAVERIAS HUERSE, Ricardo. “Gamaliel Churata y el problema nacional”. *Tarea*. N° 6, marzo, 1982, p. 17-22.

CUENTAS, J. Alberto. “Se fue Gamaliel Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 467-470.

DEPAZ, Zenón. “Gamaniel (sic.) Churata: mensajero de alba”. Em: *Apeirón* N°3, Año 3, pp. 7-13 Nov. 2001.

DIEZ DE MEDINA, Fernando. “Gamaliel Churata y *El pez de oro*”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 392-399.

ESPEZÚA SALMÓN, Boris. “La filosofía abierta en la obra de Gamaliel Churata”. *Pluralidades*. Vol. 1, N° 1, pp. 93-110, febrero 2012.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. “Contra la textolatría. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos”. *Letras. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*. Vol.79, N° 114, pp. 81-106, enero-diciembre 2008.

_____. “El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana kuika según Gamaliel Churata”. *Caracol*. N° 9, p. 18-90. Disponible em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/107427/105888>>. Acceso em: 16 de setembro, 2016.

GALDO, Juan Carlos. ““Campo de batalla somos”: saberes en conflicto y transgresiones barrocas en *El pez de oro*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXVI, N° 72, pp. 369-391, 2° semestre 2010.

GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela. *El dolor americano*. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.

_____. “El proyecto estético de Gamaliel Churata en sus artículos: el artista americano”. *Sieteculebras*. N° 30, pp. 48-51, 2011.

_____. “La estética de Gamaliel Churata”. *Consejero del lobo*. Año 4, N° 6, pp. 4-5, febrero, marzo, abril, 2001.

GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela e RÍOS MORENO, Juan Carlos. “Apuntes para una reconstrucción de la categoría de “realismo psíquico” de Gamaliel Churata”. Em: *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. JALLA La Paz, 1993*, La Paz: Plural editores / UMSA, 1995, pp. 365-370.

_____. “Gamaliel Churata en Bolivia. Un acercamiento a su obra”. *Hola Naviera*, Año II, N°2, pp. 18-24, mayo 1994.

GONZÁLES VIGIL, Ricardo. “Elogio de Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Año 1, N° 1, pp. 21-23, agosto, 1997.

_____. “Prólogo”. Em: *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. (Ed. y est.) Riccardo Badini. Lima: ANR (Asamblea Nacional de Rectores), 2010, pp. 13-17.

HERNANDO MARSAL, Meritxell. *Barbaro e nosso*. Indigenismo y vanguardia en Oswald de Andrade y Gamaliel Churata. 2010. 188 f. Tese (Doutorado em Língua espanhola e Literaturas espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. “Diálogo entre Gamaliel Churata y José María Arguedas”. Disponível em: <http://www.nelool.ufsc.br/simposio2011/EL_DIALOGO_ENTRE_GAMALIEL_CHURATA_Y_JOSE_MARIA_ARGUEDAS.pdf>. Acesso em: 28 março, 2015.

_____. “El hibridismo (im)posible de Gamaliel Churata”. Disponível em: <<http://gamalielchurata.blogspot.com.br/2007/11/meritxell-hernando-marsal-viene.html>>. Acesso em: 25 março, 2015.

_____. “El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad”. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos de Literatura*. N° 9, pp. 20-34, 2010. Disponível em: <http://www.proyectoletral.es/revista/index.php?id_num=11>. Acesso em: 30 março, 2015.

_____. “Historia, memoria y escritura em el *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Contextos*. Año 4, N° 4, pp. 35-51, 2013.

_____. “Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina”. *Estudios*. N°18, Vol 35, pp. 49-75, enero-julio 2010.

_____. “Una otra modernidad vanguardista: Las propuestas de Gamaliel Churata y Oswald de Andrade”. *Con textos. Revista Crítica de Literatura*. Año 1, n° 1, pp. 83-98, 2010.

HEREDIA, Luis Edmundo. “Gamaliel Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 459-463.

HUAMÁN, Miguel Ángel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2013.

_____. “Un pez sin agua ¿Cómo saborear el Pez de oro de Churata?”, Em: *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana. JALLA La Paz, 1993*, La Paz: Plural editores / UMSA, 1995, pp. 371-376.

JURADO PÁRRAGA, Raúl. “S/T”. *Palabra en libertad*. Revista Peruana de Literatura. Nº 1, Año 1, pp. 18-21, otoño 1997.

LESCANO RIVERA, José Luis. “Prólogo”. Em: *El pez de oro*. Puno: CORPUNO, 1987, pp. 5-7.

La Nación. “Gamaliel Churata publica libro sensacional: *El pez de oro*”. Em: GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela. *El dolor americano*. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009, pp. 390-391.

