



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

Thiago Roney Lira Borges

***Bom dia para os defuntos* como mônada antropofágica: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza**

Manaus  
2017



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

Thiago Roney Lira Borges

***Bom dia para os defuntos* como mônada antropofágica: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Artes na linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Manaus  
2017

Catálogo na fonte  
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

**B732b** **Borges, Thiago Roney Lira**

**Bom dia para os defuntos como mônada antropofágica: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza. / Thiago Roney Lira Borges. – Manaus: UEA, 2015.  
287fls. il.: 30cm.**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, na linha de pesquisa: Arquivo, Memória e Interpretação.**

**Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva**

**1.Literatura latino-americana 2.Manuel Scorza 3.Antropofagia I. Orientador: Prof. Dr. Allison Leão. II. Título.**

**CDU 821**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**Ata nº 10/2017**

Aos vinte e oito dias do mês junho do ano de dois mil e dezessete, às nove horas, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a décima Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir o candidato **Thiago Roney Lira Borges** em sua dissertação "**BOM DIA PARA OS DEFUNTOS COMO MÔNADA ANTROPOFÁGICA: VIOLÊNCIA MÍTICA, REALISMO MARAVILHOSO E HISTÓRIA NA OBRA DE MANUEL SCORZA**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr Allison Marcos Leão da Silva, presidente da sessão, Dr. Gustavo Silveira Ribeiro da Universidade Federal de Minas Gerais, Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** o candidato neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos vinte e oito dias do mês de junho de dois mil e dezessete.

  
Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

  
Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

  
Prof. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Visto:

Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes



Dissertação de Mestrado de **Thiago Roney Lira Borges**

**“BOM DIA PARA OS DEFUNTOS COMO MÔNADA ANTROPOFÁGICA: VIOLÊNCIA MÍTICA, REALISMO MARAVILHOSO E HISTÓRIA NA OBRA DE MANUEL SCORZA”**

- Aprovado
- Aprovado com Recomendações
- Reprovado

Parecer:

A Banca Avaliou como excelente o trabalho, considerando ter-se estabelecido um escopo além do que se espera para o nível de mestrado, a qualidade do texto, a seriedade da pesquisa e o nível da discussão proposta. Assim, a Banca aprova o trabalho com distinção.

Banca Avaliadora:

  
Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

  
Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro

  
Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Agradeço, primeiramente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas – FAPEAM – instituição histórica fundada devido à luta de diversos pesquisadores, pela concessão da bolsa de estudo para a viabilização deste trabalho, embora o processo de sucateamento e desmonte das políticas públicas voltadas à pesquisa, à ciência e à tecnologia ter se aprofundado na então gestão do Governo do Estado nesse período, expressando-se, por exemplo, nos constantes e longos atrasos de pagamentos das bolsas, dificultando em demasia a presente pesquisa.

Agradeço, de modo especial, à minha companheira de vida, Anne Lucy, e ao meu filho nascido nesse período, Benjamin Gael, pelo amor (esse imenso estranho onde se encontra tudo) e pelo compartilhamento da atenção e da aprendizagem necessária para, como nos ensinou Italo Calvino, reconhecer no inferno cotidiano que nos rodeia quem e o que não é inferno, e preservá-lo, para abrir espaço para um desmedido direito básico e revolucionário: a alegria.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA pelas aulas, sugestões, bibliografias e debates, especialmente, à Juciane Cavalheiro, ao Mauricio Matos e ao Allison Leão, e ainda aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UFAM Nícia Zucolo e Leonard Costa.

Agradeço, de modo especial também, ao meu orientador Allison Leão pelas orientações, leituras, conversas, debates e sugestões.

Agradeço aos membros da Banca Examinadora desta dissertação, professores Juciane Cavalheiro, Gustavo Silveira Ribeiro e Renata Beatriz Brandespin Rolon pela leitura generosa e atenta, da qual partiu sugestões imprescindíveis para o engrandecimento de minha pesquisa.

Agradeço imensamente aos meus familiares, especialmente à Vanja Borges, ao Roberto Borges, ao Vagner Costa, à Roberta Borges, ao Filipe Xavier, ao Diego Borges, à Nathália Borges, à Zila Lima e à Júlia Barbosa, pelo constante apoio, em diversas situações, e pelo incentivo, mesmo que na forma de construção de mais obstáculos para a conclusão deste trabalho.

Agradeço aos meus amigos Alfredo Monte e Vinícius do Amaral pelas leituras e sugestões iniciais imprescindíveis, ao Antonio Pereira Oliveira (o Neto), pela camaradagem nas lutas e na vida, além da importantíssima solidariedade financeira e agradeço, finalmente, ao meu imenso amigo Arcângelo Ferreira, primeiramente, pela responsabilidade, em certa medida, de minha inserção na literatura, segundo, pela apresentação da obra de Manuel Scorza, terceiro, pelas leituras e sugestões em todos os meus textos, sejam acadêmicos ou literários, e, por último, e mais importante, pela amizade que rachou meu mundo, tornou-o “diáfano” e borgiano.

à tradição dos vencidos

## RESUMO

Este estudo apresenta uma interpretação da composição estética de *Bom dia para os defuntos* (1972), *Redoble por Rancas* (1970) em original, do escritor peruano Manuel Scorza, primeiro romance da pentalogia *La guerra silenciosa*, que recriou ficcionalmente as lutas travadas pelos camponeses indígenas dos Andes Centrais peruanos contra latifundiários e uma mineradora norte-americana nas décadas de 1950 e 1960, situado no contexto do *boom* da narrativa latino-americana. Nele procurei responder a dois problemas fundamentais interligados: como se construiu a significação da violência e da história mimetizada na forma romanesca; e qual estratégia cultural se realizou no âmbito da relação conflituosa entre as instâncias pré-moderna e moderna própria da condição sociocultural peruana. Nesse sentido, no primeiro momento, analisei a representação da violência a partir de sua aproximação com o conceito benjaminiano de violência mítica, uma vez que as lutas camponesas estão inseridas na relação entre as esferas do direito, do poder e da violência, possibilitando evidenciar uma ordem mítica do direito que dispõe como condição para os viventes indígenas uma mera vida peculiar em contrapartida à dimensão soberana de decisão da vida histórica. No segundo momento, procurei compreender a paradoxal inserção estética do romance, que se inscreve ao mesmo tempo no indigenismo peruano e na *nova narrativa hispano-americana*, como um caso singular para o funcionamento do realismo maravilhoso, propiciando, por meio da conjunção sêmica entre a ordem real e maravilhosa, a inserção da racionalidade do mito na ordem sobrenatural como armadura do porvir dos vencidos andinos para o efeito de sentido da História mitificada. No terceiro momento, proponho ler a imagem geral da narrativa como mônada, em resposta à violência da forma do conteúdo, no sentido de apresentação da história dos vencidos andinos em sua reescrita estética através de uma imagem dialética conforme a perspectiva conceitual benjaminiana. Em seguida, considero a antropofagia, no que concerne à devoração transcultural enquanto solução estética, como estratégia de realização do romance, visto que se evidencia uma digestão criadora e selvagem da cultura moderna a partir da infiltração de elementos pré-modernos, tornando, assim, inteligível a contraditória inserção estética da obra. Por fim, cogito a possibilidade de uma politização da estética do realismo maravilhoso em *Bom dia para os defuntos*, tensionando a vocação história do *boom*, de substituição da política pela estética, conforme a perspectiva crítica de Idelber Avelar (2003).

**Palavras-chave:** literatura latino-americana; realismo maravilhoso; Manuel Scorza; indigenismo; antropofagia.



## RESUMEN

Este estudio presenta una interpretación de la composición estética de *Redoble por Rancas* (1970), del escritor peruano Manuel Scorza, la primera novela de la pentalogía *La guerra silenciosa*, que recrea a través de la ficción las luchas de los campesinos indígenas los Andes Centrales del Perú contra los grandes propietarios de tierras y una empresa estadounidense de minería en los años 1950 y 1960, situada en el contexto del *boom* de la narrativa latinoamericana. Lo busqué dar respuesta a dos problemas fundamentales relacionados: cómo se construyó el significado de la violencia y de la historia mimetizada en la forma novelesca; y qué estrategia cultural se llevó a cabo bajo la relación de confrontación entre las instancias premodernas y modernas de las condiciones socio-culturales propios del Perú. En este sentido, en un primer momento, analicé la representación de la violencia de su enfoque de concepto de violencia mítica de Walter Benjamin, ya que las luchas campesinas están incrustados en la relación entre las esferas del derecho, del poder y del la violencia, permitiendo evidencia una orden mítica del derecho que dicha como condición para los vivientes nativos una mera vida peculiar en contraste con la dimensión de decisión soberana de la vida histórica. En un segundo momento, me trató de comprender la inserción estética paradójica de la novela, que cae al mismo tiempo en el indigenismo peruano y en la *nueva narrativa hispanoamericana*, como un caso especial para la operación del realismo maravilloso, proporcionando, a través de la combinación sémica entre el orden real y maravilloso, la inserción de la racionalidad del mito en el orden sobrenatural como coraza del porvenir de los vencidos andinos para el efecto de sentido de la historia mitificada. En un tercero momento, propongo leer la imagen general de la narrativa como mónada, en respuesta a la violencia del la forma del contenido, como presentación de la historia de los vencidos andinos en su reescritura estética a través de una imagen dialéctica según la perspectiva conceptual de Benjamin. En seguida considero la antropofagia, en lo que se refiere la devoración transcultural en cuanto solución estética, como estrategia para la realización de la novela, ya que muestra una digestión creativa y salvaje de la cultura moderna desde la infiltración de elementos premodernos, lo que hace inteligible la inserción estética contradictoria de la obra. Por último, cogito la posibilidad de una politización de la estética del realismo maravilloso en *Redoble por Rancas*, causando una división en la vocación historia del *boom*, de reemplazo de la política por el estético, según la perspectiva crítica de Idelber Avelar (2003).

**Palabras clave:** literatura latinoamericana; realismo maravilloso; Manuel Scorza; indigenismo; antropofagia.

Perguntam-me por que todos meus livros acabam em derrota e massacre. Mas, eu não os acabo. Remata-os a realidade.

Manuel Scorza, em *entrevista a A fondo, em 1977*

As estruturas de poder repousam na infraestrutura da palavra e, ao revés, somente a palavra pode corroer a estrutura de poder. Nenhuma mudança, nenhuma revolução é possível sem imaginações redutíveis às palavras. Para conquistar o paraíso requer imaginá-lo.

Manuel Scorza, em *Literatura: primeiro território livre da América*

Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado.

Paul Valéry, em *Le Cimetière Marin*

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento de perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>23</b>
<b><i>BOM DIA PARA OS DEFUNTOS E A VIOLÊNCIA MÍTICA: ENTRE A CONDIÇÃO DE HOMENS-TOUPEIRAS E HOMENS-QUE-SUSTENTAM-QUE-BOM-QUE-AFINAL-COMECE-A-LUTA</i></b>	
1.1 A VIOLÊNCIA MÍTICA: DIREITO, PODER E VIOLÊNCIA NA NARRATIVA SCORZIANA .....	24
1.2 A ORDEM DEMONÍACA DO DIREITO: DESTINO, CULPA E MERA VIDA NA NARRATIVA SCORZIANA .....	58
1.3 LIMIAR I: ENTRE A CONDIÇÃO DE <i>HOMENS-TOUPEIRAS</i> E <i>HOMENS-QUE-SUSTENTAM-QUE-BOM-QUE-AFINAL-COMECE-A-LUTA</i> , OU ENTRE A DUPLA MERA VIDA E A VIDA HISTÓRICA .....	72
<b>INTERLÚDIO</b> .....	<b>89</b>
APONTAMENTOS CRÍTICOS SOBRE A VALIDADE DOS PRESSUPOSTOS DO <i>BOOM</i> E DO REALISMO MARAVILHOSO NA CRÍTICA LATINO-AMERICANISTA E UMA HIPÓTESE DE TRABALHO GERAL	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>121</b>
<b>A SINGULAR E PARADOXAL INSERÇÃO ESTÉTICA DE <i>BOM DIA PARA OS DEFUNTOS</i>: ENTRE O ROMANCE SOCIAL INDIGENISTA E “A MÁQUINA DE SONHAR” REALISTA MARAVILHOSA</b>	
2.1 O ROMANCE SOCIAL: A TRADIÇÃO INDIGENISTA PERUANA E O CASO DE HETEROGENEIDADE DA NARRATIVA SCORZIANA .....	122
2.2 <i>A MÁQUINA DE SONHAR</i> : O FUNCIONAMENTO DO REALISMO MARAVILHOSO NA NARRATIVA SCORZIANA .....	157
2.3 LIMIAR II: ENTRE O REALISMO E O MITO, OU O MITO COMO <i>ARMADURA DO PORVIR</i> DOS VENCIDOS NO EFEITO DE SENTIDO DA HISTÓRIA MITIFICADA .....	190
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>202</b>
<b><i>BOM DIA PARA OS DEFUNTOS</i> COMO MÔNADA ANTROPOFÁGICA: IMAGEM DIALÉTICA E DEVORAÇÃO SELVAGEM COMO RESPOSTA ESTÉTICA POLITIZADA À CATÁSTROFE</b>	
3.1 A MÔNADA: A IRRUPÇÃO DA IMAGEM DIALÉTICA COMO APRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA DOS VENCIDOS ANDINOS NA ESTÉTICA SCORZIANA .....	203
3.2 A ANTROPOFAGIA: A ESTÉTICA SCORZIANA COMO DEVORAÇÃO SELVAGEM .....	243
3.3 LIMIAR III: ENTRE A DEMANDA AURÁTICA E O PÓS-AURÁTICO COMO CONDIÇÃO DE POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA OU A SELVAGEM IMAGEM DIALÉTICA SCORZIANA COMO RESPOSTA ESTÉTICA POLITIZADA À CATÁSTROFE .....	260
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>272</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>280</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>285</b>

# **INTRODUÇÃO**

Este estudo investiga uma obra contextualizada no chamado *boom* da literatura latino-americana, cujo ápice ocorreu por volta de 1960, época histórica marcada por convulsões políticas e sociais, onde grande parte dos países latino-americanos sofreram golpes sucessivos de Estado. A violência predominou no período, seja a violência de uma ditadura civil-militar ou a dos conflitos socioideológicos com relação ao imperialismo. Naturalmente, os mecanismos relacionados à mimese na literatura recriam a marca de uma época, assim, de forma notável, a narrativa latino-americana representou ao seu modo essa violência. Esse é um dos pontos que irei analisar.

Outro aspecto crucial do *boom* da literatura latino-americana é a renovação da narrativa de ficção, sobretudo do realismo. Essa renovação por muito tempo ficou conhecida como “realismo mágico”. Desde então, diversos estudos enfatizaram como elementos estruturais da renovação a presença peculiar da narrativa fantástica e a construção de um realismo maravilhoso<sup>1</sup>. Grande parte dessas pesquisas, no entanto, elegeram apenas determinadas obras do *boom*, como o exemplo bem conhecido de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, deixando em segundo plano outras igualmente extraordinárias e significativas. Meu objetivo é explorar e, conseqüentemente, reativar o interesse numa dessas obras.

A partir dos parâmetros acima, pretendia investigar a pentalogia *La guerra silenciosa* do escritor peruano Manuel Scorza. Como seria uma pesquisa muito ampla para o escopo do mestrado, analisar todos os cinco romances do ciclo, entre *baladas* e *cantares*, como o próprio autor denominou as narrativas que a compõe, a saber, *Redoble por Rancas* (Balada 1 – 1970); *Historia de Garabombo el Invisible* (Balada 2 – 1972); *El jinete insomne* (Cantar 3 – 1977); *Cantar de Agapito Robles* (Cantar 4 – 1977) e *La tumba del relámpago* (Cantar 5 – 1979), escolhi como objeto de estudo a primeira balada, *Redoble por Rancas*, que foi editado em tradução brasileira como *Bom dia para os defuntos* (1972).

Antes de ser tornar romancista, Manuel Scorza já era um poeta e editor conhecido no Peru. Em 1946, ao ingressar na Universidad Nacional de San Marcos, em Lima, aos dezoito anos, Scorza começaria a se dedicar a área de Letras e Filosofia. Na Universidade, participou

---

<sup>1</sup> Compartilho da ideia de fragilidade teórica do termo “realismo mágico”; como veremos, de acordo com Chiampi (2012, p. 43), “convém justificar porque abdicamos da expressão ‘realismo mágico’ [...] nossa opção deve-se, antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária. Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com os outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem contedística (a magia como tema).”

ativamente do movimento estudantil, tendo aderido à militância de esquerda. Na época, fez parte das fileiras do APRA – *Alianza Popular Revolucionaria Americana*, mais conhecido como Partido Aprista Peruano, um partido de centro-esquerda fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre, principal ideólogo da esquerda aprista. Entre os anos de 1945 e 1948, o partido aprista tinha intervenção direta na coalisão do governo de Bustamante Rivero, que era composto também pelo Partido Comunista e outros partidos de esquerda. Devido às tensões sociais geradas pelo governo de coalisão, em 1948, o Peru sofreu um golpe militar liderado pelo general Odría, que comandou o país até 1956. Manuel Scorza foi preso durante nove meses devido à resistência na Universidade, depois viajou por vários países da América Latina, morando definitivamente no México durante o exílio. Sem conseguir concluir os estudos na Universidade, o que seria seu primeiro livro de poemas *Acta de la remota agonía* foi destruído nesse período, de acordo com Dunia Gras Miravet (2003, p. 25).

Nos anos 1950, Scorza rompeu com o partido aprista, depois de um giro à direita do dirigente Haya de la Torre, que abriu mão do princípio anti-imperialista, deixando claro sua posição na entrevista concedida para a revista americana *Life*, em espanhol. O rompimento se deu através de uma carta pública ironicamente intitulada “Good-bye, Mister Haya”. Em 1956, ao cabo da ditadura do general Odría, o liberal Manuel Prado foi eleito presidente. No mesmo ano, Scorza ganhou o Prêmio Nacional de Poesia do Peru pelo seu livro de poesia, publicado ainda no exílio, *Las imprecaciones* (1955). De volta a seu país, Scorza se tornou um poeta reconhecido, tendo publicado os seguintes livros de poesia: *Rumor en la nostalgia antigua* (1948), *Canto a los mineros de Bolivia* (1952), *Los adioses* (1960), *Desengaños del mago* (1961), *Réquiem por um gentilhomme* (1962), *Cantar de Túpac Amaru* (1969) e *El vals de los reptiles* (1970). Marcada por imagens fortes, a poesia scorziana já carregava a marca do compromisso político que apareceria fortemente em sua prosa.

Como editor, Manuel Scorza foi um dos grandes responsáveis pela democratização do livro na América Latina, depois de trazer do México, onde havia a grande influência dos *pocket books* norte-americanos, a ideia dos livros de bolsos com baixo custo graças à introdução da tecnologia de impressão *offset*, antes mesmo da força editorial que o *boom* proporcionaria. Scorza publicava clássicos da literatura e vendia diretamente ao leitor através dos Festivais de Livros em praças públicas. De 1958 até 1960, organizou Festivais em diversos países: Peru, Colômbia, Venezuela, Equador e Cuba. Sempre preocupado com a qualidade dos livros, tinha como objetivo a promoção cultural na América Latina.

A partir de 1956, Scorza começaria a se interessar cada vez mais pela questão do campesinato indígena, devido às mobilizações e os levantes dos camponeses que ocorriam nas comunidades e províncias do Peru, principalmente em Cuzco. O governo de Prado havia experimentado uma mudança brusca positiva no desenvolvimento econômico. Com o crescimento rápido, os grandes proprietários de terras ligados ao gamonalismo<sup>2</sup> – sistema arcaico de manutenção do poder latifundiário peruano – ficaram debilitados, possibilitando a organização e mobilização campesina. De 1959 até 1961, sobrevieram conflitos intensos no departamento de Cerro de Pasco e Junín, após a mineradora mais importante do Peru, a multinacional norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, entrar para o campo pecuniário e se apropriar cada vez mais das terras de comunidades tradicionais de origem quéchuas<sup>3</sup>, por meio da ampliação de uma cerca que dividia o gado dos camponeses, culminando na organização do Movimento Comunal do Peru, do qual Manuel Scorza, depois de viajar a Cerro de Pasco e participar das mobilizações em 1960, seria o secretário de política, conforme assegura Miravet (2003, p. 31):

Fundou-se em setembro de 1961 o Movimento Comunal do Peru, uma pequena organização que concentrava os principais líderes dos Andes Centrais, da qual Manuel Scorza fez parte como secretário de política, aparecendo como um personagem ‘ilustre’ que dava seu apoio à luta campesina. Isto porque Scorza, nesses anos, paralelamente a sua trajetória poética, havia desenvolvido uma importante atividade como editor, que lhe rendeu grande popularidade devido à difusão dos livros publicados.<sup>4</sup>

O conflito se agravou quando os próprios operários dispensados da *Cerro de Pasco Corporation*, em sua ampla maioria camponeses quéchuas, voltaram as suas comunidades e não encontraram terras disponíveis para trabalhar. Depois da luta por via legal, sem nenhum efeito, os camponeses começaram a ocupar as fazendas. Em defesa dos proprietários “legais”, o governo Prado mandou reprimir violentamente os indígenas por meio da *Operação Desalojo*. Foi

---

<sup>2</sup> Bethel sintetiza, por meio de uma análise do Mariátegui, no seguinte trecho, como funcionava o sistema autoritário e arcaico do gamonalismo peruano: “Mariátegui opinaba que había una contradicción básica en la organización de la tenencia de la tierra: entre el persistente *ayllú* co-munalista y los latifundios feudales. Estos últimos habían creado una compleja estructura política para la explotación parasitaria cuyo punto fundamental era la institución del gamonalismo. El gamonal (terrateniente y cacique) se había convertido en el punto de articulación entre la burocracia local y el sistema político y permitía y protegía el funcionamiento de instituciones tales como el yanacozgo (equivalente de la servidumbre medieval) y el enganche (mano de obra contratada). Así pues, el liberalismo y el capitalismo eran una simple ficción: la clase terrateniente había resultado totalmente incapaz de convertirse en una burguesía nacional.” (BETHELL, 1997, p. 213)

<sup>3</sup> Etnia indígena localizada nos Andes Centrais, principalmente no Peru, que se comunica através da língua quéchua.

<sup>4</sup> Tradução minha: “se fundó em septiembre de 1961 el Movimiento Comunal del Perú, una pequeña organización que concentraba a los principales líderes de los Andes Centrales, y de la cual formó parte Scorza como secretario de política, apareciendo como un personaje ‘ilustre’ que daba su apoyo a la lucha campesina. Esto se debía a que, em estos años, Scorza, paralelamente a su trayectoria poética, había desarrollado una importante actividad como editor, que le reporto una gran popularidade por la difusión de los libros que llegó a publicar.”

em Rancas, no episódio ficcionalizado por Scorza, que se deflagrou a ação mais violenta. Genaro Ledesma, advogado que liderava as mobilizações camponesas de Cerro de Pasco, tempos depois, deu testemunho da participação de Manuel Scorza nas manifestações:

[Scorza, então,] pega seu carro e vai para Cerro de Pasco; chega quando nós estamos promovendo uma série de recuperações de terras (...). A agitação é muito grande, há muito campesinato e, às vezes, muita polícia. Nesse momento, a presença de Scorza é valiosa, como era um escritor conhecido por seus poemas, o prefeito de Cerro e o Ministro tiveram a precaução de não incomodá-lo, de não detê-lo, ou seja, de tratá-lo com respeito. E ele, por sua vez, serviu de proteção para os dirigentes sindicais, os dirigentes das comunidades, e a quem falasse. (...). Scorza está um bom tempo em Cerro de Pasco; Ele participa das manifestações dos camponeses, nas manifestações dos mineiros pela cidade; está interessado enormemente pelos eventos (...)<sup>5</sup>. (LEDESMA APUD MIRAVET, 2003, p. 34, inclusão no original)

Além do interesse político pelas lutas andinas, Scorza, durante o tempo em que ficou em Cerro de Pasco participando dos movimentos camponeses pela terra e contra os latifundiários do gamonalismo e a mineradora *Cerro de Pasco Coporation*, intentava documentar os fatos para posteriormente escrever artigos ou ensaios sobre a situação para os jornais. Registrou tudo que era possível, através de fotografias e entrevistas, como assegurou na nota introdutória do romance: “As fotografias que serão publicadas em volume à parte e as gravações em fita magnética que registram estas atrocidades demonstram que os excessos deste livro são pálidas descrições da realidade<sup>6</sup>” (SCORZA, 1972, p. 2). Depois de expulso de Cerro de Pasco, foi residir em Paris em meados de 1968. Levando os materiais recolhidos, por algum motivo, Scorza abandonou a ideia original de escrever ensaios jornalísticos e resolveu, numa reviravolta, escrever romances. Nesse contexto, surgiria *Bom dia para os defuntos*, o presente objeto de estudo, e posteriormente, a pentalogia *A guerra silenciosa*, conforme sustenta Miravet (2003, p. 41):

Scorza traz consigo todos os materiais que havia recolhido sobre as rebeliões camponesas no Peru: documentação, fitas, fotos, entrevistas, etc., disposto a escrever algo importante sobre seu país, que valeria a pena ser lido. Não está claro em que momento Scorza considerou a possibilidade de transformar sua história em um romance e, mais tarde, em um ciclo romanesco. Talvez tenha sido então, a partir de 1968, uma vez instalado em Paris, ao examinar com calma todo o conjunto de materiais que havia

<sup>5</sup> Tradução minha: “[entonces Scorza] agarra su coche y se va a Cerro; llega cuando estamos nosotros ejecutando una serie de recuperaciones de tierras (...) La agitación es muy grande, hay mucho campesinado y a la vez mucha policía. En estos momentos llega Scorza y su presencia es valiosa porque como era un escritor conocido por sus poemas, entonces el Prefecto de Cerro y el Ministro tuvieron la precaución de no molestarlo, de no detenerlo, de tratarlo con respeto, y él, a su vez, nos sirvió de amparo a los dirigentes sindicales, a los dirigentes de las comunidades, y a quien habla. (...) Scorza está un buen tiempo en Cerro de Pasco; él participa en las marchas de los campesinos, en la marcha de los mineros por la ciudad; va interesándose enormemente por los sucesos (...)”

<sup>6</sup> Scorza não chegou a publicar esse “volume à parte” com as fotografias das lutas camponesas dos Andes peruanos. Contudo, quatro anos depois, em 1974, a revista argentina *Crisis*, número 12, publicou algumas fotos cedidas por Scorza, as quais constam no anexo deste estudo.



recolhido. Em todo caso, o que parece claro é que a intenção original de Scorza não era escrever uma novela, e sim um ensaio, como já havia antecipado:

‘Em Paris, escrevi um informe sobre Rancas. Reli-o e li para todos os amigos. Vi que faltava coração; não via o que tinha visto. Então, um dia joguei tudo isso e sonhei a realidade, como se eu estivesse lá dentro. E escrevi *Redoble por Rancas*.’<sup>7</sup>

A violência se apresenta de imediato no título da *balada I* de *La guerra silenciosa: Redoble por Rancas*. “Redoble” refere-se a um rito fúnebre compassado por tambores, prática típica de povoados quéchuas como Rancas. O mesmo acontece na solução tradutória de Hamílcar de Garcia para o português brasileiro: *Bom dia para os defuntos*<sup>8</sup>. Portanto, a insígnia da violência na obra em questão possui uma dimensão tão profunda, estando presente desde sua nomeação até a narrativa em si, que pode ser considerada inescapável. “Este livro”, escreveu Scorza (1972, p. 1) na nota introdutória, “é a crônica exasperantemente real de uma luta solitária: a que, entre 1950 e 1962, travaram nos Andes Centrais os homens de alguns povoados que apenas figuram nos mapas militares”. Esse pequeno aviso do paratexto dá a dimensão da violência representada na obra e, como ocorre em diversas ferramentas retóricas romanescas, para além de buscar direcionar a leitura, procura estabelecer as bases de uma verossimilhança a partir da relação entre o texto e o contexto. Nessa acepção, a afirmação “crônica exasperantemente real” mais que uma expressão positiva, no sentido do registro histórico convencional, que tenta estabelecer uma relação direta com a realidade em vista de uma “verdade histórica”, constitui-se numa expressão retórica alusiva ao estabelecimento de uma outra relação com a realidade, uma relação indireta, a qual a tradição realista denominou de ficcionalização da história.

De imediato, Scorza indica, desse modo, que a história dos camponeses indígenas peruanos se inscreve no romance de modo diverso do discurso histórico clássico, isto é, apresenta-se esteticamente a partir de duas dimensões imbricadas: de um lado, da liberdade

---

<sup>7</sup> Tradução minha: “Scorza trae consigo todos los materiales que havia estado recogiendo sobre las rebeliones campesinas en el Perú: documentación, cintas, fotos, entrevistas, etc., dispuesto a escribir algo importante sobre su país, que mereciera la pena de ser leído. No está claro en qué momento concibió Scorza la posibilidad de transformar su historia en una novela y, más tarde, en un clico novelístico. Tal vez fuera entonces, en 1968, una vez instalado en París, al examinar con calma todo el conjunto de materiales que había recogido. En todo caso, lo que sí parece claro es que la intención original de Scorza no era escribir una novela, sino un ensayo, como ya se ha anticipado:

‘En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón; no veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí *Redoble por Rancas*.’”

<sup>8</sup> Em nota, Hamílcar de Garcia explica sua solução tradutória, afirmando que os problemas da tradução “começam com o título. *Redoble por Rancas* é intraduzível: ‘Rufo (fúnebre) de tambores pela povoação de Rancas’. Escolhemos, no contexto, *Bom dia para os defuntos*, por ter a mesma consonância fúnebre e irônica do livro.” (SCORZA, 1972, p. xiii e p. xiv).

ficcional, de outro, de sua atuação testemunhal. Nesse sentido, Scorza termina o trecho supracitado da nota introdutória afirmando que “os protagonistas, os crimes, a traição e a grandeza, *quase* têm aqui os seus nomes verdadeiros” (1972, p. 1, ênfase minha), e, no último parágrafo, finaliza assegurando que “certos fatos e a sua situação cronológica, certos nomes, foram *excepcionalmente modificados* para proteger os justos contra a justiça.” (*ibid.*, p. 2, ênfase minha). É precisamente *dentro* da condição desse “quase” e desse “excepcionalmente modificados” que Scorza “sonhou a realidade”, dando significação, portanto, à literatura como uma *instituição anti-instituição*, por assim dizer, que possui por princípio “o poder dizer tudo”, conforme sustentou Derrida (2014, p. 51), inclusive de poder reescrever esteticamente a história<sup>9</sup>.

Portanto, este estudo parte do pressuposto de que a história da luta dos camponeses quéchuas contra o imperialismo da *Cerro de Pasco Corporation* e o regime arcaico dos latifundiários peruanos se configura no romance não simplesmente como uma “crônica exasperantemente real” no sentido de um *reflexo* da realidade, mas naquilo em que a verve produtiva da arte *internaliza e imobiliza* da realidade social na própria forma romanesca, ou, nas palavras de Antônio Candido (2000, p. 4), naquilo em “que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. Nesse sentido, cabe se perguntar por que e qual função o realismo maravilhoso desempenhou na internalização da violência na ficcionalização da história dos camponeses andinos em *Bom dia para os defuntos*.

Nessa perspectiva, levando em consideração, de um lado, a mimetização da história de uma cultura pré-moderna – o universo andino – por uma cultura moderna – o romance scorziano, de outro lado, a intervenção sempre conflituosa de um agente moderno na tradição dos povos autóctones na história sociocultural peruana, outro problema central se coloca para a análise da obra: qual procedimento cultural Scorza realizou e de que maneira essa operação se estabeleceu na obra no âmbito desse conflito intercultural.

Assim, em síntese, este estudo procurou responder, de maneira geral, dois problemas fundamentais interligados: como se construiu a significação da violência e da história

---

<sup>9</sup> Nesse sentido, parece-me fora de propósito trabalhos, como alguns citados no decorrer deste estudo, que procuram estabelecer um mero *juízo histórico* do romance scorziano sem levar em consideração *a estética da elaboração de (re) leitura da história a partir da ficção*, uma vez que o romance não possui como princípio uma relação direta com a realidade, mas que, ao mesmo tempo, não nega o estabelecimento de uma relação indireta, carregando consequências éticas e políticas importantíssimas, inclusive para a leitura da própria História, como veremos.

mimetizada na forma romanesca; e qual estratégia cultural se realizou no âmbito da relação conflituosa entre as instâncias pré-moderna e moderna própria da condição sociocultural peruana.

Nesse sentido, no primeiro capítulo busquei verificar como se realizou a significação da violência social da época na forma do conteúdo da composição estética de *Bom dia para os defuntos*. Para tanto, procurei investigar a violência por meio do conceito de *violência mítica*, de Walter Benjamin, a partir de sua aproximação com o sentido dado à violência pelo romance scorziano, considerando que a representação das lutas camponesas pela terra na obra está inserida na relação entre as esferas do direito, do poder e da violência, precisamente como a violência mítica enquanto violência instauradora e mantenedora do direito em vista de um poder. Desse modo, essa mediação possibilitou evidenciar a representação de uma ordem mítica do direito peruano, dispendo como destino para os viventes indígenas uma simples vida peculiar em contrapartida à dimensão soberana de decisão da vida histórica, em consonância com o conceito de *mera vida*, conceito-consequência da violência mítica, que se refere à ideia de uma vida destituída de qualquer qualidade histórica e política, ou seja, uma vida como mera natureza para ser dominada pelas forças míticas do direito. A significação diegética das lutas campesinas peruanas apresenta, contudo, certa resistência contra essa violência e, conseqüentemente, contra o destino enredado pelo poder dos latifundiários e da mineradora norte-americana. Essa resistência das comunidades andinas, no entanto, registra uma oscilação e uma tensão entre a manutenção de uma simples vida resignada à violência e uma vida de decisão autônoma em vista do rompimento com as forças dominantes, conformando uma espécie de zona intercessora entre essas condições, quer dizer, por meio da mediação dos conceitos benjaminianos, constitui-se num *limiar* entre a espécie de *mera vida*, como mera qualidade natural ordenada pela violência, e a *vida histórica*, como disposição ética e política de escolha livre e soberana para uma politização da vida, como condição histórico-social dos viventes andinos, que recebeu a seguinte reformulação, respectivamente, a partir de termos do próprio romance, como modo de capturar a diferença e peculiaridade do sentido apresentado na diegese: os *homens toupeiras* e os *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*.

No segundo capítulo, procurei compreender como a história de violência dos viventes andinos foi significada na forma de expressão do novo realismo insurgido no *boom* da literatura latino-americana. A partir da identificação de transgressão ao modelo de realismo ocidental, busquei investigar o realismo scorziano por meio do conceito de *realismo maravilhoso*

formulado por Irleamar Chiampi. Nesse sentido, analisei a paradoxal inserção estética de *Bom dia para os defuntos* – que se inscreve ao mesmo tempo na tradição do romance social do indigenismo peruano, sendo um caso particular de heterogeneidade narrativa, considerando a inserção de resíduos orais quéchuas por meio de uma diglossia cultural, e na renovação estética da *nova narrativa hispano-americana* – como um caso singular para o funcionamento do realismo maravilhoso, na medida em que, por meio da conjunção sêmica entre a ordem real e maravilhosa no plano enunciativo, propiciou a inserção da racionalidade e da estrutura do mito na ordem sobrenatural, em referência ao universo mimetizado quéchua, construindo como função ideológica uma espécie de *armadura do porvir* dos vencidos andinos para a constituição do efeito de sentido da História da violência dos latifundiários e da mineradora *Cerro de Pasco Corporation* em consórcio com o Estado peruano como História mitificada. Dito de outro modo, procurei demonstrar que o realismo maravilhoso scorziano produziu um *limiar* entre o realismo e o “mito” como modo estético de mitificar a História.

Antes, porém, construí um pequeno capítulo intermediário entre o primeiro capítulo e o segundo capítulo, o qual nomeei de *interlúdio*, onde procurei me localizar no debate crítico latino-americanista acerca dos pressupostos do *boom* e de seus paradigmas críticos, uma vez que lanço mão do conceito de realismo maravilhoso como formulação rigorosa da renovação da prosa de ficção hispano-americana que ficou conhecida como “realismo mágico” – conceito chave produzido no período mencionado. Durante todas essas décadas de crítica latino-americanista depois do *boom*, muitos pressupostos e conceitos críticos modernos foram questionados e colocados em cheque, como aconteceu com o “realismo mágico”, em vista de uma substituição crítica ou de uma atualização, recebendo apontamentos decisivos sobre suas condições de possibilidades e impossibilidades. Nesse contexto, busquei dialogar fundamentalmente com dois latino-americanistas, Alberto Moreiras, de *A exaustão da diferença – a política dos estudos culturais latino-americanos*, e Idelber Avelar, de *Alegorias da derrota – a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, procurando, ao cabo, sugerir a validade do realismo maravilhoso como ferramenta crítica por meio de uma tentativa de atualização teórica que procurei formular como hipótese geral de trabalho, a saber, da possibilidade de uma tensão estética crucial na insurgência do realismo maravilhoso, constituindo-se, de um lado, pela tendência de estetização da política, ou melhor, de substituição da política pela estética, como vocação compensatória do *boom*, de acordo com a perspectiva de Avelar (2003), de outro, pela tendência de politização da estética como vocação lúdica da

renovação narrativa.

No terceiro e último capítulo, proponho ler a imagem geral de *Bom dia para os defuntos* como uma *mônada*, de acordo com a perspectiva conceitual benjaminiana, na qualidade de resposta estética à violência significada na forma do conteúdo, no sentido de apresentação da história dos vencidos andinos em sua reescritura estética através de uma imagem dialética, que se conforma na imobilização de dois tempos diacrônicos numa imagem única por meio de uma sincronia entre o presente da ação diegética e a imagem mnêmica de um passado lembrado, possibilitando, assim, verificar na luta singular dos camponeses quéchuas uma expressão do todo, levando em consideração a representação da violência da estrutura arcaica do gamonalismo e do imperialismo norte-americano como constitutivo da relação desigual e combinada do capitalismo tardio. Em outras palavras, procurei ler a irrupção dos elementos externos dos antagonismos sociais na composição do romance a partir da ressignificação de Walter Benjamin do conceito leibniziano de *mônada*, onde na obra de arte se constitui numa coerência interna imanente de imobilização dialética da realidade social em sua própria configuração estética por meio de uma imagem dialética em que irrompe uma ambiguidade terminante, como um “mundo em miniatura” que carrega um *momento de verdade* na *forma mesma*. Em seguida, considerei a *antropofagia* de herança oswaldiana como uma espécie selvagem de elaboração da *transculturação narrativa*, na acepção de Ángel Rama, no que concerne à devoração intercultural enquanto solução estética, como estratégia de realização do romance, visto que se evidencia uma digestão criadora e selvagem da cultura moderna a partir da infiltração de elementos pré-modernos, tornando, assim, inteligível a contraditória inserção estética da obra que impulsionou a singular realização do realismo maravilhoso scorziano. Por fim, cogitei a possibilidade de uma politização da estética do realismo maravilhoso em *Bom dia para os defuntos* como resultado do *limiar* entre a demanda aurática e a condição pós-aurática do projeto de modernização literária do *boom*, sugerindo uma estética do jogo e da participação como vocação lúdica, tensionando a vocação história do *boom*, de substituição da política pela estética, conforme a perspectiva crítica de Avelar (2003).

Este estudo está estruturado, portanto, com três capítulos e um interlúdio, contendo como particularidade um arranjo comum pautado na ideia de *limiar* que atravessa o romance de diversas maneiras, como veremos. Nesse sentido, nomeio “Limiar” a cada seção final dos capítulos, tendo como parâmetro uma zona intermediária entre duas categorias, geralmente opostas, ou dois campos conceituais em conflito com delimitações claras nas suas oposições. Isto

é, no sentido dado por Walter Benjamin, diferenciando-se do conceito de fronteira, ou limite, como aparece no fragmento sobre *Ritos de passagem* na seção *Prostituição e Jogo* na monumental obra *Passagens* (2007, p. 535):

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiars. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiars os altos e baixos das conversações e as mudanças sexuais do amor. ‘Como agrada ao homem’, diz Aragon, ‘manter-se na soleira da imaginação!’ (*Paysan de Paris*, Paris, 1924, p.74). Não é apenas dos limiars destas portas fantásticas, mas dos limiars em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiars das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada de sonho. [O 2ª,1]

Assim, mesmo ambos sendo amparados como metáforas espaciais, não se confunde o conceito de *fronteira* (limite) com o de *limiar*. Enquanto o primeiro remete a uma demarcação inviolável, como num território soberano, constituindo em violência o translado não autorizado, o segundo se efetua sem limites claros, num movimento entre demarcações, como se conformasse uma ponte entre dois territórios. O limiar, portanto, remete a operações intelectuais e espirituais que se inscrevem no, segundo Gagnebin (2014, p. 36), “registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente de transições”. Por isso, os ritos de passagens, como transição de um estado ao outro, são experiências limiars. Por outro lado, não necessariamente um limiar pressupõe um ponto de chegada. Pode, ao contrário, significar um estancamento, uma espécie de morada numa zona indeterminada, como observou Gagnebin (*ibid.*, p. 44), em relação à leitura de Franz Kafka feita por Benjamin:

A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, dos corredores, dos vestíbulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura, que dele não se consegue sair, o que acaba anulando sua função. Tenta-se atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar, como encena a parábola central do *Processo*, ‘Diante da lei’. Assim, na obra de Kafka, vagamos de limiar em limiar, de corredor em corredor, de sala de espera em sala de espera, sem nunca chegarmos ao destino almejado, que corre o risco de ser esquecido.

Nessa lógica, finalmente, o conceito de *limiar* em Benjamin se constitui em duas possibilidades distintas: primeiro, e comumente, como movimento, transição numa zona de demarcações; segundo como “um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão”. (GAGNEBIN,

2014, p. 45). Dito isso, as seções finais dos três capítulos desenvolvem na discussão crítica ora o primeiro sentido ora o segundo, conforme poderá se verificar adiante. Ademais, de maneira metalinguística, as últimas seções se configuram num limiar entre os capítulos desta dissertação, naquilo que concerne à *ressonância* teórica para a configuração da leitura de *Bom dia para os defuntos* como mônada antropofágica, propondo, assim, certa transgressão quanto à forma estanque que os limites da burocracia acadêmica permitem à leitura das pesquisas por meio de partições com fronteiras claras entre os capítulos.