MAMANI MACEDO, Mauro (Compilación y estudio). *Ahayu-Watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima: UNMSM/Facultad de Letras y Ciencias Humanas/Grupo Pakarina, 2013.

_____. “El *Ahayu-Watan* como impulso vital permanente en Gamaliel Churata”. *Contextos*. Año 4, Nº 4, pp. 53-86, 2013.

_____. “Gamaliel Churata: La filosofía del Chullpa Tullu”. *Sieteculebras*. Nº 27, pp. 40-43, dic.-mar. 2010.

_____. “Gamaliel Churata y el campo intelectual”. *Sol de ciegos*. Nº 2, Año 2, pp. 11-12, dic. 2009.

_____. *Quechumara. Proyecto estético ideológico de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2012.

MEDINACELI, Aldo. “Apreciaciones en torno a *Resurrección de los muertos*, de Gamaliel Churata”. *El hablador. Revista virtual de literatura*. Nº 14. Disponible em: <http://elhablador.com/est14_medinaceli1.html>. Acceso em: 13 junho, 2015.

_____. “La resurrección de Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Nº 10, Año 11, pp. 39-46, jul. 2007.

MELIS, Antonio. “El oscuro de Puno”. Em: *La resurrección de los muertos. Alfabeto del incognoscible*. (Ed. y est.) Riccardo Badini. Lima: ANR (Asamblea Nacional de Rectores), 2010, pp. 19-21.

MONASTERIOS, Elizabeth. “Gamaliel Churata: ese “bárbaro” de la cultura latinoamericana”. Texto leído en el Congreso de LASA 2013 – Washington. Disponible em: <<http://gamalielchurata.blogspot.com.br/2013/07/ensayo-de-elizabeth-monasterios.html>>. Acceso em: 13 maio, 2015.

_____. *Vanguardia plebeya del Titicaca*. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes. Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2015.

MORAÑA, Mabel. *Churata postcolonial*. Lima: CELACP - Latinoamericana editores, 2015.

MORE, Ernesto. “De la fosa común del olvido”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 464-466.

PADILLA, Feliciano. “Componentes formativos del constructo indigenista Churateano”. *Apumarka*. Año IX, Nº 8, pp. 51-56, diciembre 2005.

PANTIGOSO, Manuel. “El ultraorbicismo como escuela vanguardista en la obra de Gamaliel Churata”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Nº 29, pp. 67-95. segundo semestre, 1998.

_____. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.

_____. “Recordando a Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Año 1, Nº 1, pp. 9-12, agosto, 1997.

PERALTA VASQUEZ, Antero. “Ha muerto Gamaliel Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 455-458.

PORTUGAL CATACOR, José. *El cuento puneño*. Puno: Tip. e Imp. Comercial, 1955.

RODRIGUEZ, César Atahualpa. “*El pez de oro* de Gamaliel Churata”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 453-454.

ROMERO, Emilio. “Gamaliel Churata, el medio, el momento y el hombre”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 424-432.

RUIZ ROSAS, Alonzo. Gamaliel Churata el iluminado. *Apumarka*. Año 1, Nº 1, pp. 18-20, agosto, 1997.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Un libro americano para indo-mestizos”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 476-479.

SARMIENTO, Antonio. “S/T”. *Palabra en libertad*. Revista Peruana de Literatura. Nº 1, Año 1, pp. 15-18, otoño 1997.

Ultima Hora. “Saldrá el primer libro de Gamaliel Churata”. Em: GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela. *El dolor americano*. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009, pp. 392.

USANDIZAGA, Helena. “Cosmovisión y conocimiento andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. *Revista andina*. Nº 40, pp. 237-259, primer semestre, 2005.

_____. “El mito en la literatura del Siglo XX: los mitos andinos”, Em: *Actas de JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana) 99 Cusco*. Cusco: Fondo Editorial Cronolibros, 2001.

_____. “*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”. *América sin nombre* (Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”). Nº13-14, pp. 151-161, Diciembre 2009.

_____. “Introducción” Em: *El pez de oro*. Helena Usandizaga (Ed.). Madrid: Cátedra, 2012, pp. 11-143.

_____. “Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, Em: Helena Usandizaga (Ed.) *La palabra recuperada: Mitos prehispánicos de la literatura latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 145-180.

VALCARCEL, Luis E. “*El pez de oro*”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 415-423.

VARALLANOS, José. “Churata, su obra y el indigenismo o peruanismo profundo”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 400-414.

VÁSQUEZ, Emilio. “Churata y su obra”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 433-447.

VÁSQUEZ ALIAGA, José. “Se llamaba Gamaliel... ”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 485-487.

VELÁSQUEZ GARAMBEL, José Luis. “Pacha en el pensamiento de Gamaliel Churata”. *Apumarka*. Nº 10, Año 11, pp. 17-20, jul. 2007.

VIAÑA, José Enrique. “*El pez de oro*”. Em: *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 448-452.

VVAA. *Antología y valoración*. Lima: Instituto Puneño de Cultura, 1971.

VILCHIS CEDILLO, Arturo. *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*. Fuera de los límites (México): Editorial AMÉRICA NUESTRA/RUMI MAKI, 2008. Disponible em: <<http://literatura.edu.bo/index.php/recursos/descargas/file/20-arturo-peralta-gamaliel-churata-travesia-de-un-itinerante-arturo-vilchis-cedillo.html>>. Acceso em: 18 noviembre, 2015.

_____. “Cronología de Arturo Pablo Peralta Miranda, “Gamaliel Churata””. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 315-322.

_____. “El andar de Churata em Bolivia (Conversación com Ángel Torrez)”. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 237-245.

3 Referências a Churata:

BOSSHARD, Marco Thomas. “El espejo asiático. Las vanguardias andinas frente e a las vanguardias asiáticas: ¿subalternidad gemela o yuxtaposición conflictiva? acerca de la apropiación y la transformación del surrealismo en Perú, China y Japón”. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 279-303.

CALLO CUNO, Luis Dante. “El Grupo Orkopata. Evolución y desarrolllo”. *Apumarka*. Año 1, Nº 1, pp. 7-8, agosto, 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.

FRISANCHO PINEDA, Samuel. *Antología de la poesía puneña*. Puno: Los Andes, 1966.

GONZALES FERNÁNDEZ, Guissela. “Autonomía, autenticidad y universalidad: Acercamiento al discurso de Efraín Miranda desde la estética de Gamaliel Churata”. *Sol de Ciegos*. Año 1, nº 1, pp. 7-9, Junio 2008.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana. Antología general*. De Vallejo a nuestros días. Lima: EDUBANCO, 1984.

_____. *Poesía Peruana Siglo XX*. Tomo I. Lima: COPÉ, 1999.

HUAMÁN, Miguel Ángel. “Escritura utópica y crítica estético política: de Churata a Colchado”. Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 265-278.

LÓPEZ NUÑEZ, Cesar Augusto. “Mito, estética e política em dois projetos literários: *O Guesa* de Sousândrade e *El pez de oro* de Gamaliel Churata”. Em: *Anais do V SPLIT*. Seminário de Pesquisa Discente do Pós Lit- UFMG. (Org. SILVA, Douglas Cristiano). Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2016, pp. 251-264.

S/A. “Ficción y realidad del Grupo Orkopata”. *Apumarka*. Año 1, Nº 1, pp. 13-17, agosto, 1997.

ZEVALLOS AGUILAR, Juan. “Gamaliel Churata *Resurrección de los muertos*. *Alfabeto de lo incognoscible*. Edición y estudio introductorio de Riccardo Badini (Resenha). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº76, Año 38, Segundo semestre 2012, pp. 527-530.

4 Complementos:

LAUER, Mirko. *Andes imaginarios*. Discursos del indigenismo 2. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997.

_____. *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: El Virrey-Hueso Húmero, 2001.

_____. *La polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: UNMSM, 2001.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva, 2005.

MONASTERIOS, Elizabeth. "Poética y estética andina. En busca del pensamiento prehispánico". Em: *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana*. JALLA La Paz, 1993, La Paz: Plural editores / UMSA, 1995, pp. 525-533.

MEDINACELI, Aldo. "Vanguardia andina instinto y armonía en la obra de Arturo Borda, Gamaliel Churata y Jaime Saenz". *Apumarka*. N° 10, Año 11, pp. 21-36, jul. 2007.

NIEMEYER, Katharina. *Subway" de los sueños, alucinamiento, libro abierto*. La novela vanguardista hispanoamericana, Madrid/Frankfurt-am-Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.

RÉNIQUE, José Luis. "Indios e indigenistas en el altiplano sur andino peruano, 1895-1930". Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 81-112.

ROWE, William. "El camino de las huacas. Del Inca Garcilaso a José María Arguedas: el chamanismo y las prácticas de lectura" Em: Helena Usandizaga (Ed.) *La palabra recuperada: Mitos prehispánicos de la literatura latinoamericana*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 127-143.

TAMAYO HERRERA, José. *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima: Treintaitrés, 1982.

VICH, Cynthia. *Indigenismo de vanguardia en el Perú*. Un estudio sobre el *Boletín Titikaka*. Lima: PUCP, 2000.