Explicitada a metodologia, resta afirmar que o presente trabalho se justifica, primeiro, pela reavaliação do papel-chave de Manuel Scorza na tradição indigenista e no contexto da *nova narrativa hispano-americana*; segundo, pela maneira única e consistente de utilização do realismo maravilhoso, na medida em que evidencia a utilização de resíduos culturais pré-modernos para uma assimilação selvagem da ferramenta narrativa moderna, com a utilização refinada de ironia e humor, assegurando uma politização da estética capaz de produzir uma tensão na vocação estética do *boom*; e, por último, pela proposta de atualização de leitura crítica da estética do realismo maravilhoso na formulação de uma hipótese de trabalho geral. Desse modo, procuro minimamente reativar o interesse na obra scorziana, que infelizmente, após o *boom*, segue quase esquecida aqui no Brasil, tanto que nas últimas décadas não há registro de qualquer reedição; hoje alguns exemplares somente estão disponíveis em sebos, portanto. Por fim, em termos acadêmicos, os escassos estudos sobre a obra de Manuel Scorza, principalmente no que se refere a *Bom dia para os defuntos*, pouco se detiveram na construção e no funcionamento do realismo maravilhoso a partir de sua contraditória inserção estética. Há apenas análises rápidas, de passagem, ou indicação de episódios; na maioria dos casos, não era um dos focos da investigação. Outra lacuna importante é a análise da representação da violência na obra scorziana a partir de uma perspectiva estética de apresentação da história em sentido benjaminiano. Pretendemos contribuir nesse sentido. Portanto, a presente pesquisa visa, entre outros campos, colaborar com os estudos da narrativa latino-americana, do realismo maravilhoso e da representação da violência na literatura.

## CAPÍTULO 1

### ***Bom dia para os defuntos e a violência mítica: entre a condição de homens-toupeiras e homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta***

A bruta névoa não se dissipava. As rochas exalavam fumarolas brancacentas. Incas, caciques, vice-reis, corregedores, presidentes da república, prefeitos e subprefeitos eram os próprios nós de um quipo, de uma corda de terror imemorial.

Manuel Scorza, em *Bom dia para os defuntos*



### 1.1 A violência mítica: direito, poder e violência na narrativa scorziana

A realidade ficcional de *Bom dia para os defuntos* possui como enredo principal o surgimento e o avanço vertiginoso de uma cerca nas terras dos camponeses indígenas quéchuas das comunidades do altiplano de Junín, nos Andes Centrais peruanos, acarretando violência de diversas ordens. Quando a cerca invade a comunidade de Rancas, personagem coletivo central, forma-se um foco de resistência que acabará massacrado ao final da narrativa. O romance, contudo, é composto por dois subenredos: o núcleo narrativo [1] centrado na luta de Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, e seus companheiros da comunidade de Yanacocha contra o poderoso latifundiário e juiz de direito Dr. Dom Francisco Montenegro; e o núcleo narrativo [2] marcado pela resistência dos camponeses de Rancas liderados por Dom Fortunato contra a opressão da empresa mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, proprietária da cerca, e da Guarda de Assalto republicana, representante do Estado peruano.

O primeiro subenredo simboliza a luta contra o gamonalismo, a estrutura de poder arcaico de defesa da manutenção do domínio dos grandes fazendeiros peruanos sobre as terras indígenas ligadas à economia agrícola de subsistência comunal, enquanto o segundo subenredo representa a luta contra o imperialismo, submergido na ideia de progresso, das multinacionais norte-americanas de mineração que prejudicam a atividade agropastoril regional. A luta pela terra, portanto, une os núcleos narrativos, realizando-se na relação entre as esferas sociopolíticas do direito, do poder e da violência.

Desse modo, para analisar essa dinâmica na forma de conteúdo do romance, recorrerei, neste capítulo, ao conceito benjaminiano de *violência mítica* como instrumento teórico mediador, possibilitando verificar a rede de domínio dos viventes andidos enredada pelas forças exploradoras e opressoras. Em seguida, usarei os conceitos de *mera vida* e *vida histórica*, enquanto conceitos-consequências da força mítica do direito, para compreender a significação da ambiguidade crítica dos camponeses indígenas frente ao destino de violência, quando se colocam numa espécie de limiar entre a resignação e a resistência sem alcançar totalmente o despertar da consciência histórica de luta como única saída da ordem diabólica do direito. Para tanto, vejamos como se desenrola e se articula o enredo de *Bom dia para os defuntos*.

Os subenredos do romance scorziano se desenvolvem de forma fragmentária num tempo diegético não linear, sendo intercalados entre os capítulos, cabendo ao leitor juntar os fragmentos e montar o grande painel. O primeiro capítulo do romance compõe o subenredo [1], que se

desenvolve nos capítulos ímpares, enquanto o último capítulo compõe o subenredo [2], que se desenvolve nos capítulos pares. Em termos de enredo, o primeiro capítulo é o único fragmento da narrativa que possui autonomia em relação aos núcleos narrativos, ou seja, não precisa necessariamente de complemento de outro fragmento, estruturando-se como se fosse um conto<sup>10</sup>. Por outro lado, ele também anuncia a temática central do romance e, a despeito de compor o subenredo [1], relaciona-se com o núcleo narrativo [2] ao apresentar os limites temporais da diegese. A interpenetração dos núcleos narrativos na abertura do romance se justifica porque os povoados do altiplano de Junín são vizinhos demasiado próximos, sendo inclusive circunscritos à mesma jurisdição, do departamento de Cerro de Pasco. Nessa perspectiva, o primeiro capítulo do romance se configura não apenas como enunciador do tema, mas também como ponto de referência para o leitor reorganizar os segmentos e assim compor cada subenredo. Portanto, antes de analisar cada núcleo narrativo, primeiramente investigarei a relação entre o direito, o poder e a violência no capítulo inicial, verificando como o conceito de violência mítica tangencia a representação dessa relação numa de suas manifestações básicas: a coerção fundada na ameaça do uso da força.

*Bom dia para os defuntos* inicia com uma anedota irônica ao redor de uma moeda perdida pelo juiz e grande proprietário rural Dom Francisco Montenegro, expondo a dimensão do poder coercivo do direito a serviço da classe dominante. O capítulo 1 – *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima* – faz referência de imediato à violência que encerra o livro, o massacre na comunidade de Rancas, quando menciona a fundação do cemitério de Chinche, o mesmo cemitério referenciado no seu subtítulo – *O que aconteceu dez anos antes de o Coronel Marruecos fundar o segundo cemitério de Chinche*. Abaixo a abertura do capítulo:

Pela mesma esquina da Praça de Yanahuanca por onde, correndo os tempos, surgiria a Guarda de Assalto para fundar o segundo cemitério de Chinche, um úmido entardecer de setembro soltou um terno preto. O terno, de seis botões, ostentava um colete atravessado pela corrente de ouro de um Longines autêntico. Como em todos os entardeceres dos últimos trinta anos, o terno desceu a praça para dar início aos sessenta minutos do seu imperturbável passeio<sup>11</sup>. (BDPD, p. 5)

Nessa menção à violência, o narrador também delimita o tempo narrativo em que transcorrerá a diegese dos dois subenredos, a saber, do caso da “famosíssima moeda” do Dr.

<sup>10</sup> De fato, Scorza chegou a publicar uma primeira versão desse capítulo como um conto nos *Cuadernos Semestrales del Cuento* em 1969. SCORZA, Manuel (1969): “Cierta célebre moneda”, *Cuadernos Semestrales del Cuento*, vol. 3, n.º 5, p. 35-38 [primera versión del capítulo I de Redoble por Rancas].

<sup>11</sup> A partir daqui, usarei nas citações a sigla BDPD para se referir ao livro *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza, primeira edição brasileira, tradução de Hamílcar de Garcia, Ed. Civilização Brasileira, 1972, Rio de Janeiro.

Montenegro, agora em análise, e ao massacre em Rancas do desfecho. Estes constituem os acontecimentos que limitam o intervalo que perfaz o tempo diegético. Voltando à trama, o “terno preto”, ao descer a escada que une o palácio e a praça, deixou cair do bolso, sem perceber, uma moeda de um sol (nomenclatura da moeda peruana). O prefeito de Yanahuanca, província vizinha à comunidade de Yanacocha do referido subenredo, e também da comunidade de Rancas do subenredo [2], Dom Herón de los Ríos, ainda tentou avisar ao “Dom Paco” que a moeda havia caído, mas o “terno preto” não conseguiu ouvir, continuando o seu imperturbável passeio. Em seguida, o dono do intimidador “terno preto” é apresentado como sendo o Dr. Dom Francisco Montenegro, juiz de primeira instância do departamento de Cerro de Pasco, ficando claro que seu poder emanava do direito:

O prefeito de Yanahuanca, os comerciantes e a garotada foram se chegando. Incendiada pelos últimos ouros do crepúsculo, a moeda ardia. O Prefeito, com uma sombria severidade que não pertencia ao anoitecer, cravou os olhos na moeda e espetou o indicador: – Ninguém toque nela! – O fato propagou-se vertiginosamente. Todas as casas da província de Yanahuanca sentiram um calafrio com a notícia de que o doutor, Dom Francisco Montenegro, Juiz de Primeira Instância, tinha perdido um sol. (BDPD, p. 6)

A partir desse momento, ninguém do povoado ousou tocar na moeda do Dr. Montenegro: “– É o sol do doutor – diziam emocionados – Gravemente instruídos pelo Diretor da Escola – ‘Espero que nenhuma imprudência leve os seus pais à cadeia!’” (BDPD, p.06). Com extrema temeridade, como descreve ironicamente o narrador, a comunidade seguiu sua rotina aparentemente normal com a moeda no mesmo local durante doze meses exatos. Ninguém se atreveu a tocar nela, exceto um bêbado que o fez em um dia sem ter a mínima noção das consequências, mas, uma vez sóbrio, lembrou que a devolveu ainda sonâmbulo para sua posição original. A “famosíssima moeda” ficou conhecida em outras províncias, o único que ignorava a fama do sol era “Dom Paco”, pelo menos até o dia em que a moeda completou um ano no segundo degrau da escada. Quase na mesma hora do dia em que perdera, julgando-se carregado de “boa sorte”, o Dr. Montenegro, ao pisar o famoso degrau, a encontrou. Então, ao cabo do capítulo, enfim, “a província suspirou” (BDPD, p. 9), depois da saga da “moeda destinada a provar a honradez da altiva província” (BDPD, p. 7).

Assim, o primeiro capítulo associa a “honradez” do povoado de Yanahuanca no episódio da moeda com a resignação da comunidade a um destino de opressão levada a cabo pelo juiz e latifundiário Dr. Francisco Montenegro, ou seja, como representante da classe dominante da estrutura arcaica do gamonalismo e, ao mesmo tempo, figura símbolo do direito peruano, o

“terno preto” garante a ordem da província pela permanente ameaça à violência implícita ao exercício do direito e explícita ao papel social do latifundiário. O sentido dado a essa coerção social se aproxima demasiado de um tipo específico de violência, em uma de suas manifestações, denominada por Walter Benjamin de *violência mítica*.

Em seu ensaio *Para a crítica da violência*, em tradução brasileira de Ernani Chaves do original *Zur Kritik der Gewalt*, Walter Benjamin analisa a violência, compreendida em sua ambivalência violência/poder, a partir da polissemia da palavra *Gewalt* em alemão, podendo significar poder, violência e força, concebendo, o poder como violência e a violência como forma de poder. A crítica benjaminiana questiona se o direito é realmente, segundo grande parte da filosofia moderna, expressão da racionalidade humana, sendo o cume da civilização, retirando supostamente o homem do aprisionamento das forças míticas. Ao revés, Benjamin argumenta que a característica seminal do direito é a violência coroada pelo destino, portanto, mítica, aprisionando a vida do homem, através da culpa e da expiação, a uma existência meramente biológica de resignação à ordem estabelecida, ou seja, a uma *mera vida*. Desse modo, no cerne do conceito de violência mítica está a associação do direito ao poder e à violência.

A partir do pressuposto de que a violência é um meio para determinado fim, para Benjamin, não se trata de fazer a crítica à violência centrada na justificação entre meios e fins, como fazem o direito natural (que justifica a violência dos meios pela suposta justiça dos fins) e o direito positivo (que garante supostamente fins justos pela legitimação dos meios violentos). Descartando a relação das duas vias, por que a antinomia se torna insolúvel nesse círculo de investigação entre meios e fins, cabe analisar separadamente os meios violentos justificados e os fins justos para estabelecer critérios de crítica independentes. Assim, Walter Benjamin exclui momentaneamente da investigação o domínio dos fins e o critério de justiça para se centrar no domínio dos meios justificados que utilizam a violência, que parecem automaticamente se deslegitimar. Para isso, a crítica deve entrar no campo da reflexão histórico-filosófica do direito.

Nessa perspectiva, para Benjamin, o que funda e garante as relações sociais do direito é a violência. Primeiro a violência enquanto meio fundante da lei, violência originária, ou seja, instauradora do direito, razão da existência de um poder, através da vitória de uma força sobre outra. Por conseguinte, emerge a violência mítica, porque além de instaurar o direito, ela também reclama para si, automaticamente, a manutenção desse direito. Isto é, ao usar a violência como meio para fundar um novo direito, este não abdica da violência quando o alcança, pelo contrário, usa da violência para se manter. Assim, o que é fundado acaba tendo como fim o próprio direito

e não o que foi instaurado como direito. Consequentemente, a violência é utilizada de forma permanente e necessária para preservação do direito, constituindo seu caráter cíclico e, portanto, mítico. Em outras palavras,

a violência na instauração do direito tem uma função dupla, no sentido de que a instauração do direito almeja como seu fim, usando a violência como meio, *aquilo* que é instaurado como direito, mas no momento da instauração não abdica da violência; mais do que isso, a instauração constitui a violência em violência instauradora do direito – num sentido rigoroso, isto é, de maneira imediata – porque estabelece não um fim livre e independente da violência [*Gewalt*], mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, e o instaura enquanto direito sob nome de poder [*Macht*]. A instauração do direito é instauração de poder e, enquanto tal, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda instauração divina de fins, o poder [*Macht*] é o princípio de toda instauração mítica do direito. (BENJAMIN, 2013, p. 148, ênfase no original)

Assim, toda violência como meio é mítica, ou instauradora ou mantenedora do direito. Definido em tais termos, o conceito de Benjamin se aproxima daquele nomeado por Slavoj Žižek (2014, p. 24) como violência objetiva ou sistêmica por ser “(...) inerente a um sistema: não só da violência física direta, mas também das formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração, incluindo a ameaça de violência”. Desse modo, a violência mítica, em suas manifestações, utiliza-se de diversos procedimentos violentos sem medir seus graus, seja a violência predatória, seja a simbólica, não se preocupando com a quantidade de sangue envolvida, porque a ordem de sobrevivência do direito é imperativa para a manutenção do poder. Apontados pelo filósofo esloveno como intrínsecos para a manutenção da hierarquia social, os mecanismos mais sofisticados de opressão da violência mítica como violência sistêmica são similares aos representados de forma emblemática na narrativa inicial do romance.

No primeiro capítulo de *Bom dia para os defuntos*, fica nítida a alegoria do direito representada na figura do Dr. Francisco Montenegro, quando, para recorrer às forças que o acompanham e que ele representa, o narrador utiliza o sintagma, ao mesmo tempo, simbólico e genérico: “terno preto”. Além do efeito estético irônico que a prosopopeia proporciona, ao atribuir qualidades humanas a uma roupa, “o terno desceu a praça para dar início aos sessenta minutos do seu imperturbável passeio” (BDPD, p. 5), o esvaziamento da individualidade na metonímia “terno preto” evidencia a força mítica ligada ao direito, quando sugere que o uso da força coerciva independe do sujeito que veste o traje símbolo do poder, uma vez que este era inusual para os camponeses quéchuas.

Observa-se ainda, no momento anterior ao poder coercivo do “terno preto” ser apresentado, a significação da violência enquanto poder, em sua manifestação mais sangrenta,

quando o narrador faz menção a futura fundação do cemitério de Chinche depois do surgimento da Guarda de Assalto na praça de Yanahuanca para desalojar a comunidade vizinha de Rancas, evidenciando uma clara manifestação da violência predatória para conservar o direito republicano do Peru como diretiva política do poder dos latifundiários, de modo semelhante à dinâmica conceitual da dimensão mantenedora do direito da violência mítica.

A ameaça à violência promovida pelo Estado peruano, característica básica também da formulação da violência mítica, faz-se presente em todo o capítulo. A província de Yanahuanca, “cuja despudorada profissão era o roubo de gado”, curva-se diante do “terno preto”, manifestando sua “honradez” ao acatar a ordem de não tocar numa simples moeda. O objeto, por sua vez, é apresentado pelo narrador em toda sua simbologia em relação ao poder econômico, sobretudo levando em consideração que a moeda pertence ao juiz, este sendo um grande proprietário de terras; tanto é que o narrador faz questão de registrar que ela é cunhada com “a cornucópia do escudo da República” e “a caução moral do Banco de Reserva do Peru” (BDPD, p. 8). Os símbolos da República na moeda peruana guardam a marca da violência originária do direito republicano, a violência instauradora da lei peruana, que constitui a manifestação primeira da violência mítica na formulação conceitual de Benjamin. A praça de Yanahuanca reforça essa marca no nome: “(...) os Tenente-Governadores advertiram, de casa em casa, que na *Praça de Armas* de Yanahuanca envelhecia uma moeda intocável.” (BDPD, p. 8, ênfase minha). Além disso, torna-se mais significativa a representação da violência enquanto uma ordem mítica o fato do dia em que o doutor perdeu e “descobriu” a moeda seja justamente véspera do dia de Santa Rosa – a padroeira da Polícia:

Na véspera do dia de Santa Rosa, padroeira da Polícia, descobridora de mistérios, quase na mesma hora em que, um ano antes, a perdera, os olhos de camundongo do Dr. Montenegro deram com uma moeda. O terno preto parou diante do celeberrimo degrau. Um murmúrio arrepiou a praça. O terno preto recolheu a moeda e afastou-se. Nessa noite, contente com a sua boa sorte, anunciou no clube: ‘Senhores, achei um sol na praça!’ (BDPD, p. 9)

Na formulação do conceito benjaminiano, a polícia é a instituição do Estado moderno na qual a violência mítica assume uma dimensão espectral, porque em sua atuação não há delimitação clara da fronteira entre as duas modalidades de violência – a que instaura e a que mantém o direito. Se a violência instauradora do direito exige, por um lado, uma comprovação de vitória de uma força sobre outra, por outro, a violência mantenedora do direito necessita declarar restrições a quaisquer fins de direito requerida por forças alheias. Nessa acepção, os procedimentos policiais demonstram que existe uma espécie de conciliação e diluição de tais

tendências, pois, ao mesmo tempo em que a corporação policial institui normas através de decretos diversos, também protege as já vigentes. Quanto a este último tópico é preciso acrescentar que as intervenções mais brutais, como as semelhantes ao massacre anunciado no início do romance, reatualizam a força fundadora da violência e são geralmente exigidas quando o Estado, enquanto poder soberano, não consegue mais garantir a ordem jurídica dos vencedores. A máxima “por razões de segurança” se torna, assim, a frase típica de justificação da ação policial truculenta.

Até mesmo essa dissimulação dos objetivos da polícia pode ser encontrada nas páginas de *Bom dia para os defuntos*: acionada para defender os interesses da *Cerro de Pasco Corporation*, a Guarda de Assalto alega ter atacado a população de Rancas por “razões de segurança”, como veremos, para manter válido o registro de propriedade de terras da mineradora norte-americana. Assim, o primeiro capítulo do romance se configura como enunciador da temática central da narrativa, traduzida aqui pelo conceito benjaminiano de violência. Vejamos agora como cada subenredo se desenvolve com ênfase na construção de sentidos semelhantes às características seminais da violência mítica.

O subenredo [1] narra a sublevação de Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, e demais camponeses de Yanococha, contra os abusos do juiz e latifundiário Dr. Dom Francisco Montenegro, representando ficcionalmente a resistência dos camponeses quéchuas ao gamonalismo, como também a luta contra a base jurídica dessa estrutura social. Assim, a peleja pela terra no primeiro núcleo narrativo, como veremos, retrata emblematicamente a resistência à violência enquanto poder mítico em sua representação arcaica e regional.

Ao longo da vida, Héctor Chacón acumulou diversas razões para lutar contra tudo o que representa o Dr. Montenegro. O primeiro desejo de acabar com o juiz surgiu ainda na infância pelos abusos cometidos contra seu pai. Dinamitando rochas a mando de “Dom Paco”, o pai do Olho-de-Coruja, Juan Chacón, ficou com audição profundamente prejudicada, ficando conhecido desde então como “o Surdo”. No dia do aniversário da pátria peruana, Juan Chacón havia acertado sem querer, enquanto brincava com seu filho Héctor, uma bola de pano no rosto do Dr. Montenegro, quando este voltava da corrida de cavalo na comemoração em Yanahuanca. Como punição, o juiz mandou colocar a família de Chacón ao relento enquanto “o Surdo” cercava um pasto de trezentos metros de lado. Juan Chacón precisou de cento e noventa e três dias para terminar o cerco: “Foi a primeira vez – tinha nove anos – que a mão de Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, sentiu sede da garganta do Montenegro” (BDPD, p. 52).

O segundo desejo de acabar com o juiz sobreveio, tempos depois, quando Héctor Chacón chegou à maturidade, por causa de diversas violências cometidas contra ele e a comunidade, comandadas pelo “terno preto”. O Olho-de-Coruja relata, no capítulo 19 – *Onde o leitor se distrairá com uma partida de pôquer*, por meio de uma narrativa paralela que interrompe periodicamente o relato do pôquer de noventa dias entre o Dr. Montenegro e Dom Migdônio – dono da fazenda *O Estribo* – os abusos que sucederam antes de sua prisão em Huanúco. Primeiro prenderam seus cavalos sem justificativa alguma, inclusive *Lucanco*, o equino favorito. Depois, devido às reclamações, o Dr. Montenegro mandou colocar os animais de sua fazenda para destruir o batatal de Chacón em Yanacenza. O Olho-de-Coruja reclamou novamente ao juiz, mas não obteve resposta positiva. No outro dia, decidiu fazer uma denúncia dos animais na prefeitura, mas acabou recebendo voz de prisão de dois guardas-civis por suposto roubo de equinos. Após sete dias detido, recebeu o “perdão” do juiz. O doutor, no entanto, mandou expulsar todos os camponeses das terras de Yanacenza, inclusive a família de Chacón, incluída sua mãe, a valente Sulpícia. Na saída da prisão, o pai de Chacón lembrou que os camponeses não valem nada para o “terno preto”. O amigo Carbajal, em seguida, assegurou o poder do doutor como autoridade suprema. Então, Requis, o agente municipal, concluiu o caráter mítico da violência executada pelo latifundiário: “– O Juiz – curva-se Requis – está pronto a meter-nos todos na cadeia. Não se pode fazer nada. *Força é força*” (BDPD, p. 117, ênfase minha).

Chacón, sentindo a repressão e a exploração dos poderosos proprietários de terras, começou a se indagar sobre a ordem, perguntando ao seu pai de onde surgiram os fazendeiros e porque existiam patrões. Não satisfeito com os abusos sofridos, os camponeses resolveram resistir se recusando a sair de Yanacenza. As batatas de Chacón cresceram formosamente. O juiz então mandou avisar, através do capataz Palacín, que as batatas seriam recolhidas para sua fazenda. Chacón não aceitou a ordem, foi à fazenda do doutor para dizer que ninguém iria recolher suas batatas. Em seguida, em casa, ao contar a Inácia, percebendo o medo de sua mulher, começou a entrever a violência por detrás do direito que chamavam de ‘justiça’: “– Antes comíamos pouco, mas comíamos. Eles têm a justiça deles – solução – Fazem o que querem. – Não é mentira que trabalhamos. Se não colhermos, todos vão fazer troça de nós.” (BDPD, p. 122). Para resistir e se proteger, o Olho-de-Coruja resolveu adquirir uma espingarda. Tudo então pareceu resolvido, não colheram nada durante os dois primeiros anos. Palacín, no entanto, reapareceu com trinta homens para prender Chacón pelo suposto crime de roubo de cavalos. O Olho-de-Coruja ficou injustamente encarcerado no presídio de Huánuco durante



cinco anos. Depois de libertado, sabendo das novidades da província e dos abusos do “terno preto”, Chacón sonhou literalmente com o fim da violência do Dr. Montenegro. Nesse sonho, “uma cantiga solitária (...) convocava os homens: dez, cem, duzentos, quinhentos, mil, quatro mil homens avançaram pelo mesmo caminho cantando a canção inaudita” (BDPD, p. 61). Esses homens cavalgaram para a província em direção à casa do “terno preto”, os guardas-civis, temerosos, fugiram; os peões então derrubaram o portão da fazenda, o doutor ainda tentou escapar, mas não conseguiu. Na praça fizeram um julgamento público para o Dr. Montenegro: “Há alguém que não tenha sido insultado por este homem? Ninguém se levantou. (...) Ninguém perdoou o doutor. Montaram-no num burro e o expulsaram da província, entre músicas e foguetes.” (BDPD, p. 62). Depois do sonho, Héctor Chacón acordou tenso e desejou então pela segunda vez acabar com o Dr. Montenegro, mas neste dia desejou de verdade.

Dom Francisco Montenegro encarna, de um lado, um magistrado que se serve da aura intimidadora de sua toga, ou melhor, de seu terno preto, de outro, representa o domínio de uma classe social sobre outra, a saber, dos latifundiários sobre os trabalhadores rurais andinos. Essa dupla característica evidencia a dinâmica do direito como exercício violento do poder em consoância com os postulados conceituais da violência mítica. Afinal, o Dr. Montenegro além de juiz é proprietário da gigantesca fazenda *Huarautambo*, a fazenda mais mencionada do subenredo. A outra fazenda é *O Estribo*, do latifundiário Dom Migdônio de la Torre, amigo do juiz. A atuação de “Dom Paco” para salvaguardar interesses próprios de sua classe social por meio do direito fica patente no episódio violento relatado abaixo.

Dom Migdônio, ao sentir seu poder ameaçado por um grupo de camponeses da fazenda que planejava fundar um sindicato, conseguiu o feito de registrar no atestado de óbito de quinze peões o primeiro e único “infarto coletivo” da história, depois de tê-los envenenados. O episódio é narrado no capítulo 15 – *Curiosíssima história de um mal-estar de corações não nascido da tristeza*. O Estado peruano tinha solicitado que Dom Migdônio enviasse alguns de seus melhores homens para servir à pátria, o grande fazendeiro os escolheu levando em consideração “as cinco melhores dentaduras: Encarnación Madera, Ponciano Santiago, Carmen Rico, Urbano Jaramillo e Espíritu Félix.” (BDPD, p. 84). Na volta à fazenda, Espíritu Félix, depois de saber que existia um “escrito misterioso” chamado constituição que “afirmava que grandes e pequenos eram iguais”, e que “nas fazendas do Sul um homem chamado Blanco<sup>12</sup> organizava sindicatos de camponeses” (BDPD, p. 84), tomou a frente do movimento de organização popular.

---

<sup>12</sup> Personagem em referência histórica ao dirigente campesino trotskista Hugo Blanco.

Inesperadamente, o patrão acolhera os quinze trabalhadores na casa grande para celebrar os novos tempos com uma cachaça que se revelou fatal. Dom Migdônio estranhamente fez questão de afirmar: “– Escute Félix, para que não te constranjas, vou dizer logo que não me oponho ao sindicato. Não há inconveniente (...); pelo contrário, felicito-os. Quero que a fazenda progrida e mude. Vamos festejar isso!” (BDPD, p. 87). Em seguida, o fazendeiro ofereceu a melhor cachaça para um brinde. Com o copo vazio, justificando que havia se excedido no dia anterior, Migdônio brindou com os peões. Beberam tudo em apenas um gole. O fazendeiro mandou encher novamente os copos. Depois de beberem novamente, os trabalhadores se sentiram mal. Começaram a cair um por um. Antes de morrer, Espírito Félix ainda conseguiu proferir ao latifundiário uma única palavra: “– Filho-da-puta...!” Depois de cinco dias, Migdônio enviou um telegrama ao “terno preto”: ““Dr. Montenegro, Juiz de Primeira Instância: Yanahuanca. Atentamente comunico-lhe a morte de quinze peões da fazenda Estribo devido a um enfarte coletivo. Migdônio de la Torre’. – Porra! – disse o Dr. Montenegro.” (BDPD, p. 88).

Oriundo da classe dominante, dirigente da força ordenadora do direito peruano, Dom Migdônio se sente ameaçado pelos peões da fazenda quando estes propõem a fundação do sindicato, porque isso abriria margem de fazerem uso da violência como meio para fins naturais ou de direito, como no caso da greve, precisamente como preconizado por Benjamin no conceito de violência mítica. Para Benjamin, a greve como renúncia da ação do trabalho pode parecer, inicialmente, não conter violência alguma, uma vez que o Estado concede o direito de greve. Mas a concessão não é incondicional. Do ponto de vista do Estado e, portanto, do direito, quando a greve não utiliza violência alguma, sendo manifestação de um “virar as costas” para o patrão, não se constitui como violência. Entretanto, do ponto de vista da classe trabalhadora, a partir do momento de chantagem da ação de se abster para modificar algo exterior, o direito à greve se constitui num direito à violência para determinados fins. A ambivalência na interpretação se exaspera no caso da greve geral revolucionária. Enquanto a classe trabalhadora reivindicará seu direito à greve, o Estado, por sua vez, considerará a ação como violência, um abuso do direito à greve, porque o mesmo não foi pensado dessa forma, uma vez que em cada local não há um motivo específico para tal. Nesse caso, como “o direito considera a violência nas mãos dos indivíduos um perigo capaz de solapar a ordenação de direito.” (BENJAMIN, 2013, p. 126-127), o Estado, como monopolizador da violência, age com violência para pôr fim ao direito de greve concedido por ele próprio. A classe trabalhadora, dessa maneira, é o único sujeito de direito a que o Estado concede o direito à violência, mesmo que se baseie numa contradição objetiva da

situação de direito, mas não perante uma contradição lógica.

Como o sindicato colocaria em cheque o poder de Dom Migdônio e, em última instância, considerando a organização nacional dos sindicatos para uma possível greve geral revolucionária, o próprio ordenamento jurídico, o fazendeiro resolveu utilizar uma solução sangrenta como manutenção do poder, matando os camponeses, sem recorrer à violência institucionalizada do Estado. Isso só se tornou possível porque as relações de direito dos camponeses da fazenda *O Estribo*, e das comunidades em geral, nem sempre estão sob o controle social devido à estrutura arcaica do gamonalismo. A própria Guarda Civil utilizou também o mesmo tipo de resposta, como no dia em que, comandada pelo sanguinário comandante Guillermo, “reduziu os grevistas de Huacho a um enorme coágulo de sangue.” (BDPD, p. 210). Nas relações estáveis de direito, essa prevenção se efetua dentro do regime de punições, sem a necessidade do uso da violência predatória. Por fim, Dom Migdônio somente recorreu ao direito para revestir sua ação de uma formalidade, ainda que absurda.

No longo rol de desmandos que figurava na história do povoado e na própria vivência de Héctor Chacón, a impunidade para com os poderosos era uma constante, de tal modo que o Olho-de-Coruja chegou à conclusão que não era possível uma saída dentro da “justiça” do direito. A “justiça” nunca ouvia os poucos procuradores que lutavam pelos povoados. Nesse sentido, após sair da prisão de Huánuco, como único meio para proteger suas terras e sua família, Chacón decidiu matar o “terno preto”: “– Enquanto ele viver, ninguém tirará a cabeça da merda. Em vão reclamamos as nossas terras. Por puro gosto é que o Procurador apresenta recursos. As autoridades não passam de zé-ninguéns graúdos.” (BDPD, p. 15). Percebeu o quanto, nesses cinco anos preso, só aumentou a violência e a apropriação de terras da comunidade por parte do doutor: “– Quando fui para a cadeia (...) as nossas terras eram o dobro de hoje. Em cinco anos Huarautambo engoliu todas elas.” (BDPD, p. 15). Por isso, Chacón pediu a seu amigo Abígeo para convocar uma reunião com os camponeses mais obstinados. Na reunião, objeto de todo o capítulo 3 – *Sobre um conciliábulo que a seu devido tempo os senhores guardas-civis bem gostariam de ter tido notícia*, fazem-se presentes “sete varões e nove fêmeas” (BDPD, p. 14), além do próprio Chacón e Abígeo, entre os quais se encontra seu amigo Ladrão de cavalos e sua mãe Sulpícia. De início, antes de decidirem como matar o doutor, o Olho-de-Coruja interveio para explicitar o caráter mítico da violência do juiz:

– Nesta província – quase não se percebia seu ressentimento – existe alguém que nos tem debaixo dos pés. Nas cadeias já vi delinquentes rogar a Jesus Cristo Coroado: os assassinos e os filhos da puta se ajoelham e rezam chorando a oração do Justo Juiz. O

senhor Jesus Cristo se aplaca e perdoa-os, mas nesta terra há um juiz que não se aplaca com palavras nem com orações. É mais poderoso do que Deus. (BDPD, p. 15)

A comparação parece exagerada, mas ilustra muito bem o grau de vulnerabilidade dos trabalhadores: carentes, no entendimento do personagem, tanto no plano material quanto metafísico, para no fim evidenciar o caráter mítico em que consiste a violência do “terno preto”. Na reunião, os membros ventilaram a ideia de simular uma briga na qual a morte do doutor fosse entendida como resultado de uma confusão. Sacrificariam para isso a vida do Menino Remígio, de Isaías Roque e Tomás Sacramento, traidores da comunidade, para não desconfiarem de nada. Preocupado, Abígeo perguntou sobre as consequências do assassinato, Chacón respondeu que acarretaria cinco anos de cadeia, mas que “sabendo aproveitar o homem encarcerado sai mais homem.” (BDPD, p.16). Com todos convencidos, finalmente, Chacón se ofereceu para matar o juiz pelo povoado.

A execução foi planejada para o dia da audiência da comunidade de Yanacocha com o dono da fazenda *Haurautambo*, onde o magistrado tinha que responder as reclamações dos comuneiros referente a abusos para depois estabelecer um possível acordo. O Olho-de-Coruja não depositava mais confiança na “justiça deles”, mas outros comuneiros, devido à aceitação da audiência, insistiam em acreditar no “terno preto”, como o procurador de Yanacocha Agapito Robles demonstra no seguinte trecho do capítulo 7 – *Da quantidade de munição necessária para tirar o fôlego de um homem*: “– O doutor já deve estar cheio de tantas notificações. Quem sabe ele não quer um acordo – coçou a barriga da perna, soltou uma risadinha. – Quem sabe não é mais preciso violência.” (BDPD, p. 30-31). No dia anterior à audiência, quando o inspetor já estava na comunidade, Chacón e Robles se reencontraram, e este último tentou demover o primeiro de suas intenções:

- Sonhei que o altiplano formigava de guardas.
- O Olho-de-Coruja estalou as articulações das mãos.
- Héctor, talvez o doutor ceda.
- O Juiz vai ceder no dia que as galinhas criarem dentes.
- As autoridades – tossiu o Procurador – não estão de acordo com essa morte. Não podes comprometer o povoado, Héctor.
- Sonhaste isso também?
- O Procurador humilhou-se.
- Ninguém pode agir sem autorização.
- O revólver ardeu na mão de Olho-de-Coruja. (BDPD, p. 35)

Nesse trecho, percebe-se que primeiro o procurador apela para o sobrenatural ao comunicar seu sonho como foro de premonição ao amigo, não obtendo sucesso em intimidá-lo,

Robles prossegue revelando o caráter autoritário de seu pensamento legalista quando afirma que a violência somente pode ser utilizada com “autorização” das “autoridades”. Como o Estado peruano possui o monopólio da violência, porque, em consonância com a violência mítica, procura de todas as formas retirar a violência da mão dos indivíduos nos domínios da ação que julga ameaçadora para a ordem, apenas as autoridades que encarnam o direito podem decidir sobre a vida ou a morte de alguém. Esse poder do Estado sobre a vida e a morte dos viventes que o procurador Robles descreveu, pode se mostrar mais terrível se, a partir da semelhança estabelecida com o conceito benjaminiano, clarificarmos o seu sentido nos termos da violência mítica. Para Benjamin, “seu sentido não é o de punir a infração do direito, mas o de instaurar o novo direito. Com efeito, mais do que em qualquer outro ato de cumprimento do direito, no exercício do poder sobre a vida e a morte é a si mesmo que o direito fortalece” (2013, p. 134), como no caso da pena de morte. É nesses casos, precisamente, que se revela a podridão do direito enquanto violência mítica. Nessa lógica, na narrativa scorziana, só quem poderia autorizar a morte de alguém seria o próprio “terno preto” como alegoria do direito.

O plano de matar o Dr. Montenegro, enquanto violência como meio para pôr fim a injustiça, pode ser considerado, inicialmente, nos termos de Benjamin, como violência mítica. Para tanto, a morte do juiz deveria promover a derrubada do direito e instauração de um novo direito, pois, de acordo com Benjamin, toda violência como meio é instauradora ou mantenedora de direito. Para Slavoj Žižek (2014, p. 24), contudo, dentro desse campo conceitual, a violência insurgente contra a violência mítica, ou violência objetiva, que se constitui “sob a forma dessa violência subjetiva e irracional”, parece se tratar de uma autêntica violência. “É esta violência que parece irromper ‘do nada’ que corresponde, talvez, àquilo que Walter Benjamin, em seu ‘Para uma crítica da violência’, chamou de violência pura, divina.”

Para Benjamin, a *violência divina* ou *violência pura*, aquela que se caracteriza apenas como fim, constitui-se como violência destruidora de toda ordem de direito, de toda força mítica. Um de seus exemplos, referindo-se a luta de classes, é a greve geral proletária, que se constitui por um não-fazer que possui um poder como fim, uma violência pura não-sangrenta, o de aniquilar o poder do Estado e, por conseguinte, de toda ordem mítica do direito. Nesse sentido,

também é justificado designar essa violência também como aniquiladora; ora, ela o é apenas de maneira relativa, com respeito a bens, direito, vida e que tais, nunca de maneira absoluta como respeito à alma do vivente. (...) e ela será contestada com a observação de que, segundo suas deduções, ela permitiria também, condicionalmente, aos homens o uso da violência letal uns contra os outros. Isto, entretanto, não pode ser admitido. Pois a pergunta ‘Tenho permissão para matar?’ recebe irrevogavelmente a

resposta na forma do mandamento ‘Não matarás!’. Esse mandamento precede o ato, assim como o próprio Deus precede, para que este não se realize. Mas assim como o medo da punição não deve ser o motivo para se respeitar o mandamento, este permanece inaplicável, incomensurável, em relação ao ato consumado. Do mandamento não pode ser deduzido nenhum julgamento do ato. Assim, não se pode nem prever o julgamento divino do ato, nem a razão desse julgamento. Aqueles que condenam toda e qualquer morte violenta de um homem por outro com base neste mandamento estão, portanto, enganados. O mandamento não existe como medida de julgamento, e sim como diretriz de ação para a pessoa ou comunidade que age, as quais, na sua solidão têm de se confrontar com ele e assumir, em casos extremos, a responsabilidade de não levá-lo em conta. Assim também o compreendeu o judaísmo que recusou explicitamente a condenação do homicídio em caso de legítima defesa. (BENJAMIN, 2013, p. 152-153)

Zizek (2014, p. 155) interpreta a violência subjetiva insurgente como violência divina na medida em que o domínio da violência pura “é o domínio da soberania, o domínio em que matar não é nem uma expressão de patologia pessoal (de uma pulsão idiossincrática e destrutiva), nem um crime (ou sua punição), nem um sacrifício sagrado”. Portanto, sem qualquer dimensão relativa ao religioso, a violência divina, quando envolve sangue, como no caso do assassinato, mostra-se, assim como na legítima defesa, o estabelecimento da justiça. Nas palavras de Zizek (2014, p. 157), a violência divina acontece “quando os que se encontram fora do campo social estruturado ferem ‘às cegas’, reclamando e impondo justiça/vingança imediata”.

Nessa perspectiva, o caso de violência de Héctor Chacón, conferido no plano de assassinato do Dr. Montenegro, caso fosse consumado, tendo em vista seu caráter insurgente contra as injustiças do doutor, poderia ser interpretado como violência divina, sobretudo se pensarmos o “terno preto” como construção alegórica do direito. Seja como for, o Olho-de-Coruja expressa claramente uma resistência à violência representada pelo juiz.

Voltemos à trama: exasperado com as palavras do procurador, Chacón saiu da comunidade e voltou para a casa, onde foi confrontado pelos filhos, receosos de que o pai fosse preso caso realmente cometesse o assassinato. A preocupação familiar apenas aumentou a convicção do Olho-de-Coruja sobre a necessidade de se livrar do “terno preto”: “‘Haja o que houver, matarei o Montenegro’, pensou, e nesse relâmpago perdoou os condenados. (...) ‘Matarei a sua cara, matarei o seu corpo, matarei as suas mãos, matarei a sua sombra, matarei a sua voz.’” (BDPD, p. 38). Esse trecho reforça a ideia de que o plano de Chacón possa ser encarado como uma violência que teria como objetivo último acabar com o próprio direito, tangenciando o conceito de violência divina, pois, com um ato derradeiro de força, o Olho-de-Coruja vislumbrou o fim de toda a aura simbólica que Montenegro carrega, além de perdoar os que seriam

sacrificados junto com o doutor, precisamente no sentido dado por Benjamin ao conceito (2013, p. 152, inclusão minha), quando afirma que “a violência divina e pura se exerce contra toda a vida, em favor do vivente. A primeira [a violência mítica] exige sacrifícios, a segunda os aceita.”

No mesmo instante, Rigoberto, filho mais velho de Chacón, chegou e avisou ao pai que na praça todos já estavam sabendo do plano para matar o “terno preto”, souberam também da reunião em Quencash, onde ocorreu a conspiração. O juiz havia acabado de receber o aviso, minutos antes de descer para ir à audiência na praça de *Huarautambo*, conforme o capítulo 21 – *Onde, gratuitamente, o não fatigado leitor verá o Dr. Montenegro empalidecer*, por meio da mão do comuneiro Lala Cabieses que chegou gritando com o comunicado urgente. O papel dizia que Hectór Chacón iria matá-lo na audiência. O juiz resolveu fugir para as cordilheiras acompanhado de peões e de guardas-civis. Ficaram seis horas cavalgando, depois voltaram à fazenda e reforçaram a segurança. O Dr. Montenegro ficou trancafiado em seu escritório vários dias, despachando da fazenda. A fim de “acariciar” a orelha de Chacón, mandou Amador Leandro, o Corta-Orelhas, trazer-lhes as orelhas do Olho-de-Coruja. Mas quem terminou morrendo na missão foi o Corta-Orelhas. Chacón matou Amador Leandro em legítima defesa, já que este o mataria, e pela traição à comunidade, ao descobrir ter sido Amador o autor do aviso da conspiração contra o Dr. Montenegro.

Depois de matá-lo, Héctor Chacón foi imediatamente para casa e convocou a família inteira: Inácia, sua mulher, e seus filhos Rigoberto, Fidel e Juana. Seu filho Hipólito estava ausente. Então confessou: “– Matei um homem! (...) – Filhos, matei um homem abusador. Assim que amanheça a polícia virá buscar-me. Tenho de ir embora nesta mesma noite.” (BDPD, p. 166). Alguns ficaram assustados e permaneceram em silêncio, outros soluçaram. Perguntaram quando ele voltaria. O Olho-de-Coruja explicou o por que a situação se agravara, expondo as manifestações de violência ordenada pelos latifundiários, e revelou sua decisão em formar um grupo armado contra a tirania do doutor:

- Estas violências nasceram das pastagens, filhos. Se Montenegro nos tivesse deixado um pedacinho de terra com pasto, tudo seria igual, mas agora é demasiado tarde. Falo sério. Posso morrer a qualquer momento. Se eu cair nas mãos da polícia me matarão.
- Acaba com a raça dos fazendeiros, papai – disse Rigoberto comendo as lágrimas. – Nem que morras, acaba com eles. Torce o pescoço deles. (...)
- A vela amareleceu os olhos do Olho-de-Coruja. Esse seria o rosto de que Rigoberto se lembraria. Passados os anos, quando se perdesse nos labirintos dos trabalhos obscuros, não recordaria os sorrisos dos dias bons, mas aquela cara laqueada de rancor.
- Haja o que houver, Montenegro terá seu fim. Estou decidido a formar um bando para libertar-nos da opressão. Tenho amigos dispostos a beber-lhe o sangue.
- Está bem, papai – disse Rigoberto. – Acaba com os mandões.
- Eu não cairei sozinho. Eu também matarei. Se eu viver, voltarei; se eu morrer,

morrerei. (BDPD, p. 166-167)

Chacón decidiu lutar contra a opressão, a violência e os abusos do “terno preto” e dos latifundiários com um grupo armado, formando por fora da ordem do direito uma força para acabar com o juiz e derrocar o próprio direito, revela-nos o capítulo 27 – *Onde o absorvido leitor conhecerá, sempre por conta da casa, o despreocupado Pis-Pis*, caracterizando um combate de campos opostos de violência, que, em semelhança com os conceitos benjaminianos, a partir da leitura de Zizek, pode-se afirmar que seria um combate entre a violência mítica e a violência divina.

Em sua fuga de Yanahuanca, Chacón sonhou com a revolta armada no caminho da casa do valente indígena que conhecera na prisão: Pis-Pis, o “do sorriso de ouro”, especialista em ervas que curavam e envenenavam. Sabia que não poderia enfrentar sozinho as injustiças, por isso sonhou com um bando de homens armados preparados para expulsar os latifundiários. “Pis-Pis o ajudaria. O do sorriso de ouro tinha jurado morte aos abusadores. Ele próprio o tinha ouvido no cárcere a desfiar a meada dos abusos. Pis-Pis não era um homem qualquer.” (BDPD, p. 180). Ao encontrar Pis-Pis, bebendo com amigos em sua casa, Chacón expôs os abusos e as violências do “terno preto”. Depois argumentou abertamente sua intenção: “– Penso recuperar a minha terra a bala. Com os fazendeiros não há meias medidas. Penso começar uma luta de sangue.” (BDPD, p. 182). Pis-Pis perguntou o que o procurador e o presidente da comunidade pensavam sobre as violências. Quando Chacón respondeu que estavam todos presos, acusados injustamente pelo doutor por terem linchado até a morte o Corta-Orelhas, o Magro, amigo de Pis-Pis, afirmou categoricamente que não se devia tolerar tantos abusos:

– Héctor está com a razão – disse Pis-Pis. – É mentira dizer que somos livres. Somos escravos. A única forma de ir adiante é matando.  
 – Isso é o que se pode fazer na província Daniel A. Carrión, senhores – disse Chacón. Devemos começar a morte dos ricos em Yanahuanca. Estou pronto a dar a minha vida. Podes ajudar-me, compadre?  
 Olhou para Pis-Pis timidamente.  
 Pis-Pis caramboleou os seus olhos brincalhões.  
 – Eu te apoio, compadre. De que precisas?  
 – Carabinas e conselhos, compadre.  
 – Temos que enfrentar estas injustiças com sangue – disse o Magro, entusiasmado. – Isto deve ser uma revolução.  
 – Eles virão armados – disse Pis-Pis.  
 – E nós iremos armados – continuou o Magro. – Eu sou bacharel. Há muitas maneiras de fazer frente a uma tropa.  
 – Vamos começar por Montenegro – disse Chacón.  
 – Eu estou pronto, compadre.  
 As mãos miúdas de Pis-Pis acariciaram e a seguir desvirginaram outra garrafa. (BDPD, p. 182)



Seis homens desafiaram a violência do Estado peruano representada pelo “terno preto” como alegoria do direito e representante dos latifundiários no departamento de Cerro de Pasco, mais especificamente nos arredores das comunidades de Yanococha e Yanahuanca, jurisdição do Dr. Montenegro: Héctor Chacón, Abígeo, Ladrão de Cavalos, Pis-Pis, o Magro e o homem de Choras. Nessa situação, os camponeses se assemelham também com o que Benjamin alcunhou de “o grande criminoso”. Para Benjamin (2013, p. 131), “Na figura do grande criminoso entra em cena, confrontando o direito, essa violência que ameaça instaurar um novo direito – ameaça que, embora impotente, faz, nos casos significativos, estremecer o povo”, colocando em cheque a ordem do direito estabelecido, sua violência e seu poder. Em sentido similar, relata o narrador, no início do capítulo 29 – *Da insurreição universal de eqüinos tramada pelo Abígeo e mais o Ladrão de Cavalos*, que o Dr. Montenegro “vivia guardado pelos fuzis da Benemérita Guarda-Civil, e pela desconfiança de quatrocentos compadres. Poderiam vencê-los cinco homens? (...). Efetivamente, eram cinco varões contra setecentos armados, mas eram cinco machos especiais. (BDPD, p. 188). “Machos especiais”, não apenas por desafiarem a violência estatal, mas também por possuírem poderes míticos, compondo os episódios do realismo maravilhoso analisados no próximo capítulo deste estudo, como enxergar nitidamente de dia e de noite – poder do Olho-de-Coruja; prever acontecimentos em sonhos – dom de Abígeo; e conversar com equinos – façanha do Ladrão de Cavalos.

A partir de seus poderes, Abígeo e o Ladrão de Cavalos organizaram e prepararam a conjura dos cavalos. Uma inconfidência de equinos em Yanahuanca. Ensinaaram e explicaram aos cavalos a motivação para sublevarem contra o poder constituído. Com auxílio de éguas, os cavalos seriam os responsáveis por deter a perseguição dos guardas-civís após o assassinato do juiz. A cavalaria da “Benemérita Guarda-Civil”, chefiada pelos potros *Pássaro-Bobo* e *Luzeiro*, também participariam do levante. Um cavalo especial iria avisar os poteiros quando o corpo de Montenegro estivesse pendurado numa árvore. Depois de estruturado a conjura, os “machos especiais” se colocaram a conversar sobre o plano da insurreição:

- Enforcaremos o juiz e começaremos uma revolução total! – entusiasmou-se Pis-Pis destampando uma garrafa de cachaça.
- Para ter terra é preciso massacrar os ricos – Chacón mastigou um sorriso cruel. O homem de Choras sorria indiferente.
- Quando matarmos o Juiz eles mandarão tropas. Contra-atacaremos. Estou pronto para reunir duzentos homens a cavalo neste departamento – disse Pis-Pis.
- Esse é o verdadeiro caminho, compadre – disse o Magro. – Na justiça só há enganos. A minha comunidade, a de Ambo, faz cinquenta anos que está com um processo por suas terras.
- Isso não é nada – disse Pis-Pis. No sul, a comunidade de Ongoy está com um pleito há quatrocentos anos. Sete procuradores mortos. Isso souberam fazer. (BDPD, p. 190)

Contudo, antes de seguir o plano, Chacón resolveu ir a Yanacocha. Quando passou em Yanahuanca descobriu que os guardas-civis estavam a sua procura há dias em toda a província. Sequestraram até os cavalos do seu irmão Teodoro, porque ele não havia aparecido. Quando o Olho-de-Coruja chegou em casa, Inácia tratou de lhe informar sobre o movimento da Guarda Civil, revelando ainda que o Dr. Montenegro sabia que ele andava com desconhecidos para conspirar sua morte. Nesse instante, seu irmão Teodoro apareceu para reclamar à Inácia a detenção dos cavalos. Depois de ouvir escondido a queixa, Chacón chamou Teodoro de covarde por não ter ido fazê-la com o próprio doutor. Em seguida, pediu a Inácia para ir à fazenda do juiz avisar que ele apareceu para dizer que voltou com o objetivo de matá-lo devido à captura dos cavalos de Teodoro. Inácia contou tudo ao doutor, o “terno preto” mandou soltar os cavalos imediatamente. Chacón e seus homens foram para o lugar no caminho da fazenda onde tinham planejado esperar o magistrado passar para executá-lo. Ficaram em Yerbabuenanaragrac vários dias, mas o doutor não aparecia. “Esperaram a quinta, a sexta e o sábado, as vinte e quatro horas de sábado e as novecentas e setenta horas dos quarenta sábados seguintes. O Dr. Montenegro não apareceu.” (BDPD, p. 202).

Abígeo recorreu aos sonhos, mas não revelavam nada. O sumiço do juiz estava abortando a estratégia dos “machos especiais”. O juiz não saía do seu escritório nem para caminhar. “O Dr. Montenegro privou a província do seu terno preto. (...) O pacífico secretário ia todas as manhãs à casa do Juiz com uma montanha de documentos, entrava pela porta carrancudamente vigiada por nuvens de mal-encarados.” (BDPD, p. 212). Decidiram então ver a sorte no milho como descreve o capítulo 31 – *Das profecias que os senhores milhos fizeram*. Pis-Pis preparou os milhos na mão e fez o procedimento. Os milhos avisavam que o Olho-de-Coruja teria um traidor na família, alguém iria denunciá-lo. Desconfiado, Pis-Pis repetiu o procedimento, o resultado permaneceu o mesmo. Chacón não acreditava. Resolveu ir à casa de sua mãe. Sulpícia avisou que a Guarda Civil não descansaria até encontrá-lo. Como os guardas estavam de prontidão em toda a parte e o doutor resolvera se trancafiar na fazenda, era impossível matá-lo. Então o Olho-de-Coruja teve uma ideia: se disfarçar de mulher para poder entrar na fazenda. Sulpícia riu, mas, em seguida, aceitando, resolveu perguntar à folha de coca sobre o futuro. “O que pergunta com o coração limpo, a coca antecipa a sua sorte. Se a coca machuca a boca avisa o perigo; se amolece numa bola adocicada, não há risco.” (BDPD, p. 214). A coca de Chacón e de Sulpícia estava doce, sinalizando não haver risco. No entanto, ao ir à praça, Sulpícia foi abordada pelo sargento Cabrera da Guarda Civil perguntando sobre o paradeiro de Chacón. Na volta, a mãe desistiu da

ideia e pediu para Héctor fugir. Mas o Olho-de-Coruja resolveu ir primeiro a sua casa. Em casa, conversando com Inácia, afirmou que continuaria com o plano: “– Não posso abandonar esta luta, Inácia. Já é preciso lutar de frente, com bala de sangue.” (BDPD, p. 216). Depois da conversa, Chacón resolveu descansar. Inácia saiu para comprar algo. Quando o Olho-de-Coruja acordou, a Guarda Civil já estava de prontidão ao redor da casa. Atiraram, demonstrando a força da ordem estabelecida. Nesse momento, o narrador coloca em dúvida quem de fato entregou Héctor à polícia, se Inácia ou a filha Joana. Após os tiros, cercado, Chacón resolveu se entregar:

– Chacón – gritou o sargento Cabrera – se não atirares, respeito a tua vida!  
 Entreabriu a janela e pestanejou no ouro do meio-dia. Seus olhos descortinaram Yanacocha, os poteiros, a estrada de Huarautambo, a cara do *Lucanco*, as advertências de Pis-Pis, a fracassada revolta dos cavalos, os trinta anos da sua prisão e os fuzis imantados pelo seu peito. Desceu a escada.  
 O sargento Cabrera olhou-o com alegria, com inveja, com rancor.  
 – Já pisaste na casca, já escorregaste! – gritou. (BDPD, p. 218)

Cumprindo a profecia do milho, o subenredo [1] termina com a segunda prisão de Héctor Chacón para o alívio da ordem de violência representada pelo Dr. Francisco Montenegro. A semelhança da figura do Olho-de-Coruja como o “grande criminoso” volta à tona no desfecho desse núcleo narrativo pela expressão de inveja do próprio sargento que o prende como se verifica no trecho supracitado. Por fim, sem conseguir libertar as comunidades da exploração e da opressão, Chacón e os demais camponeses são novamente vencidos pela violência ordenada pelo “terno preto”, como alegoria do direito e representante dos latifundiários, mostrando, assim, como o direito peruano, através da violência e pela violência, mantém no poder a classe dominante do gamonalismo peruano, os grandes proprietários rurais, em nível local, expressando um ponto de contato preciso com o conceito de violência mítica formulado por Benjamin.

O subenredo [2], por sua vez, narra o “nascimento” de uma cerca nas imediações da comunidade de Rancas “devorando” os pastos dos comuneiros, ocasionando violência de diversas ordens, responsável pelo conflito central da diegese. A cerca pertence à mineradora norte-americana com o mesmo nome do departamento peruano do romance: *Cerro de Pasco Corporation*, tratada pelos indígenas como *A Cerro* ou *A Companhia*. O velho camponês Dom Fortunato, o “Cara de Sapo”, torna-se o principal ranquenho na linha de frente da luta contra a violência da cerca, que contará com a ajuda do procurador da comunidade de Rancas Dom Alfonso Rivera, resistindo todo momento contra seu avanço, combatendo cotidianamente a patrulha de segurança. A luta se intensifica quando Fortunato descobre que a cerca era

“invisível” para as autoridades, mas, ironicamente, as mesmas ajudavam na apropriação de terras disponibilizando a Guarda Civil. O subenredo [2], desse modo, representa a resistência dos camponeses indígenas à violência do imperialismo norte-americano da *Cerro de Pasco Corporation*, que instituiu a truculência no próprio ato de nomeação da empresa. A força econômica da mineradora e o papel de submissão do Estado peruano ao país de origem da multinacional acionam no romance uma dimensão peculiar da violência enquanto poder ordenada pelo direito ao recorrer à Guarda de Assalto para desalojar a comunidade de Rancas por meio de um massacre. Portanto, a peleja pela terra nesse núcleo narrativo retrata a luta contra a violência como força mítica a partir de seus representantes mundiais.

O povoado de Rancas, apresentado no capítulo 4 – *Onde o desocupado leitor percorrerá o insignificante povoado de Rancas*, localiza-se nas montanhas mais altas dos Andes Centrais. Rancas é, para o sargento Cabrera, “o cu do mundo” (BDPD, p. 19). Apesar de pequena, a comunidade é constituída por quase duzentas casas, carregando na história a marca da violência originária para a fundação da república peruana, que foi “fundada pelas armas nesse altiplano” (BDPD, p. 20). Nesse sentido, a presentificação da violência originária republicana nas celebrações do aniversário da pátria todo ano, comemorado de maneira especial, pode ser lida a luz do conceito benjaminiano de violência mítica, no sentido de atualização ritual da violência instauradora do direito peruano. As escolas organizam excursões, os professores recitam “o discurso que o Libertador Bolívar pronunciou nessa praça, pouco antes da Batalha de Junín, em 2 de agosto de 1824” (BDPD, p. 20), como atualização da instauração do poder, sem a preocupação se aquilo que almejavam como direito fora alcançado; ao contrário, utilizam o discurso de Bolívar como base ideológica de manutenção do poder. Na mesma comunidade onde surgiu a República peruana, acontecerá o massacre efetuado pela Guarda de Assalto para garantir a propriedade privada de uma empresa norte-americana de mineração sobre terras de povoados tradicionais como o de Rancas. Em outros termos, muito tempo depois da ação de violência instauradora do direito republicano peruano, a Guarda de Assalto conservará o poder da classe dominante por meio de uma violência mantenedora do direito peruano, no que tange à propriedade privada da *Cerro de Pasco Corporation*, evidenciando a ordem violenta do imperialismo norte-americano, ou seja, tangenciando o conceito benjaminiano de violência, pode-se afirmar que o segundo e principal subenredo representa a violência mítica a partir de uma perspectiva mundial.

A “Cerca”, como um dos personagens centrais do núcleo narrativo, é grafada com a letra

inicial em maiúscula e abordada inicialmente numa perspectiva mítica, como se fosse um animal monstruoso, recebendo o codinome “lagarta de arame”, sendo tratada por alguns ranquenhos como um castigo de Deus. Sem aviso prévio, a Cerca surgiu imperceptivelmente. Fortunato não presenciou seu “nascimento”, nem o procurador Alfonso Rivera, conforme o narrador nos relata no capítulo 6 – *Sobre a hora e o lugar em que pariram a Cerca*:

Em que dia nasceu? Numa segunda ou numa terça-feira? Fortunato não assistiu o nascimento. Nem o Procurador Rivera, nem as autoridades, nem os homens que se retardaram nas pastagens viram chegar o trem. (...) Fazia muito que as autoridades suplicavam à Companhia que os trens, ao menos por cortesia, parassem em Rancas. (...) Finalmente, agora, um trem se detinha. Se o soubesse, a Procuradoria teria organizado uma recepção. (...) infelizmente, os ranquenhos pastoreavam quando o trem começou a vomitar desconhecidos. Os moradores de Ondores, de Junín, de Huayllay, de Vila de Pasco, são gente conhecida. Mas aqueles sujeitos metidos em jaquetas de couro preto ninguém identificava. Desembarcaram rolos de arame. Terminaram à uma, almoçaram e começaram a cavar buracos. A cada dez metros enterravam um poste. Assim nasceu a Cerca. (BDPD, p. 28)

No mesmo dia do “nascimento” da Cerca, quando os ranquenhos voltaram do trabalho nas fazendas, a terra de Huiska, um morro que não servia de pasto nem tinha mineral, já estava cercada. Sem ver motivo para o alambrado, todos riram: “– Para que serve o Huiska? Que valor tem esse monte de pedra? – tornou-se a rir-se o Procurador Rivera. – Desde que não se metam conosco, deixemos para lá. Os que quiserem arrancar pedra que comam com pão” (BDPD, p. 29). Ninguém se preocupou com a Cerca, ao contrário, virou motivo de chacota. No outro dia, no entanto, ela se “transformaria” na “lagarta de arame”, por ter “engolido” sete quilômetros. Lembrando-se desse momento, quando se encontrava no Grande Pânico da fuga dos animais do altiplano, Fortunato lamentou por não terem combatido a Cerca no início, quando havia possibilidade de vitória, “devíamos ter atacado a Cerca, matá-la e espezinhá-la no nascedouro. (...). Dom Afonso reconheceu que tínhamos dormido bobamente. Dom Santiago tinha razão, mas aí a Cerca infeccionava todo o departamento.” (BDPD, p. 29)

Dom Teodoro Santiago, comuneiro de forte religiosidade que, por meio de sua visão mítica, sempre enxergava sinais de desgraças, havia anunciado o caráter demoníaco da Cerca como catástrofe iminente: “– Essa cerca é coisa do demo. Vocês vão ver. Aqui anda alguém ao lado do Chifrudo. (...). Dom Santiago sempre anunciava desgraças. Disse que o campanário cairia. Caiu? Predisse que viria uma peste. Veio? Dom Santiago é um homem de luto.” (BDPD, p. 29). O “homem de luto” dessa vez acertara quanto ao caráter catastrófico da Cerca, reconheceria Fortunato. Dias depois, a “lagarta de arame” já havia “engolido” dezenas de terras. A comunidade de Rancas, que no início ria da Cerca, começou a sentir a violência causada pelo

seu avanço constante. Não sabiam ainda a quem pertencia e nem qual era seu objetivo. O procurador da comunidade, Dom Alfonso, assustou-se quando certo dia a Cerca já estava em Yuracancha impedindo a passagem dos pastos: “para entrar em Rancas, os rebanhos tinham que andar mais uma légua. Rancas começou a murmurar. Que é que a Cerca queria? Que destino ocultava? Quem ordenava essa separação? Quem era o dono do alambrado? De onde vinha?” (BDPD, p. 41). Preocupado, Dom Alfonso decidiu pedir explicação aos homens que faziam a segurança da Cerca, mas, mesmo como procurador de Rancas, não obteve nenhuma informação, sendo tratado de modo repressivo pelos seguranças:

Assim foi: levantou-se cedo e vestiu a sua roupa preta. Para encontrar a ponta da Cerca, caminhou quinze quilômetros. De chapéu na mão, foi andando. Homens de espingarda lhe mandaram que parasse.

– Não pode passar!

– Senhores, sou o Procurador Legítimo de Rancas. Com quem tenho o prazer?

– Não pode passar!

– Tomo a liberdade de dizer-lhe, senhores, que estão em terras pertencentes à comunidade de Rancas. Gostaríamos de...

– Não temos ordem de informar. Vá voltando! (BDPD, p. 41)

Com o avanço ininterrupto da Cerca e a violência gerada, os ranquenhos aflitos começaram a cogitar hipóteses. Imaginaram inicialmente que os trabalhadores da Cerca fossem presos políticos do presídio de Cerro de Pasco ou de Huánuco, mas descobriram posteriormente que não eram presos. Enquanto isso, a Cerca avançava vertiginosamente: “Morros, pastagens, fontes, barrocas, lagoas, ia engolindo tudo. Na segunda-feira, às quatro, devorou o morro Chucho. A planície ficou dividida. A Cerca fechou o pasto.” (BDPD, p. 42). Povoados que antes eram próximos ficaram distantes devido às voltas que a Cerca obrigava os comuneiros a dar. Alguns camponeses de outras comunidades, acreditando que a Cerca era obra dos ranquenhos, começaram a se irritar, como os comerciantes de Ondores, que costumavam ir à feira aos domingos, “‘Esses putos querem zombar de nós.’ Assim falaram na sua cólera. Falso: nós mesmo não podíamos chegar aos mananciais: conseguir água se tornava difícil. Já ninguém ria da Cerca. O medo afugentava os corvos.” (BDPD, p. 42).

Dom Fortunato estava construindo uma tenda para vender café, próximo ao cemitério de Yanacancha, comunidade na fronteira de Rancas, quando notou a Cerca pela primeira vez. A “lagarta de arame” havia surgido ao redor do cemitério no caminho de Huánuco. Achou muito esquisito aquele alambrado. Em conversa com Dom Marcelino, quando este levantou a hipótese da Cerca ser algo dos engenheiros, Fortunato respondeu categórico: “– E quando é que os caminhos tiveram cercas. Uma cerca é uma cerca. Uma cerca significa um dono, Dom

Marcelino.” (BDPD, p. 55). Desde então, a Cerca avançaria rapidamente aos olhos do velho, que ficaria de “boca aberta” com sua velocidade, como relata:

A Cerca engolia Cafepampa. Assim nasceu essa cadela, num dia chuvoso, às sete da manhã. Às seis da tarde tinha uma idade de cinco quilômetros. Pernoitou na fonte Trinidad. No dia seguinte correu até Piscapuquio: ali celebrou os seus dez quilômetros. Conhecem os cinco olhos-d’água de Piscapuquio? Para quem chega, beber é uma delícia. Para quem parte é uma doçura recordá-la. Já ninguém pôde enternecer-se com esses mananciais. No terceiro dia, a Cerca cumpriu outros cinco quilômetros. No quarto atravessou as lavagens de ouro. Nesses esqueletos de pedra levantados pelos antigos, os espanhóis lavavam o seu ouro. (...) Ali pernoitou a Cerca: de madrugada rastejou para o itararé por onde afunda a estrada de Huánuco. Dois metros intransponíveis vigiam o desfiladeiro: o avermelhado Pucamina e o enlutado Yantacaca, inacessíveis até para os pássaros.

No quinto dia a Cerca derrotou os pássaros. (BDPD, p. 55)

A invasão da Cerca sobre as terras camponesas se tornava cada vez mais vertiginosa, como descreve o capítulo 12 – *Sobre o caminho por onde viajava a lagarta*, apresentando uma contagem da violência gerada pela “lagarta de arame”: “Nove cerros, cinquenta pastos, cinco lagoas, quatorze mananciais, onze cavernas, três rios tão caudalosos que nem no inverno se congelam, cinco povoados, cinco cemitérios, engoliu a Cerca em quinze dias.” (BDPD, p. 64). O alambrado começou a invadir povoados inteiros deixando famílias sem nenhuma opção de moradia e subsistência. A Cerca “engoliu” a comunidade da Vila de Pasco, Bela Vista, Ladeira dos Porongos e Yarusyacán. Antes “devorava terra, mastigava lagoas, comia morros, mas não se atrevia a entrar nos povoados.” (BDPD, p. 66). Ninguém conseguia mais dormir, um comerciante alertava:

Senhores, esta Cerca não é só nas terras de pastagem. Este alambrado caminha por toda a terra. Engole distritos inteiros. Em certos lugares as pessoas, encerradas, morrem de fome e sede. Vi a estrada de Huánuco fechada. Outro arrieiro, a quem dei as minhas tunas – estavam apodrecendo – me notificou que adiante de Huariaca há centenas de caminhões bloqueados. Os passageiros morrem e as mercadorias apodrecem. (BDPD, p. 66)

Com a mesma agilidade de seu crescimento, a Cerca começou a matar os rebanhos das comunidades. Milhares de ovelhas morreram nas proximidades de Rancas por causa da Cerca, como descreve o capítulo 14 – *Sobre as misteriosas enfermidades que atacaram os rebanhos de Rancas*. Na estrada de Cerro de Pasco, os camponeses registraram cem quilômetros de ovelhas e gados prestes a morrer sem pasto, resistiram duas semanas comendo raspas do verde na beira da estrada, “na terceira o gado começou a morrer. Na quarta semana faleceram cento e oitenta ovelhas; na quinta, trezentos e vinte; na sexta, três mil.” (BDPD, p. 79). Os comuneiros no início acreditavam que as mortes eram de responsabilidade de alguma praga. Dom Teodoro, no

entanto, acompanhado de outros ranquenhos, levantou novamente a hipótese do castigo divino da Cerca, anunciando que a catástrofe se aproximava:

- A nossa hora chegou – dizia Valentim Robles. – Já falta pouco para que cerquem o povoado. Agora sim, agora vamos comer-nos uns aos outros. O pai comerá o filho; o filho comerá a mãe.
- Se pudéssemos iríamos mendigar em outros povoados, mas não podemos. Em cima da terra só tem ar.
- É melhor que levem tudo. Tomara que o muro entre povoado adentro. Tomara que morramos todos. Mortos, não pediremos água.
- Já está chegando o dia terrível. A Cerca é apenas um sinal. Hão de ver: não fugirão só os animais: os mortos também se escaparão. (BDPD, p. 80)

Em seguida, depois do avanço galopante da Cerca, aconteceu o “Grande Pânico”. Narrado como sinal catastrófico, a fuga universal dos animais mobilizou todo o departamento. Um êxodo nunca visto antes nas comunidades. Ainda com a visão mítica sobre a Cerca, o povoado de Rancas procurava uma solução divina, como Dom Teodoro Santiago que clamava a Deus pela salvação. Todos se abraçavam, as crianças soluçavam, “A humanidade caía de joelhos, suplicava, gemia. Para quem? Deus dava de ombros desdenhoso.” (BDPD, p. 11). A fuga universal dos animais do altiplano de Junín é relatada por Fortunato por meio de uma lembrança ao olhar o céu do altiplano minutos antes da chegada dos caminhões da Guarda de Assalto para desalojar Rancas, quando se encontrava correndo a caminho da comunidade. Como se entrevê na abertura do capítulo 2 – *Sobre a fuga universal dos animais do altiplano de junín*: “O velho Fortunato estremeceu: o céu estava com a mesma cor de corvo que na manhã da fuga universal dos animais.” (BDPD, p. 10). Cavalos, ovelhas, aves, cachorros, etc., fugiam com medo do que aconteceria na altiplaníce. “Alguém lhes teria comunicado” (BDPD, p. 10).

Depois do “Grande Pânico”, os ranquenhos finalmente descobriram que a Cerca pertencia a *Cerro de Pasco Corporation*. Pis-Pis, um camponês da comunidade de Huanúco que sempre visitava Rancas para vender diversos apetrechos, lembrando nesse aspecto o personagem Melquíades de *Cem anos de solidão*, do Gabriel Garcia Márquez, avisara que a Cerca pertencia à *Companhia*, e que a *Cerro* queria cercar o mundo:

- Um homem gordo, de cara meio pálida, salpicado de barro, falou do vão da porta:
- Não é Deus, papaizinhos, é a *Cerro de Pasco Corporation*.
- Era Pis-Pis, um huanuquenho que todos os anos visitava Rancas oferecendo mercadorias estranhas: cinturões magnéticos, unguento contra bruxaria, xarope de pata-de-vaca para fascinar os homens, pomadas contra pesadelos. Nesse ano estava oferecendo cordas de violão. Em cada povoado sempre há um violão imprestável por falta de uma corda. O dono está disposto a pagar um despropósito. Resultado: nunca faltava cerveja ao Pis-pis.
- A Cerca – informou Pis-pis – tem mais de cem quilômetros.
- (...)



- A Cerca começa no quilômetro duzentos da estrada de Lima.
- Quem é o dono? – perguntou o Procurador Rivera.
- É a companhia *Cerro de Pasco Corporation*.
- Como sabe isso?
- Tenho amigos motoristas – respondeu emborcando uma cachacinha.
- E onde acaba? – perguntou Rivera com voz dilacerada.
- Não acaba! Disse Pis-Pis, despachando a segunda caninha. – Querem cercar o mundo. (BDPD, p. 81)

A Companhia que queria cercar o mundo chegou em Cerro de Pasco em 1903, depois da gargalhada de um engenheiro norte-americano de olhos azuis que descobriu a poderosa jazida da cidade. A Cerro de Pasco é a última cidade do altiplano de Junín, a mais alta do mundo, com uma das maiores jazidas do Peru, onde garimpeiros do mundo inteiro iam atrás de fortuna. Desde a época dos reis, exploraram a cidade, conforme o capítulo 16 – *Das diversas cores das caras e corpos dos Cerrenhos*. Depois da instalação da *Cerro de Pasco Corporation*, a cidade sofreria novamente com a espoliação dos minerais em detrimento do lucro recorde da Companhia:

Depois de quatrocentos anos de enriquecer reis e vice-reis, Cerro de Pasco era virgem. A própria cidade, um lugarejo mortiço, erguia as suas tristes casinhas em cima do mais estrondoso veeiro do Peru. As casas maltratadas e sem pintar, as calvas praças sem árvores, as ruas enlameadas, a Prefeitura ameaçando cair, a única escola, era a casca de uma riqueza delirante.

Em 1903, veio a estabelecer-se a *Cerro de Pasco Corporation*. Mas isso é farinha de outro saco. A *Cerro de Pasco Corporation Inc. in Delaware*, conhecida aqui simplesmente como *A Cerro* ou *A Companhia*, demonstrou que o escultor da formidável gargalhada, o lendário barba de bode, sabia muito bem de que ria. *A Companhia* construiu a estrada de ferro, transportou máquinas mitológicas e ergueu mil metros mais abaixo, La Oroya, uma fundição da qual só a chaminé asfixiava os pássaros num raio de cinquenta quilômetros. (...) Os balanços da *Cerro de Pasco Corporation* demonstraram que, na realidade, o de barba crepuscular só se permitiu uma risadinha. Em poucos mais de cinquenta anos, a idade de Fortunato, a *Cerro de Pasco Corporation* desentranhou mais de quinhentos milhões de dólares de lucro líquido. (BDPD, p. 91-92)

Além da exploração mineira, a *Companhia* foi se apropriando de distritos inteiros dos Andes Centrais demonstrando poder frente à violência do Estado peruano, devido à força econômica e ao papel de submissão do Peru ao EUA. No início, a *Cerro de Pasco Corporation* possuía um pouco mais de quinhentos mil hectares, quase metade do departamento. Contudo, em “agosto de 1960, talvez enlouquecida por uma marcha de meio século, talvez porque tenha sofrido um ataque do mal das alturas, a Cerca já não pôde mais parar. E começou a caminhar, caminhar. Um dia, um trem fora de itinerário se deteve em Rancas.” (BDPD, p. 93).

Depois de morrerem mais de trinta mil ovelhas, com os povoados chorando imobilizados, os ranquenhos decidiram lutar contra a Cerca. O Procurador de Rancas, Dom Alfonso Rivera só deixou a visão mítica de lado após ouvir do padre Chasán que a *Cerro de Pasco Corporation* era a proprietária do alambrado: “– A Cerca não é obra de Deus, meus filhos. É obra dos

americanos. É preciso lutar. A cara de Rivera azulejou. – Como é que se pode lutar contra a ‘Companhia’, padrezinho? Ela é dona dos polícias, dos juízes, dos fuzis, de tudo.” (BDPD, p. 100-101). Alfonso Rivera percebeu a força da *Cerro*. A *Companhia* era “dona das polícias, dos juízes, dos fuzis, de tudo” porque era “dona” do poder, do direito, da violência estabelecida. A *Cerro de Pasco Corporation* representava a classe articuladora da violência enquanto poder ordenado pelo direito, ou seja, em aproximação com a conceituação de Benjamin, representava a classe vencedora da violência mítica. Para resistir, então, Dom Alfonso Rivera se reuniu na praça com os “varões” do povoado de Rancas. Decididos a lutar, os ranquinhos arrebutaram a Cerca e colocaram gados, ovelhas e cordeiros para pastar nas terras cercadas depois de enfrentarem os guardas da *Cerro*. Sem medo das rondas, toda noite repetiam o procedimento, como se pode verificar nesse trecho:

Continuam lutando. Cada madrugada enfrentavam as patrulhas da *Cerro de Pasco Corporation*. Como antes para o pastoreio, saíram agora para cumprir o antiquíssimo rito dos varões. Voltavam ensanguentados. Egoavil, o chefe dos olheiros, um brutamontes de quase dois metros, reforçou a sua gente. Acabaram-se as patrulhas de cinco; as rondas da *Cerro* eram agora de vinte em vinte homens a cavalo. Com tudo isso, lutavam sempre. E os mais duros eram os velhos. (BDPD, p. 101-102)

As vacas que entravam nas áreas cercadas eram pisoteadas a mando de Egoavil. A violência, no entanto, começou a atingir os camponeses, a Cerca começava a derramar sangue humano, manifestando uma violência sangrenta em consonância com a dimensão predatória da violência mítica. Os ranquinhos encontraram a cabeça do comuneiro Mardoqueu Silvestre sem o corpo. Por causa disso, o medo atingiu o povoado, começaram a desistir de lutar. Nem os mais valentes ousaram mais combater, sobretudo, depois que a escolta da Cerca não era feita apenas por guardas da *Companhia*, mas também, “por motivo de segurança”, pela Guarda Civil. “Um dia os vigias apareceram uniformizados. E desde então um pelotão da Guarda Republicana escoltou as rondas. Atacá-la era atacar a Força Armada.” (BDPD, p. 102). O único que continuou a resistir e a lutar foi o velho Fortunato:

Na vastidão dos campos enclausurados, somente restou Fortunato.  
Em casinhas de madeira apressadamente construídas pelos carpinteiros da *Cerro de Pasco Corporation*, a Guarda Republicana colocou a cada três quilômetros, sentinelas. Ninguém se atreveu a atacar.  
Ninguém exceto Fortunato.  
Quando Egoavil, o gigantesco filho-da-puta, chefe dos patrulheiros, olhou para o único adversário da *Companhia* o riso quase o derrubou da sela. Gargalhou até às lágrimas e afastou-se. Mas no dia seguinte a ronda topou, de novo, com o velho. Na sua cara amassada ardiavam duas tochas. O velho avistou os cavaleiros e disparou-lhes um fundoço. (BDPD, p. 102-103)

Fortunato era reprimido todos os dias pelos guardas, mas não desistia. O Procurador Rivera e os filhos do Cara de Sapo pediram para que parasse de lutar, pois sozinho não adiantava, acabaria morrendo, mas o velho persistia. Fortunato caía e levantava, mesmo ensanguentado, continuava na luta. Enfrentava obstinado a guarda e a ronda cotidianamente. Egoavil no começo se divertia com o velho, até o dia em que passou a sonhar com ele. A voz e o rosto de Fortunato lhe perseguia, através de um retrato no seu quarto. Enlouquecido, tentou retirar a foto da parede, mas sempre surgia uma nova debaixo da fotografia anterior, aparecia “Fortunato rindo, Fortunato mostrando-lhe a língua, Fortunato chorando, Fortunato piscando-lhe um olho, Fortunato com cara azul, Fortunato com cara esburacada, Fortunato sal-e-pimenta. E sonhou pior: Fortunato apareceu-lhe crucificado.” (BDPD, p. 104).

No sonho, Egoavil comparou Fortunato a Jesus Cristo; o velho, no entanto, como “Nosso senhor de Rancas” (BDPD, p. 104) não padecia na cruz. Com uma vela na mão, Egoavil tentou se esconder, mas o crucificado o reconheceu e disse para não fugir que se encontrariam amanhã. O chefe da ronda acordou gritando. No mesmo dia, ao encontrar Fortunato na sua obstinada resistência contra a Guarda Civil, lembrando-se da agonia do sonho do dia anterior, Egoavil lhe assegurou: “– Aqui não há ninguém que seja homem como o senhor. (...). Para que continuar essa luta? O senhor sozinho não pode nada, Dom Fortunato. A *Cerro* é poderosíssima. Todos os povoados se entregaram. O senhor é o único que insiste. Para que continuar, Dom Fortunato?” (BDPD, p. 105). Sem dar ouvidos, o velho Cara de Sapo insultou e golpeou Egoavil, enquanto esse lhe bateu com “golpes de lâ” por ver em sua face o rosto de Cristo, conforme o narrador relata no final do capítulo 18 – *Sobre os combates anônimos de Fortunato*.

Fortunato não compreendia que “a *Cerro de Pasco Corporation* jogava com um capital de quinhentos milhões de dólares” enquanto ele só tinha “uma trintena de ovelhas, ódio e dois punhos” (BDPD, p. 125). Depois que Egoavil passou a sonhar que o velho era o Jesus Cristo de Rancas mandou um dos capangas avisar ao Cara de Sapo que ele estava cansado de brigas e que poderiam colocar as ovelhas e os gados para pastar à noite nas terras cercadas. Fortunato reuniu os ranquinhos para levar os animais, “convencido de que nessa noite dissipariam o terror.” (BDPD, p. 127-128). No outro dia, entretanto, os animais amanheceram degolados. Egoavil e a *Cerro* haviam lhe enganado. Fortunato chamou toda a população de Rancas por meio do sino do campanário. Os ranquinhos rodearam o corpo de uma ovelha em frangalhos. Apesar do medo, os ranquinhos começaram a reativar a coragem extinta para enfrentar o poder e a violência da *Cerro de Pasco Corporation*, quando Fortunato, renovando a necessidade de lutar, afirmou:

– Os empregados da *Cerro* surpreenderam a senhora Tufina, pisotearam os carneiros com seus cavalos e em seguida soltaram os cachorros. Morreram. Não sei se são homens ou mulheres. Que esperam? Que a Cerca entre em nossas casas? Esperam que a mulher não possa mais deitar-se com o macho? (...)

– Agora já não pode mais recuar. Recuar é bater no céu com o cu. Homens ou mulheres, não sei o que são, mas temos que brigar.

A bruta névoa não se dissipava. As rochas exalavam fumarolas brancacentas. Incas, caciques, vice-reis, corregedores, presidentes da república, prefeitos e subprefeitos eram os próprios nós de um quipo, de uma corda de terror imemorial. (BDPD, p. 129)

O que o narrador quer dizer com “uma corda de terror imemorial”, que interliga de vices-reis a presidentes da república, é precisamente essa violência impetrada pela ordem, como violência sistêmica, emergida do próprio âmago do direito enquanto mecanismo de poder, que no caso da diegese é a violência inerente à ordem republicana peruana, em outras palavras, constitui-se numa dinâmica de violência de maneira análoga aos pressupostos conceituais da violência mítica, conforme verificamos no decorrer da descrição dos subenredos.

O procurador Alfonso Rivera concordou imediatamente com o Cara de Sapo que era preciso lutar. Fortunato colocou uma ovelha morta nos ombros, nesse instante, o procurador se lembrou de uma gravura de Jesus Cristo quando carregou uma ovelha antes de pregar a perdição, trazendo à tona a visão mítica do velho novamente. Fortunato solicitou que todos recolhessem as ovelhas mortas para reclamarem à prefeitura de Cerro de Pasco. Depois de cada um recolher uma ovelha, caminharam mais de dez quilômetros pela avenida Carrión com as animais ensanguentados nas costas. Os camponeses de Cerro de Pasco abriam passagem para o cortejo. Fortunato aproveitou para dizer aos curiosos:

– Vejam o que a Cerro nos faz! – gritou Fortunato. – Não se conforma com cercar as nossas terras. Matam os nossos animais com os seus cães. Daqui a pouco nos matam. Mais um pouco e não ficará ninguém. Outro pouquinho e cercam o mundo! (...)

– Cercaram Rancas! Cercaram Vila de Pasco! Cercaram Yanacancha! Cercaram Yarusyacán! Fecharam o céu e a terra. Não haverá mais água para beber nem céu para olhar!

– Não é direito!

– É abuso!

– Esses gringos de merda não têm o direito de enxotar-nos da nossa terra! (BDPD, p. 130)

A multidão se indignou. Quando chegaram à prefeitura do departamento, um cabo afirmou que o prefeito não se encontrava, mesmo sabendo que os ranquenhos o tinham visto na janela. Nesse momento, Fortunato soltou sua ovelha morta na frente do prédio da prefeitura e pediu à multidão que fizesse o mesmo. No primeiro instante, sem entenderem, ninguém obedeceu. “– Obedeçam – disse o Procurador Rivera depositando o seu montão de sofrimento.” (BDPD, p. 132). Quando o primeiro o fez, todos fizeram em seguida. Os guardas começaram a

reprimir, mas não deram conta da pirâmide de cabeças de ovelhas ensanguentadas que cresceu na porta da prefeitura, “sob o escudo desbotado que proclamava que ali, naquele edifício de dois andares, de oito janelas verdes, residia o representante político do Senhor Presidente da República, Dom Manuel Prado.” (BDPD, p. 132). Com os despojos das ovelhas mortas pela violência da *Companhia*, os ranquenhos fizeram uma pirâmide na prefeitura como forma de reclamação, no sentido de uma pequena violência simbólica, semelhante à dimensão da violência divina benjaminiana, quando de maneira não sangrenta procuravam aniquilar o poder e a violência da *Cerro*, autorizados pela ordem republicana do Peru; não é coincidência, nesse sentido, o fato do narrador mencionar que na prefeitura residia o representante político do Presidente. Na volta a Rancas, Fortunato foi levado por guardas civis para explicar o acontecido. O prefeito perguntou ao velho se a prefeitura era um matadouro, Fortunato respondeu que queria apenas mostrar-lhe o abuso da *Companhia*. Após uma ameaça de prisão, o velho argumentou: “– Está bem. Já sei que é delito mostrar o abuso – disse o velho ansioso por beber a sua milenar taça de humilhação”, o prefeito retrucou: “– Escute, seu imbecil, mostrar o abuso não é delito. Delito é sujar a porta da Autoridade.” (BDPD, p. 134-135). Fortunato então saiu da prefeitura com a ordem de limpar a praça com o caminhão de lixo do departamento.