_____. "Reinventando la nación "el indigenismo vanguardista" del *Boletín Titikaka*". Em: AGUILUZ IBARGÜEN, Maya (Coord.). *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*. México D.F.: CEIICH-UNAM / UMSA-PCD, 2009, pp. 117-146.

WISE, David. "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del *Boletín Titikaka* (Puno, 1926-1930)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 10, N° 20, pp. 89-100, 1984.

_____. *Indigenismo y nación*. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el *Boletín Titikaka* (1926-1930). Puno: Universidad Nacional del Altiplano, 2013.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

BENJAMIN, Walter. El narrador. En: Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.

_____. El autor como productor. Disponible Em: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/%20autor%20como%20productor.pdf>. Acesso em: 23 de outubro, 2015.

BLANCHOT, Maurice. La palabra profética. Em: *El libro por venir*. Trad. Cristina Peretti e Emilio Valeasco. Madrid: Trotta, 2007, pp. 105-113.

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Paidós, 2003.

BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Trad. Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, e ISA, 2015

DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silvia Delpy; Hugo Beccacece. Bs. As.: Amorrortu, 2009.

_____. *El pliegue*. Leibniz y el Barroco. Trad. José Vázquez e Umbertina Larraceleta. Bs. As.: Paidós, 2008.

_____. *El saber. Curso sobre Foucault*. Trad. Pablo Ires e Sebastián Puente. Bs. As.: Cactus, 2013.

_____. *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 2010.

_____. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Madrid: Editora Nacional, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez e Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2009.

_____. *Mil platôs*. vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. S.P.: Editora 34, 2014.

_____. *Mil platôs*. vol 4. Trad. Suely Rolnik. S.P.: Editora 34, 2014.

_____. *Mil platôs*. vol. 5. Trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2011.

DESCOLA, Phillippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Descolonizar el saber. Reinventar el poder*. Montevideo: Trilce/ Extensión universitaria, 2010

EAGLETON, Terry. *El acontecimiento de la literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Península, 2013.

GLOWCZEWSKI, Barbara. *Devires totémicos. Cosmopolíticas do sonho*. Trad. Jamille Pinheiro Dias y Abrahão de Oliveira Santos. S.P.: N-1 edições, 2015

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. S.P.: Papirus, 2012.

_____. *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Bs.As.: Manantial, 1996.

_____. *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Trad. Pablo Ires. Bs. As.: Cactus, 2013.

JUNG, Carl Gustav. *Los arquetipos y lo inconciente colectivo*. Obra Completa Vol. 9/1. Trad. Walter Verlag e Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 2015.

_____. *Aion*. Contribuciones al simbolismo del sí mismo. Trad. Walter Verlag e Carlos Martín Ramírez. Obra Completa 9/2. Madrid: Trotta, 2015.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”* Trad. Artur Morão. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf>. Acesso em: 14 de março, 2015.

KOPENAWA, Davi y ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. S.P.: Companhia Das Letras, 2015.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.

LATOUR, Bruno. “«No congelarás la imagen» O cómo no desentenderse del debate ciencia-religión”. Trad. Carlos Alberto Pasero. *Etnografías contemporáneas*. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/86-RELIGION-ESPAGNOL_0.pdf>. Acesso em: 28 de junho, 2015.

_____. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. Em: *O eixo e a roda. Revista de literatura brasileira*. Nº2, Vol. 2, pp. 179-202, 2012.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/ diseños globales*. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Trad. Juan María Madariaga e Cristina Vega Solís. Madrid: Akal, 2003.

NUSSBAUM, Martha. *Sin fines de lucro*. Por qué la democracia necesita de las humanidades. Trad. María Victoria Rodil. Bs. As.: Katz, 2010.

PLATÓN. *República* (Obras completas, tomo VI). Trad. Conrado Eggers Lan. Barcelona: Gredos, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Algumas reflexões sobre a noção de espécies (entrevista a Álvaro Fernández Bravo). In: *Revista E-misférica* (dossiê Bio/Zoo). New York, NYU, v.10, Nº 1, pp. 30-30. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/viveiros-de-castro>>. Acesso em: 13 de março, 2015.

_____. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Trad. Stella Mastrangelo. Madrid: Katz, 2010.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. Em: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. S.P.: Cosac Nayfi, 2011b, pp. 319-399.

_____. Xamanismo transversal. Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica. Em: CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben y FREIRE NOBRE, Renarde (Org.) *Lévi-Strauss. Leituras brasileiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, pp. 87-137.

ZOURABICHVILI, François. *El vocabulario de Deleuze*. Trad. Víctor Goldstein. Bs. As.: ATUEL, 2007.