Em seguida, o Procurador Rivera organizou uma mobilização de porcos com intuito de contaminar o pasto e envenenar as ovelhas da mineradora. Antes, pediu ao padre Chasán para abençoar a luta contra a *Cerro de Pasco Corporation*. Após o juramento, reuniu o povoado e mandou ler os títulos de propriedade da comunidade de Rancas, depois pediu que cada ranquenho levasse no próximo domingo um porco na praça. “– As autoridades são peões da *Cerro de Pasco Corporation*. Não se interessam pelos nossos sofrimentos. Muito bem: lutaremos sozinhos. Irmãos, no domingo que vem todos devem trazer um porco.” (BDPD, p. 143-144). Ouviram sem entender porquê Dom Rivera queria tantos suínos. Todos os pastores evitavam os porcos, pois infectavam os pastos de parasitas; onde tinha porco o pasto ficava contaminado e as ovelhas morriam.

No domingo seguinte, deixaram todos os porcos cercados na praça. Os suínos ficaram sem comer uma semana inteira por ordem do procurador. Trezentos porcos grunhindo de fome. Então, Rivera ordenou que cada um amarrasse seu porco e levasse para soltá-lo nos pastos da *Companhia*. Todos sorriram. “Infetar os pastos da *Companhia* com os porcos famintos! Era formidável! (...) Nesses campos pastavam ovelhas finíssimas. (...). Mas depois que comessem o pasto contaminado pelos porcos de Rancas quanto valeriam?” (BDPD, p. 146). A procissão de

suínos parou com trezentos e quatro porcos na divisa com a *Cerro*. Mesmo os guardas ameaçando atirar, os ranquenhos soltaram os porcos no pasto. Os guardas não conseguiram matar todos os trezentos e quatro porcos famintos que comiam o pasto da mineradora. No outro dia, “a *Cerro de Pasco Corporation* abandonou mil e quatrocentos hectares.” (BDPD, p. 146). Contudo, depois que mataram todos os porcos, a *Cerro* retomou o pasto e seguiu avançando com a Cerca, “depois de engolir quarenta e dois morros, oitenta lombadas, nove lagoas e dezenove cursos de água, a Cerca leste rastejou ao encontro da Cerca oeste. A altiplanície não era infinita; a Cerca, sim.” (BDPD, p. 159).

O Procurador Rivera, Dom Fortunato e outros ranquenhos resolveram então fazer uma queixa ao juiz de Cerro de Pasco contra a Cerca da *Companhia*. Expondo o caráter da violência como forma de poder ordenada pelo direito, em conformidade com o conceito de violência mítica, o narrador ironicamente questionou: “De onde o Procurador tirou a ideia de que a profissão de um juiz é exercer a justiça?” (BDPD, p. 160). Chegando a Cerro de Pasco, o Dr. Parrales, percebendo a ingenuidade dos camponeses indígenas de Rancas quanto ao caráter público de um juiz, cobrou dez mil sóis de honorários para fazer supostamente a reclamação do abuso. Resolvem promover uma quermesse para arrecadar o dinheiro. Ao pedirem ajuda do Alcaide de Cerro de Pasco, Genaro Ledesma, a única autoridade a reconhecer os abusos da “serpente invisível”, descobriram que foram subornados pelo juiz. O Alcaide se comprometeu em ajudar, contudo, não por meio da doação de dinheiro para pagar o suborno do juiz, mas denunciando o Dr. Parrales e a violência da Cerca. Assegurou ainda que o assunto da *Cerro* era muito grave, o mais grave que se via no departamento, “É preciso denunciá-lo, amigos. É a única maneira de solucionar este problema. Hoje mesmo vou falar pelo rádio e vou denunciar esses desmandos. E em primeiro lugar vou denunciar o Dr. Parrales.” (BDPD, p. 164).

Na rádio, quando Ledesma começou a denunciar o juiz cortaram a transmissão. Então, o Alcaide decidiu convocar uma reunião com os conselheiros e prefeitos das províncias do departamento de Cerro de Pasco. Todos eram aprista e vítimas, assegura ironicamente o narrador, de uma nova doença oftalmológica que os impediam de enxergarem a Cerca. A maioria era contra a reclamação de Ledesma. Mesmo assim, após seis horas de debate, decidiram que a Municipalidade poderia impor ofícios entre as comunidades e a mineradora. O Alcaide Genaro Ledesma cuidou de entrevistar o superintendente da *Companhia*. Ao invés de responder os questionamentos relativos aos problemas da Cerca, o Mister Harry Troeller tratou de expor outra questão que parecia ser um problema maior para eles: as usinas elétricas que administravam.

Queriam aumentar o valor da energia elétrica e cobrar a dívida da prefeitura de Cerro de Pasco, ameaçando suspender a energia da província. A entrevista acabou com o Alcaide se irritando frente ao poder econômico da mineradora. Dias depois, Cerro de Pasco amanheceu sem energia, permanecendo na escuridão por vários meses.

Os ranquenhos resolveram lutar de todas as maneiras possíveis contra a força da *Cerro de Pasco Corporation* e do Estado peruano. Nessa altura, o velho Fortunato, devido sua heroica luta solitária contra a Cerca, estava na cadeia de Huánuco: “Fortunato, que enferrujava, coitadinho, na cadeia de Huánuco, tinha razão: já não podiam voltar atrás. Era preciso lutar.” (BDPD, p. 192). Troeller, o superintendente da *Companhia*, por não estar satisfeito com os quinhentos mil hectares que a Cerca abarcou, porque havia sonhado com uma cerca infinita, resolveu atacar Rancas. Tensos, os ranquenhos são surpreendidos com centenas de guardas republicanos, e mais cem homens da mineradora com fuzis nas mãos, avançando até a Porta de Santo André, único território livre de Rancas, para colocarem quebra- pernas, um tubo de metal enterrado verticalmente convertendo parte do chão em um buraco com o objetivo de matar as ovelhas, e, assim, cercarem a terra. Dom Rivera e outros ranquenhos começaram a resistir jogando pedras nos guardas. Ensanguentados e surpreendidos, os guardas já não podiam atirar, apenas atropelavam, com seus cavalos, os arruaceiros que não cediam, até que resolvem se retirar, mas assegurando que não se atacava as Forças Armadas impunemente. Como se pode verificar no seguinte trecho:

Ignorantes de que o Código Militar prescreve que ‘o indivíduo ou indivíduos que ousem atacar a Força Armada se tornam passíveis de um Conselho de Guerra sumário e que...’, os comuneiros dançavam. A tempestade não cedia. O caminho se acabava debaixo da raiva do granizo. O procurador cuspiu um dente e mandou trazer picaretas e vergalhões. Sob a granizada se atiraram a derrubar os postes. Arrancaram os quebra- pernas. Trezentos metros de arame sentiram uma vertigem. Gritavam e dançavam, possessos. Rompiam a Cerca, meteram as últimas ovelhas exaustas. Marcelino Muñoz – terceiro lugar na escola regional – teve a ideia de perpetrar um espantalho. Já no roxo do entardecer enfiou o espantalho no montão de quebra- pernas vencidos. Na luta, os guardas tinham abandonado um abrigo e um gorro. Marcelino pediu licença para uniformizar o espantalho de republicano. O Procurador Rivera deu-lha. (BDPD, p. 195, ênfase minha)

De maneira emblemática, a representação da violência nesse trecho se aproxima demasiadamente da formulação da violência mítica de Benjamin. As Forças Armadas são instituições que guardam a insígnia do poder, trazendo em seu cerne a ideia da violência enredada pelo direito como uma força mítica, porque nelas temos a presença opressiva da violência originária, instauradora do direito republicano, e sua preservação pela constante

ameaça de violência. Por essa razão existe um Código Militar que prevê um Conselho de Guerra, caso uma força por fora do ordenamento ameace o direito, para, por meio da violência predatória, conservar o poder nas mãos da classe dos vencedores, conforme Benjamin (2013, p. 130): “a violência da guerra procura, antes de tudo, chegar a seus fins de maneira totalmente imediata, e enquanto violência predatória”. No caso particular da narrativa, a Guarda Civil foi requerida para garantir a propriedade privada da *Companhia* sobre as terras do povoado de Rancas. Como os camponeses resistiram, jogando pedras nos guardas, estes ameaçaram usar o Código Militar como modo de acionar a violência predatória para manter o direito. Desse modo, apresenta-se a ação mítica do direito peruano ao conceder a *Cerro de Pasco Corporation* os instrumentos jurídicos e de força para a ampliação de suas propriedades sobre a terra de populações tradicionais, configurando o domínio de poder consoante à violência mítica.

Como houve resistência em Rancas, a “Benemérita Guarda Civil” convocou o comandante Guillermo, o Cumpridor, ou o Carniceiro, para comandar o desalojamento. No penúltimo capítulo, Guillermo é apresentado pelo narrador como sendo o principal comandante responsável por resolver violentamente os problemas envolvendo terras ocupadas por camponeses: “Os problemas camponeses foram resolvidos a bala. Durante seis anos o Governo fuzilou cento e seis homens do campo. Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor participou de quase todos esses ‘desalojamentos’.” (BDPD, p. 205). Guillermo possui como principal característica a “loucura” pelo sangue humano, por esse motivo carrega no nome os apelidos mencionados: “Os adversários de Guillermo o Carniceiro sustentaram que o comandante enlouquecia pelo sanguinho. Sangue de crioulos comemos frito, (...). ‘Não nos referimos a esse sangue – predicam tais adversários. – Falamos do sangue humano’.” (BDPD, p. 204).

Nesse momento da narrativa, a representação da violência se apresenta de maneira impecável em sua aproximação com a formulação da violência mítica. O narrador começa a lembrar todas as guerras envolvendo o Peru, fazendo comparações entre outros comandantes com o carnívoro Guillermo, o Cumpridor, contabilizando as batalhas em que o Peru perdeu. Quando começa a narração da chegada da Guarda de Assalto para o desalojamento de Rancas, o narrador intercala duas temporalidades distintas na enunciação: o momento de chegada da Guarda Civil e dos homens da *Cerro de Pasco Corporation* e a memória da chegada da tropa de Simon Bolívar para a famosa Batalha de Junín, na revolução republicana peruana:

Assim estando as coisas, uma manhã, Guillermo, o Cumpridor, se deteve na



encruzilhada do caminho entre Cerro de Pasco e Rancas, Guillermo, o Cumpridor, desceu do *jeep*. Instantaneamente se congelou uma coluna de pesados caminhões repletos de guardas de assalto. Nesse lugar, mais ou menos cinquenta mil dias antes, outro chefe deteve a sua tropa: o General Bolívar, na véspera da Batalha de Junín, livrada [sic] nesse altiplano. Minutos mais, minutos menos, quase à mesma hora, Bolívar contemplou os verdosos telhados de Rancas. (BDPD, p. 205)

Fortunato, o Cara de Sapo, reaparece na diegese. Chegando a Cerro de Pasco, após sair da prisão, ficou sabendo que o desalojamento de Rancas seria naquele mesmo dia. A narrativa segue de modo fragmentário, intercalando a ação de Fortunato com relatos de várias batalhas perdidas pelo Peru. Nessa altura, o velho corre desesperado em direção a Rancas, com a intenção de lutar pela comunidade a que pertencia: “Nessa altiplanura onde o homem é consolado por tão poucas horas de sol, Fortunato tinha crescido, amado, trabalhado, vivido.” (BDPD, p. 210). No fim do capítulo, o narrador faz uma espécie de extrato da violência peruana contra a vida dos próprios indígenas andinos em contraposição às guerras perdidas pelo Peru com o estrangeiro, na mesma medida em que narra a corrida de Fortunato para chegar em Rancas. O comandante Guillermo, ao cabo, distingue em sua mira a comunidade a ser desalojada.

Acontece, afinal, o desalojamento de Rancas. De início, o narrador relata, de maneira irônica, no último capítulo do romance – *O que Fortunato e o procurador de Rancas conversaram* – a chegada da Guarda Civil na comunidade, apresentando a violência da ordem republicana peruana em duas manifestações distintas, em consoância com o conceito de violência mítica: como instauradora e mantenedora de direito, por meio da descrição da ação do presente diegético intercalada com a narrativa da memória da chegada do General Bolívar e de sua tropa para a Batalha de Junín na guerra pela independência do Peru, como aparece imediatamente na abertura do capítulo:

O velho divisou os telhados de Rancas. Parou junto a um penhasco. Cinquenta mil dias antes o General Bolívar tinha-se detido ali: na manhã da sua entrada em Rancas. *Bolívar queria Liberdade, Igualdade, Fraternidade. Que engraçado! Deram-nos Infantaria, Cavalaria, Artilharia.* Fortunato avançou, afogando-se na ruazinha. No gesso da sua cara viram a desgraça.  
– Já vêm . A Guarda de Assalto está chegando! (BDPD, p. 219, ênfase minha)

O trecho acima apresenta a violência como meio para a instauração de um novo direito, na época, a ordem republicana do Peru, e a violência como meio de manutenção desse direito, representada por um de seus pilares, a propriedade privada, no caso, das terras abarcadas pela “lagarta de arame” da *Cerro de Pasco Corporation*. Com humor e revolta, o narrador ironiza as insígnias da revolução francesa, marco da ordem republicana, para mostrar o caráter mítico do poder que nasce, como vimos no trecho, pela violência e para a violência, e não para aquilo que é

instaurado como direito, precisamente como a dinâmica teórica fundamental da violência mítica. O narrador segue, assim, descrevendo o avanço da Guarda de Assalto ao mesmo tempo em que relata a memória da Batalha de Junín:

Os empavonados rostos dos guardas de Assalto avançavam para Porta de Santo André. Coisa de cinquenta mil dias antes tinha atravessado essa entrada a vanguarda do General Córdova, cinco dias antes que seu regimento fundasse nessa altiplanicie a república do Peru. Avançaram os de Assalto. A uns trinta metros empunharam as metralhadoras. Os ranquinhos contemplaram fascinados, a atroz, a compassada beleza da marcha. Dom Mateus Gallo – logo o enfardariam como uma múmia – achou que as bocas das metralhadoras ficavam maiores que as dos canhões que uma vez vira desfilar no Campo de Marte: um aniversário da Batalha de Junín. (BDPD, p.221)

No seguimento da trama, Dom Alfonso Rivera, pálido e com voz fraca, saiu à frente para perguntar ao alferes da Guarda Civil qual era o motivo da chegada de assalto. Ele ainda tentou argumentar, mas perdeu a voz. Mesmo sendo procurador de Rancas, Rivera foi reprimido pela Guarda Civil. Com medo, não conseguiu articular nenhum dos argumentos possíveis: do direito natural sobre a terra para os tradicionais habitantes do local; da improdutividade do solo do território; e até dos antigos títulos. Fortunato, então, entrou em ação:

Quem falou foi Fortunato.  
 – A que se deve a visita, meu alferes?  
 – Há uma ordem de expulsão. Vocês invadiram a propriedade alheia. Temos ordem de despejá-los. Vão embora! Vão embora agora mesmo!  
 – Não podemos sair desta terra, meu alferes. Nós somos daqui. Nós não invadimos nada. Outros nos invadem...  
 – Têm dez minutos para irem embora.  
 O uniforme voltou à fila parda.  
 – É a Cerro de Pasco que nos invade, meu alferes. Os gringos nos cercam e nos perseguem como ratos. A terra não é deles. A terra é de Deus. Eu conheço bem a história da Cerro. Ou será que trouxeram a terra no ombro? (BDPD, p. 222)

Nesse trecho, além de demonstrar claramente o caráter violento do direito, a narrativa scorziana utiliza novamente a metonímia da vestimenta como maneira de apagar as individualidades que operam para as forças míticas: “O uniforme voltou à fila parda”. Ratificando o *modus operandi* da violência do poder da mineradora em consórcio com o Estado peruano de modo análogo à dinâmica da violência mítica. Nesse momento, entra em cena a tensão do previsível massacre. Mesmo Fortunato tentando argumentar, o alferes começa a contagem dos minutos para o uso da força. O velho ainda chegou a insistir no caráter injusto da propriedade privada da *Cerro de Pasco Corporation*: “– Nestes lugares nunca houve cercas, meu alferes. Nós nunca soubemos o que era um muro. Desde os nossos avós, e até antes, nem cadeados conhecemos até que chegaram esses gringos de merda.” (BDPD, p. 222). Sem ouvi-lo, o alferes informou que faltavam cinco minutos para todos se retirarem. Os guardas começaram a

incendiar as casas dos ranquenhos. Fortunato não se redimiou ao ver as labaredas nas choças, ao contrário, com raiva, reclamou novamente enquanto o alferes contava com uma arma em punho: “– Não é para abusar que o Governo paga os senhores. É para proteger-nos. (...) Nunca desrespeitamos uma farda.” (BDPD, p. 222). Insensível, após contar os últimos minutos, o alferes atirou em Fortunato. Advém, então, o massacre da população de Rancas.

O narrador, no entanto, não o descreve de modo realista, nesse momento entra em cena o elemento insólito do desfecho: a conversa entre os defuntos, principalmente entre Fortunato e Dom Alfonso Rivera. Por meio dessa conversa, os camponeses mortos (e o leitor) descobrem o que aconteceu depois, colhendo informações com os novos mortos que chegam sem parar do ‘outro lado da vida’. No fim, quando Dom Teodoro chegou e reconheceu que não era Jesus Cristo quem castigava Rancas, mas os americanos, descobre-se que os latifundiários aproveitaram a investida da violência predatória da mineradora para também impor abusos maiores, como afirmou Teodoro: “– Os fazendeiros querem acabar com as comunidades. Viram que a *Cerro* nos massacrou como quis. Excedem-se.” (BDPD, p. 227).

Assim, no subenredo [2], a ação do Estado peruano e da *Cerro de Pasco Corporation* para manter um direito da ordem republicana, a saber, o direito à propriedade privada dos meios de produção, no caso a propriedade das terras indígenas como latifúndio de uma mineradora, que já explorava e espoliava os minérios do solo andino, traz à tona a violência como fundamento principal e intrínseco do próprio ordenamento jurídico, mais ainda, expõe a face do direito como sendo a própria violência. Essa simbiose entre o direito peruano e a violência, por outro lado, conforma precisamente o alicerce do poder da mineradora norte-americana sobre as populações indígenas andinas, que, nos termos da luta de classes, representa o fundamento do poder da classe dominante imperialista contra a classe trabalhadora camponesa e indígena. Desse modo, a relação entre o direito, o poder e a violência na forma de conteúdo do romance evidencia fortes pontos de convergências com o conceito de violência mítica. Assim, pode-se afirmar que o segundo núcleo narrativo coloca no palco diegético a representação da violência mítica por meio de seus agentes mundiais.

## **1.2 A ordem demoníaca do direito: destino, culpa e mera vida na narrativa scorziana**

*Bom dia para os defuntos* é um romance carregado pela ideia de destino e culpa. De um lado, o juiz e latifundiário Dr. Francisco Montenegro é sempre apresentado como mandatário do

destino; do outro, os camponeses indígenas são sempre os personagens assinalados pela culpa nas relações narradas na diegese. O destino dos viventes andinos, nesse sentido, é ininterruptamente ordenado pelo “terno preto”, ou seja, ditado pelo direito, se pensarmos na construção alegórica da metonímia. Nessa perspectiva, existe a representação de uma racionalidade mítica no direito peruano que faz com que o poder dos grandes proprietários rurais do gamonalismo e da *Cerro de Pasco Corporation* sobre os camponeses indígenas do altiplano seja preservado, mesmo que por meio da blindagem da Guarda Civil.

Walter Benjamin analisa o mito presente no direito por um caminho absolutamente semelhante. O filósofo alemão procura verificar a construção de uma rede de dominação na ordem do direito, enquanto violência mítica, que se revela como uma espécie de engrenagem capaz de destituir o vivente de qualquer qualidade que não seja a simples sobrevivência biológica em favor das forças jurídicas. Nessa acepção, de acordo com Benjamin, é preciso articular a ideia de destino, culpa e expiação no domínio do direito para poder compreender *a ordem mítica da violência* e, como consequência, a condição de *mera vida* dos viventes submersos nessa rede. Assim, a partir da aproximação entre a representação estética da ordem do medo e do destino enredada pelo “terno preto” aos camponeses quéchuas e a análise benjaminiana do mito no direito, usarei aqui os conceitos de destino e culpa para analisar a representação da *ordem demoníaca do direito*, para utilizar a expressão que Benjamin retomou de Goethe, na trama sociopolítica de *Bom dia para os defuntos*.

Inicialmente, pode-se assinalar que Walter Benjamin, nos escritos de juventude, como *Para uma crítica da violência* e *Destino e caráter*, e nos de maturidade, como *Escritos sobre Goethe*, possui uma concepção peculiar de “mito”. Profundamente metafísico, ligado mais à tradição teológica judaica do que à dialética hegeliana e marxista, o *mito benjaminiano* se opõe à *história* – entendida nesse contexto como o surgimento da esfera ético-política de liberdade humana regulada pela decisão soberana do indivíduo que responde ao transcendente – e não tanto ao *logos* como o faz a tradição grega. Por este ângulo, de acordo com Benjamin, o que caracteriza fundamentalmente o mito é a concepção de destino.

A ideia de destino não se encontra no domínio religioso como comumente apregoada, mas no domínio do direito. Para Benjamin, o erro se originou devido à ligação do destino com a culpa, como ocorre na ideia de infelicidade, que é apresentada como retorno dos deuses ou de Deus a uma culpabilidade religiosa. Por este ângulo, a felicidade seria, portanto, regulada pela noção moral de inocência, em paralelo à culpa, quando confirmada. Entretanto, a felicidade, na

ideia de destino da concepção clássica grega, é compreendida como impulso ao endividamento, como *hybris*, e não como vida inocente. De fato, o destino não tem nenhuma relação com a inocência, encontram-se em esferas opostas; a infelicidade, por sua vez, está impregnada no destino. Por conseguinte, sustenta Benjamin (2013, p. 92), “a felicidade é, muito mais, o que liberta aquele que é feliz das cadeias do destino e da rede do seu próprio destino”, por isso, argumenta, Hölderlin chamava de “sem destino” os deuses bem-aventurados, de tal modo que a felicidade, a inocência e a bem-aventurança estão fora da esfera do destino.

Nessa lógica, a culpa e a infelicidade são constitutivos do destino, conduzindo, assim, a uma impossibilidade de libertação ao indivíduo enredado em seu ordenamento, na medida em que se uma coisa é destino, por definição, destinado está à infelicidade e à culpa. Por isso, para Benjamin, o destino não pode ser uma ordenação religiosa, domínio da bem-aventurança, mas uma ordenação jurídica, domínio onde se encontra a infelicidade e a culpa. É na esfera do direito, portanto, que se encontra o destino. Não se pode confundir, no entanto, o direito com a justiça, como já dito anteriormente, o direito pertence ao domínio dos meios e a justiça ao domínio dos fins, isto é, nas palavras de Benjamin (2013, p. 148), “a justiça é o princípio de toda instauração divina de fins, o poder [*Macht*] é o princípio de toda instauração mítica do direito”. Por causa dessa confusão, o direito se conservou durante tanto tempo depois da vitória sobre os antigos demônios, mas continuou, a seu modo, a constituir uma ordem demoníaca no plano da existência humana. Nesse sentido, o direito

Erige as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa; seria falso admitir que apenas a culpa se encontra neste nexos com o direito; pode-se provar, muito mais, que qualquer culpabilidade jurídica nada mais é do que uma infelicidade. Por engano, por ter sido confundida com o reino da justiça, a ordem do direito – que é apenas um resíduo do plano demoníaco na existência humana, na qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também destes com os deuses – manteve-se para além do tempo que inaugurou a vitória sobre os demônios. (BENJAMIN, 2013, p. 93)

O direito como manifestação em si da violência, porque a violência mítica se realiza circularmente através da instauração e conservação do direito, carrega o destino ao ratificar que a vida de um condenado é culpada por princípio, porque é uma vida primeiro que é condenada, condenando-a à culpa e não ao castigo. Por isso, assinala Benjamin (2013, p. 94), o “destino é o nexos de culpa do vivente”, e esse nexos corresponde à ordem da Natureza e do mito. Em outras palavras, na ordem demoníaca do direito, a culpa adentra o homem, e, por conseguinte, este é “castigado pelos deuses ou por outras forças – por definição; ou seja, pelo simples fato de estar vivo, entregue a um jogo de forças de naturezas diversas que ele pode tão só reconhecer, (...) mas

nunca escolher livremente.” (GAGNEBIN, 2014, p. 54). Embora, aparentemente, o destino componha a esfera natural do vivente, o homem não está, contudo, submergido nele, apesar de sob seu domínio não perceber a capacidade de decisão que possui.

Assim, o direito não teria como objetivo a punição de uma culpa praticada por um indivíduo, antes, é o direito que cria a culpa para poder punir e mostrar sua própria força. Por isso, o homem em si não possui verdadeiramente um destino, não há um sujeito deliberado. O destino pode ser vislumbrado em qualquer parte pelo juiz, dado que, ao punir, prediz “às cegas” um destino, que não necessariamente atinge o homem, mas enreda aquele que está imbricado na malha da infelicidade e da culpa natural. Desse modo, de acordo com Benjamin (2013, p. 94-95), o homem culpado “pode estar associado tanto às cartas quanto aos planetas, e a vidente serve-se da simples técnica que consiste em, por meio das coisas próximas e calculáveis, próximas e certas (...), empurrar o vivente em direção ao nexo da culpa”.

Em *Bom dia para os defuntos*, a significação da ordem de medo que se apresenta de imediato no capítulo de abertura do romance – *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima* – assemelha-se com a ordem demoníaca do direito, na medida em que o episódio da “famosíssima moeda” do Dr. Francisco Montenegro, que relata ironicamente o receio de punição do povoado de Yanahuanca devido a uma mera moeda perdida pelo juiz, evidencia a culpa como diretriz da ação dos camponeses, já que se sentem culpados antes mesmo de cometerem qualquer infração, ou seja, admitem o destino permanentemente ditado pelo “terno preto”. Além disso, o destino como ordem responsável pelo medo dos camponeses possui uma representação temporal mítica para além dos doze meses completos de intocabilidade da moeda. Como veremos, partindo da análise de Juan González Soto, em *O tempo do mito em Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, em que sugere uma construção narrativa mítica a partir da analogia entre o “sol” – insígnia da moeda peruana – do Dr. Montenegro com o astro sol dos planetas, podemos interpretar a composição temporal diegética do primeiro capítulo do romance como representação do tempo da ordem demoníaca ditada para os viventes andinos.

O primeiro capítulo é estruturado temporalmente de modo circular; o doutor perde e “descobre” a moeda no mesmo dia: “Na véspera do dia de Santa Rosa, padroeira da Polícia, descobridora de mistérios, quase na mesma hora em que, um ano antes, a perdera, os olhos de camundongo do Dr. Montenegro deram com uma moeda” (BDPD, p. 09). Além disso, a moeda é nomeada como “o sol” não apenas pela referência à moeda peruana da época, mas também para aludir ao astro do sistema solar, conforme González Soto:

Não há só a intervenção da casualidade no nome da moeda, o sol. O narrador deixa bem claro ao escrever: “*O inverno, os pesados aguaceiros, a primavera, o licencioso outono e outra vez a estação das geadas circunvalaram a moeda*”. A anedota narrativa (perda/recuperação do sol) se desenvolve em um círculo temporal de magnitude cósmica (o movimento planetário). Pode se estabelecer o seguinte paralelismo:

Sol – astro / a seu redor gira / o Planeta

Sol – moeda / a seu redor giram / os habitantes de Yanahuanca<sup>13</sup>. (SOTO, 1996)

Desse modo, por meio da aproximação temporal do tempo cósmico com o tempo da resignação dos camponeses em relação à moeda do doutor, a associação narrativa do astro sol com o sol do “terno preto”, metonímia alegórica do direito, procura apresentar o tempo circular como tempo mítico do destino enquanto espécie de ordenamento demoníaco enredado pela violência do juiz para os viventes das comunidades andinas. Nesse sentido, quando os comuneiros de Yanahuanca, assim como os planetas, giraram acovardados ao redor do sol do doutor, em consonância com o giro dos planetas em torno do astro-rei solar, comprovou-se a aderência dos camponeses à rede do destino, ditado antes pelo poder do prefeito Dom Herón de los Ríos: “ninguém toque nela!”, empurrando os viventes da província ao nexo da culpa natural: “todas as casas da província de Yanahuanca sentiram um calafrio com a notícia” (BDPD, p. 6).

Depois de inseridos no arranjo da culpa, sobreveio a ameaça de punição: “espero que nenhuma imprudência leve os seus pais à cadeia!”. Já nas malhas do destino não restou mais nada aos viventes além da infelicidade de admirar o sol do doutor: “os arruaceiros, os namorados e os bêbados se desgrudaram das primeiras escuridões para admirá-la. – É o sol do doutor! – sussurravam exaltados”. (BDPD, p. 6). No fim, o destino não é apenas ditado para os camponeses da província de Yanahuanca como também para os viventes das outras comunidades do departamento. Assim, o episódio da moeda procura representar o destino de submissão como uma espécie de ordem demoníaca do direito presente em todos os povoados do romance, seja em Yanacocha no subenredo [1] ou em Rancas no subenredo [2], como assinala o narrador, ironicamente, no seguinte trecho:

A pé ou a cavalo, a celebridade da moeda percorreu os povoados esparramados em dez léguas. Temerosos de que uma imprudência causasse nas suas localidades males piores que o mau-olhado, os Tenente-Governadores advertiram, de casa em casa, que na Praça de Armas de Yanahuanca envelhecia uma moeda intocável. (BDPD, p. 8)

<sup>13</sup> Tradução minha, exceto citação em itálico, a qual recorri à tradução de Halmicar de Holanda (BDPD, p. 8): “No sólo ha intervenido la casualidad en el nombre de la moneda, el sol. El narrador lo deja bien claro al escribir: *El invierno, las pesadas lluvias, la primavera, el desgarrado otoño y de nuevo la estación de las heladas circunvalaron la moneda* (1, 18). La anécdota narrativa (pérdida/recuperación del sol) se desarrolla en un círculo temporal de magnitud cósmica (el movimiento planetario). Puede establecerse el paralelismo siguiente:

Sol-astro / a su alrededor gira / el Planeta

sol-moneda / a su alrededor giran / los habitantes de Yanahuanca”

A articulação da ordem de medo e de submissão ao “terno preto” decorre do poder que o juiz carrega devido a dois aspectos interligados, sempre trazidos à tona no desenvolvimento da diegese: primeiro, como representante máximo do direito no departamento; segundo, como representante dos grandes proprietários de terra. Ou seja, o Dr. Montenegro prediz o destino dos camponeses baseado na prerrogativa da violência originária do direito, de um lado, e, de outro, na violência como defesa do interesse de sua classe social, permitindo construir uma rede de resignação ao direito como mecanismo de força da classe dominante, evidenciando a violência como organizadora permanente dessa arcaica relação de poder, aproximando-se do mecanismo peculiar do conceito de violência mítica, visto que a violência é coroada como destino para os enredados em sua trama.

Esse ponto de convergência se realiza tendo em vista que o poder, para Benjamin, como instauração mítica do direito através da violência, somente pode se manter pelo eterno retorno da violência e, portanto, como destino. Por isso, o próprio ordenamento designa a queda e a transgressão dos viventes, procurando mostrar seu poder e seu caráter, isto é, o direito, instaurado pela violência, como violência e para a violência. Em suma, o direito como manifestação da violência a favor de si própria. Dessa maneira, o destino como âmago do direito favorece e fortalece o agente da violência mítica, ou seja, nos termos da luta de classes, a classe dominante em detrimento da classe subalterna.

Em sentido semelhante, efetua-se a significação do direito peruano como mecanismo de opressão e de favorecimento dos latifundiários em dois episódios significativos do romance, devido à disposição do “terno preto”, como alegoria do direito, em predizer o destino dos viventes das comunidades andinas. O primeiro episódio – da corrida de cavalos em comemoração ao aniversário da pátria – mostra ironicamente como a representação do destino favorece unicamente o Dr. Montenegro como juiz e latifundiário; o segundo episódio – do sorteio na quermesse organizada pela comunidade, por sua vez, apresenta como o destino ordenado pelo direito peruano, no caso o “terno preto”, prediz em favor próprio.

No mesmo fragmento em que se narra os abusos do doutor para com o pai de Chacón, o capítulo 9 – *Sobre as aventuras e desventuras de uma bola de pano*, há um relato que demonstra de forma irônica a força do “terno preto” em ditar o destino: a corrida de cavalo promovida em Yanahuanca, pelo prefeito Dom Herón de los Ríos, para a comemoração do aniversário da pátria. O *Triunfante*, cavalo do Dr. Montenegro, foi um dos inscritos na corrida. O destino da prova estava marcado: *Triunfante* trazia no nome a vitória. Vários camponeses pediram para retirar



seus cavalos da corrida quando souberam da inscrição do cavalo do Magistrado, acuados pela infelicidade da previsível derrota. O prefeito, representando a ameaça típica da violência estatal como ordem mítica, imediatamente protestou, empurrando aos camponeses indígenas o nexos de culpa: “Que é isso? (...) Quer desmoralizar publicamente o juiz? Está cansado da sua liberdade? Onde está o seu espírito esportivo? Caralho! O primeiro que se retirar deixo que apodreça na cadeia! Somente essa oportuna alusão ao espírito olímpico reteve os candidatos.” (BDPD, p. 45). O aniversário da pátria seguiu o ritual de presentificação da violência originária da república peruana na simbólica Praça das Armas, consoante à ideia de violência mítica: “– Uma música patriótica, gentileza da Municipalidade, acordou Yanahuanca no dia vinte e cinco de Julho. Oito guardas apresentaram armas ao Pavilhão Nacional.” (BDPD, p. 45). No final da corrida, mesmo o cavalo *Beija-flor* chegando em primeiro lugar e *Triunfante* em segundo, o destino estava traçado pela força: a comissão julgadora anulou a vitória do *Beija-flor* e anunciou o *Triunfante* como sendo o vencedor, conforme havia antecipado o pronunciamento do prefeito Dom Herón, antes de iniciar a corrida, pautado na força do destino e do sagrado como aspectos intrínsecos ao exercício do direito:

‘Senhores (qualificativo que constituía um habilíssimo golpe diplomático com peões que só ouviam esse tratamento para as autoridades), esta disputa não é para satisfazer nenhuma vaidade. Este concurso é para celebrar o sagrado aniversário da Pátria’. Os cavaleiros tiraram o chapéu. Sob as machadadas do sol, o Prefeito coçou a cabeça. ‘Que importa – suspirou Dom Herón – quem seja o ganhador! Talvez o melhor para todos seja que o doutor satisfaça seu capricho! – e varreu com os olhos os demais participantes’. (...) A investida do Prefeito era uma falta flagrante, mas longe de escarmentar a insolência, Dom Herón entrou a filosofar. ‘O Juizado, senhores, é casa de saboeiro: o que não cai, resvala. Ninguém está livre de acusação, ninguém deve garbar-se ‘desta água não beberei’ – e rematou com este paradoxo: ‘Os senhores ganharão perdendo.’” (BDPD, p. 46)

O final do discurso do prefeito de Yanahuanca revela com exatidão como funciona o destino na trama, precisamente, no ponto de encontro com o conceito benjaminiano. A assertiva “o que não cai, resvala” evidencia a condenação à culpa natural dos camponeses desde o princípio, por isso ninguém deve dizer que nunca sofrerá o castigo, alardeando “desta água não beberei”, porque, a partir do momento em que os viventes caíram nas malhas do destino ditado pelo direito peruano, ‘a água já foi bebida’. Ao cabo, o prefeito avisa que através do destino os viventes andinos “ganharão perdendo”, sugerindo, portanto, que os camponeses, inevitavelmente, mesmo não conhecendo claramente o destino traçado e as leis que o regem, estarão sempre perdendo até mesmo quando supostamente ganham, sendo uma rede inescapável.

Nesse sentido, a partir da semelhança com o conceito de destino da violência mítica,

pode-se interpretar o destino enredado pelo “terno preto” relacionado à ideia de infelicidade, como explanei acima. Numa lógica similar à apresentada na diegese, Benjamin (2013, p. 150) assegura ainda que o conceito de destino como sendo o “conhecimento que se torna inevitável”, a partir de uma formulação de Hermann Cohen, torna possível concluir que “o princípio moderno de que o desconhecimento das leis não exime da punição dá prova desse espírito do direito”. Assim, o destino se conforma como um arranjo de ordem mítica gerido pela violência, enredando um conhecimento inescapável e sufocante para o vivente capturado em sua teia.

No segundo episódio, o poder do “terno preto” – como alegoria do direito – em ordenar o destino dos comuneiros é trazido novamente à narrativa de forma irônica no capítulo 13 – *Sobre a incrível boa sorte do Dr. Montenegro*. O Magistrado em sua “incrível boa sorte” ganhou todas as premiações do sorteio da quermesse organizada pela comunidade para arrecadar fundos. Para a infelicidade dos camponeses, todas as dez bolas “sorteadas” continham exatamente os números do doutor. O juiz acabou ganhando os dez carneiros. A “boa sorte” do “terno preto” nos sorteios da festa se apresenta na diegese como resolução do destino de submissão da comunidade ao Doutor: “O arauto do destino extraiu a bolinha e entregou-a a Dona Josefina” (BDPD, p. 77). No final do capítulo, demonstrando com clareza a construção alegórica do direito na figura do doutor, o narrador reforça a celebração do destino como uma rede de resignação dos viventes andinos recorrendo a uma música de Carlos Gardel:

A turba não se desgrudava da fascinação. O alto-falante difundia um tango cuja música proclamava a inutilidade da luta contra o fado:

*Contra o destino ninguém pode*

Se lamentava o inesquecível Carlitos Gardel. (BDPD, p. 78)

Portanto, para os camponeses enredados no destino ditado pelo “terno preto”, não há utilidade a “luta contra o fado”, pois contra “o destino ninguém pode” uma vez entrado em suas malhas. Submersos na culpa, a condição de ação contra o destino é desativada das decisões dos viventes andinos, nenhuma dimensão da vida serve para o direito, representado pelo juiz, além da mera sobrevivência para o trabalho. Assim, o Dr. Montenegro mantém uma rede de submissão enredando a maioria dos camponeses no decorrer do romance até o momento da revolta de Chacón explodir. Essa condição de redução das dimensões ativas da vida dos comuneiros indígenas, promovida pelo arranjo do poder e da violência do Dr. Montenegro como latifundiário e como juiz de direito, tangencia o conceito-consequência da violência mítica, isto é, o conceito de *mera vida*.

Para Benjamin (2013, p. 93), quando “uma ordenação cujos únicos conceitos constitutivos são os de infelicidade e culpa”, onde “não há nenhuma via pensável de libertação (pois na medida em que uma coisa é destino, ela é infelicidade e culpa)”, evidencia-se uma condição singular dos viventes engendrada pela força das leis e do direito, uma vez que esta procura erigir “as leis do destino, da infelicidade e da culpa à condição de medida da pessoa”. Nesse sentido, como resíduo do plano demoníaco na existência humana, o direito prediz e requer uma condição que reduz ao máximo a vida do vivente para a ordem natural, como modo de ser controlada a todo o momento pela força jurídica em sua performance enquanto força sobre-humana, ou seja, quando o vivente está sob as rédeas do destino ditado pelo direito e, portanto, condenado à culpa, a vida se constitui como uma simples vida, tão-somente como um pulsar biológico natural, na condição de uma pobre existência, quer dizer, de uma ‘mera vida’.

A vida reduzida a mera naturalidade, sem nenhuma dimensão moral livre pautada na decisão, que o destino e a culpa condicionam, serve às forças míticas do direito como joguete para a manutenção da lógica do poder. Em outras palavras, é no domínio da simples sobrevivência, do homem em sua dimensão de vida natural como uma mera existência que a vida humana pode ser reduzida às normas jurídicas. É essa condição do vivente que Walter Benjamin denomina de *mera vida*<sup>14</sup>. Ela incide na medida em que os homens, nas malhas do destino e da culpa, submetem-se à força da natureza por negligência, levando-os à queda, anulando qualquer possibilidade de construção de uma vida superior, sobrenatural e histórica. Assim,

Não se trata aqui de culpa moral – (...) – mas sim de culpa natural, na qual os homens incorrem não por decisão e ação, mas sim por suas omissões e celebrações. Quando, não respeitando aquilo que é humano, eles sucumbem ao poder da natureza, então sua vida é arrastada para baixo pela vida natural, a qual, ligando-se logo a uma vida superior, já não conserva mais no homem a inocência. Com o desvanecimento da vida sobrenatural no homem, sua vida natural torna-se culpa, mesmo que em seu agir não cometa nenhuma falta em relação à moralidade. Pois agora está no território da mera vida, o qual se manifesta no ser humano enquanto culpa. O ser humano não escapa ao infortúnio que a culpa chama sobre ele. Assim como cada movimento dentro dele

---

<sup>14</sup> Poderia desenvolver aqui um diálogo teórico com o conceito de “vida nua” de Giorgio Agamben, o qual foi formulado a partir dos textos benjaminianos, não o fiz por duas razões: primeiro, porque estenderia demasiadamente o objetivo deste estudo; segundo, porque acredito que o conceito de “vida nua”, que abarca a discussão teórica da biopolítica contemporânea, afasta-se muito do sentido ético-político da oposição entre o destino da “mera vida” e a decisão soberana da “vida histórica”, ou, para dizer juntamente com Gagnebin (2014, p. 55-56), “A discussão de Benjamin se desenrola num contexto diverso do atual sobre a biopolítica. Para ele, trata-se muito mais de distinguir rigorosamente a ordem da vida natural, onde reinam as forças da Natureza e do mito, e a ordem da vida histórica, onde prevalecem as decisões tomadas e assumidas pelos homens para agir moral e historicamente, ainda que essas decisões custem sua vida. Benjamin se inscreve de maneira clássica na moral kantiana da autonomia; de maneira teológica e judaica, ele sustenta que somente a vida humana que pode ser definida como resposta do sujeito ao Sujeito supremo – uma vida que implica, portanto, responsabilidade e transcendência – constitui uma vida verdadeira, em oposição à mera vida e à mera sobrevivência natural, condenadas por sua vacuidade a ser o joguete do destino ou do mito.”

provocará culpa, cada um de seus atos haverá de trazer-lhe a desgraça. (BENJAMIN, 2009, p. 32)

No mesmo momento em que a vida humana se reduz ao estado natural, como nos animais irracionais e nos vegetais, é o momento em que o vivente adquire o estatuto de uma vida sagrada, como se a mera existência biológica carregasse em si um valor além de uma existência histórica. Para Benjamin (2013, p. 154), a “tese da sacralidade da vida” é falsa, “pois o homem não se reduz à mera vida do homem, tampouco à mera vida nele mesmo, nem à de qualquer de seus outros estados e qualidades, sim, nem sequer à singularidade de sua pessoa física”. Nessa acepção, a violência mítica, por meio do destino e da culpa, torna a vida humana sagrada para que ela possa ser sacrificada, na medida em que o direito, por intermédio do monopólio da violência do Estado, possui o poder sobre a vida e a morte dos seres humanos como modo de manter o eterno retorno da violência e do poder, por isso “o sangue é o símbolo da mera vida” (*ibid.*, p. 151). Assim, “aquilo que aí é dito sagrado é, segundo o antigo pensamento mítico, o portador assinalado da culpa: a mera vida” (*ibid.*, p. 154).

Nessa perspectiva, a representação da redução das dimensões ativas na vida dos camponeses quéchuas pode ser lida como uma condição semelhante à condição de mera vida da ordem mítica do direito peruano ditado pelo “terno preto”, condição que se mostra preponderante nos camponeses guiados pelo destino do romance. O episódio inicial da “famosíssima moeda” é exemplar, porque dirigidos pelo medo e mergulhados na culpa, os viventes andinos se mostram reduzidos à insignificância da vida natural, não expressando coragem alguma para apanhar o sol do Dr. Montenegro. Nenhum morador de Yanahuanca se atrevou a sair das rédeas da vida culpada. Somente Encarnación Lopes, “mal aconselhado por uma cachaça brava”, “resolvera apoderar-se daquele sol mitológico” (BDPD, p. 7). Apanhou a moeda depois de uma noite de bebedeira, mas

Passada a ressaca, pelos lábios de gesso da sua mulher Encarnación percebeu no dia seguinte a bárbara extensão de sua coragem. Entre portas que se fechavam apressadas, correu tropeçando para a praça, lívido como a vela de cinquenta centavos que sua mulher acabava de acender diante da imagem de Nosso Senhor Milagreiro. Somente quando se deu conta de que ele mesmo, sonâmbulo, tinha depositado a moeda no primeiro degrau, foi que recuperou a cor. (BDPD, p. 07-08)

Ou seja, a coragem de sair da condição de uma vida resignada à força do doutor, ocasionada pela ingestão de álcool, acabou antes da sobriedade do outro dia, quando Encarnación, sonâmbulo e ainda inconsciente, obedeceu à norma de não tocar na moeda do juiz, mostrando o tamanho da força do “terno preto”. Desse modo, a vida culpada se mostra de tal

maneira preponderante que a submissão do povoado ao destino ditado pelas autoridades locais, pela ordem de ninguém tocar na moeda do doutor, que era “equivalente a cinco bolachinhas insossas ou um punhado de pêssegos, significaria algo pior que uns dias na cadeia” (BDPD, p. 6), é expressada pela província de Yanahuanca como uma “honradez”. Mais ainda, de maneira irônica, o narrador apresenta a vida natural dos camponeses não apenas em relação a uma insignificante moeda, mas também quando expõe a “coragem” – qualidade essencialmente fora do domínio de uma vida resignada – dos camponeses a favor da condição de uma vida culpada. Por exemplo, quando Consagración defendeu a “honradez” da província contra um visitante que tentou apanhar a moeda. O forasteiro, com sarcasmo, tinha perguntado como andava a “saúde” da moeda, Consagración mandou-lhe calar a boca, já que este não vivia na província, o forasteiro, em contrapartida, respondeu, sorrindo, que vivia onde quisesse e avançou para perto da moeda. Consagración, “que trazia o destino no nome” (BDPD, p. 9), fechou a rua devido a seus dois metros de altura. “Atreva-se a tocar nela – trovejou. O do sorrisinho congelou-se. Consagración, que no fundo era um cordeiro, retirou-se confuso. Na esquina, foi cumprimentado pelo Prefeito: – Assim é que se faz: muito bem!” (BDPD, p. 9). Assim, ao cabo, o destino a uma vida culpada é representada com a celebração do prefeito.

Em todo o subenredo [1], da revolta de Hector Chacón contra o Dr. Montenegro, a vida reduzida ao estado natural, resignada ao poder, como uma mera vida é representada pela submissão dos camponeses de Yanahuanca e Yanacocha às violências do “terno preto”. Sempre de maneira irônica, o narrador expõe a condição de vida culpada dos comuneiros quando estão imersos no destino, como no capítulo 5 – *Das visitas que das mãos do Dr. Montenegro recebiam certas caras*: “Quem ofende o Dr. Montenegro com uma palavra maliciosa, com um sorriso importuno ou sem entusiasmo, pode dormir tranquilo: será esbofeteado publicamente.” (BDPD, p. 21). Todos os viventes da comunidade podem ser um dia esbofeteado publicamente pelo doutor por estarem condenados à culpa pelo destino, assim como “Todos foram afrontados e todos lhe pediram perdão.” (BDPD, p. 21). Ninguém escapa à mão pesada do “terno preto”, até o Subprefeito de Yanahuanca, por não o cumprimentar como deveria em público, foi esbofeteado pelo doutor, mostrando o caráter da vida resignada dos camponeses da comunidade.

Nesse momento, evidencia-se o dispositivo do direito peruano em punir os viventes andinos mesmo que eventualmente desconheça a lei, representando a inserção do camponês quíchua na rede do destino como condenação por princípio a uma vida submissa à ordem por meio da culpa, ou seja, para utilizar o termo benjaminiano, a uma espécie de mera vida. Por isso,

nenhum campesino sabia exatamente quando seria “visitado pela mão” do juiz, como aconteceu com o Subprefeito, “Curvado sob o peso da sua culpa, o Subprefeito atravessou trinta vezes a praça; trinta vezes voltou ao seu escritório com os ombros curvados.” (BDPD, p. 22-23). Nessa perspectiva, nas condições de uma vida natural e resignada, quem teria coragem de ofender o “terno preto”, o mandatário do destino? Ninguém ousava afrontar o Dr. Montenegro, nem sequer reclamar. Quem o fizesse sabia que conheceria a mão pesada do juiz, representando a violência sancionada do Estado, que visitava sempre vários rostos de camponeses a fim de esbofeteá-los. Todos são “esbofeteado[s] publicamente. Durante os trinta anos que o doutor favoreceu o Juizado com suas luzes, a sua mão visitou muitas caras altaneiras. (BDPD, p. 21, inclusão minha). Assim, o “terno preto” esbofeteou desde o diretor de escola até o sargento da polícia. Depois todos ainda tinha que pedir perdão a ele, porque o

Dr. Montenegro fica ressentido com a pessoa que o força a castigá-la. A partir do instante em que suas mãos designam alguém, o escolhido por seus dedos pode tentar os mais rasgados cumprimentos: para o doutor é invisível. O perdão atemoriza mais que o castigo. Para merecê-lo é preciso que amigos e parentes intercedam. Os castigados organizam festas; só no verão de maio o terno preto consente em perdoar. O castigo e o perdão são públicos. A província fica inteirada de que as mãos do doutor estão morrendo por uma cara. Isso é tudo: ninguém sabe quando o insolente receberá a estalada carícia. Na saída da missa? No clube? Na praça? Na porta da sua casa? O designado pelas mãos do terno preto rala-se de impaciência. (BDPD, p. 21-22)

Quando a vida dos camponeses se reduz ao mero biológico, o vivente se enche de medo e se acovarda, aceitando tudo que é ditado pelo destino do poder do juiz, exatamente como decorre no conceito de mera vida. Os camponeses que participaram da corrida de cavalos em comemoração ao aniversário da pátria peruana, por exemplo, resignaram-se quando souberam que não poderiam sair da disputa quando o cavalo do juiz concorreria e, conseqüentemente, ganharia de alguma maneira. Quando o prefeito de Yanahuanca os advertiu, deram uma amostra exemplar do “espírito olímpico” da condição da vida acorvadada continuando na disputa ao serem ameaçados de prisão.

Hector Chacón também esteve sob as rédeas do destino, submerso numa vida resignada como uma espécie de mera vida, antes de desejar matar o Dr. Montenegro pela segunda vez. Quando compreendeu a antiga condição, vislumbrou sua vida reduzida como a de um mero cachorro: “O sol raiava na praça. Passaram uns meninos correndo. Um cachorro os perseguiu colérico. Eles se voltaram e o cachorro fugiu. Assim era eu: um cachorro que fugia cada vez que os fazendeiros viravam a cara.” (BDPD, p. 115). A condição de uma vida reduzida ao mero estado natural era compartilhada por muitos, inclusive por um agente municipal, amigo do Olho-

de-Coruja, o que acabava reforçando a vida culpada ordenada pelo direito: “– O juiz – curva-se Requis – está pronto a meter-nos todos na cadeia. Não se pode fazer nada Força é força.” (BDPD, p. 117). A representação da vida resignada à disposição da força que constrói o destino e imputa a culpa no vivente é demonstrada também por meio dos julgamentos que o Dr. Montenegro profere, na fazenda *O Estribo*, durante a partida de pôquer de noventa dias com Dom Migdônio no pátio da casa grande: “– És culpado ou inocente? – perguntou o juiz folheando o expediente. – Como o senhor quiser, doutor. O doutor soltou uma gargalhada.” (BDPD, p. 119).

Por fim, outro exemplo de um comuneiro do subenredo [1] que expõe características semelhantes à condição de mera vida é Dom Teodoro, irmão de Hector Chacón. Quando o Olho-de-Coruja formou um grupo armado para lutar contra o “terno preto”, o juiz mandou prender todos os cavalos do seu irmão. Teodoro não reclamou ao doutor, foi fazê-lo com a mulher de Chacón. Quando Inácia o recebeu em casa, por coincidência, Chacón estava no local. Ouviu a reclamação escondido, depois apareceu ao irmão e perguntou por que não fizera a reclamação ao juiz, então demonstrou o medo comum a uma vida em estado natural e resignada:

Teodoro humilhou-se.

– Eu sei que você trabalha para o bem da comunidade, mas eu é que aguento com a vingança. Héctor, a mão do doutor é pesada. Onde é que vamos parar?

– Vamos parar onde nossos pés quiserem.

– Tenho medo de reclamar, não me animo a ir ao Posto.

Interrompeu-se e saiu subitamente. Na porta ouviram-se os seus soluços. (BDPD, p. 198)

Nessa mesma condição, encontrava-se a maior parte da comunidade quando Chacón voltou para lutar contra o Dr. Montenegro. Nesse momento, no entanto, o direito reconheceu outra força colocando em perigo o poder instaurado: o grupo armado liderado pelo Olho-de-Coruja. Inácia, na conversa antes da prisão de Chacón no desfecho, dá testemunho disso: “– A comunidade está com medo. Há guardas-civis até na sopa.” (BDPD, p. 216).

Quanto ao subenredo [2], a significação da vida dos camponeses indígenas como que reduzida ao estado natural e resignada ao poder, ou seja, como uma espécie de mera vida se efetua em todo o desenvolvimento do enredo quando os comuneiros não estão resolvidos a lutar contra a Cerca, apresentando uma visão mítica com relação ao alambrado, encarando o problema como se fosse um castigo divino, terminando por não agir no começo. Em certo momento diegético, pode-se pensar um ponto de contato entre a inserção da culpa na vida dos viventes

andinos, ditada pelo destino do direito peruano na forma de obediência para com a Cerca da mineradora, com a visão mítico-religiosa representada, principalmente, pela visão de Dom Teodoro Santiago: “– Essa cerca é coisa do demo. Vocês vão ver. Aqui anda alguém ao lado do Chifrudo” (BDPD, p. 29), como analogia à ordem demoníaca do direito, fazendo com que os ranquenhos ficassem resignados ao avanço da violência da Cerca: “O aramado não deixava ver os santos. Os ranquenhos são de poucas palavras. Não disseram nada, mas sentiram um tapa no rosto” (BDPD, p. 28). Nessa lógica, quando sobrevém o “Grande Pânico”, a narrativa mostra a condição de resignação dos camponeses que são absorvidos pela culpa ligada à visão mítico-religiosa (que na verdade é ordenada pelo direito peruano como se pode verificar no decorrer da diegese):

Alguém teria comunicado aos animais que a Cerca enclausurava o mundo. Os homens já o sabiam. Fazia semanas que a Cerca tinha nascido nos capinzais de Rancas. Corria, temendo ser alcançado por aquele verme que sobre os humanos levava uma vantagem: não comia, não dormia, nem se cansava. Os ranquenhos, os yanacochanos, os vilapasquenhos, os yarusyacanos, souberam, antes que os corujões ou as trutas, que o céu desabaria. Mas não podiam fugir. A Cerca fechava os caminhos. Só podiam rezar nas praças, aterrados. Já era tarde. Mesmo que o alambrado não proibisse os pastos, para onde fugiriam? Os habitantes das terras baixas podiam embrenhar-se nas selvas ou subir as cordilheiras. Mas eles viviam no telhado do mundo. Acima do chapéu de cada um deles pendia um céu opaco às súplicas. Já não havia escapatória, nem perdão, nem regresso. (BDPD, p. 13)

Assim, os ranquenhos imersos na vida culpada não expressam nenhuma atitude frente à violência provocada pela mineradora. Dom Teodoro Santiago ratificou essa condição por meio da visão mítico-religiosa: “– Vocês têm a culpa! Por suas línguas podres e seus desejos sujos, Deusinho está cuspidando em cima de Rancas!” (BDPD, p. 79). O “Deus” que “cuspiam” sobre Rancas era a violência ordenada pelo Estado peruano em consórcio com a mineradora norte-americana em consonância com aquilo que Benjamin denominou de violência mítica, conforme se verificou anteriormente. Somente depois de morto, na conversa entre os defuntos do desfecho, Dom Teodoro reconheceria que a Cerca era de propriedade da *Cerro de Pasco Corporation*.

Os ranquenhos continuaram submersos na vida natural mesmo após descobrirem que a Cerca pertencia a *Campanhia*, manifestando a condição de vida resignada à ordem, como deixa entrever o procurador Rivera: “– Um grande mal caiu sobre este povo, irmãos – torceu os dedos. – De nossos pecados nasceu um grande sofrimento. A terra está doente. Um grande inimigo, uma companhia poderosíssima, determinou a nossa morte” (BDPD, p. 143), revelando o poder sobre a vida e a morte dos camponeses circunscritos pelo destino, no caso para ser sacrificada em prol do direito da mineradora. Por isso, o Estado peruano convocou o comandante Guillermo para



conduzir o desalojamento de Rancas. Guillermo era ‘louco pelo sangue humano’, insígnia do conceito benjaminiano de mera vida. No dia do desalojamento, os ranquenhos perceberam o mais profundo sentimento da vida reduzida ao natural quando ficaram amedrontados com a possibilidade real de morte, como se fossem um simples animal feito um cachorro ou uma mosca, em semelhança com a condição de mera vida:

- Vão nos matar como cachorros!
  - Como matar? A farda é para defender os peruanos, não para matar!
  - Onde está o Procurador? – perguntou Fortunato.
- Homens e mulheres de rostos aniquilados esvoaçavam pela praça. O velho pensou, sem querer, em moscas tontas em volta de uma lâmpada. (BDPD, p. 220)

Antes de receber o tiro do alferes, uma afirmação de Fortunato registra a significação clara de como o direito peruano, representando similitude com a violência mantenedora do poder, engendra uma espécie de ordem demoníaca em vista de impelir os viventes andinos à condição de uma vida culpada e resignada em consônança com o conceito de mera vida: “– Nos tratam como animais. Nem nos falam. Se nos queixamos, não nos vêem; se protestamos... Eu me queixei ao Prefeito. Eu levei os carneiros, meu alferes”. (BDPD, p. 223). Assim, para finalizar, há um trecho no capítulo 30 – *No qual se aprenderá a não desdenhável utilidade dos quebrapernas* – exemplar de toda representação da vida culpada dos camponeses quéchuas no romance, nele o narrador assinala como os viventes andinos, por omissão e resignação, caem nas rédeas do destino, carregando uma existência de infortúnios ditada pelo direito peruano, como se pode ver: “Que acontece quando o homem é obrigado a retroceder pelo caminho da besta? Que sucede quando nas fronteiras do seu infortúnio, devolvido ao seu terror de carnívoro acossado, o homem deve escolher entre voltar a ser animal ou encontrar a centelha de uma grandeza?” (BDPD, p. 195-196).

### **1.3 Limiar I: entre a condição de *homens-toupeiras* e *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, ou entre a dupla mera vida e a vida histórica**

Embora grande parte dos camponeses andinos se deixe enredar pelo destino ditado pelo “terno preto” e pelo Estado peruano, representando em sua semelhança a ordem demoníaca da violência mítica, que os fazem cair na condição de uma vida composta apenas pelo estado natural, designando como diretriz uma “ação” de resignação frente ao poder instituído, representando uma espécie de mera vida; no decorrer da diegese, contudo, principalmente nos

episódios próximos ao desfecho, há significações de quebra com a ordem do destino da força mítica do direito peruano e, por consequente, com a condição de uma vida culpada, registrado pelos viventes andinos que procuram resistir à força do Dr. Montenegro no subenredo [1] e à violência da *Cerro de Pasco Corporation* no subenredo [2].

O sentido da resistência dos comuneiros na diegese adquire uma dimensão histórica para além do estado natural, na medida em que entra na zona ética e política de decisão soberana das ações sem a interferência de uma força sobre-humana, que denomino aqui, tendo em vista a proximidade com a discussão conceitual benjaminiana, de *vida histórica*. No entanto, vários episódios evidenciam uma espécie de oscilação dos camponeses quéchuas entre a inserção nos domínios da vida histórica ou a permanência na condição de mera vida, demonstrando a dificuldade de um rompimento completo das rédeas da ordem demoníaca do direito peruano. Assim, os camponeses parecem adentrar numa zona intermediária entre a espécie de mera vida dos viventes andinos e a condição de uma vida história. Esse *limiar*, como veremos, possui como particularidade a condição social e cultural dos camponeses indígenas, que continuam a enfrentar repressões de caráter colonial para além da recebida pela ordem do direito republicano, fazendo com que seja necessária a criação de dois novos conceitos para analisar as condições próprias significadas no romance, a saber, o de *homens-toupeiras* e o de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, expressões retiradas do romance.

Nesse sentido, antes de seguir a análise, primeiro preciso formular o que aqui chamo de *homens-toupeiras* e *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, aquele se referindo ao conceito de mera vida e este, em oposição, ao de vida histórica. No entanto, ambos alocam mais componentes conceituais que os propostos por Benjamin na sua formulação. Proponho, assim, construir, a partir do próprio romance e do ponto de contato com os conceitos benjaminianos, o que Deleuze e Guattari, em *O que é filosofia?*, denominaram de *sensações de conceitos* ou *afectos de conceitos*.

Para os pensadores franceses, a filosofia é, e sempre será, a disciplina responsável por criar conceitos, por meio da conformação de um plano de imanência e de um personagem conceitual, enquanto uma construção coerente de diversos componentes, uma *multiplicidade*, um *devoir*, como o fez o personagem conceitual<sup>15</sup> Walter Benjamin, a partir do plano histórico-

---

<sup>15</sup> Para Deleuze e Guattari (1992, p. 86), “o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os ‘heterônimos’ do filósofo,

filosófico do direito e da violência, com o conceito de violência mítica e mera vida. Entretanto, pensar não é privilégio da filosofia; para Deleuze e Guattari (1992, p. 253-254), a arte e a ciência o fazem ao seu modo, esta por intermédio de funções, aquela por sensações. “Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sinteticamente ‘pensado’.” Assim, a arte, como a literatura, retiram da realidade sensações que nos fazem pensar. Por isso, a arte é “*um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos.*” (*ibid.*, p. 213, ênfase minha). Os perceptos não se confundem com as percepções, assim como os afectos com as afecções, apesar de partir deles. As sensações são *seres* que extrapolam o vivido, existem na ausência do homem, enquanto um ser de sensação como um romance. Desse modo,

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. Para isso, é preciso um método que varie com cada autor e que faça parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a pesquisa da sensação, como ser, inventa procedimentos diferentes. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 217)

Nessa acepção, a obra de arte para Deleuze e Guattari é um *monumento* que não necessita tanto da memória quanto do presente para arrancar os perceptos e afectos das percepções vividas enquanto ser de sensações que conserva algo de histórico e universal, na diferença e semelhança com o referente. Assim, “é verdade que toda obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 218). Por fim, enquanto a filosofia faz pensar através dos conceitos, dentro de um plano de imanência e pelo personagem conceitual, a arte faz pensar por meio dos perceptos e afectos, através do plano de composição que ancora um monumento sob a ação de figuras estéticas. Por vezes, esses pensamentos se misturam, interceptam-se, numa rede, o plano filosófico com o plano artístico (e o plano científico), ou o inverso, podendo formar ricas correspondências culminando, por exemplo, o conceito em conceito de sensação, ou a sensação em sensação de conceito (ou *afecto de conceito*) como precisamente no presente caso. Assim, estabelecerei dois afectos de conceitos correspondentes ao romance: o de *homens-toupeiras* e o de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*.

Retirados do capítulo 26 – *Sobre os homens-toupeiras e os meninos que estiveram a ponto de chamar-se Harry*, os termos se referem a um peculiar momento da narrativa; quando o

---

e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens.”

Alcaide de Cerro de Pasco, depois da investida dos ranquenhos, convocou o conselho da Municipalidade com o objetivo de pressionar a *Cerro de Pasco Corporation* a prestar esclarecidos quanto à Cerca. Antes, porém, o fragmento relata ironicamente uma “epidemia oftalmológica” que assolou Cerro de Pasco: quase ninguém enxergava a Cerca da mineradora.

Os “Notáveis” e autoridades eram os que mais sofriam da “doença”, nunca enxergavam a Cerca. Os próprios ranquenhos se assustaram quando souberam que o Alcaide de Cerro de Pasco, o professor de história Genero Ledesma, era a única autoridade que conseguia ver a “lagarta de arame”. Genero Ledesma não somente enxergava a Cerca como tinha certeza que era o maior problema do departamento, por isso resolveu denunciar na rádio o juiz que subornou os ranquenhos para poder verificar a possibilidade da comunidade reclamar a *Cerro de Pasco Corporation*. Mas, no momento da denúncia, cortaram o microfone do Alcaide, no fim das contas “devido à epidemia fracassaram as tentativas do Alcaide: ninguém via a Cerca.” (BDPD, p. 170). Então, ele resolveu convocar o conselho da Municipalidade “para comprovar que a metade dos conselheiros – os proprietários de uma fórmula sanguínea aprista – eram, igualmente, vítimas da epidemia. A outra metade vacilava.” (BDPD, p. 171). Afinal, mesmo numa reunião violenta e difícil, conseguiu que pudesse interpor os ofícios da Municipalidade entre as comunidades e a *Companhia*.

Em seguida, o Alcaide solicitou imediatamente uma entrevista com as autoridades da mineradora. Depois de quatro dias, o Mister Harry Troeller, o Superintendente da *Cerro*, e o Dr. Iscariote Carranza, assessor jurídico, apareceram para a audiência. O Dr. Iscariote usou apenas cinco minutos para concluir aos conselheiros que também desconhecia a Cerca, enquanto o próprio Mr. Harry utilizou os outros nove minutos da entrevista para interpor um assunto de mais interesse à *Companhia*: o aumento das tarifas energéticas. A *Cerro de Pasco Corporation* era também proprietária das usinas elétricas de todo o distrito. Além do aumento das tarifas energéticas, ordenou que a Municipalidade pagasse as contas atrasadas de energia que devia à concessionária, caso contrário, a Cerro de Pasco ficaria na escuridão. Nesse momento, “já um pouco irritado, o Alcaide disse que parecia que a *Companhia* tratava o Município como uma criança malcriada.” (BDPD, p. 173). O Alcaide ainda tentou expressar a insignificância do valor do débito da Municipalidade frente aos estrondosos lucros da mineradora. No entanto, nada “impediu que no domingo Cerro de Pasco acordasse nas trevas.” (BDPD, p. 173).

A partir desse momento, a narrativa constrói uma alegoria da espécie de mera vida dos viventes do departamento ao mostrar a “escuridão” e a “treva” da Cerro de Pasco numa conexão

sutil com a imobilidade causada pela “epidemia oftalmológica”, fazendo com que quase ninguém enxergasse a Cerca como se devia, inclusive as próprias vítimas. A “escuridão” guarda, assim, um duplo sentido: de modo óbvio, como sendo a ausência de energia elétrica; de outro modo, enquanto ausência de uma razão investida de decisão, ou, em outros termos, como omissão moral, como resignação ao destino, como uma espécie de *mera vida*. Além disso, podemos perceber que a condição de “escuridão” dos viventes andinos em Cerro de Pasco vem de longe:

Não era a primeira vez. Muito antes da chegada do inolvidável barbirruivo [o engenheiro da mineradora que descobriu a jazida], Cerro de Pasco vivia na escuridão. Não se conhecia a luz elétrica. O bárbaro trabalho das minas dizimava a indiada. Não falemos do ossuário que foi a mineração colonial. Já proclamada a República, os enfraquecidos filões emagreciam por falta de braços. Pese a todas as vigilâncias, os índios fugiam. Não houve outro remédio senão encerrá-los, por toda a vida, nas minas. (BDPD, p. 173-174, inclusão minha)

A construção alegórica da “escuridão” dos viventes andinos evidencia que não é apenas a condição de uma vida culpada que é enredada aos trabalhadores rurais ditada pelo “terno preto” como destino, representando o poder republicano e a violência mantenedora dessa ordem numa época específica entre os anos de 1950 a 1960, outra dimensão também incide na conformação da representação do destino e da espécie de mera vida do direito republicano peruano: o fato dos camponeses serem indígenas de origem quéchua. Porquanto, antes de um tipo de mera vida republicana do Peru ser engendrada pela violência representada pelo Dr. Montenegro, que alcança tanto os trabalhadores peruanos rurais como os cidadãos, os camponeses andinos ainda são compelidos a ter que comprovar que fazem parte do gênero humano, isto é, persiste a representação da mera vida de outra época histórica, de um outro poder estabelecido, um forte resquício racista da época da colonização, como confirma o próprio narrador:

A começar pela Conquista, os filósofos espanhóis discutiram não seis horas mas sessenta anos se os índios pertenciam ao gênero humano. Não se chegou até a *sedia gestatoria* para que, brandindo as chaves do reino, um papa afirmasse, *ex-cathedra*, que esses seres descobertos nas Índias com corpo, gestos e feições pasmosamente parecidos com os homens eram, efetivamente, seus próximos? (BDPD, p. 187)

A significação de uma espécie de condição de mera vida acumulada, desde a colonização espanhola até a instauração da República do Peru, um ciclo de diversidade da representação da violência mítica, constitui a peculiaridade da “escuridão” dos indígenas quéchuas andinos, quando submersos na ordem demoníaca do direito peruano. Assim, os personagens indígenas quéchuas se enredam na significação de uma espécie de *dupla mera vida*.

Desse modo, percebendo os afetos envolvidos nas lutas andinas das décadas de 1960 em

Cerro de Pasco, Manuel Scorza capturou esse *afecto* mítico quando escreveu o romance. A condição de continuidade da opressão colonial na República peruana sobre viventes indígenas, em termos de referências históricas, é confirmada por José Luis Rénique (2009, p. 17), quando, ao discorrer sobre as ideias enraizadas entre os revolucionários peruanos, afirmou que “a ‘república crioula’, fundada em 1821, era esse “passado” a ser combatido, por se tratar, fundamentalmente, de um mero prolongamento do colonialismo espanhol.”.

Dito isso, vejamos o trecho consequente em que a construção alegórica da “escuridão” se mostra mais perceptível, remetendo inclusive à alegoria da caverna de Platão, de onde extraí o termo *homem-toupeira* para a composição do *afecto de conceito* proposto a seguir:

Em Cerro de Pasco submergiam nos túneis: não emergiam nunca mais. Sentinelas armadas os retinham nos úmidos poços. Viviam e morriam nas galerias. De tempos em tempos os capatazes traziam um *homem-toupeira* para a luz: ele próprio suplicava que o devolvessem às trevas. Tão profundamente os feria a luz! Tudo o que os homens-toupeiras conseguiram foi a autorização de mandar baixar os seus parentes. Famílias inteiras, inclusive cachorros, desceram a viver nos socavões. Milhares de homens-toupeiras trabalhavam, comiam, fornicavam numa povoação subterrânea tão vasta como a própria Cerro de Pasco. Uma raça de olhos especiais, a dos meninos-toupeiras, crescia nas galerias, sem acreditar nas fábulas de um sol diferente das tochas das galerias. Nunca se saberá quantos viveram lá. Não estão enterrados no cemitério de Cerro de Pasco, mas num campo-santo subterrâneo. No ano sessenta as coisas não chegaram a tanto. (BDPD, p. 174, ênfase minha)

Os *homens-toupeiras*, ou *hombres-topos* no original em espanhol, como observamos acima, em termos literais, eram mineiros que viviam com suas famílias submersos nas minas de Cerro de Pasco. No entanto, outro sentido insurge se pensarmos não apenas no contexto do referido capítulo como de toda a diegese: aquele referente à alegoria da “escuridão”. Os homens-toupeiras seriam, nesse sentido, os viventes submersos no destino e na culpa, conduzidos pela omissão e negligência em suas escolhas, como portadores de uma condição similar a que Benjamin denominou de mera vida. Homens-toupeiras não somente como aqueles que vivem em localidades subterrâneas, nas tocas, em referência ao habitat natural das toupeiras, mas também em consonância literal a condição natural, desprovido de qualquer sentido sobrenatural e histórico, ou seja, o homem como um animal irracionalmente regido pelo mítico, pela força-sobre-humana da violência. Assim, o *homem-toupeira* enquanto *afecto de conceito*, além dos componentes acima, constitui-se do componente de *dupla mera vida* peculiar aos viventes indígenas de origem quíchua, no sentido de uma espécie de acumulação de duas malhas de destinos distintos no que tange ao sistema de poder e de violência, da época colonial e da republicana, tendo como rede principal a força demoníaca do direito peruano.

Em contrapartida, há aqueles indígenas que não aceitam essa ordem e condição, que tentam por fora das rédeas de qualquer destino escolher de maneira livre o horizonte de luta. Nesse sentido, a partir da semelhança com a formulação de Walter Benjamin, pode-se afirmar que esses camponeses se inscrevem na ação da *vida histórica*. Como sustentado anteriormente, Benjamin contrapõe o “mito” à “história”. Da mesma maneira que a *mera vida* está para o “mito”, a *vida histórica* está para a “história”. Se aquela se inscreve na ordem do destino, condenando à culpa e à infelicidade; esta carrega a liberdade da decisão moral livre, espaço da bem-aventurança e da felicidade, como advento de responsabilidade humana que responde ao sobrenatural. Para Benjamin, o “logos” ou o “esclarecimento” (*Aufklärung*) estaria em segundo plano na oposição ao “mito”, já que o próprio “esclarecimento” quando derrotou as antigas forças míticas, com o advento do direito, sucumbiu ao “mito”<sup>16</sup>. Isto porque, o reino da justiça tinha sido confundido com o do direito, sendo este o resquício do plano demoníaco, no “qual os princípios jurídicos não determinam apenas as relações entre os homens, mas também destes com os deuses”. Assim, o direito “manteve-se para além do tempo que inaugurou a vitória sobre os demônios.” (BENJAMIN, 2013, p. 93). A vida histórica, nessa lógica, consagra a força sobrenatural no homem, onde reina a ordem histórica como decisão suprema, ligada à violência divina, aquela que justifica a vida justa e, portanto, a existência humana, diferentemente da mera vida. Para Benjamin, segundo Gagnebin (2014, p. 56), na ordem da vida histórica,

Prevalecem as decisões tomadas e assumidas pelos homens para agir moral e historicamente, ainda que essas decisões custem sua vida. Benjamin se inscreve de maneira clássica na moral kantiana da autonomia; de maneira teológica e judaica, ele sustenta que somente a vida humana que pode ser definida como resposta do sujeito ao Sujeito supremo – uma vida que implica, portanto, responsabilidade e transcendência – constitui uma vida verdadeira, em oposição à mera vida e à mera sobrevivência natural, condenadas por sua vacuidade a ser o joguete do destino ou do mito.

Se o afecto de conceito *homem-toupeira*, na condição de dupla mera vida, corresponde de modo típico aos viventes andinos da diegese; a vida histórica, no mesmo sentido, rompe duplamente com a representação dessa ordem. No plano da narrativa, para compor em contrapeso um *afecto de conceito* correspondente, construímos a expressão *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, a partir de um termo similar extraído do mesmo capítulo, tendo em vista a aproximação da representação dos camponeses andinos que resolveram resistir e lutar com a gravitação conceitual da *vida histórica* benjaminiana. No

---

<sup>16</sup> De imediato, esse argumento lembra a *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, sugerindo, segundo Gagnebin (2014, p. 52), que os autores “não retomam somente a visada messiânica da filosofia da história das famosas “teses” de Walter Benjamin, mas também uma concepção de mito profundamente metafísica que atravessa tanto os textos de juventude de Benjamin como seus ensaios de crítica literária.”

seguimento do relato, depois da Cerro de Pasco ficar nas “escuras”, advém o tumulto do povoado, de tal maneira que “o povo furioso se dividiu entre os que diziam para-que-porra-fomos-nos-meter-com-os-gringos e os que sustentavam *que-bom-que-afinal-comece-a-luta.*” (BDPD, p. 174, ênfase minha). No fim do capítulo, com humor e ironia, o narrador sustenta ainda que nasceram várias crianças geradas de adultérios devido à escuridão: “a *Cerro* traduziu-se no aumento da curva demográfica. Pares agradecidos sonharam em batizar os novos cidadãos com o nome de Harry. Mas a *Cerro de Pasco Corporation* não soube aproveitá-lo.” (BDPD, p. 175). Assim, o afecto de conceito *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta* agrega como componente característico uma espécie de *vida histórica*, no sentido de um duplo rompimento com os destinos impostos pelos resíduos da ordem colonial na ordem republicana do Peru.

Depois de demarcadas as esferas conceituais dos afectos de conceitos, os *homens-toupeiras* e os *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, torna-se trivial concluir que o movimento entre elas não se efetua naturalmente, por um salto de imediato. Há sempre uma disputa. Em *Bom dia para os defuntos*, essa luta se oferece de modo contínuo no entre-lugar das esferas, numa zona intermediária, no *limiar*, considerando certa trajetória do vivente quéchua. Onde o homem andino, num certo momento, escolhe a ação livre dos *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, noutra, por medo ou omissão, volta para a aparência de um *homem-toupeira*. Esse limiar, na sua bruta ambiguidade, para aquele camponês indígena oscilante, torna-se mais crítico e agudo no momento de cada ação e oportunidade histórica, como no desalojamento da comunidade de Rancas, que pode obter como consequência o rompimento de vez da aparência de *homem-toupeira* e ganhar permanentemente a ação dos *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, ou ficar no limiar e obter como ação uma resistência localizada à violência em sua significação enquanto violência mítica.

No subenredo [1], o personagem protótipo de significação desse limiar, que depois rompe de vez com a condição de *homem-toupeira* para a entrada permanente na condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, é Hector Chacón, o Olho-de-Coruja. Na trajetória de Chacón, a condição de *homem-toupeira* apareceu desde a infância a partir do exemplo do pai: primeiro, quando Juan o “Surdo” mostrou-se altamente submisso ao “terno preto” no momento da própria perda de audição devido aos desmandos do juiz: “dinamitando rochas por ordem do doutor, tinha perdido o ouvido” (BDPD, p. 49-50); segundo, quando, no



episódio da bola de pano, “o Surdo” sem intenção acertou o magistrado quando brincava com Chacón, tendo como punição cercar, com a família ao relento, uma terra de trezentos metros de lado durante cento e noventa três dias. O pai de Chacón na condição de *homem-toupeira* só sabia agradecer: “– Obrigado, patrão!” (BDPD, p. 51). Nesse momento, mesmo criança ainda, Chacón desejou acabar com o juiz devido aos abusos: “foi a primeira vez – tinha nove anos – que a mão de Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, sentiu sede da garganta do Montenegro” (BDPD, p. 52). Assim, começava a entrar no limiar dos afectos de conceitos descritos acima.

Depois de adulto, com os abusos do doutor atingindo diretamente sua existência, Chacón se insere definitivamente nesse limiar, na ambiguidade entre, de um lado, a resignação e o medo, de outro, a coragem e a vontade de lutar, ou seja, entre a condição de *homem-toupeira* e *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, como no dia em que o Dr. Montenegro mandou acabar com a plantação de Chacón depois da reclamação contra a prisão de seus cavalos. O Olho-de-Coruja teve coragem de reclamar novamente, dessa vez diretamente ao doutor. O “terno preto” respondeu ditando-lhe o destino de um *homem-toupeira*, mas Chacón não aceitaria o fado: “– Estou gostando! – gritou. – Estou gostando que os meus animais acabem com a tua chácara. És um peão insolente, um índio de merda. Se te portares mal, pior para ti. Tu não entendes palavras. És teimoso como uma mula. Vais ver o que te acontece.” (BDPD, p. 114). Em seguida, Chacón seria detido por sete dias depois de prestar queixa contra os animais do doutor que estavam destruindo suas terras. O “terno preto” então mandou soltá-lo com a condição de sair das terras de Yanacéniza. No limiar entre as condições, Chacón resolveu ouvir familiares e companheiros que compartilhavam a mesma terra, conforme se verificar neste trecho:

- Montenegro mandou que a gente saia de Yanacéniza.
  - Como abandonaremos uma terra arada com as nossas unhas? – empalideceu Sulpícia.
  - Por que vamos sair? – desmoralizou-se Santos Chacón.
  - Morreremos em nossa terra – azedou-se Sulpícia.
  - Não saia, Héctor! Se você sair desta terrinha, nós vamos ficar abandonadas – disse a senhora Añada.
  - Querem resistir?
  - Eu estou disposto a resistir até a minha morte – disse Dom Estêvão.
- Resolveram lutar. (BDPD, p. 119)

Apesar de receosos, decidiram resistir continuando na terra. O capataz do Dr. Montenegro ainda tentou retirar Chacón do limiar entre a condição de *homem-toupeira* e *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, afirmando à sua mãe Sulpícia que as batatas ali plantadas seriam recolhidas pela fazenda do doutor. Mas Sulpícia respondeu: “– É muito difícil que Dom Héctor possa abrir mão daquilo que plantou. Ele vai morrer com o batatal. E não vai

morrer sozinho.” (BDPD, p. 120). Palacín, o capanga da fazenda, tentou colocá-los “nos seus lugares” de *homens-toupeiras* respondendo ofensivamente: “– Chacón é um João-ninguém e não tem nada que ver com coisa nenhuma – disse o capataz Palacín.” (BDPD, p. 120).

Nesse momento, o Olho-de-Coruja decidiu comprar uma arma para proteger a terra. Durante um ano, as batatas cresceram sem interferência do juiz. Mas depois os guardas-civis apareceram com uma ordem de prisão para Chacón devido a um suposto roubo de cavalos. O Olho-de-Coruja ficou cinco anos preso. Depois que saiu da prisão, vendo o quanto havia crescido os abusos do doutor, desejou pela segunda vez acabar com o doutor, mas agora havia desejado de verdade: “tinha-o mordido o segundo desejo de matar o Dr. Montenegro. Nessa madrugada, sentiu ânsias de matá-lo de verdade.” (BDPD, p. 62). Assim, Chacón saiu do limiar e rompeu definitivamente com a condição de *homem-toupeira*, procurou agir, desse momento em diante, de acordo com a ação histórica pautada na decisão moralmente livre conforme um *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*. Diversos comuneiros permaneceram no limiar, enquanto outros se colocaram permanentemente como *homens-toupeiras*. Ao cabo, a comunidade de Yanacocha em geral, como personagem coletivo, localiza-se na significação da zona intermediária entre as condições. Chacón ainda lutou para mudar essa condição, convocando um conciliábulo para conspirar contra o “terno preto”, como se pode ver no trecho:

– Nesta província – quase não se percebia seu ressentimento – existe alguém que nos tem debaixo dos pés. Nas cadeias já vi delinquentes rogar a Jesus Cristo Coroado: os assassinos e os filhos da puta se ajoelham e rezam chorando a oração do Justo Juiz. O senhor Jesus Cristo se aplaca e perdoa-os, mas nesta terra há um juiz que não se aplaca com palavras nem com orações. É mais poderoso do que Deus.

– Jesus, Maria! – benzeu-se Sulpícia.

– Enquanto ele viver, ninguém tirará a cabeça da merda. Em vão reclamamos as nossas terras. Por puro gosto é que o Procurador apresenta recursos. As autoridades não passam de zés-ninguéns graúdos. (...)

– Vocês vão ver – riu Chacón. – O Dr. Montenegro vai limpar o cu com as citações. Para os que se metem com ele esse homem tem duas cadeias: uma na sua fazenda e outra na província. (BDPD, p. 15)

Abígeo, o amigo de Chacón que possui o dom da premonição pelo sonho, nesse momento, mostra-se também no limiar: “o Abígeo coçou a cabeça. – E o que acontecerá com os assassinos?” (BDPD, p. 16), acreditando que “não havia remédio” para as dificuldades, afirmou com medo: “– No dia em que esse homem morrer – tremeu o Abígeo depois de um silêncio meditativo – a polícia matará e queimará Yanacocha.” (BDPD, p. 16). Sulpícia, por sua vez, respondeu ao Abígeo, no sentido libertador do ato para a comunidade: “– Se esse homem morrer – falou Sulpícia com dureza – ninguém dirá ‘Yanacocha é minha’.” (BDPD, p. 16). Numa

reviravolta, Abígeo afirmou, em seguida, que os camponeses na condição semelhante à de *homens-toupeiras* não tinham o direito de permanecerem vivos: “– Antes devem ser expulsos da comunidade – disse o Abígeo. – O homem que não coopera não pode existir. Que morram como cachorros sem dono!” (BDPD, p. 18). No fim, depois de planejarem a execução do “terno preto” para o dia da audiência da comunidade, Chacón se deparou com a condição de *homem-toupeira* do procurador do povoado precisamente um dia antes do cumprimento, quando o inspetor já estava na província, enfraquecendo a ação, como se observa no diálogo abaixo:

- Sonhei que o altiplano formigava de guardas.
- O Olho-de-Coruja estalou as articulações das mãos.
- Héctor, talvez o doutor ceda.
- O Juiz vai ceder no dia que as galinhas criarem dentes.
- As autoridades – tossiu o Procurador – não estão de acordo com essa morte. Não podes comprometer o povoado, Héctor.
- Sonhaste isso também?
- O Procurador humilhou-se.
- Ninguém pode agir sem autorização.
- O revólver ardeu na mão de Olho-de-Coruja.
- E para que é que eu me preparei?
- Você não perdeu nada com isso. (BDPD, p. 36)

Do mesmo modo, em outro trecho da diegese, o procurador implorou a Chacón:

- Não cometas esse crime – suplicou o Procurador. – Não te sujes.
- E para que foi que me preparei. Serei acaso um brinquedo de criança?
- Não cometas esse assassinato.
- Não é assassinato. É justiça. (BDPD, p. 96-97)

Quando o procurador afirmou que a audiência não seria mais pública, “– Só irão as autoridades – confirmou, confuso, o Procurador. Seus olhos estavam encharcados de medo e confusão.” (BDPD, p. 98), Chacón não suportou e saiu a galope para casa. Admitiu então à família que estava resolvido a matar o doutor de qualquer maneira como um *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*: “– Vou matar Montenegro – disse o Olho-de-Coruja. – Amanhã acabo com esse abusado. Para haver pastagens, esse homem não pode existir.” (BDPD, p. 36). O filho Fidel, depois de fazer algumas perguntas, afirmou no mesmo tom: “– Acabe com os fazendeiros, papai. Eu ajudo. Pra ninguém desconfiar, eu levo as armas debaixo do meu poncho.” (BDPD, p. 37). No outro dia, a filha Joana, com medo, perguntou a Chacón se Fidel estava dizendo a verdade, se mataria o doutor naquele mesmo dia; o Olho-de-Coruja, com calma, explicou: “– Para que os animais terem onde pastar [sic], preciso cometer esse crime – disse Chacón suavemente.” (BDPD, p. 38). Nesse momento, a narrativa sugere que Chacón, com o assassinato, acabaria com a violência da força mítica, evidenciando a alegoria do

direito na expressão “terno preto”: “Matarei a sua cara, matarei o seu corpo, matarei as suas mãos, matarei a sua sombra, matarei a sua voz.” (BDPD, p. 38). O Dr. Montenegro, no entanto, depois de ter sido avisado, não foi à audiência, como também decidiu não sair mais da fazenda até matarem Chacón.

Nesse contexto, o Olho-de-Coruja resolveu montar um grupo armado para fazer uma revolução, não temendo a morte conforme assegurou aos filhos, que registrariam na memória a imagem do pai nesse dia, o qual demonstrou como age um vivente andino na condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, conforme o seguinte trecho:

- Estas violências nasceram das pastagens, filhos. Se Montenegro nos tivesse deixado um pedacinho de terra com pasto, tudo seria igual, mas agora é demasiado tarde. Falo sério. Posso morrer a qualquer momento. Se eu cair nas mãos da polícia me matarão.
  - Acaba com a raça dos fazendeiros, papai – disse Rigoberto comendo as lágrimas. – Nem que morras, acaba com eles. Torce o pescoço deles.
  - Não fales assim com teu pai – repreendeu Inácia.
- A vela amareleceu os olhos do Olho-de-Coruja. Esse seria o rosto de que Rigoberto se lembraria. Passados os anos, quando se perdesse nos labirintos dos trabalhos obscuros, não recordaria os sorrisos dos dias bons, mas aquela cara laqueada de rancor.
- Haja o que houver, Montenegro terá o seu fim. Estou decidido a formar um bando para libertar-nos da opressão. Tenho amigos dispostos a beber-lhe o sangue.
  - Está bem, papai – disse Rigoberto. – Acaba com os mandões. (BDPD, p. 167)

Assim como Chacón, os membros do grupo armado estavam decididos a morrer se preciso fosse para acabar com as injustiças nas comunidades, em concordância com a condição de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, como se pode verificar:

- Héctor está com a razão – disse Pis-Pis – É mentira dizer que somos livres. Somos escravos. A única forma de ir adiante é matando.
- Isso é o que se pode fazer na província Daniel A. Carrión, senhores –disse Chacón. Devemos começar a morte dos ricos em Yanahuanca. Estou pronto a dar a minha vida. Podes ajudar-me, compadre? (...)
- Temos que enfrentar estas injustiças com sangue – disse o Magro, entusiasmado. – Isto dever ser uma revolução. (...)
- Vamos começar por Montenegro – disse Chacón. (BDPD, p. 182)

Em compensação, os outros yanacochanos ficaram cada vez mais submersos na aparência de *homens-toupeiras* quando souberam do grupo armado. Acreditavam que a polícia começaria a prender e matar os comuneiros que simpatizavam com a causa: “– Acham que a polícia vai matar e incendiar por causa de você. É disso que têm medo.” (BDPD, p. 198), disse Inácia. A mulher estava inconformada, nem reconhecia mais Chacón em suas novas ações e resoluções: “– Você mudou. Antes não era assim. Você agora é outro homem. Eu mesmo, tua mulher, quase não te conheço.” (BDPD, p. 199).

Portanto, como sujeito coletivo, a comunidade de Yanacocha se encontrava no limiar entre as condições de *homens-toupeiras* e de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta* frente ao poder e à violência do “terno preto”. Assim, antes do desfecho do subenredo com a prisão de Chacón, Inácia perguntou novamente, dias depois, se o Olho-de-Coruja continuava com a intenção de fazer justiça:

- Você continua com a intenção de fazer justiça?
  - Eu agora vou até o fim, Inácia.
  - A comunidade está com medo. Há guardas-civis até na sopa.
  - É preciso acostumar-se.
  - Que é que você vai fazer sozinho, Héctor. E se acontecer alguma coisa, quem cuidará dos teus filhos?
  - Se eu morrer, morri. Se viver, fico vivo. Esse é meu destino. O cigarro queimou-se com os olhos.
  - Não posso abandonar esta luta, Inácia. Já é preciso lutar de frente, com bala de sangue.
  - Mudaste muito, Héctor. Já não te conheço mais.
  - Nunca vou ficar bem com os ricos. Eles abusam demais. Em vez de morrer na cadeia é melhor morrer lutando.
- (BDPD, p. 215-216)

Quanto ao subenredo [2], a trajetória de Dom Fortunato, principalmente quando rompe com o limiar, é o destaque da narrativa. No entanto, personagens como o procurador de Rancas, Dom Alfonso Rivera, oferecem a dimensão de hesitação entre a condição de *homem-toupeira* e a de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*. Outro personagem que se destaca enquanto aparência de *homem-toupeira*, com sua visão mítico-religiosa do “castigo” da Cerca até o desfecho do romance, é Dom Teodoro Santiago. Ademais, a narrativa apresenta a comunidade de Rancas no limiar, ora resistindo à Cerca, ora sucumbindo à engrenagem da violência.

Dom Fortunato, o velho Cara de Sapo, mostra-se de imediato no limiar entre as condições, mais próximo, contudo, à ação que circunscreve a condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, por exemplo, quando ao descobrir a Cerca, asseverou desconfiado: “– E quando é que os caminhos tiveram cercas. Uma cerca é uma cerca. Uma cerca significa um dono, Dom Marcelino.” (BDPD, p. 55). A comunidade, ao contrário, somente riu no momento do “nascimento” da Cerca. Depois de alguns dias, contudo, com a Cerca avançando sobre os pastos, foi que os camponeses começaram a se preocupar. Dom Teodoro Santiago, a partir da condição de *homem-toupeira*, interpôs sua visão mítico-religiosa: “– Castigo de Deus, castigo de Deus! (...) –Vocês têm a culpa! Por suas línguas podres e seus desejos sujos, Deuzinho está cuspinho em cima de Rancas!” (BDPD, p. 79-80). Os ranquenhos que concordaram com Santiago se ajoelharam e pediram perdão, entregues à condição de *homens-*

*toupeiras*: “– Perdão, Dom Santiago! – Não peçam perdão a mim, sacrílegos. Roguem a Deus!” (BDPD, p. 79-80). Até o procurador de Rancas, Dom Alfonso Rivera, sustentou essa visão mítica. Mas o padre Chásan os convocou para a ação, apontando o caminho de entrada à condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, quando revelou que a Cerca não pertencia a Deus, e sim a *Cerro de Pasco Corporation*, como podemos observar:

– Padrezinho – perguntou o Procurador – quando terminou a missa – por que Deus nos manda este castigo?  
 O padre respondeu:  
 – A Cerca não é obra de Deus, meus filhos. É obra dos americanos. É preciso lutar.  
 A cara de Rivera azulejou.  
 – Como é que se pode lutar contra a “Companhia”, padrezinho? Ela é dona dos polícias, dos juízes, dos fuzis, de tudo.  
 – Com a ajuda de Deus tudo se pode.  
 O Procurador Rivera pôs-se de joelhos.  
 – A bênção, padrezinho.  
 O padre Chasán traçou uma cruz.  
 Começaram a lutar. Às quatro da manhã Rivera bateu em todas as portas dos varões.  
 Reuniram-se na praça. Geava. Pulavam nas pedras para não endurecerem de frio.  
 Armaram-se de porretes e fundas. Repartiram-se três garrafas de cachaça. Ainda escuro, acaçaparam-se à espera da ronda da *Companhia*. (BDPD, p. 100-101)

No limiar, os ranquenhos começaram a ficar mais próximos da esfera dos *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta* quando ouviram a explicação do padre e do Pis-Pis. Arrancaram a Cerca e introduziram o gado. Os comuneiros repetiram o procedimento mesmo com temeridade todos os dias: “continuaram lutando. Cada madrugada enfrentavam as patrulhas da *Cerro de Pasco Corporation*. Como antes para o pastoreio, saíam agora para cumprir o antiquíssimo rito dos varões. Voltavam ensanguentados.” (BDPD, p. 101). Egoavil, o chefe dos seguranças, mandou reforçar a ronda da Cerca. Não eram mais cinco homens, eram vinte e cinco galopando a cavalo ao redor do alambrado: “com tudo isso, lutavam sempre. E os mais duros eram os velhos. ‘Nós não temos dentes’ – diziam. – Que nos importa que nos quebrem a fuça? Vocês, jovens, cuidem dos seus dentes para agradarem às moças. Nós, para que servimos?” (BDPD, p. 102). Mas não conseguiram romper o limiar, voltaram a expressar a condição de *homens-toupeiras* quando encontraram um ranquenho morto, com exceção de Fortunato que, a partir de então, circunscreveu-se na esfera da ordem ética e política de um *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, conforme se pode verificar no seguinte trecho:

Levantaram-se alarmados quando uma bola rolou aos seus pés. Era a cabeça de Mardoqueu Silvestre.  
 Os homens começaram a rarear. Os últimos que se atreviam a lutar, voltaram de rastos. Em vão o Procurador batia nas portas obstinado. Em fins de setembro nem os valentes ousaram combater. Um dia os vigias apareceram uniformizados. E desde então um

pelotão da Guarda Republicana escoltou as rondas. Atacá-la era atacar a Força Armada.(...)

No vastidão dos campos enclausurados, somente restou Fortunato.

Em casinholas de madeira apressadamente construídas pelos carpinteiros da Cerro de Pasco Corporation, a Guarda Republicana colocou a cada três quilômetros, sentinelas. Ninguém se atreveu a atacar.

Ninguém exceto Fortunato.

(BDPD, p. 102)

Combatendo a Cerca todos os dias, o velho começou a receber cada vez mais súplicas para voltar à condição de um *homem-toupeira*, especialmente, do procurador Dom Alfonso Rivera: “– Não insista, Dom Fortunato (...) – Sozinho, o senhor não pode. Um homem não pode lutar sozinho contra quinhentos.” (BDPD, p. 103), e também dos familiares, como o fizeram suas filhas quando souberam da peleja do pai, “– Vão te matar, papaizinho – soluçavam as suas filhas. – Vivo nos ajudas; morto, não darás nem água” (BDPD, p. 103). Não admitindo os conselhos, Fortunato seguiu lutando sozinho contra a Cerca. Até o dia em que os seguranças da *Companhia* começaram a matar os animais da comunidade. Fortunato então convocou os habitantes de Rancas a fim de discutir a violência abarcada pela Cerca. Por meio de seu discurso, o velho conseguiu movimentar os camponeses para mais próximo da esfera dos *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta* dentro do limiar entre as condições, como se entrever neste trecho:

– Os empregados da *Cerro* surpreenderam a senhora Tufina, pisotearam os carneiros com seus cavalos e em seguida soltaram os cachorros. Morreram. Não sei se são homens ou mulheres. Que esperam? Que a Cerca entre em nossas casas? Esperam que a mulher não possa mais deitar-se com o macho?

Os rostos se apequenavam, se azulavam com uma cor diferente do dia nascente. Nos olhos se apagava e se acendia, nascia e renascia uma coragem extinta.

– Agora já não se pode mais recuar. Recuar é bater no céu com o cu. Homens ou mulheres, não sei o que são, mas temos que brigar. (...)

– Fortunato está com a razão – disse Rivera, envelhecido. Os penhascais, o vento, os rostos, se enrugavam em outra idade mais usada. Na voz rouca se notava a velhice. É preciso reclamar! – gritou. – Vamos à “Cerro”! A Deus, ao Prefeito, ao Juiz, aos cachorros, seja lá quem for, vamos queixar-nos! Que vejam o nosso sofrimento!

– As autoridades estão vendidas – uivou Abdon Medrano. – Aqui não há a quem reclamar.

Ele também tinha um novo rosto untado de severidade.

– Não importa, é preciso reclamar! (BDPD, p. 129)

Depois de uma espécie de assembleia na praça, os ranquenhos recolheram as ovelhas degoladas e levaram para a porta da prefeitura para reclamar o abuso da Cerca. Formaram uma pirâmide de ovelhas mortas. Minutos após a ação, o prefeito mandou chamar Dom Fortunato. O velho recuou no limiar para mais perto da condição de *homem-toupeira* quando ouviu as ameaças do prefeito, conforme ratifica o seguinte trecho:

O prefeito passeava diante do homem que se apequenava.  
 – Vou apodrece-lo na cadeia por insolente. Que é que está pensando, seu pobre diabo? Que pode vir foder a minha paciência com suas ovelhas cagadas?  
 A voz chegava.  
 – Está bem. Já sei que é delito mostrar o abuso – disse o velho ansioso por beber a sua milenar taça de humilhação.  
 O Prefeito, que se dominava para não esbofetear o mequetrefe, lembrou-se da sua pressão. O Prefeito, graças a Deus, não tinha nascido no meio dessa merda de povo. O senhor Prefeito sofria com a altitude.  
 – Escute, seu imbecil, mostrar o abuso não é delito. Delito é sujar a porta da Autoridade.  
 – A Cerro de Pasco Corporation nos obriga a apresentar queixa, senhor. O senhor deve ter visto a Cerca com os seus próprios olhos.  
 – Eu não sei de nada. Faz anos que sou autoridade. Já servi em quase todos os departamentos. Nunca vi um índio correto. Vocês só sabem é queixar-se: mentem, enganam dissimulam. Vocês são o câncer que está corroendo o Peru. (BDPD, p. 134-135)

O Procurador Alfonso Rivera, mesmo depois de saber que a Cerca era da mineradora, aparentou, em determinados momentos, estar circunscrito no limiar mais próximo à esfera do *homem-toupeira*: “– Um grande mal caiu sobre este povo, irmãos. – torceu os dedos. – De nossos pecados nasceu um grande sofrimento. A terra está doente. Um grande inimigo, uma companhia poderosíssima, determinou a nossa morte.” (BDPD, p. 143). Mas, em seguida, pensando um pouco mais, recolocou-se mais próximo ao campo dos *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*: “– Rancas é pequena, mas Rancas lutará. Uma picada pode acabar com um animal. Uma pedra no sapato machuca o pé do homem (...) – Não há inimigo pequeno! – gritaram dois olhos onde também pelejavam, como cães, o medo e a coragem.” (BDPD, p. 143). Assim, como podemos observar, esses trechos exibem dois sentimentos opostos, o medo e a coragem, que caracterizam os campos contrários dos afectos de conceitos, corroborando com a topologia do limiar proposto aqui para a análise da significação das condições dos viventes andinos frente à violência do poder.

Por fim, no desfecho do romance, quando a Guarda de Assalto desceu em Rancas para o desalojamento, evidencia-se uma situação exemplar de significação do limiar dos comuneiros entre as condições de *homens-toupeiras* e *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*: “vieram os ranquinhos tensos e resolvidos a lutar mas os vagões vomitaram guardas republicanos e cem homens da Companhia.” (BDPD, p. 193). Hesitando, colocaram-se a discutir a situação com nervosismo. Fortunato, na ação de oportunidade histórica, mostrou novamente o rompimento do limiar, ao se colocar completamente na significação da condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, conforme assegura o trecho abaixo:

– É preciso fazer alguma coisa.  
 – Vão nos matar como cachorros!



– Como matar? A farda é para defender os peruanos, não para matar!  
 – Onde está o Procurador? – perguntou Fortunato.  
 Homens e mulheres de rostos aniquilados esvoaçavam pela praça. O velho pensou, sem querer, em moscas tontas em volta de uma lâmpada.  
 – Não somos moscas – disse em voz alta.  
 – Como, Fortunato?  
 Teodoro Santiago voltava aos seus berros.  
 – Pecado, pecado! Por que não se terminou o altar? Para diversões e corrupções sempre houve, mas para Deuzinho? Quem se lembrou? Pecadores, corruptos, sem-vergonhas!  
 – Cala a boca, porra!  
 – Desavergonhados, sem temor a Deus! Ajoelhem-se!  
 – Silêncio, porra! – gritou Fortunato segurando Santiago pelas lapelas enlutadas, ainda chorosas por Tarsila Santiago. – Silêncio! Não é hora de gritar, é hora de lutar. Armem-se com paus, com pedras, seja com que for. Agora é todos por todos! Estão ouvindo? Oitenta mãos sujas de trabalho apanharam pedras.  
 (BDPD, p. 220)

Nesse contexto, depois de notarem os guardas, vários camponeses se colocaram na condição de *homem-toupeira* e acabaram fugindo. Outros, no limiar, apesar de mais próximos da característica de *homens-toupeiras*, esperaram a reação dos camponeses na linha de frente da resistência. Dom Fortunato, como representante da qualidade de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, enfrentou a Guarda Armada depois que Dom Alfonso Rivera havia perdido a voz quando foi questionar o Alferes. Nessas condições, sobrevém o massacre. Fortunato e Rivera foram os primeiros a morrer. Insurge então a conversa entre os defuntos. Afinal, somente depois de morto é que Dom Teodoro Santiago, que permaneceu toda a narrativa na qualidade de *homem-toupeira* através da visão mítico-religiosa, adentrou no limiar, reconhecendo que a Cerca era da *Companhia* e que deveriam ter lutado:

– Que novidades há lá em cima? Perguntou, com simplicidade, Rivera.  
 – Tudo anda de pernas para o ar, Procurador! A polícia persegue todos os faladores. Muita gente foi presa. O próprio Alcaide de Cerro está encarcerado em Huánuco. Tinhas razão, sapinho. Não é Jesus Cristo quem nos castiga, são os americanos.  
 – Convenceu-se disso, Dom Santiago?  
 – Você me convenceu, Fortunato!  
 (BDPD, p. 227)

Assim, os camponeses indígenas quéchuas de *Bom dia para os defuntos*, em sua maioria, tanto do subenredo [1] quanto do subenredo [2], colocam-se no limiar entre a significação da condição de *dupla mera vida* e da condição de *vida histórica*, ou, nos termos aqui propostos, entre a qualidade de *homens-toupeiras* e de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, reconhecendo a ordem demoníaca do direito republicano do Peru, tanto na expressão de poder local com o Dr. Montenegro como na expressão de poder mundial com a *Cerro de Pasco Corporation*. Esse reconhecimento, no entanto, ao cabo, não se tornou suficiente para a aniquilação de tal ordem.

## **INTERLÚDIO**

**Apontamentos críticos sobre a validade dos pressupostos do *boom* e do realismo maravilhoso na crítica latino-americanista e uma hipótese de trabalho geral**

A mobilização de categorias conceituais da crítica latino-americanista contemporânea ao *boom*, como é o caso do *realismo maravilhoso*, requer hoje, com o debate em torno da crise dos Estudos Literários e o surgimento dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e Subalternos, uma posição crítica do analista, sobretudo, frente à discussão da validade dos pressupostos e fundamentos que repousam em cada um dos conceitos empregados na história do *boom*. Com efeito, como os conceitos foram construídos num período histórico específico, cabe a nós, pesquisadores, precisamente, devido à distância, reavaliá-los antes de lançar mão deles, mesmo quando para atualizá-los.

Nesse cenário, há também importantes críticos que levantaram a possibilidade do próprio fim, ou da impossibilidade crítica frente ao mercado global, das ferramentas teóricas modernas desenvolvidas pelo latino-americanismo, colocando em xeque, por exemplo, os conceitos de *transculturação narrativa* e *realismo maravilhoso*. Com essa tendência crítica, fundamentalmente, faz-se necessário abrir um diálogo mesmo que divergente. Um dos críticos principais inscrito nessa tendência é Alberto Moreiras, professor de Literatura Latino-Americana na *Duke University*.

Engajado nos Estudos Subalternos, Moreiras defende, em *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*, o fim do realismo mágico, ou, especificamente, sua impossibilidade enquanto conceito produtivo epistemologicamente. O crítico subalternista desenvolve essa hipótese a partir da leitura da última narrativa do escritor peruano José María Arguedas, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, publicado em 1971, livro póstumo e inacabado, marcado pelo suicídio do próprio autor. Ou nas palavras de Moreiras, no capítulo intitulado *O fim do realismo mágico: o significante apaixonado de José María Arguedas*:

O que proponho é ler, a partir do texto de Arguedas e no texto, um evento de heterogeneidade que pode alterar nossa compreensão do realismo mágico como um ideograma central para a autocompreensão cultural latino-americana. Vou defender a ideia de que *Los Zorros*, escrito entre 1966 e 1969, encerra o realismo mágico latino-americano, ou melhor, revela que suas condições de possibilidade são também e ao mesmo tempo suas condições de impossibilidade. (2001, p. 233, ênfase do autor)

O realismo mágico surgiu, na concepção de Moreiras (2001, p. 221), no século XX por meio das disputas culturais nas cidades letradas latino-americanas entre as forças do regionalismo/nacionalismo e as forças das vanguardas artísticas, dando origem ao chamado “surrealismo etnográfico”, termo emprestado de James Clifford, para associar claramente a influência que o *Collège de Sociologie* francês teria exercido sobre a nova narrativa. Moreiras,

apesar de não distinguir os sintagmas distintos e suas respectivas formulações teóricas<sup>17</sup>, utiliza-se da conceituação do realismo maravilhoso de Irlemar Chiampi como uma escrita da não-disjunção, isto é, uma escrita onde a contradição não-sincrônica procura se dissolver como contradição (ou, para utilizar a lógica aristotélica, o terceiro excluído como princípio da contradição de opostos, no caso de racionalidades opostas, não funciona na narrativa latino-americana, sendo possível a conjunção textual de A e não-A), para no final propor que o realismo mágico se estabelece precisamente ao contrário: como uma escrita radical da disjunção.

Nessa lógica, sustenta Moreiras (2001, p. 233), mobilizando *Los Zorros*<sup>18</sup>,

o que Arguedas fez foi desfazer o realismo mágico e seu sistema de representação. Se a tendência mesma do realismo mágico é buscar desfazer a si próprio (ao familiarizar o não-familiar), a destruição da possibilidade dele mostrará ser o momento de sua efetividade máxima.

Por meio dessa estratégia de leitura, além do realismo mágico, Moreiras procura demonstrar também a derrocada da transculturação narrativa enquanto sistema de representação e “máquina epistêmica”, já que o realismo mágico é apenas um “instrumento técnico dentro de um aparato maior e mais abrangente de representação transculturadora” (MOREIRAS, 2001, p. 222). Distinguindo a transculturação antropológica, ferramenta etnóloga produzida pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz para estudar a mistura cultural, da transculturação literária, ferramenta crítica produzida a partir desta última pelo crítico uruguaio Ángel Rama para se referir ao uso “autoconsciente, da combinação cultural como um instrumento para a produção estética ou crítica” (*ibid.*, p. 222), Moreiras reconhece, entretanto, que a transculturação literária como uma espécie de plasticidade cultural respondeu efetivamente à modernização de maneira ativa, estabelecendo-se, portanto, como uma ferramenta crítica. Por isso, a denomina como *transculturação orientada*.

A transculturação orientada, no entanto, defende Moreiras (2001, p. 224), possui algumas limitações que Rama não conseguiu perceber. Como resposta crítica à modernização, a transculturação se caracterizaria como um discurso já transculturado por não indicar um objeto natural, e sim uma representação comprometida. Em outros termos, a transculturação orientada não se refere diretamente a uma relação social; ao revés, é ela mesma uma relação social. Nesse

<sup>17</sup> Moreiras passa ao largo da distinção produzida pela crítica latino-americanista entre os diferentes sintagmas e suas possíveis construções teóricas: Realismo Mágico (Uslar Pietri), Realismo Maravilhoso Americano (Carpentier), Realismo Maravilhoso (Chiampi). Utilizando o termo Realismo Mágico como um conceito unitário.

<sup>18</sup> A partir desse momento utilizarei *Los Zorros* como abreviação para referir à narrativa póstuma *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), pois, conforme Moreiras (2001, p. 233), “Arguedas sempre se referia” assim à narrativa.

sentido, como constructo hermenêutico, a transculturação literária seria tão produzida historicamente como o próprio fenômeno que procura interpretar. Assim, por não haver transparência possível, a transculturação orientada não teria a capacidade, enquanto instrumento técnico de integração das influências externas, de assegurar e renovar o arquivo cultural. Desse modo, a transculturação orientada não passaria de um aparato ideológico, como afirma categoricamente Moreiras (2001, p. 224): “o conceito crítico de transculturação, paradoxalmente, não parece se originar do conceito antropológico, mas de um reino diferente, não-transculturado, de verdade (não-examinada): o reino da ideologia”.

Todavia, Moreiras sustenta que a transculturação orientada, ao se colidir com suas próprias condições de possibilidade teórica, pode gerar um excesso produtivo no momento exato de sua negatividade. Ao considerar como transculturação bem sucedida aquela que consegue se inscrever na cultura dominante, Ángel Rama, conforme Moreiras (2001, p. 225), “sugere a aceitação da modernização como verdade ideológica e destino do mundo”. Dessa maneira, a transculturação excederia a si mesma ao projetar antecipadamente um objetivo a ser conquistado. Esse excesso encontra dois caminhos que se complementam, a saber, o fim da transculturação orientada pela autossujeição à modernidade eurocêntrica, e, por outro lado, uma “abertura em direção a uma aporética do significado” proporcionada pelo próprio fim, que possibilitaria formas alternativas de confrontar o campo cultural.

Nessa perspectiva, a transculturação orientada atingiria com o seu fim uma “des-orientação”, e, para Moreiras (2001, p. 226), “apenas o uso des-orientado da transculturação tem o potencial de ser utilizado para uma crítica ao Império – ao passo que seu uso orientado passa a agir de acordo com as articulações ideológicas deste”. Assim, contra a tese otimista de Rama, do fim da transculturação somente com a superação da modernização, Moreiras sustenta que a teoria transculturadora não admite um significado para ser encontrado, ao revés, é uma máquina de implosão do significado por intermédio da impossibilidade aporética aberta na tentativa de apropriação e conciliação de dois mundos. Arguedas, com *Los Zorros*, confirmaria essa hipótese:

A tese que quero propor é que a transculturação crítica – que vai até o fim de si mesma e explora, como tem de fazer através de sua lógica, seu próprio excesso em relação a si mesma – não consegue prosseguir e sofre um colapso. José María Arguedas deu-nos talvez um exemplo paradigmático na tradição latino-americana desta transculturação final da transculturação – sua derrocada, que vem a ser, em última análise, sua possibilidade teórica mais própria. (MOREIRAS, 2001, p. 228)

Desse modo, Moreiras recorre à *Los Zorros* para argumentar o fim do realismo mágico e

da transculturação literária como paradigma crítico, isto é, a narrativa de Arguedas serve para o crítico dos Estudos Subalternos como obra basilar para provar a abertura de uma nova possibilidade crítica para o latino-americanismo, que se efetivaria no momento exato do fracasso das ferramentas modernas. Assim, antes de retomarmos a operação teórica da hipótese de Moreiras, faz-se necessário uma breve referência à *Los Zorros*.

Romance inacabado, *Los Zorros* é uma narrativa *sui generis* em diversos aspectos. Escrito entre 1966 e 1969, *Los Zorros* possui três estratos discursivos distintos: os diários de Arguedas, parte testemunhal; a história de Chimbote como uma conformação imperialista de um parque pesqueiro, parte realista; e as raposas e suas intervenções, construídas a partir do mito quéchua de Huarochirí, parte mágica ou maravilhosa. A narração de Chimbote revela a face degradada e caótica da modernização, enquanto a narração mítica das raposas de cima e de baixo pode ser lida como signo da esperança frente ao terror anunciado pelo parque pesqueiro. Por fim, quanto aos diários, a possibilidade de suicídio insurge a todo o momento na narrativa, seja nas primeiras palavras do diário que abre o romance: “Em abril de 1966, há pouco mais de dois anos, tentei me suicidar. Em maio de 1944, tive crises de uma doença psíquica contraída na infância e estive quase cinco anos neutralizado para escrever<sup>19</sup>”; seja no último trecho da obra, quando pronuncia a decisão do dia do suicídio, em 28 de novembro de 1969: “Escolho este dia porque não perturbará tanto o funcionamento da Universidade. Acredito que a matrícula estará concluída. Os meus amigos e autoridades poderão perder o sábado e o domingo, que pertencem a eles e não à Universidade<sup>20</sup>.”

A partir dessa complexidade narrativa, Moreiras elabora uma leitura de *Los Zorros* articulando-o com o suicídio de Arguedas para anunciar o fim do realismo mágico. Para tanto, utiliza-se dos diários como contraponto aos estratos narrativos que compõem a obra, na intenção de verificar a disputa travada entre a força apropriadora do relato e a força desapropriadora dos testemunhos e do suicídio do narrador. Moreiras confronta, dessa maneira, as teses de apropriação e representação transculturadora dentro do latino-americanismo. Nesse sentido, ele argumenta que

---

<sup>19</sup> Tradução minha: “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir.” (ARGUEDAS, 1996, p. 7).

<sup>20</sup> Tradução minha: “Elijo este día porque no perturbará tanto la marcha de la universidad. Creo que la matrícula habrá concluído. A los amigos y autoridades acaso les hago perder el sábado y domingo, pero es de ellos y no de la U.” (ARGUEDAS, 1996, p. 255).

A escrita de Arguedas em *El Zorro*, que é uma escrita entre a autobiografia e a ficção, entre o pessoal e o social, é a expressão de um evento que não cede facilmente às determinações críticos-ideológicas disponíveis. Se a ficção de *El Zorro*, isto é, a busca da representação realista do mundo pós-simbólico de Chimbote, pode ainda ser entendida como uma apropriação e um desafio, isto é, como o tipo de transculturação bem-sucedida que Rama descreveu repetidamente, a autobiografia que simultaneamente escreve o caminho de Arguedas ao suicídio é *também* uma desapropriação radical e uma derrota radical, entre outras coisas. Das duas tendências opostas, apropriação e desapropriação, qual delas comanda e o que resta? Qual delas constitui o horizonte último, ou o fim, do romance?”. (MOREIRAS, 2001, p. 230, ênfase do autor)

Se, nas sustentações acima, Moreiras se refere incessantemente a Rama e a sua perspectiva confiante na transculturação literária enquanto ferramenta de apropriação epistêmica, em seguida, ele mobiliza Franco Moretti, que também compreende o realismo mágico enquanto técnica do aparato de representação transculturadora, mas numa perspectiva negativa, para se contrapor a qualquer perspectiva apropriadora da transculturação. Para Moretti, segundo Moreiras (2001, p. 231-232), a partir de sua leitura de *Cem anos de solidão*, de García Márquez, o realismo mágico pagou um preço alto por certa capacidade apropriadora, isto é, pela captura da não-sincronia, por meio da fusão do que ele chama de “retórica da inocência” e da “ideologia da modernização e do progresso”, que incorpora “reservas de magia” da periferia para um trabalho ideológico global de “re-encantamento” do mundo. O preço a pagar, portanto, teria sido a submissão da representação transculturadora ao “sistema-mundo”.

Apesar de concordar com a última sentença, para Moreiras, no entanto, Moretti e Rama, em que pese a divergência no sentido crítico, compartilham o mesmo endereço teórico ao conceberem o realismo mágico como uma máquina de apropriação. Na procura de exaustão da diferença, Moreiras propõe colocar a máquina de apropriação contra si própria, ou seja, fazer uma leitura do realismo mágico contra si enquanto possibilidade de apropriação epistêmica, como nos assegura:

Mas será possível voltar o realismo mágico contra si próprio, ou usá-lo de outra maneira? E se um texto latino-americano, como *El Zorro*, nos tivesse dado os meios para entender uma possibilidade diametralmente oposta dentro do realismo mágico, pela qual seu aparato pudesse mostrar que é não apenas uma máquina de apropriação, mas seu oposto? O jogo crítico seria expandir nossa noção de realismo mágico e fazê-lo se abrir para uma articulação mais profunda. (MOREIRAS, 2001, p. 232)

A articulação mais profunda do realismo mágico emergiria de uma leitura transitiva do suicídio de Arguedas em direção à *Los Zorros*, ou seja, Moreiras lê o suicídio enquanto cifra e assinatura, como elemento textual fundamental do desfecho, elaborando uma espécie de poética crítica do suicídio. Desse modo, o tiro que Arguedas deferiu contra a própria cabeça assinaria o

elo direto entre o texto e a realidade, de acordo com Alberto Moreiras (2001, p. 232), uma vez que “no texto de Arguedas, (...), o som duplo da pólvora e do chumbo, a cicatriz fatal que aparece ao fim de sua escrita como signo e assinatura da identidade entre escritor e o texto, tragicamente cumprem o momento teórico do real mágico como evento textual”. Por conseguinte, o suicídio de Arguedas seria não apenas uma assinatura, como também o efeito real mágico por excelência, concebendo a realidade brutal da morte do narrador dos diários como uma espécie de continuação textual de *Los Zorros*.

Nessa linha interpretativa, o efeito real mágico por excelência do suicídio-assinatura, anunciado por meio dos diários, explodiria os outros dois estratos discursivos em sua tentativa utópica de transculturação. A desapropriação venceria a apropriação. Nesse sentido, o suicídio colocaria fim não apenas ao conflito insolúvel dos dois mundos em Arguedas, mas também simbolizaria o fim da tentativa de conciliação das duas culturas correspondentes no artefato literário. Isto é, se a história do imperialismo do parque pesqueiro em Chimbote se relaciona com as intervenções das raposas numa tentativa de contiguidade difusa, entre o referente à “modernização forçada” e a magia da “retórica da inocência”, para uma possível marca discursiva não-disjuntiva, os diários e o suicídio-assinatura interpelariam os estratos discursivos como rasura, desvelando a impossibilidade do realismo mágico.

O suicídio não seria, destarte, um mero acontecimento pessoal, relacionado ao conflito sempre aberto dos dois mundos de Arguedas, conforme Moreiras (2001, p. 236), mas implicaria um significado maior para a narrativa latino-americana, implicaria a implosão do significado da máquina transculturadora, colocando em evidência não apenas o fim do realismo mágico, mas a possibilidade do fim do próprio romance. Ainda assegura: “a última palavra de Arguedas sobre a possibilidade de ressignificação (...) não vem até nós através da demonização real-mágica, mas de seu outro lado: através do suicídio como fim da transculturação. O suicídio lê o real-mágico.” (*ibid.*, p. 237). *Los Zorros* seria, assim, uma narrativa do fim da narrativa, devido à derrota da máquina de apropriação dos estratos discursivos do real mágico pela interpelação da desapropriação proporcionada pelos diários e o suicídio-assinatura. Nessa perspectiva, conforme Moreiras (*ibid.*, p. 242), o suicídio de Arguedas seria um ato de “des-escrita” ao mesmo tempo em que é um evento de escrita, apresentando o verdadeiro momento de plenitude epistêmica do realismo mágico, ou seja, de possibilidade crítica e fuga do Império, lá onde se mostra em sua própria impossibilidade aporética entre os dois mundos, como uma radical disjunção. Nas palavras de Moreiras (*ibid.*, p. 243):



Não acho que a realização histórica de Arguedas contra toda e qualquer transculturação – a saber, um texto em que a racionalidade não-hegemônica pode supostamente explicar a própria modernidade, isto é, pode oferecer o próprio princípio da razão da modernidade –, sobre a qual nunca teremos pensado o bastante, possa ser lida acima, além ou à parte do suicídio literal, textual, do autor. No momento em que a tensão interior do autor lhe tornou possível levar a máquina real-mágica à sua posição mais apropriada, naquele momento a contradição sincrônica se inverteu, e a suspensão se seguiu. O resultado foi, é claro, não um momento pontual de não-contradição, mas uma falha aporética de sentido se abriu, e a disjunção ofereceu uma perda incalculável, uma suspensão final de produtividade.

Afinal, o suicídio, portanto, é o ponto fundamental de estratégia hermenêutica do romance, visto por Moreiras (2001, p. 246-247) como “a desnarrativação da narrativa dentro da narrativa”. Para o crítico, somente com a interpelação do suicídio-assinatura é possível fazer a leitura do realismo mágico na sua realização mais intensa, quando rompe com o próprio realismo mágico enquanto escrita não-sincrônica. Nesse sentido, Moreiras afirma que *Los Zorros* rompe com a “escrita antropológica” ou a “etno-ficção”, retomando os termos, respectivamente, de Gómez Echevarría e Lienhard, anunciando o fim do paradigma antropológico para a prática literária:

O realismo maravilhoso, como princípio ordenador da etno-ficção, se esfacela epistemologicamente, pois revela ser inexoravelmente dependente da subordinação das culturas indígenas a uma máquina de transculturação sempre já sob hegemonia do Ocidente: a própria modernização. (MOREIRAS, 2001, p. 242)

Para finalizar a exposição teórica da hipótese do fim do realismo mágico de Alberto Moreiras, e finalmente abrir espaço para o diálogo, resta dizer que o crítico dos Estudos Subalternos enxerga como o evento mais verdadeiro do real-mágico de *Los Zorros* a própria morte de Arguedas,

pois ela mesma se dá como testemunho de um conflito violento das culturas, que nunca desaparecerá pela mediação. *A morte de Arguedas é uma fissura no sentido textual que paradoxalmente organiza a plenitude de sentido do texto*: o significado, neste romance, resulta da implosão absoluta do significado. Como um evento da escrita, colocado entre o fracasso do romance e o outro lado do fracasso, abre-se uma fenda, uma falha, um buraco de bala de disjunção total: logo que surge o significado, ele precisa ser rasurado de novo. Ou melhor, o significado é aqui a necessidade de rasura. Para Podestá, *Los Zorros* testemunha ‘a emergência, entendendo-a como a aparição inesperada, da condição pós-moderna no Peru’ (“El Zorro”, 101). (MOREIRAS, 2001, p. 245, ênfase minha)

De imediato, parece-me, no mínimo, desproporcional, que, para defender a hipótese do fim e da impossibilidade crítica da transculturação narrativa e do realismo mágico, Moreiras mobilize apenas *Los Zorros* como ilustração comprovatória, quer dizer, como único “exemplo paradigmático”, sem abordar qualquer contexto sócio-histórico de sua produção, muito menos da

produção do realismo maravilhoso no ano da publicação do livro, ou em seus diversos momentos no transcorrer do *boom*; apenas aponta, de maneira genérica, que “em sua base, no corpo social que origina os objetos real-mágicos, está sempre presente uma disparidade entre dois ou mais modos de produção econômica” (MOREIRAS, 2001, p. 221-222). Enfim, anunciar o fim de duas grandes construções conceituais do latino-americanismo do século XX considerando apenas uma obra e parte da biografia do seu autor como pedra angular evidencia certa fragilidade teórica no alicerce crítico sustentado por Moreiras.

Por este ângulo, os pressupostos teóricos que permitem Moreiras desenvolver tal metodologia crítica, a saber, fazer uma ligação direta entre a problemática decisão de suicídio de Arguedas com sua última narrativa, e a partir daí concluir e generalizar a impossibilidade teórica de dois conceitos, devem ser questionados. A discordância a ser desenvolvida aqui, portanto, ultrapassa a hipótese do fim do realismo maravilhoso enquanto escrita da não-disjunção, tem origem, evidentemente, em seus pressupostos teóricos, sobretudo na utilização do conceito de *Império*, desenvolvido por Michael Hardt e Antônio Negri, já que este fundamenta e se articula, como veremos, com os demais pressupostos que sustentam o seu projeto crítico.

Ora, se, para Moreiras (2001, p. 247), de um lado, a consumação mais intensa do realismo mágico foi o suicídio de Arguedas, porque levou “o realismo mágico à sua efetivação”, rompendo, paradoxalmente, com o realismo mágico enquanto escrita não-disjuntiva, ativando, assim, “com toda a força do paradoxo, (...) a possibilidade de uma crítica verdadeira do Império”, de outro lado, portanto, o realismo mágico antes de *Los Zorros*, por meio de seu uso orientado, agia “de acordo com as articulações ideológicas deste” (*ibid.*, p. 226), então a relação estabelecida pelo objeto literário com o Império constitui o mais importante critério estético-político da crítica em questão. À vista disso, cabe perguntar como as fundações do conceito de Império, e suas consequências, sustentam e orientam a hipótese de Moreiras e sua articulação crítica.

Antes, uma observação: como não é objetivo deste estudo fazer uma crítica sistemática à noção de Império de Hardt e Negri, até porque já existe bibliografia abundante com esse propósito<sup>21</sup>, farei brevemente apontamentos críticos aos dois principais pressupostos diretamente reivindicados por Moreiras<sup>22</sup>, a saber: primeiro, da proposição de suposta *desterritorialização* e

<sup>21</sup> Entre algumas das elaborações críticas destaco: Farias (2005), Foster (2001), Bonnet (2002), Borón (2002) e Petras (2004).

<sup>22</sup> Certamente, seria impossível para escopo deste estudo fazer uma crítica a todos os pressupostos do projeto crítico

*descentralização geral* da sociedade global denominada de Império. Em seguida, da hipótese da suposta mudança de modo de produção caracterizada pelo *fim da divisão social do trabalho*, devido à dissipação da diferença entre o trabalho intelectual e o trabalho físico, ou, em outros termos, da defesa da *ciência como principal força produtiva* do Império.

A partir de Hardt e Negri, Moreiras (2001, p. 49) defende que estaríamos situados no contexto político-econômico de passagem para o Império, quer dizer, para a sociedade global de controle. Por conseguinte, não estaríamos mais vivendo sob a ordem do imperialismo, experimentaríamos, portanto, uma mudança no modo de produção econômica com suas respectivas consequências culturais. Associado à experiência de passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, o Império se caracterizaria, conforme Moreiras (p. 50, ênfase do autor), pela “tendência à liberação de referências espaciais e geo-espaciais: o espaço estriado da modernidade construiu *lugares* que estavam continuamente envolvidos em um jogo dialético com seus exteriores”, enquanto o Império, ao revés, está fundado em um espaço regular, onde o exterior submerge no interior, e vice-versa. Em outros termos,

a crise da modernidade, claramente definida, dá lugar a uma omnicrise no mundo imperial. Nesse espaço regular do império, não há nenhum *lugar* de poder – este está ao mesmo tempo em todo lugar e em lugar nenhum. O império é uma *ou-topia*, ou, na verdade, um *não-lugar* (*Empire*, 190). O regime imperial vai acabar com a antiga topologia de centro e periferia, assim como vai tender a abraçar um “horizonte fora da medida” (*Empire*, 345), em que os antigos “pontos fixos” da soberania moderna ou imperialista não mais prevalecerão. (MOREIRAS, 2001, p. 50-51, ênfase do autor)

O Império como um poder global transcendente, sem centro, sem nenhuma instituição estatal dominante, modulado por uma força horizontal difusa, sem qualquer localização territorial, sem qualquer relação dialética de poder entre os estados. Nessa perspectiva, se antes, no imperialismo, ou, na sociedade disciplinar, guardada a devida distância conceitual (isto é, àquele se referindo ao conceito marxista relacionado ao modo de produção, este ao conceito foucaultiano relacionado aos dispositivos de poder daquele), lidávamos com o paradigma de certa *topologia* (a base, a superestrutura, o Estado, a soberania nacional, o centro, a periferia, etc.,

---

de Moreiras, uma vez que sua leitura, para dizer junto com Heloisa Buarque de Hollanda, é “comprometida por um cacoete pós-moderno. Tomando o lugar da antiga exibição de erudição do intelectual moderno, surge agora o scholar museológico. Aquele que revela sua compulsão pela atualização bibliográfica (*o book snob*, diriam as más línguas novayorkinas). Aquele cujo texto tem que ser capaz de conter todas as referências possíveis e que nos contamina com sua ansiedade de nunca ter sido suficientemente exaustivo. O texto, como em todo ato compulsivo, perde então sua liberdade de movimentos e a possibilidade de fruição de seus sabores e texturas críticas. O que é irrelevante diante da riquíssima pauta de questões que nos oferece.” Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-exaustao-da-diferenca-a-politica-dos-estudos-culturais-latino-americanos/>>. Acesso em: 29 de out. 2016.

quanto aos espaços de estudos marxistas; e as prisões, as fábricas, as escolas, as universidades, etc., quantos aos espaços de estudos foucaultianos), agora, no Império, não haveria uma *topologia clara*, com limites estabelecidos entre os espaços. A sociedade global de controle repousaria no declínio do Estado-nação e na dissipação entre o centro e a periferia. Assim, os Estados teriam um papel cada vez menor porque a soberania nacional dos países se dissolveria numa nova estrutura global de domínio. Dessa maneira, não haveria atores imperialistas com um território de poder, o Império se construiria sem barreiras estabelecidas, sem identidades fixas e sem hierarquias cristalizadas. Nas próprias palavras de Hardt e Negri,

É fato que, em sintonia com o processo de globalização, a soberania de Estados-nação, apesar de ainda eficaz, tem gradualmente diminuído. Os fatores primários de produção e troca – dinheiro, tecnologia, pessoas e bens – comportam-se cada vez mais à vontade num mundo acima das fronteiras nacionais; com isso, é cada vez menor o poder que tem o Estado-nação de regular esses fluxos e impor sua autoridade sobre a economia. Nem mesmo os Estados-nação mais dominantes devem ser tidos como autoridades supremas e soberanas, seja fora ou mesmo dentro de suas fronteiras. *O declínio da soberania dos estados-nação, entretanto, não quer dizer que a soberania como tal esteja em declínio.* Através das transformações contemporâneas, os controles políticos, as funções do estado, e os mecanismos reguladores continuaram a determinar o reino da produção e da permuta econômica e social. Nossa hipótese básica é que a soberania tomou nova forma, composta de uma série de organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica ou regra única. Essa nova forma global de economia é o que chamamos de Império. (HARDT; NEGRI, 2001, p.11-12, ênfase dos autores)

A soberania se tornou, portanto, global, numa espécie de virtualidade ostensivamente presente, operando por uma lógica única sobre todos no globo. Desse modo,

A transição para o Império surge do crepúsculo da soberania moderna. Em contraste com o imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de *descentralização* e *desterritorialização* geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global. (HARDT; NEGRI, 2001, p.12-13)

O suposto desaparecimento das questões territoriais em favor do virtual, através da *desterritorialização* e da *descentralização geral*, se confrontados com a realidade, faz-nos entrever, no entanto, diversas impossibilidades da leitura do capitalismo tardio como sendo o *Império* proposto por Hardt e Negri.

Primeiro, parece um contrassenso imaginar uma única autoridade difusa para administrar o “arco-íris imperial global”, ou, como contrapartida, e mais absurdo ainda, imaginar uma estrutura de poder global sem nenhuma autoridade reconhecível como inimigo. Conforme Hardt

e Negri (2001, p. 12-13, ênfase dos autores), na nova supremacia imperial “os Estados Unidos não são, e nenhum outro Estado-nação poderia ser, o centro de um novo projeto imperialista. O imperialismo acabou. Nenhum país ocupará a posição de liderança mundial”, por consequente, na esteira de um poder econômico regulado por um biopoder transcendente, “o inimigo é, ao contrário, um regime específico de relações globais que chamamos de Império” (*ibid.*, p. 64-65). Nessa lógica, os conflitos nacionais, como os mimetizados pelos romances do *boom*, não caracterizariam os interesses de países imperialistas como o EUA e suas multinacionais; levado a cabo pelos Estados latino-americanos como sócios menores do imperialismo, ao contrário, estas lutas encobririam os mecanismos de poder do Império. Assim, “as massas oprimidas e exploradas do mundo são convocadas para uma batalha final contra um regime de relações globais<sup>23</sup>” (BORÓN, 2004, p. 42). Afinal, como conclusão, insurge, para usar a imagem sugerida por Atilio Borón, na sua leitura crítica ao conceito de Hardt e Negri em *Império e Imperialismo*, o divertido *Dom Quixote* novamente, depois de séculos, para lutar contra os moinhos de ventos do Império.

Ao recusarem à dialética, Hardt e Negri caem numa visão abstrata da totalidade, dissolvendo as categorias conceituais marxistas numa unidade sem mediações: base com superestrutura; formas capitalistas com formas estatais; centro com periferia. Fazendo com que ignorem fatos evidentes da realidade, como a relação dialética entre centro e periferia, ou entre Estados-nação centrais e periféricos, dentro da dependência complexa do sistema de exploração do capitalismo tardio, como no caso dos pagamentos das dívidas externas dos países latino-americanos ao FMI, e das remessas financeiras das empresas multinacionais para os seus países de origem. Nesse sentido, por meio de uma miscelânea teórica pós-moderna, Hardt e Negri, conceberam

Uma totalização abstrata designada *capital global*, que não recebeu até agora nenhuma marca da história mundial, além de ignorar o desenvolvimento desigual e combinado das formas sociais e históricas, tanto sob o silogismo da sociedade mundial (LEFEBVRE, 1980), quanto sob a dialética da dependência da periferia em relação ao centro (AMIN, 1993). Esse autor [Amin] se junta aos autores marxistas que evidenciaram a atualidade dos múltiplos aspectos contraditórios desse sistema de dominação e de exploração imperialista, sob a hegemonia estadunidense – que leva, por exemplo, à sangria de fluxo de rendas para o EUA provenientes do exterior (GAUTHIER; LEDAUPHIN, 2003, p. 115-118) assim como à queda do preço tanto das fontes de energia, quanto das matérias primas e dos bens primários no mercado mundial (BANCO MUNDIAL, 2003). Em geral ‘ao postular que tudo se encontra dentro do Império’, a formulação de Hardt e Negri oculta ‘[...] o fato de que precisamente aí existem hierarquias e assimetrias estruturais, e que tais diferenças não são canceladas ao se declarar que tudo está dentro do Império e que nada fica fora dele.’ (BORON, 2002,

<sup>23</sup> Tradução minha: “las masas oprimidas y explotadas del mundo son convocadas para una batalla final contra un régimen de relaciones globales.”

p. 37, tradução nossa). (FARIAS, 2005, p. 33-34, ênfase do autor)

Nessa perspectiva, ao contrário do que imaginaram Hardt e Negri, a realidade se contrapõe frontalmente à tese de que o Estado está se encaminhando para sua derrocada final num processo irreversível. As informações disponíveis, em fontes diversas como o FMI e OECD, conforme Borón (2004, p. 99), dão conta de que os gastos públicos e o tamanho dos aparatos estatais crescem vertiginosamente nos chamados países de capitalismo metropolitano. Borón demonstra, por exemplo, através da revista conservadora britânica *The Economist*, que os gastos públicos de quatorze países industrializados da OECD, apesar das reformas neoliberais e dos planos de austeridade fiscal, entre 1980 e 1996, cresceram de 43,4% do PIB a 47,1%, outros como a Suécia superaram os 50%. “Nas palavras da própria revista, ‘nos últimos quarenta anos, o crescimento do gasto público nas economias avançadas tem sido persistente, universal e contraproducente’”<sup>24</sup> (BORÓN, 2004, p. 100). Assim, a ideologia do Estado mínimo no fundo não passa de uma retórica, sobretudo em tempos de crise estrutural do capitalismo, quando os defensores do neoliberalismo pedem socorro do Estado para salvar os bancos da falência, por exemplo. Basta lembrarmos da crise econômica de 2008 e do salvamento de bancos como o Citigroup. Por outro lado,

Se este reforço da organização estatal se verifica no coração dos capitalismos desenvolvidos, a história no mundo da periferia é completamente diferente. Na reorganização mundial do sistema imperialista, que teve lugar sob a égide ideológica do neoliberalismo, os Estados foram radicalmente debilitados e as economias periféricas submetidas cada vez mais abertamente, e quase sem a mediação estatal, a interferências das grandes empresas transnacionais e às políticas dos países desenvolvidos, principalmente os Estados Unidos. Este processo não teve nada de natural e foi o resultado das iniciativas adotadas no centro do império: o governo dos Estados Unidos, no papel de liderança, acompanhado por seus guardiões cães féis (o FMI, o Banco Mundial, a OMC, etc.) e respaldado pela militante cumplicidade dos governos do G7.<sup>25</sup> (BORÓN, 2004, p. 100)

Isto quer dizer que, por meio de pressões de diversos tipos, o conglomerado de países capitalistas desenvolvidos foi o responsável direto pelo surgimento das dívidas no Terceiro

<sup>24</sup> Tradução minha: “Dicho en sus propias palabras, “en los últimos cuarenta años el crecimiento del gasto público en las economías avanzadas ha sido persistente, universal y contraproducente””.

<sup>25</sup> Tradução minha: “si este refuerzo de la organización estatal se verifica en el corazón de los capitalismos desarrollados, la historia en el mundo de la periferia es completamente distinta. En la reorganización mundial del sistema imperialista que tuvo lugar bajo la égide ideológica del neoliberalismo los estados fueron radicalmente debilitados y las economías periféricas sometidas cada vez más abiertamente, y casi sin la mediación estatal, a los influjos de las grandes empresas transnacionales y las políticas de los países desarrollados, principalmente los Estados Unidos. Este proceso no tuvo nada de natural y fue el resultado de las iniciativas adoptadas en el centro del imperio: el gobierno de los Estados Unidos, en el papel rector, acompañado por sus fieles perros guardianes (el FMI, el Banco Mundial, la OMC, etc.) y respaldado por la militante complicidad de los gobiernos del G7.”

Mundo, como pela aplicação das políticas do “consenso de Washington”, conforme Borón (2004, p. 100-101), fazendo a economia girar ao redor do interesse deles, sobretudo, dos Estados Unidos. Os interesses empresariais norte-americanos e europeus adentraram no mercado latino-americano arruinando o setor público, desestruturando o Estado, reduzindo o máximo de gastos públicos, atingindo educação, saúde, etc., para o efetivo envio de remessas cada vez maiores de juros da dívida pública de cada país. Sempre com políticas voltadas para o ajuste fiscal, privatizações, abertura unilateral da economia e desregulação dos mercados financeiros, como hoje continua acontecendo, por exemplo, no Brasil e na Argentina. Dessa maneira,

Em seu conjunto, estas políticas tiveram como resultado um fenomenal enfraquecimento dos estados na periferia, cumprindo o sonho capitalista de mercados funcionando sem ter que se preocupar com as regulações estatais, o que originou que de fato fossem os conglomerados empresariais mais fortes que se encarregassem de regulá-lo, obviamente em proveito próprio. E como dizíamos antes, estas políticas não foram nada fortuitas, nem produto do azar, uma vez que o desmantelamento dos Estados aumentou significativamente a gravitação do imperialismo e das empresas e nações estrangeiras em sua capacidade para controlar não somente a vida econômica como também a vida política dos países da periferia. Evidente, nada disso encontramos no *Império*. O que encontramos, em contrapartida, são reiteradas declarações no sentido de que as relações imperialistas terminaram, embora a visibilidade que estas estão adquirindo nas últimas décadas é tão destacada que até os setores menos radicalizados de nossa sociedade não duvidam em reconhecê-las.<sup>26</sup> (BORÓN, 2004, p. 101-102, ênfase do autor)

Por fim, outro aspecto importante, seguindo Borón (2004, p. 103-104) e Farias (2005, p. 33), refere-se à confusão que Hardt e Negri fazem entre as formas estatais e as tarefas dos Estados. Como o Estado é uma instituição histórica, não um ente metafísico, construído e mobilizado pelas forças sociais e pela luta de classes, suas formas não podem ser lidas como “essências imanentes brotando por cima do processo histórico. Consequentemente, as formas do Estado democrático nos países capitalistas avançados têm mudado. Em que sentido? Houve um verdadeiro recuo democrático” (BORÓN, 2004, p. 103). Entre os indicadores do recuo, Borón enumera a crescente desresponsabilização dos governos; o detrimento de poder dos congressos e parlamentos e sua contrapartida no executivo; o crescimento de espaços de tomada de decisões

---

<sup>26</sup> Tradução minha: “En su conjunto, estas políticas tuvieron como resultado un fenomenal debilitamiento de los estados en la periferia, cumpliendo el sueño capitalista de mercados funcionando sin tener que de hecho fuesen los conglomerados empresariales más fuertes los que se encargaban de “regularlo”, obviamente en provecho propio. Y como decíamos antes, estas políticas no fueron para nada fortuitas ni producto del azar, toda vez que el desmantelamiento de los estados aumentó significativamente la gravitación del imperialismo y de las firmas y naciones extranjeras en su capacidad para controlar no sólo la vida económica sino también la vida política de los países de la periferia. Por supuesto, nada de esto hallamos en *Imperio*. Lo que sí encontramos, en cambio, son reiteradas declaraciones en el sentido de que las relaciones imperialistas se han acabado, pese a que la visibilidad que éstas han adquirido en las últimas décadas es tan destacada que hasta los sectores menos radicalizados de nuestras sociedades no dudan en reconocerlas.”

secretos; e a autocracia dos mercados, controlados por oligopólios por meio das agências imperialistas retirando o poder da soberania popular. Isto se processa tanto nos centros imperiais como nas periferias, como no caso da América Latina. Aqui, sustenta Borón (*ibid.*, p. 104), temos sido privados de quase todos os atributos da soberania popular, pois “nenhuma decisão estratégica, em matéria econômica ou social, adota-se no país sem uma prévia consulta com – e aprovação de – alguma agência relevante de Washington”. Por isso, o agente político principal da globalização continua sendo o Estado, mais que isso, parece que o capital não apenas tem necessidade deste como tem acentuado seu uso estratégico. Nesse sentido,

Os mercados globais potencializam a competência entre as gigantescas corporações que dominam a economia mundial. Dado que estas empresas são transnacionais por seu alcance e a categoria de suas operações, porém, sempre repousam numa base nacional, para ter êxito nesta luta sem quartéis, precisam de apoio de ‘seus governos’ para manterem seus rivais comerciais em linha. Conscientes desta realidade, os Estados nacionais oferecem à ‘suas empresas’ um menu de possibilidades entre as quais se incluem as seguintes: a concessão de subsídios diretos a empresas nacionais; gigantescas operações de resgate de empresas e bancos custeados, em muitos casos, com impostos de trabalhadores e consumidores; imposição de políticas de austeridade fiscal e ajuste estrutural encampadas para garantir maiores taxas de lucro das empresas; desvalorizar ou apreciar a moeda local, a fim de favorecer algumas frações do capital em detrimento de outros setores e grupos sociais; políticas de desregulação dos mercados; ‘reformas trabalhistas’ orientadas para acentuar a submissão dos trabalhadores, debilitando sua capacidade de negociação salarial e seus sindicatos; garantir a imobilidade internacional dos trabalhadores ao mesmo tempo em que se facilita a ilimitada mobilidade do capital; ‘lei e ordem’ garantidos em sociedades que experimentam regressivos processos de pauperização; a criação de um marco legal adequado para ratificar com toda a força da lei a favorável correlação de forças que têm gozado as empresas na fase atual; estabelecimento de uma legislação que ‘legaliza’, nos países da periferia, a sucção imperialista de mais-valia e que permite que os superlucros das empresas transnacionais possam ser livremente remetidos a suas matrizes. Estas são algumas das tarefas que realizam os Estados nacionais, e que a chamada ‘lógica global do império’ tão exaltada nas análises de Hardt e Negri não podem garantir se não através da imprescindível mediação do Estado-nação.<sup>27</sup> (BORÓN, 2004, p.106-107)

---

<sup>27</sup> Tradução minha: “los mercados globales potencian la competencia entre las gigantescas corporaciones que dominan la economía mundial. Dado que estas firmas son transnacionales por su alcance y el rango de sus operaciones pero siempre poseen una base nacional, para tener éxito en esta lucha sin cuartel requieren del apoyo de “sus gobiernos” para mantener a sus rivales comerciales en raya. Conscientes de esta realidad, los estados nacionales ofrecen a “sus empresas” un menú de posibilidades entre las que se incluyen las siguientes: la concesión de subsidios directos a las empresas nacionales; gigantescas operaciones de rescate de firmas y bancos costeadas, en muchos casos, con impuestos aplicados a trabajadores y consumidores; imposición de políticas de austeridad fiscal y ajuste estructural encaminadas a garantizar mayores tasas de ganancias de las empresas; devaluar o apreciar la moneda local, a fin de favorecer a algunas fracciones del capital en detrimento de otros sectores y grupos sociales; políticas de desregulación de los mercados; “reformas laborales” orientadas a acentuar la sumisión de los trabajadores, debilitando su capacidad de negociación salarial y sus sindicatos; garantizar la inmovilidad internacional de los trabajadores al tiempo que se facilita la ilimitada movilidad del capital; “ley y orden” garantizados en sociedades que experimentan regresivos procesos sociales de reconcentración de riqueza e ingresos y masivos procesos de pauperización; la creación de un marco legal adecuado para ratificar con toda la fuerza de la ley la favorable correlación de fuerzas que han gozado las empresas en la fase actual; establecimiento de una legislación que “legaliza”, en los países de la periferia, la succión imperialista de plusvalía y que permite que las superganancias de las firmas transnacionales puedan ser libremente remitidas a sus casas matrices. Estas son algunas de las tareas que realizan los estados nacionales y que la llamada “lógica global del imperio” tan exaltada en los



Por todo o exposto, torna-se evidente não apenas o papel central do Estado como agente de gerenciamento dos negócios e do poder do capitalismo tardio, como também deixa clara a existência dos centros imperialistas em sua relação dialética com seus sócios menores em tempos de globalização. Para por fim à crítica ao suposto aspecto de *desterritorialização* e *descentralização geral* do capitalismo globalizado, trago à tona a Guerra do Iraque, em 2003, como um acontecimento *a posteriori* da publicação de *Império* (2000), entre outros tantos, em que a realidade faz questão de derrubar as hipóteses erguidas por Hardt e Negri, e mobilizadas por Moreiras como fundamento para seu projeto crítico. Segundo Borón (2004, p. 13),

Se há algo que a agressão descarregada sobre o Iraque demonstrou foi o caráter meramente ilusório dessas concepções tão caras aos autores de *Império*, as quais Bush negou com a peculiar maneira rude de um *cowboy* texano. Uma das primeiras leituras que podemos fazer dos acontecimentos do Iraque é que – seguramente sem dar ouvidos à conceituação de Hardt e Negri – a superpotência solitária se assumiu plenamente como imperialista, e não apenas não tentou ocultar essa condição, como acontecia no passado, mas passou a se orgulhar dela. Interveio militarmente no Iraque, como seguramente o fará em outras partes, obedecendo aos mais grosseiros e mesquinhos interesses do conglomerado de gigantescos oligopólios que configuram a classe dominante norte-americana, interesses que graças à alquimia da hegemonia burguesa se convertem, milagrosamente, nos interesses nacionais dos Estados Unidos. Os homens da indústria petrolífera que hoje transitam pelos salões da Casa Blanca atacaram, recorrendo a pretextos absurdos, um país para se apoderarem das enormes riquezas que guarda em seu subsolo. Dito de maneira direta, a ocupação militar no Iraque é pura conquista territorial a cargo do ator central da estrutura imperialista de nossos dias. Não há ali nada ‘desterritorializado’ ou imaterial. É a velha prática reiterada pela enésima vez.<sup>28</sup>

Outro pressuposto teórico que fundamenta a hipótese de Moreiras, e que é também característica do conceito de *Império* de Hardt e Negri, refere-se supostamente à nova relação da divisão social do trabalho, ou, para ser mais exato, a proposição do seu fim. A partir do ensaio *Fim do Trabalho Intelectual e fim Idealista/Capitalista da História na ‘Era da Subsunção Real*

---

análisis de H&N no puede garantizar si no es a través de esta todavía imprescindible mediación del estado-nación (Meiksins Wood, 2000: p. 116-117).

<sup>28</sup> Tradução minha: “Si hay algo que demostró la agresión descargada sobre Irak fue el carácter meramente ilusorio de estas concepciones tan caras a los autores de Imperio, a las cuales Bush desmintió con los rudos modales del cowboy tejano. Una de las primeras lecturas que podemos hacer de los acontecimientos de Irak es que – seguramente haciendo oídos sordos de la conceptualización de Hardt y Negri – la superpotencia solitaria se ha asumido plenamente como imperialista, y no sólo no intenta ocultar esta condición, como ocurría en el pasado, sino que hasta hace gala de ella. Intervino militarmente en Irak, como seguramente lo hará en otras partes, obedeciendo a la más grosera y mezquina defensa de los intereses del conglomerado de gigantescos oligopolios que configuran la clase dominante norteamericana, intereses que gracias a la alquimia de la hegemonía burguesa se convierten, milagrosamente, en los intereses nacionales de los Estados Unidos. Los hombres de la industria petrolera que hoy transitan por los salones de la Casa Blanca se abalanzaron, bajo absurdos pretextos, sobre un país para apoderarse de las enormes riquezas que guarda en su subsuelo. Dicho de manera lisa y llana, la ocupación militar de Irak es pura conquista territorial a cargo del actor central de la estructura imperialista de nuestros días. No hay allí nada ‘desterritorializado’ o inmaterial. Es la vieja práctica reiterada por enésima vez”.

*do Capital*’, de Willy Thayer, Moreiras (2001, p. 120) defende que, na transição para sociedade global de controle, a divisão social do trabalho chega ao seu fim devido à incorporação cada vez maior do trabalho intelectual no trabalho físico, isto é, da imbricação radical entre trabalho material e imaterial, dissolvendo qualquer distinção entre as categorias na produção de valor, como marca do capitalismo financeiro. Dessa feita, insurgiria um novo modo de produção planetário que sustentaria o Império, a *economia informacional*, nos termos de Hardt e Negri. Baseado nisso, Moreiras (*ibid.*, p. 120-121) afirma, como consequência, que

a diferença entre ‘ação’ e ‘significado’ se desfaz em indiferenciação. A divisão social do trabalho e o próprio movimento da história através da luta de classes subentendiam a possibilidade de manter aberta a diferença entre ação e significado como uma modalidade da diferença entre trabalho físico e o trabalho intelectual. Mas, o momento em que, segundo as palavras de Jameson (...) ‘o mundo real foi inundado de cultura [ou capital] e foi por ela colonizado, de tal modo que não possui exterior em termos do qual pode-se dizer que lhe falta algo’, é também o momento em que a cultura – ou o significado – não mais pode se diferenciar da ‘prática existente’ (‘Fin’, 174). Este é o momento do capitalismo financeiro na pós-modernidade (Arrighi e Jameson), (...), o momento do regime social de controle (Deleuze) e o momento da passagem para o Império (Hardt e Negri). É o momento que Thayer denomina, de acordo com uma palavra de Marx, o momento da real subsunção do trabalho no capital, em que a ausência de exterioridade, ou a exterioridade como ausência, ‘anula a possibilidade da pergunta pelo sentido da ação’ (‘Fin’, 187)

Nessa perspectiva, recusando à dialética, à luta de classes e à teoria do valor-trabalho em Marx como paradigmas modernos, em favor das diluições pós-modernas entre base e superestrutura, exterioridade e interioridade, trabalho material e imaterial, Moreiras sustenta que o atributo principal da produção no Império, ou no momento da subsunção real do trabalho no capital, é a dissipação total do trabalho intelectual na ação do processo de valorização do capital, ou seja, o trabalho imaterial associado obstinadamente na produção que o produz, conforme Thayer *apud* Moreiras (2001, p. 120). Na mesma linha, para Hardt e Negri (2001, p. 306, ênfase dos autores), “em nossa época (...) *a modernização acabou*. Em outras palavras, a produção industrial já não estende sua dominação sobre outras formas econômicas e outros fenômenos sociais”, a partir daí, o novo paradigma produtivo se evidenciaria pelo manejo da informação e da prestação de serviços no “coração da produção econômica” (*ibid.*, p. 301). Como elemento argumentativo, Hardt e Negri estabelecem uma genealogia dos paradigmas produtivos, em três diferentes momentos, expondo o primado do setor da economia em cada época:

um primeiro paradigma no qual a agricultura e a extração de matérias – primas dominaram a economia; um segundo no qual a indústria e a fabricação de bens duráveis ocuparam posição privilegiada; e um terceiro – e atual – paradigma, no qual a oferta de serviços e o manuseio de informações estão no coração da produção econômica. A posição dominante passou, portanto, da produção primária para secundária e para a terciária. A *modernização* econômica envolve a passagem do primeiro paradigma para o segundo, da preponderância da agricultura para a da indústria. Modernização significa

industrialização. Podemos chamar a transição do segundo paradigma para o terceiro, da dominação da indústria para a dominação dos serviços e da informação, de processo de *pós-modernização econômica*, ou melhor, *informatização*.” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 302, ênfase dos autores)

Por fim, a partir do exposto, considerando o processo de *informatização econômica*, primado produtivo do Império, como sendo a *cientificização da tecnologia* do modo de produção [é nesse sentido, por exemplo, que Hardt e Negri (2001, p. 310) sustentam que na nova forma de tornar-se humano, no que concerne “à produção de alma, (...), deve-se realmente substituir as técnicas tradicionais de máquinas industriais pela inteligência cibernética de informação e pelas tecnologias de comunicação”], pode-se inferir que Hardt e Negri sugerem ser a *ciência a principal força produtiva* na economia informacional. Por consequente, como corolário, nas próprias palavras de Hardt e Negri (2001, p. 310), “a transição para uma economia informacional envolve, necessariamente, uma mudança na qualidade e natureza do trabalho”. A categoria trabalho, desse modo, é substituída pelo “trabalho comunicacional”, relacionado à imersão do trabalho imaterial no setor de serviços, podendo ser diferenciado em três tipos:

O primeiro está envolvido numa produção industrial que foi informacionalizada e incorporou tecnologias de comunicação de um modo que transforma o próprio processo de produção. A atividade fabril é vista como serviço, e o trabalho material da produção de bens duráveis mistura-se com o trabalho imaterial e se inclina na direção dele. O segundo é o trabalho imaterial de tarefas analíticas e simbólicas, que se divide na manipulação inteligente e criativa de um lado e nos trabalhos simbólicos de rotina do outro. Finalmente, a terceira espécie de trabalho imaterial envolve a produção e a manipulação de afetos e requer contato humano (virtual ou real), bem como trabalho do tipo físico. Esses são os três tipos de trabalho que impulsionam a pós-modernização da economia global. (HARDT; NEGRI, 2001, p. 314)

Em divergência à tese do fim da divisão social do trabalho, ou da economia informacional como novo modo de produção que caracterizaria o capitalismo tardio, escolho afirmar, junto com Ricardo Antunes, em *Os sentidos do trabalho: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho*, que experimentamos um processo de reestruturação produtiva como resposta do capital à sua crise estrutural, e, em decorrência disso, há repercussões na morfologia do trabalho, como na interação entre o trabalho e o conhecimento científico. Nesse sentido, asseguro inicialmente que, de fato, há duas tendências importantes hoje no mundo do trabalho: a interação cada vez maior entre o trabalho imaterial e o trabalho material e uma crescente inserção do trabalho intelectual no setor de serviços e nas comunicações. No entanto, isto não quer dizer que a categoria trabalho como centralidade do modo de produção do capitalismo globalizado não continua em vigor; ao contrário, a imprescindibilidade desta como principal

força produtiva para extração da mais-valia constitui o cerne do capital.

Preliminarmente, devo indicar que concebo a forma do trabalho como parte do trabalho social, que no capitalismo tardio, acompanhando Antunes (1999, p. 119, ênfase do autor), “é mais *complexificada, socialmente combinado* e ainda mais *intensificado* nos seus ritmos e processos”, devido às novas exigências nas relações entre o trabalho e a teoria do valor na reestruturação produtiva. Por isso, por exemplo, para obter maior fluxo da mais-valia, o capitalismo tardio recorre cada vez *mais* à diversificação das formas de trabalho parcial e terceirizado ao mesmo tempo em que necessita cada vez *menos* do trabalho estável.

Em que pese a *redução do trabalho vivo* – aquele constituído da ação do trabalhador a partir de um princípio teleológico para a criação de valor (aplicação da força de trabalho) sobre outro valor (matéria-prima) – e a *ampliação do trabalho morto* – aquele acumulado nas maquinarias do modo de produção que gradativamente é transferido para as mercadorias – como tendência da reestruturação produtiva, o capital não pode anular a criação de valores, isto é, não pode extinguir o trabalho vivo, responsável pela produção de valor. Desse modo, essa tendência tem como objetivo, conforme Antunes (1999, p. 119, ênfase do autor), “aumentar *a utilização e a produtividade do trabalho de modo a intensificar as formas de extração do sobretrabalho em tempo cada vez mais reduzido*”, executando medidas que reduzem o tempo de trabalho, diminuindo o trabalho físico, por meio da inserção de tecnologia, e, dessa maneira, ampliando o trabalho qualificado. Entretanto, ao mesmo tempo, no outro polo do processo, apresenta-se um aumento do trabalho precarizado, intensificando a exploração. Ou seja, a reestruturação produtiva, com as duas tendências descritas acima, nada mais faz que aplicar uma regra fundamental do capital para aumentar a produção do mais-valor: a redução do capital variável e, por consequente, a expansão do capital constante. Nesse sentido, a interação entre trabalho vivo e trabalho morto funciona para o capital desde que o primeiro seja a força preponderante no processo produtivo. Por isso,

*A articulação entre trabalho vivo e trabalho morto é condição para que o sistema produtivo do capital se mantenha. A tese da eliminação do trabalho abstrato, considerado dispêndio de energia física e intelectual para a produção de mercadorias, não encontra respaldo teórico e empírico para a sua sustentação nos países capitalistas avançados, como os EUA, o Japão, a Alemanha, e muito menos nos países do chamado Terceiro Mundo. E tem como principal problema analítico o fato de desconsiderar as interações existentes entre – para usar a bela síntese de Francisco de Oliveira – a *potência constituinte* de que se reveste o *trabalho vivo* e a *potência constituída* presente no *trabalho morto*. (ANTUNES, 1999, p. 120, ênfase do autor)*

A tese da ciência como principal força produtiva, isto é, do processo de *informatização* como substituição do valor-trabalho, também não considera a realidade na sua complexidade e contraditória unidade constitutiva. O desenvolvimento capitalista demanda hoje, na dinâmica entre o trabalho vivo e a ciência, um incremento tecnológico maior na produção, de um lado, e, de outro, a paralisia da tecnologia quando esta limita o próprio combustível do capital, ou, nos termos de István Mészáros, citado por Antunes (1999, p. 122): “a tendência do capital para dar à produção um caráter científico é neutralizada pelas mais íntimas limitações do próprio capital: isto é, pela necessidade última, paralisante e anti-social, de 'manter o já criado valor, como valor' (Mészáros, 1989: 135-6)”. Portanto, o processo de *informatização* se submete afinal ao comando do processo de criação de valor. Nessa perspectiva, Marx já nos alertava no *Grundrisse* que

O próprio capital é a contradição em processo, [pelo fato] de que procura reduzir o tempo de trabalho a um mínimo, ao mesmo tempo que, por outro lado, põe o tempo de trabalho como única medida e fonte da riqueza. Por essa razão, ele diminui o tempo de trabalho na forma do trabalho necessário para aumentá-lo na forma do supérfluo; por isso, põe em medida crescente o trabalho supérfluo como condição – questão de vida e morte – do necessário. Por um lado, portanto, ele traz à vida todas as forças da ciência e da natureza, bem como da combinação social e do intercâmbio social, para tornar a criação da riqueza (relativamente) independente do tempo de trabalho nela empregado. Por outro lado, ele quer medir essas gigantescas forças sociais assim criadas pelo tempo de trabalho e encerrá-las nos limites requeridos para conservar o valor já criado como valor. As forças produtivas e as relações sociais – ambos aspectos diferentes do desenvolvimento do indivíduo social – aparecem somente como meios para o capital, e para ele são exclusivamente meios para poder produzir a partir de seu fundamento acanhado. De fato, porém, elas constituem as condições materiais para fazê-lo voar pelos ares. (MARX, 2011, p. 588-589)

Nesse sentido, as notas preparativas de *O capital* de Marx, desde o século XIX, já mostravam a importância e amplitude desse debate, deixando margens para o prognóstico dessas tendências. De fato, há um processo de intensificação e expansão da ciência no capitalismo tardio, entretanto, conforme Antunes (1999, p. 122, ênfase do autor), “o conhecimento social gerado pelo progresso científico tem seu objetivo *restringido* pela lógica da reprodução do capital”. Por isso, a ciência não pode ser a *principal força produtiva*, sua intensa interação com o trabalho, não pode ser entendida como sobreposição ao valor-trabalho, mas parte constitutiva deste. Assim, como tendência contemporânea, a *intensificação* da articulação entre o trabalho e a ciência não desmancha o modo de produção capitalista, apenas o reestrutura.

Entre diversos exemplos, Antunes (1999, 122-123) expõe o fracasso do projeto Saturno, desenvolvido pela *General Motors*, no que concerne a minimização do trabalho em favor da ciência. As máquinas não puderam substituir os trabalhadores, ao contrário, o projeto criou a necessidade de operários cada vez mais especializados, que ao transferir os atributos do trabalho

intelectual para as máquinas tornou o processo produtivo mais *complexo*. Essa interação, no entanto, não levou ao aniquilamento do *trabalho vivo*, nem à sua “*potência constituinte* sob o sistema de metabolismo social do capital”. De modo totalmente diverso, fez com que o processo experimentasse uma imperiosa necessidade, em sua reestruturação produtiva, de “encontrar *uma força de trabalho ainda mais complexa, multifuncional, que deve ser explorada de maneira mais intensa e sofisticada*, ao menos nos ramos produtivos dotados de maior incremento tecnológico” (ANTUNES, 1999, p. 122-123, ênfase do autor). Nessa acepção, a mutação fundamental na morfologia do trabalho, acionada pela reestruturação produtiva,

no interior do processo de produção de capital na fábrica toyotizada e flexível não se encontra, portanto, na *conversão da ciência em principal força produtiva que substitui e elimina o trabalho no processo de criação de valores, mas sim na interação crescente entre trabalho e ciência, trabalho material e imaterial, elementos fundamentais no mundo produtivo (industrial e de serviços) contemporâneo*. (ANTUNES, 1999, p. 124, ênfase do autor)

Dessa maneira,

essas *tendências*, presentes nos núcleos *de ponta* dos processos produtivos, não podem, sob o risco de uma generalização abstrata, ser tomadas como expressando a *totalidade* do processo produtivo, onde *a precarização e a desqualificação do trabalho são frequentes e estão em franca expansão, quando se toma a totalidade do processo produtivo em escala mundial*. Mas *generalizar falsamente* a vigência das formas dadas pelo trabalho imaterial, entretanto, me parece tão equivocado quando *desconsiderá-las*. (ANTUNES, 1999, p. 125, ênfase do autor)

Por este ângulo, analisando a divisão social do trabalho dentro do capitalismo tardio, levando em conta o trabalho manual e intelectual em suas novas formulações, é possível localizar, de um lado, uma expansão do primeiro na forma precarizada e terceirizada em diversos setores, sobretudo nos países do Terceiro Mundo, de outro lado, conforme Antunes (1999, p. 126), uma tendência oposta, isto é, a inserção do segundo no campo de ação do trabalho produtivo, sobretudo, dessa vez, nos países centrais do imperialismo. Entretanto, de maneira alguma, os dois movimentos se restringem aos campos de desenvolvimentos capitalistas citados. Assim, “o caráter *desigualmente combinado do sistema global do capital* diferencia a incidência dessas tendências, que, entretanto, se encontram presentes, ambas, em praticamente todos os países com núcleos de produção industrial moderna” (*ibid.*, p.126).

O estudo das mutações da morfologia do trabalho de Ricardo Antunes segue adiante propondo outras investigações sobre as novas formas e dimensões da atividade laborativa na

reestruturação produtiva do capitalismo global, evidenciando a complexificação e o alargamento desta, sendo a ampliação do trabalho imaterial em sua interação com o material, portanto, apenas um exemplo. Por isso,

Ao recorrer à discussão acerca das formas de vigência do trabalho *imaterial*, devo acrescentar que minha interpretação oferece uma *reelaboração* do seu significado, quando discuto a centralidade do trabalho hoje. Essa é a expressão da vigência da força constituinte do *trabalho vivo*, tanto na sua manifestação como trabalho *material* – em meu entendimento ainda *fortemente predominante*, quando se analisa o sistema produtivo *global* – quanto também nas formas de vigência do trabalho *imaterial*, que *não é dominante hoje, mas se mostra como uma tendência cada vez mais presente e crescente nos processos de ponta do mundo produtivo*. (ANTUNES, 1999, p. 129, ênfase do autor)

Nessa perspectiva, cabe, por fim, assegurar que, devido ao exposto, o trabalho material na contemporaneidade continua *predominante*, no que se refere à produção de valor, no capitalismo tardio globalizado, e, portanto, a tese do “Império” de Hardt e Negri, baseada na *economia informacional* como mudança de modo de produção global, ou a tese do “momento da real subsunção do trabalho no capital”, formulada por Thayer, baseada no fim da divisão social do trabalho por causa da suposta transformação do trabalho intelectual numa exterioridade da ação, ambos defendendo, de maneiras distintas, a *ciência como a principal força produtiva*, isto é, a substituição da produção de valores de troca pelo campo comunicacional, ou do trabalho pela ciência, não condiz, a meu ver, com as tendências indicadas pela reestruturação produtiva ocorrendo no mundo em tempos de capitalismo global.

A partir dos pressupostos acima questionados, Moreiras conclui que a crítica latino-americanista, ou o terceiro latino-americanismo, na cisão formulada por ele, a partir dos Estudos Subalternos, deve se imbuir numa espécie de *topologia movente*, quer dizer, deve efetuar uma crítica metodologicamente *deslocada*, procurando a negatividade radical dos outros dois latino-americanos, isto é, dos “pontos fixos e identidades” de ordem epistêmica disciplinar, fundamento último do primeiro latino-americanismo, e da “neodiferença” com base na repetição e no simulacro de ordem epistêmica do controle, fundamento último do segundo latino-americanismo, porque ambos morrem como aparatos críticos ao serem integrados ao Império.

O primeiro latino-americanismo morre porque, enquanto aparato epistêmico de representação, torna-se uma espécie de máquina de homogeneização ao trabalhar efetivamente como “uma instância da agência global, na medida em que quer, em última análise, transmitir suas descobertas em uma totalidade de conhecimento universal do mundo, supostamente neutro,

em todas as suas diferenças e identidades” (MOREIRAS, 2001, p. 47); o segundo, por sua vez, morre porque, enquanto aparato anti-representativo, promove a destruição completa “de suas estratégias de representação em relação ao objeto epistêmico latino-americano” (*ibid.*, p. 48), pois depende em última instância do aparato da representação, constituindo-se como um substrato negativo do primeiro latino-americanismo. Dessa maneira, Moreiras propõe

um outro latino-americanismo, cuja possibilidade está à espreita no intervalo entre a ruptura da epistêmica disciplinar (...) e sua reformulação como uma epistêmica do controle (...); entre a disciplina e o controle, *a performatividade sempre contingente de um pensamento singular sobre a América Latina que pensa sobre aquilo que o pensamento sobre América Latina destrói*: contra a disciplina, contra o controle. Seu limite, que é, portanto, também a condição de suas ações para o futuro, na expressão de Sarlo, deve ser dado na noção de apropriação do fechamento total do mundo pela ordem dominante. Não parece possível encontrar uma maneira em que o latino-americanismo possa oferecer algo que não seja uma heterogeneidade construída ao se procurar pensar o singular latino-americano; justamente por isso, entretanto, uma abertura radical à heterogeneidade extra-disciplinar através do trabalho da negação continua sendo a marca desse latino-americanismo crítico e anti-representativo, que a auto-reflexividade apenas prepara. (MOREIRAS, 2001, p. 63, ênfase minha)

Desse modo, esse outro latino-americanismo constrói uma razão crítica *volúvel, mutável e performativa* linguisticamente, sem um compromisso com a ideia de conhecimento enquanto captura e apropriação, negando assim qualquer possibilidade de representação e construção identitária, procurando negar tanto o aparato epistêmico com base no *lugar* como no *não-lugar*, propondo uma espécie de *razão crítica enquanto movimento descontínuo resistente a qualquer localização*, que Moreiras denomina de *atopia suja*, conforme assegura:

o pensamento localizado deve ceder lugar a uma espécie de *atopia suja*, um suplemento da localização, sem o qual a localização chega a seu próprio fim e se torna uma ruína do pensamento. A *atopia suja* é aqui o nome para um programa não-programável de pensamento que se recusa a buscar satisfação na expropriação, ao mesmo tempo que se recusa a ceder a pulsões apropriadoras. É *suja* porque sua desincorporação não gera pensamento; é *atópica* porque nenhum pensamento se esgota em suas condições de enunciação. Isso não nos livra da crítica; pelo contrário, torna possível a crítica. (MOREIRAS, 2001, p. 36, ênfase minha)

Enfim, Moreiras formula uma *razão performativa*, na perspectiva da *atopia suja*, em vista do fim do latino-americanismo enquanto aparato crítico de representação e a abertura de possibilidade crítica ao Império devido a sua permanente *dissolução*. Nesse sentido, assentado nos pressupostos acima criticados, a razão proposta por Moreiras, de maneira performativa, pode construir um discurso estabelecendo uma ligação direta entre um suicídio, que é concebido pressupondo seus motivos ulteriores, e uma narrativa póstuma, incluindo os diários, para, ao cabo, demonstrar, dedutivamente, a impossibilidade *previamente estabelecida* de uma técnica



literária em geral. Não existe uma preocupação com uma análise pautada na relação dialética do artefato literário enquanto máquina de representação social, inserida em um contexto, e estabelecido enquanto produto mercadológico. A razão performativa, portanto, trabalha pelo puro ímpeto do “jogo crítico” que tem como teleologia a destruição do arsenal crítico moderno do latino-americanismo, isto é, possui como finalidade estabelecer o próprio fim do latino-americanismo.

Uma poética crítica do suicídio, que lê o suicídio de um escritor como assinatura do desfecho de um livro, enquanto elemento textual, para sugerir como conclusão o fim de todo o aparato do realismo mágico, torna-se possível porque não há mais diferenciação entre “significado” e “ação”, isto é, entre “cultura” e “ação”, devido, supostamente, ao fim da divisão social do trabalho no Império. A *atopia suja*, assim, inscreve-se numa crença que, plainando numa resistência a qualquer localização, fugiria do capitalismo globalizado, tomado como um Império sem centro ou periferia, sem Estados-nação como agentes, enfim, sem uma topologia localizável. Mas se, como tentamos demonstrar, esse Império for uma ilusão? E a realidade social for ainda assentada no localizável? E, nesse sentido, a topologia do capitalismo global mantiver a divisão social do trabalho e, portanto, a diferença entre a “ação” e o “significado”?

Outro questionamento óbvio, mas que parece interessante nesse dissenso crítico levantar, partindo de um articulação crítica do próprio Moreiras, é o seguinte: o aparato teórico da *atopia suja*, aqui em questão, formulado pelo professor universitário Alberto Moreiras, expresso no livro *A exaustão da diferença*, disponível no mercado mundial, debatido em círculos acadêmicos, por acaso não se inscreve como “um conhecimento transmitido como descoberta em uma totalidade de conhecimento universal do mundo”? E, portanto, não se configuraria, em suas palavras, numa “instância da agência global”? E, ainda, o terceiro latino-americanismo não acabaria sendo também um substrato negativo dos dois outros latino-americanismo, por sempre se constituir, enquanto movimento anti-representação, como uma *sombra*, na medida em que faz destes seus alvos teleológicos? E, para tanto, acaba lançando mão das ferramentas teóricas destes? Enfim, para dizê-lo de outro modo, a *razão performativa* da *atopia suja* não destruiria a si mesma ao destruir o latino-americanismo, mostrando-se, assim, como uma razão irracional, na medida em que promove uma crítica tão absoluta que arrasta para a destruição a própria razão que realiza a crítica?

Por fim, cabe afirmar que a *razão performativa* de Moreiras é construída enquanto espetáculo persuasivo que tem como chave sempre a formulação de um paradoxo enquanto pedra

de toque e objetivo crítico, como no repetido procedimento exposto, explicitamente ou implicitamente, no decorrer do livro: *as condições de possibilidades de algo são sempre suas condições de impossibilidades, ou vice-versa*. Nesse sentido, a perspectiva de Moreiras pressupõe sim uma topologia, a *topologia do paradoxo*. Lugar aberto para uma dispersão crítica que não somente tenta destruir o latino-americanismo, mas também parece simular a *topologia movente* do próprio capital, no âmbito cultural, que desarranja qualquer possibilidade de resistência ou construção de uma contra-hegemonia, por meio da destruição ou cooptação, de qualquer tendência literária com uma tensão crítica. Nessa lógica, enfim, cabe indagar, junto com Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em resenha do livro de Moreiras em questão, na *Folha de São Paulo*, em 2001,

se o hibridismo selvagem ‘enquanto base diaspórica’, para usar as palavras do autor, não acabaria por se confundir com uma política da dispersão, caso em que seria mais um instrumento do processo de mundialização da cultura, em tempos de globalização da economia, e daí seu ‘labor negativo’ também resultaria domesticado. (FIGUEIREDO, 2001)

De modo diverso, penso ser necessário realizar dois movimentos críticos simultâneos, de um lado, enxergar o artefato literário como uma mônada que internaliza em sua própria constituição uma tensão de seu contexto, fugindo tanto de uma leitura imanentista quanto da teoria do reflexo do texto ficcional, de outro, pensar o objeto literário como uma mercadoria, isto é, como um objeto que pressupõe condições de produção, tanto imateriais como materiais. Desse modo, deve-se analisar as tendências do literário no *boom* relacionando-as a suas condições produtivas, conforme afirma Walter Benjamin (2012, p. 179), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “a dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia”. Mais que isso, tem que se investigar os impactos sofridos nas técnicas literárias através de sua posição *dentro* das relações de produção. Ou, novamente, nas palavras de Benjamin (2012, p. 131, ênfase do autor), em *O autor como produtor*,

Sabemos que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção. E quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. Esta é uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, portanto, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de voo mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, é reacionária, ou visa sua transformação, é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária *em relação* às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção

literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras.

Nessa acepção, a argumentação de Idelber Avelar, em *Alegorias da derrota*, de que a vocação histórica do *boom* se deu por meio da *substituição* da *política* pela *estética*, como resposta à perda do *aurático*, momento de autonomização do literário e profissionalização do escritor, devido à massiva produção editorial levada a cabo pelo mercado na América Latina, coloca-se na direção adequada para uma crítica do realismo maravilhoso, pois, localizada a *posição* das obras do *boom dentro* das relações de produção, pode-se investigá-lo enquanto técnica literária, no melhor sentido benjaminiano, inclusive em suas condições de possibilidades e impossibilidades.

As condições de possibilidades do *boom* estavam assentadas, conforme Avelar (2003, p. 38), numa “secularização e mercantilização que põem em crise a aura religiosa do letrado latino-americano”, marca inelutável da modernização da esfera literária e cultural, isto é, o *boom* emerge no momento de *desauratização* do artefato literário, promovendo, assim, uma autonomia relativa à literatura latino-americana, e, por consequente, a profissionalização do escritor, que “*já não é primordialmente um funcionário estatal*, carreira na qual inumeráveis haviam encontrado seu modo de sobrevivência desde as independências nacionais” (*ibid.*, p. 42-43, ênfase do autor). No entanto, ao mesmo tempo em que gozava da autonomização do literário, o escritor latino-americano recebia, em contrapartida, as pressões advindas do mercado. Nesse contexto, sustenta Avelar (*ibid.*, p. 43),

tornou-se impensável fantasiar que a literatura fosse outra coisa que trabalho. Tratava-se aqui, em outras palavras, de despedir-se das musas da boemia romântica. O sucesso do escritor latino-americano implicou, então, uma perda: o preço a pagar pela autonomia social foi o desaparecimento da aura.

A *nova narrativa hispano-americana*, para além de sua própria caracterização realizada por escritores e críticos da época como sendo o apogeu estético da literatura do continente, compunha, segundo Avelar (2003, p. 37), um projeto político com alguns mecanismos de exclusão, que se deixava entrever na ambiguidade de sua *vontade de inserção na modernidade*. Como resposta ao desaparecimento da aura, sustenta Avelar (*ibid.*, p. 41), essa vontade fez com que os escritores e críticos do *boom* encontrassem um modo de *reinstalar o aurático no pós-aurático*, através de uma operação retórica em que colocava o literário e o social em uma *dissimetria*, onde aquele, “modernizante” e “avançado”, *substituiria* este, “atrasado” e “arcaico”,

na “dramática necessidade de refuncionalizar-se ao interior de uma modernização galopante” (*ibid.*, p. 43). Para evidenciar essa hipótese, Avelar recorre a textos críticos de Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar e Emir Rodríguez Monegal como objeto de análise do que ele denomina de *vocação compensatória do boom*.

A vontade de inserção na modernidade, por meio da retórica compensatória, ficou expressa, em síntese, em quatro pontos levantados pelos textos desses autores, conforme Avelar (2003, p. 37-38): 1) no discurso autoproclamatório da literatura latino-americana como modernização estética definitiva, constituída por uma narrativa superior a um passado fracassado; 2) na constituição de uma genealogia seletiva anterior à produção estética ocidental; 3) na concepção equivocada de associar o rural a um passado primitivo, e, na literatura, ao naturalismo; e, por fim, 4) na junção de uma retórica *adâmica* do “pela primeira vez” com uma vontade *edípica* de superar o “pai” europeu para uma efetiva posse na hegemonia literária.

Nessa linha interpretativa, Avelar (2003, p. 43), citando Benjamin, sustenta que de modo similar à resposta da arte do século XX, com a doutrina da *arte pela arte* enquanto uma teologia da arte, à ameaça sofrida pela chegada das recentes técnicas reprodutivas como a fotografia, o *boom*, percebendo o declínio da aura religiosa no artefato literário, responde com uma *estetização da política*, isto é, com uma *substituição da política pela estética*. Nesse cenário, Avelar argumenta que antes, na América Latina,

a literatura não havia sido nunca secular nem autônoma no mesmo sentido em que a literatura europeia havia evoluído a uma esfera separada, dotada de instituições independentes, padrões de bom gosto e uma racionalidade comum. A escrita, especialmente a definida como literária, havia sido sempre na América Latina uma sorte de religião suplementar, e os letrados, ‘donos da escrita em uma sociedade analfabeta...coerentemente procederam a sacralizá-la’. A dissolução da aura, levada a cabo pelo desenvolvimento das forças de mercado e a profissionalização, daria origem a um paradoxo desconcertante: o mesmo momento em que a literatura se faz independente como instituição, o mesmo momento em que se realiza por completo em sua autonomia, em que radicalmente *se torna idêntica a si mesma*, coincide com o colapso irreversível de sua razão de ser no continente. (AVELAR, 2003, p. 43, ênfase do autor)

Isto porque, com um Estado cada vez mais tecnocrático que dispensava a literatura, que em outro momento era seu apêndice, as elites latino-americanas não conseguiam mais instrumentalizar o campo literário para o domínio social devido à própria modernização, perdendo, assim, conforme Avelar, a “produtividade disciplinadora da literatura”. Nessa lógica, “o boom não é outra coisa que luto por essa impossibilidade, isto é, luto pelo aurático” (2003, p. 44, ênfase do autor). Esse luto pelo aurático se dá de maneira triunfante, num tom celebratório,

por meio da política de substituição e da política de compensação pela *demanda* do aurático no pós-aurático já mencionadas.

Além de recorrer aos escritos críticos dos autores mencionados acima, Avelar também examina o papel central da estrutura da compensação nos romances *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, *Os passos perdidos*, de Alejo Carpentier, e *A casa verde*, de Mario Vargas Llosa. Para Avelar (2003, p. 44-45), a vontade compensatória se inscreve nos romances por meio dos narradores que se constituem como fundadores demiurgos de cidade através da escrita, sem a interferência das determinações sociais. Melquíades, de *Cem anos de solidão*, e o narrador-personagem, de *Os passos perdidos*, conformam uma alegoria oportuna do próprio *boom*, pois, como escritores que fundam uma pólis, apresentam um paralelo ficcional à autoproclamação e auto-representação presentes nos escritos críticos do *boom*. Assim, ao rechaçar a tradição, os narradores tentam “retornar ao momento prístino em que a escrita inaugura a história, em que nomear as coisas equivale a fazê-las ser – uma vindicação da escrita literária dentro de uma modernização galopante que cada vez mais prescindia dela” (*ibid.*, p. 45). Assim, o narrador-demiurgo efetua a política da substituição quando nega o passado com a criação da pólis através da escrita.

A economia do luto é ativada quando o *boom* não consegue restaurar a aura, aniquilada pela primeira vanguarda moderna, em contraposição a um mundo modernizado. Nesse contexto, conforme Avelar (2003, p. 46), incide uma integração cada vez maior ao mercado mundial, devido ao avanço da modernização capitalista e à autonomização do campo literário. No entanto, paradoxalmente, a *demanda* pelo aurático resiste, uma vez que o próprio projeto do *boom* encarna o caráter religioso com a escrita. Assim, “a aura já não era possível, mas estruturalmente não podia desaparecer. *A literatura seria postulada como a depositária desta aura fantasmática*” (*ibid.*, p. 46, ênfase do autor). Por isso, os escritores não reagiam bem quando o êxito editorial era mencionado, tendo em vista que o mercado representa a dissolução da aura.

Nessa perspectiva, Avelar (2003, p. 46) chega à conclusão que o *boom* se define através de uma disjunção: a impossibilidade de reconciliação entre uma identidade latino-americana e a necessidade de modernização, isto é, entre duas racionalidades e tempos distintos, a saber, entre o tempo mítico-circular e o tempo progressivo-linear. Ou, em outras palavras,

A “identidade” toma, no boom, a forma de um “já desde sempre” perdido: construção *retrospectiva*, ideologização compensatória que provê a base ficcional para a crença de que uma vez se foi idêntico a si mesmo. A noção de identidade se converteu na face

reativa e ressentida das afirmações triunfantes de universalidade, numa estranha cumplicidade entre Caliban e Édipo, entre afirmação de autoctonia e incorporação do lugar do pai universal. (AVELAR, 2003, p. 46)

Portanto, de maneira concisa, Avelar (2003, p. 47) argumenta que é factível entre o *boom* a junção do discurso de diferença latino-americana enquanto processo identitário e a inserção triunfante no mercado mundial. Com o advento do luto pela aura num mundo pós-aurático, o *boom* criou uma mitologia via literatura pautada na coexistência ou reconciliação entre “as fábulas de identidade e as teleologias da modernização”, concebendo o campo literário como espaço propício para a construção da identidade latino-americana. Entretanto, “nenhum modelo econômico disponível podia harmonizá-las, mas ‘nossa’ literatura era irredutivelmente ‘latino-americana’, e ao mesmo tempo ‘moderna’, ‘avançada’, em nível de Primeiro mundo” (*ibid.*, p. 47). Assim, a literatura do *boom* oferecia uma narrativa sobre o pré-moderno concebido modernamente, como uma “ficção retrospectiva”.

Dessa maneira, as condições de impossibilidade do *boom* se mostram vigentes, conforme Avelar (2003, p. 48), com o surgimento das ditaduras militares na América Latina. As elites econômicas dos países do continente, após o enfrentamento com as lutas populares, decidiram abandonar qualquer projeto de desenvolvimento nacional, e passaram a aceitar, portanto, a condição de sócios menores do capital multinacional. Nessa lógica, como inauguração de um novo período histórico, os regimes militares são “convocados” para realizar a tarefa de transição epocal para o mercado mundial, isto é, uma modernização de integração completa ao mercado global capitalista. Do mesmo modo, a modernização põe fim a qualquer projeto de modernização alternativa, por isso, a decadência do *boom* coincide com o avanço dos regimes militares, já que não era mais possível qualquer demanda aurática como a reivindicada pela vocação compensatória da *nova narrativa hispano-americana*. Por fim, Avelar propõe uma data para a consumação da época que possibilitou o realismo mágico: 11 de setembro de 1973, a queda da Unidade Popular de Salvador Allende no Chile, pois esta

emblematisa, alegoricamente, a morte do boom porque a vocação histórica do boom, isto é, a tensa reconciliação entre modernização e identidade, passou a ser irrealizável. Depois dos militares já não há modernização que não implique integração ao mercado global capitalista. Este foi, sem dúvida, o papel central dos regimes militares: purgar o corpo social de qualquer elemento que pudesse oferecer alguma resistência a uma abertura generalizada ao capital multinacional. O boom terminou com o bombardeio à Moneda porque em retrospectiva o 11 de setembro de 1973 tornou irreversível a vinda de um período histórico no qual as ditaduras esvaziariam a modernização de todo conteúdo progressista, libertador. Neste contexto a função substitutiva da literatura, nas formas que tomou durante o boom – a da escrita literária como entrada épica no primeiro mundo e enterro de um passado falido e atrasado – estava condenada a

desaparecer, subsistindo no máximo em versões altamente ideológicas, em casas de espíritos e águas para chocolate. *A substituição da estética pela política que, se esperava, seria temporária e em última instância se autodissolveria numa politização revolucionária da estética, sem dúvida terminou, mas por razões diferentes, isto é, pela total subordinação, durante as ditaduras, da política à estética – uma estética da farsa e do grotesco.* (AVELAR, 2003, p. 48-49, ênfase minha)

Apoiado na análise de Avelar, a qual considero estar na direção adequada, proponho, no entanto, um outro sentido crítico tensionador da chamada vocação histórica do *boom*, a partir da investigação de outras obras desse contexto como o presente objeto deste estudo. Este sentido, de certo modo, deixa-se entrever como ruína na parte final destacada do trecho supracitado, na medida em que se pode supor uma tensão entre duas tendências estéticas antes do domínio da vocação compensatória do *boom*. Vejamos a hipótese.

Se, de um lado, para os críticos contemporâneos ao *boom*, devido à proximidade e a própria participação na política de substituição, parecia evidente a necessidade de defender uma perspectiva crítica otimista do realismo maravilhoso sem qualquer reserva de juízo estético contrário, como ainda resiste, em certa medida, uma pequena parcela crítica com caráter homogeneizador eufórico, do outro lado, para grande parte do latino-americanismo nos últimos anos, com *o horizonte aberto pela derrota* levada a cabo pelas ditaduras militares, que cumpriu a missão de transição epocal ao mercado global, tendo em vista *a modernização do capitalismo tardio* na América Latina, parece cristalino a necessidade de defender uma perspectiva crítica pessimista do realismo maravilhoso sem qualquer reserva crítica contrária. Enfim, a visão crítica em retrospectiva, quando o que se passa no retrovisor é um horizonte de derrota, propicia uma crítica que tende a homogeneizar as tensões internas das tendências literárias da época estudada.

Diante disso, desviando desse cenário, proponho uma nova hipótese, que este estudo somente pode proporcionar o horizonte de sua formulação e o começo de sua investigação: pensar o realismo maravilhoso, enquanto escrita da não-disjunção, como *uma máquina transculturadora que se constitui numa tensão interna crucial*: de um lado, a tendência de *estetização da política*, isto é, de substituição da política pela estética como vocação compensatória do *boom*, proposta por Avelar, e, de outro, a tendência de *politização da estética*, isto é, *de uma estética do jogo e da participação proporcionada por outra articulação do valor de exposição do pós-aurático com a demanda aurática, evocando uma imagética da tradição dos vencidos* como vocação lúdica do *boom*. A derrota histórica, que tem como alegoria e emblema a queda de Salvador Allende, colocou em evidência a primeira tendência como marca

de suas condições de impossibilidade, às vezes, concebidas *a priori*, enquanto a segunda tendência ficou esquecida, diluída como massa amorfa na primeira, e, portanto, vencida. Assim, a derrota adiou seu potencial desestabilizador, tornou suspensa a ideia da possibilidade de outra universalidade, quer dizer, de outra modernização, apontada pela *utopia antropofágica* como modo radical de transculturação.

A primeira tendência do realismo maravilhoso, cedendo às pressões do mercado, admite incorporar como tom predominante uma estética contemplativa do “exótico”, ou seja, do “maravilhoso” enquanto “exótico”, que aloca uma significação ao pré-moderno latino-americano construída ainda na conquista, admitindo o “maravilhoso” em submissão ao “realismo”, isto é, narrando modernamente o pré-moderno por meio do narrador-demiurgo que nega o passado fundando uma pólis. A segunda tendência, por sua vez, assentada na potência da política como fundamento da arte pós-aurática e na liberdade proporcionada pela autonomização do literário, constitui outra estética a partir da reinserção aurática como imagem da tradição dos vencidos: a estética participativa, do fragmento, da atenção intermitente de participação. Esta mobiliza o “maravilhoso”, o “pré-moderno”, ou o “mito” não numa perspectiva “exótica”, mas como *escudo*, ou *contraponto*, aos *ataques do moderno*, do “realismo”, no que se refere à lógica da “modernização aberrante” negadora do outro, mantendo, por outro lado, uma relação de simbiose no que o moderno tem de promessa não cumprida, de possibilidade inclusiva do outro, onde há uma fissura que perpassa a possibilidade de *outra* modernização, ao mesmo tempo em que o próprio “mito” se expurga. Para dizê-lo de outro modo, a segunda tendência mobiliza o “maravilhoso” com a “racionalidade do mito” *como elemento digestivo de devoração antropofágica do moderno*, não pressupondo com isso, portanto, uma tomada de assalto ao trono do “pai europeu”, mas sua *devoração* em vista de uma diferença: o realismo maravilhoso.

A *devoração antropofágica*, desse modo, constitui-se como *uma estratégia de guerra* que postula *outro universal*, portanto, *outra modernização*. Nega veemente um universal com trono e com uma edificação pré-moldada onde se capturam as particularidades. Demanda, ao revés, um universal como um habitat aberto enquanto plano não-diferencial onde coabitam identidades diferenciais em suas correlações. Isto é, para dizer junto com Raúl Antelo, contrapondo o particularismo culturalista de Ernesto Laclau,

Se cada identidade particular encontra-se numa relação diferencial, não-antagônica com todas as outras, a identidade passa a ser uma questão meramente relacional e, em consequência, ela não pressupõe apenas todas as outras identidades mas também o espaço, a globalidade, que as comporta e que as constitui enquanto diferenças, o que,



evidentemente, sanciona e duplica o *status quo* na relação de poder entre individualidades e particulares. Para evitar esse risco, deveríamos postular um universal que não pré existisse aos particulares mas que fosse um horizonte incompleto, um anel partido, a suturar, momentaneamente, uma identidade deslocada. Símbolo de uma plenitude ausente, esse universal redefinido é símbolo do símbolo ao mesmo tempo que o particular passa a existir, duplamente, como identidade diferencial que, entretanto, anula-se, em consequência, ao ser incluída em um meio não-diferencial. (ANTELO, 2001, p. 264)

A *máquina antropofágica*, nesse sentido, é ligada à guerra não com um objetivo territorial, mas “volta-se à recuperação de um habitat e de uma história a partir de confiscar valores da própria cultura ou de culturas outras” (ANTELO, 2001, p. 265). Assim, a hipótese aqui postulada identifica no realismo maravilhoso, como produto de uma máquina transculturadora da *nova narrativa hispano-americana*, uma técnica literária que fez emergir como tendência interna, hoje em suspensão, a potência de uma *utopia antropofágica*.

Para finalizar, Manuel Scorza parece ser um dos autores cuja obra indica essa tensão constitutiva do realismo maravilhoso, ao revelar a segunda tendência de politização da estética, como poderemos verificar no desenvolver deste estudo, que pretende apenas iniciar a investigação dessa hipótese. Nessa acepção, a derrota levada a cabo pelos regimes militares, “um período histórico no qual *as ditaduras esvaziariam a modernização de todo conteúdo progressista, libertador*” (AVELAR, 2003, p. 48, ênfase do autor), trouxe as condições de impossibilidades e fez também com que acendesse, dentro da derrota, *a vitória da primeira tendência da tensão interna do realismo maravilhoso sobre a segunda, suspendendo-a*, abrindo, assim, a possibilidade, em retrospectiva, da homogeneização crítica. Cabe, portanto, investigar essa tensão e, sobretudo, reativar criticamente a tendência em suspensão. Afinal, a partir dessa hipótese de trabalho, ao contrário da tese de uma escrita de disjunção radical de *Los Zorros*, pondo fim ao realismo maravilhoso, defendida por Alberto Moreiras, a obra de Arguedas pode ser cotejada de outra maneira, mais rica e intensa, como uma escrita de não-disjunção incompleta, aberta, fissura pelo momento exato de tensão entre as duas tendências em disputa no realismo maravilhoso.

## CAPÍTULO 2

### **A singular e paradoxal inserção estética de *Bom dia para os defuntos*: entre o romance social indigenista e “a máquina de sonhar” realista maravilhosa**

Para mim, não existe o mágico, existe o onírico. Quando escrevo os livros não me proponho criar magia – palavra perigosa –, trato de sonhar a história, de vê-la, de submergir em busca das grandes profundidades oníricas.

Manuel Scorza, em *entrevista a José Perlado, em 1979*

## 2.1. O romance social: a tradição indigenista peruana e o caso de heterogeneidade da narrativa scorziana

Na América Latina, as tradições literárias citadinas que possuem como atributo principal a tematização do ameríndio geralmente são compreendidas a partir da cisão básica entre *indianismo* e *indigenismo*. Seguindo essa formulação crítica geral, as narrativas indigenistas, surgidas no começo do século XX em diversos países latino-americanos, como Bolívia, Equador e Peru, são expressões da modernização ficcional em rompimento com as narrativas nativistas do século XIX, que tematizavam os índios numa perspectiva exótica, romântica e idealista. Essas narrativas nativistas do período romântico se inserem no que ficou conhecido pela crítica como indianismo. O indigenismo surge, por outro lado, com um forte apelo social, assentado na denúncia da situação indígena na América Latina, representando o mundo ameríndio de maneira mais verossímil que a tradição anterior. Dessa maneira, em síntese, grande parcela da crítica latino-americana distinguiu o indianismo do indigenismo. Há, contudo, como veremos, importantes críticos literários que propõem outras formulações.

O indigenismo no Peru, ao contrário de outras expressões literárias de reivindicação social do indígena na América Latina, ultrapassa o campo literário. Sua raiz se encontra essencialmente no campo histórico e social. Isso quer dizer que o indigenismo peruano, enquanto tendência literária, não se constitui apenas como motivo ou tema sem sincronia com a realidade; ao revés, a reivindicação do ameríndio no indigenismo literário peruano tem origem no que ficou conhecido como “o problema do índio” na formação social do Peru. Há, portanto, um indigenismo sócio-histórico, enquanto movimento político e ideológico de reivindicação do indígena, que sustenta o indigenismo literário peruano. Por esse ângulo, a tradição indigenista, em sua composição estética, constitui-se com base na complexa realidade histórico-social do Peru.

José Carlos Mariátegui, em seu livro *Sete ensaios de interpretações da realidade peruana*, foi um dos primeiros intelectuais a perceber e enunciar essa configuração. Para Mariátegui, no ensaio *O processo da literatura*, o indigenismo enquanto corrente estética não depende somente de fatores estritamente literários, mas de configurações sociais e econômicas complexas, porque “o problema do índio” perpassa toda a conflituosa realidade peruana em sua constituição nacional. Assim, a demanda literária que colocou a cultura quéchua no centro narrativo emergiu procurando no índio não somente um tipo, mas a reivindicação estética e

política de um povo e de uma tradição, que, por sua vez, representava a maioria da população peruana, expressando-se, nos tempos de Mariátegui, em torno de “3 ou 4 milhões de homens da raça autóctone no panorama mental de um povo de 5 milhões”. Nesse sentido, sustenta Mariátegui, “os ‘indigenistas’ autênticos (...) colaboram, conscientemente ou não, em uma obra política e econômica de reivindicação – não de restauração nem ressurreição.” (2010, p. 315).

Quanto a sua natureza, o indigenismo literário não pode ser confundido com uma literatura indígena. Assentada, de um lado, na relação dialética entre o pré-moderno e o moderno que perpassa toda a formação socioeconômica e cultural do Peru e, de outro, no conflito entre o neocolonialismo e as novas forças sociais surgidas no início do século XX, a literatura indigenista, devido ao fato de ser produzida pela cidade letrada tendo como referência o universo cultural andino, constituiu-se como uma literatura transculturadora; diferente, portanto, de uma literatura produzida pelos próprios autóctones. Isto não deve, contudo, ser motivo de depreciação:

A maior injustiça na qual um crítico poderia incorrer seria a condenação apressada da literatura indigenista por sua falta de autoctonismo integral ou pela presença, mais ou menos percebida, em suas obras, de elementos de artifício na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verista do índio. Tem que idealizá-lo e estiliza-lo. Também não nos pode dar sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena. (MARIÁTEGUI, 2010, p. 317)

Nessa acepção, a partir da compreensão da natureza do indigenismo como sendo procedente de um diálogo e, por vezes, um conflito intercultural e intersocial, uma das principais características que baliza o processo de desenvolvimento do indigenismo literário na crítica peruana é precisamente a proximidade cultural com que o narrador consegue enunciar o mundo indígena, isto é, em que medida o narrador consegue construir ficcionalmente um universo que chegue o mais próximo possível de uma perspectiva de *dentro* da cultura autóctone, como veremos mais à frente. Desse modo, o indigenismo recebe forte influência do realismo moderno como solução estética para a mimetização do “problema do índio” peruano. Antes de avançar, entretanto, cabe frisar que o termo “mestiço”, utilizado acima por Mariátegui, refere-se mais à condição sociocultural dos escritores do que aos aspectos biológicos, conforme assegura Cornejo Polar, um dos principais e imprescindíveis críticos peruanos para a compreensão do indigenismo, no seguinte trecho:

O termo “mestiço” não tem aqui uma acepção puramente biológica ou racial, nem cabe tampouco interpretá-lo em exclusiva relação com a figura do autor; alude, antes, a toda

uma complexa rede de questões socioculturais, principalmente ao fato de que este processo de produção obedece a normas ocidentalizadas, ou “europóides”, segundo a terminologia de Lipschutz, tanto pela posição social e cultural de seus produtores, claramente integrados ao polo hegemônico das sociedades a que pertencem, como pelo contexto que atuam e as convenções culturais e literárias que empregam. (POLAR, 2000, p. 170)

Em *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Cornejo Polar (1980, p. 36) assegura que o chamado indianismo no Peru foi uma tendência literária extremamente pobre, com pouca produção narrativa expressiva. Defende que sua nomeação se adequa melhor como *indigenismo romântico*, pois essa tendência literária possui também como tema o mundo andino, incorporando-se, no entanto, ao sistema estético e ideológico do romantismo, ainda que se possa estabelecer características gerais como o exotismo, a ausência de reivindicação e a limitação ou incompreensão de níveis básicos econômico-sociais do problema indígena. Desse modo, a classificação proposta teria a vantagem de não tornar absoluto um período com etapas rigidamente delimitadas, ao contrário, abriria espaço para pensar o indigenismo de maneira mais profunda em um campo cultural ampliado, podendo ser reivindicado desde a época da Conquista com as crônicas. Isto é,

Permite perceber o curso do indigenismo como uma ampla e quase ininterrupta sequência, cuja origem está nas crônicas, como temos visto, que se expressa diferentemente de acordo com as variantes que a história geral da literatura peruana pode detectar com relativa facilidade. Em outras palavras, o indigenismo romântico é simplesmente uma etapa de um processo longo e acidentado processo que de alguma maneira estrutura o curso da literatura peruana. Dessa maneira, a oposição entre indianismo e indigenismo perde importância, claro, sem desaparecer por inteiro, para permitir uma compreensão mais completa da profundidade do indigenismo<sup>29</sup>. (POLAR, 1980, p. 37)

Baseado no permanente entrecruzamento de dois mundos do desenvolvimento cultural peruano, o andino e o metropolitano, Cornejo Polar propõe a ampliação do conceito de indigenismo como forma de aprofundamento de seu significado, identificando no duplo estatuto sociocultural das narrativas o elemento fundamental de sua dinâmica. Desse modo, o indigenismo seria considerado em uma grande escala temporal, da Conquista até século XX (ou, talvez, até os dias atuais), onde se apresentaria um desenvolvimento, conforme cada época,

---

<sup>29</sup> Tradução minha: “permite percibir el curso del indigenismo como una amplia y casi ininterrumpida secuencia, cuyo origen está en las crónicas como se ha visto, que se plasma diferencialmente de acuerdo a las variantes que la historia general de la literatura peruana puede detectar con relativa facilidad. En otras palabras: el indigenismo romántico es simplemente una etapa de un largo y accidentado proceso que recorre, y en cierto modo vertebra, el curso de la literatura peruana. De esta manera la oposición entre indianismo e indigenismo pierde importancia, sin desaparecer del todo por supuesto, para permitir una comprensión más cabal de la profundidad histórica del indigenismo”.

ponderando as diferenças sócio-históricas e estéticas, de um tipo de literatura específica: aquela que põe em cena o autóctone e o universo de referência sociocultural quéchua e ao mesmo tempo, de maneira conflitante, formaliza-se pelo universo metropolitano moderno. Essa literatura Cornejo Polar designará de heterogênea, como veremos adiante, antes, porém, faz-se necessário voltar à formulação crítica geral para melhor explicar a formulação de Polar.

O romance peruano *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, é considerado, por grande parte da crítica peruana, a obra inaugural do indigenismo. Por esse motivo, faz-se necessário uma breve análise dessa novela. *Aves sin nido* relata, em síntese, a vida da família criolla Marín em estadia na serra andina fictícia chamada Kíllac, a qual o casal escolheu para investir em uma mina. Os Marín, representantes da burguesia liberal urbana, ficam indignados quando tomam conhecimento da exploração sofrida pelos índios quéchuas por parte das autoridades locais: religiosa, jurídica e política. Então, decidem proteger os índios, mas ao cabo são vencidos pelos poderosos de Kíllac. Antes de regressar à cidade, no entanto, a família Marín resolveu adotar os dois filhos da família indígena *Yupanqui*, Margarita e Rosalía, depois da morte de seus pais por terem defendido a casa de seus protetores criollos. A adoção se efetua, desse modo, como forma de compensação, ou, como argumenta Cornejo Polar (1994, p. 131), “os portadores da civilização não conseguem modificar a implacável ordem social andina, mas ao menos salvam dela Margarita e Rosalía<sup>30</sup>”. Assim, *Aves sin nido* incorpora a reivindicação do indígena com uma visão precária da realidade andina a partir do protagonismo de personagens da cultura citadina.

Cornejo Polar, em *Escribir en el aire*, propõe uma leitura alegórica de *Aves sin nido* como suporte ideológico para uma ideia de nacionalidade plasmada no Peru no século XIX. Para o crítico peruano, o romance, por privilegiar os espaços familiares como o dos Marín e o dos *Yupanqui*, produz “uma complexa alegoria da nação e de seus problemas através da imagem da família e das relações interpessoais que a fundam e a rodeiam<sup>31</sup>” (1994, p. 131). O espaço da família também se enuncia como lugar privilegiado para a representação dos conflitos étnicos do mundo andino. Dessa maneira, *Aves sin nido*, ao enunciar a derrota indígena em Kíllac e a compensação com o processo de adoção, sugere uma reflexão social fatalista em relação à população indígena. Em última instância, o romance somente vislumbra “soluções” individuais

---

<sup>30</sup> Tradução minha: “Los portadores de la civilización no logran modificar el implacable orden social andino, pero al menos salvan de él a Margarita y Rosalía”.

<sup>31</sup> Tradução minha: “una muy compleja alegoría de la nación y sus problemas a través de la imagen de la familia y de las relaciones interpersonales que la fundan y la rodean”.

para “o problema do índio”, por meio da aculturação, isto é, nos termos de Polar,

O romance relata a morte e o sofrimento continuado e inevitável dos índios, a adoção de Margarita e Rosalía implica, de maneira tangencial, contudo muito expressiva, que *Aves sin nido* efetivamente não consegue perceber nenhum futuro para a razão indígena, porém, é menos cético quando se trata da sorte de alguns indivíduos isolados. Certamente a adoção, com a conseguinte mudança de nome (de Yupanqui para Marín), é uma figura especialmente vigorosa da construção de uma nova identidade e do caráter salvador deste processo. Claro, o ato de adoção é seguido por um processo educativo que deverá concluir com o cancelamento das características da primeira identidade<sup>32</sup>. (POLAR, 1994, p. 132)

Desse modo, *Aves sin nido*, por meio do processo educativo dos filhos indígenas adotados com o objetivo radical de transformação de *Yupanqui* em Marín, sugere um significado perturbador subjacente, de acordo com Polar (1994, p. 132, ênfase do autor), de que no romance “a salvação do índio depende de sua conversão em *outro*, em criollo, com a conseguinte assimilação de valores e usos diferenciados; e depende também, como fica claro, da generosidade de quem torna essa metamorfose étnico-social possível<sup>33</sup>”. A ideia do poder da educação como meio transformador da sociedade, em voga na época de *Aves sin nido*, mesmo como forma de ocidentalização do *outro*, possui sua raiz ideológica, conforme Polar, no *Discurso en el Politeama*, do escritor anarquista e ideólogo peruano Manuel González Prada, precursor do realismo peruano e do modernismo americano: “Ensiná-lo a ler e escrever [ao índio] e verá se em um quarto de século se levanta ou não a dignidade do homem<sup>34</sup>” (PRADA APUD POLAR, 1994, p. 133).

O crítico peruano Tomás Escajadillo, em contrapartida, não considera *Aves sin nido* como a primeira narrativa indigenista, apesar do forte sentimento de reivindicação social nela contida. Para Escajadillo, *Aves sin nido* compõe a última fase do indianismo, porque ainda carrega muitos elementos exaltados por essa tradição, como afirma no artigo *El indigenismo narrativo peruano*:

O romance de Matto de Turner é um livro onde se percebe um forte *sentimento de*

<sup>32</sup> Tradução minha: “la novela relata la muerte o el sufrimiento continuado e inevitable de los indios, la adopción de Margarita y Rosalía implica de manera tangencial, pero muy expresiva, que *Aves sin nido* efectivamente no logra percibir ningún futuro para la raza indígena, pero que es algo menos escéptica si se trata de la suerte de algunos individuos aislados. Ciertamente la adopción, con el consiguiente cambio de apellido (de Yupanqui a Marín), es una figura especialmente vigorosa de la construcción de una nueva identidad y del carácter salvador de este proceso. Por supuesto, el acto de la adopción es seguido por un proceso educativo que deberá concluir con la adopción de los rasgos de la primera identidad.”

<sup>33</sup> Tradução minha: “la salvación del indio depende de su conversión en *outro*, en criollo, con la consiguiente asimilación de valores y usos diferenciados; y depende también, como es claro, de la generosidad de quienes hacen posible esa metamorfosis étnico-social.”

<sup>34</sup> Tradução minha: “Enseñadle a leer y escribir [al indio] y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre.”

*reivindicação social* e, no entanto, seus sinais são tão desfocados (‘corpo de índio e alma de branco’, para utilizar uma frase de Sánchez), sua paisagem tão artificial e, além disso, a novela mostra tantos elementos românticos (situações narrativas, tópicos temáticos e linguagem exaltada e sentimentalista), que nos leva a considerá-la não a primeira novela *indigenista*, mas uma das últimas *indianista*; quer dizer, novela onde confluem muitos (demasiados para meu gosto) elementos de uma tradição anterior do tratamento do *tema indígena*, a tradição romântica (que precisamente tem sido muito bem documentada por Concha Meléndez), com os elementos *novos*, os de denúncia dos abusos que se cometem contra o índio. No entanto, os *novos* elementos oscilam entre a mera *informação*, a *documentação* não dramatizada de um abuso típico (os empréstimos compulsórios, por exemplo), e estes abusos são tingidos por situações ou linguagens sentimentais<sup>35</sup>. (ESCAJADILLO, 1989, p.119-120, ênfase do autor)

Nesse sentido, não bastaria somente o sentimento de reivindicação social do indígena para situar uma narrativa como parte do indigenismo. Na perspectiva de Tomás Escajadillo, também se faz necessário a superação das características da tradição anterior, quer dizer, deve haver um rompimento definitivo com a tradição de idealização romântica do autóctone. Por essa razão, em sua tese de doutorado, *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*, Escajadillo propõe uma reconceituação geral do indigenismo, a partir da cisão básica entre *indianismo* e *indigenismo*, considerando quatro momentos distintos: *o indianismo modernista* e *o indianismo romântico-realista-idealista*, como tendências da tradição indianista; e *o indigenismo ortodoxo* e *neo-indigenismo*, como tendências da tradição indigenista.

Da tradição indianista, Escajadillo (1989, p.125) menciona como exemplo *Los hijos del sol* (1921), de Abraham Valdelomar, e os contos de Ventura García Calderón em *La venganza del cóndor* (1924), como parte do *indianismo modernista*. Essa tendência possuiria como características básicas a substituição da modalidade de “geografia exótica” pela modalidade de “histórico exótico” do americano, tratando-se, pois, em termos miméticos, de uma fuga da realidade; e, em outros casos, em virtude da tematização indígena, caracteriza-se pela mera descrição da paisagem e do suposto homem americano, configurando-se, portanto, como um estrato “nativista” sem nenhuma reivindicação social. Por outro lado, Escajadillo menciona os livros de Narciso Aréstegui e *Avis sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, como parte do *indianismo romântico-realista-idealista*, movimento precedente ao indigenismo, que teria como

---

<sup>35</sup> Tradução minha: “La novela de la Matto de Terner es un libro en donde se percibe un fuerte ‘sentimiento de reivindicación social’ y, sin embargo, sus indicios son tan borrosos (‘cuerpo de indio y alma de blanco’, para utilizar una frase de Sánchez), su paisaje tan artificial y, además de ello, la novela muestra tantos elementos románticos (situaciones narrativas, tópicos temáticos y lenguaje exaltado y sentimentalista), que nos llevan al considerarla no la primera novela ‘indigenista’ sino una de las últimas ‘indianistas’; es decir, novela donde confluyen muchos (demasiados para mi gusto) elementos de una tradición anterior del tratamiento del ‘tema indígena’, la tradición ‘romántica’ (que precisamente ha sido muy bien documentada por Concha Meléndez), con los elementos ‘nuevos’ elementos oscilan entre la mera ‘información’, la ‘documentación’ no dramatizada de un atropello típico (los préstamos forzosos, por ejemplo), y estos abusos teñidos por situaciones o lenguaje sentimentales.”



atributo principal uma excessiva distância narrativa frente ao mundo indígena e, por conseguinte, uma idealização romântica do autóctone. A partir desses pressupostos, *Avis sin nido* se inscreveria na tradição anterior, caracterizando-se, portanto, como uma obra *precursora* do indigenismo e não inaugural.

Análogo à cisão do indianismo acenada acima, Escajadillo propõe a seguinte divisão conceitual para o desenvolvimento do indigenismo: *o indigenismo ortodoxo* e o *neo-indigenismo*. Essa sugestão teórica se justificaria pelo fato do termo genérico indigenismo abarcar em seu escopo obras tão díspares. Por isso, Escajadillo procura não considerar um

*indigenismo* a secas: termo ao que se pretende conferir uma *flexibilidad* ou *elasticidad* tal que lhe permita referir-se a obras tão obviamente dissimiles entre si, como *El Padre Horán* (1848) [de Narciso Aréstegui] e *Los ríos profundos* (1958) [de José María Arguedas]; *El alma de la quena* (1917) [de Abraham Valdelomar] e *La agonía de Rasu Ñita* (1962) [de José María Arguedas]; *Aves sin nido* (1889) [de Clorinda Matto de Turner] e *Todas las sangres* (1964) [de José María Arguedas], *La venganza del condor* (1924) [de Ventura García Calderón] e *La tumba del relâmpago* (1979)<sup>36</sup> [de Manuel Scorza]. (ESCAJADILLO, 1989, p. 118, ênfase do autor, acréscimos meu)

A partir dessa divisão conceitual, interessa aqui saber quais as condições indispensáveis para que uma obra venha a ser classificada como indigenista. Para Escajadillo (1989, p. 118), além do *sentimento de reivindicação social do indígena*, a narrativa indigenista deve *superar a visão romântica do mundo quéchua e andino*, e o narrador deve, na enunciação da obra, mostrar *suficiente proximidade com o mundo narrado*, isto é, o mundo do autóctone e o universo andino. Essas três exigências caracterizam as narrativas do chamado *indigenismo ortodoxo*, o qual a maioria das obras, da época da articulação crítica de Escajadillo, insere-se. Vejamos brevemente cada um dos pré-requisitos que funda o indigenismo ortodoxo.

O *sentimento de reivindicação social do indígena*, apresentado por muitos críticos como a única e soberana qualidade do indigenismo, emerge da própria referência à realidade sócio-histórica do Peru. Recorrendo à Mariátegui, Escajadillo (1989, p. 118) reafirma que “o indigenismo nasce como uma necessidade político-cultural-social de tratar de solucionar o que em tempo de Mariátegui se chamava ‘o problema do índio’<sup>37</sup>”, ou seja, que o indigenismo

<sup>36</sup> Tradução minha: “‘indigenismo’ a secas: términos al que se pretende conferir una ‘flexibilidad’ o ‘elasticidad’ tal que le permita referirse a obras tan obviamente disímiles entre sí como *El Padre Horán* (1848) y *Los ríos profundos* (1958); *El alma de la quena* (1917) y *La agonía de Rasu Ñita* (1962); *Aves sin nido* (1889) y *Todas las sangres* (1964), *La venganza del condor* (1924) y *La tumba del relâmpago* (1979).”

<sup>37</sup> Tradução minha: “el indigenismo nace como una necesidad político-cultural-social de tratar de solucionar lo que en tiempo de Mariátegui se llamaba ‘el problema del indio’”.

ultrapassa o campo literário no Peru, por isso difere do “nativismo” ou “criollismo” uruguaio, uma vez que a população uruguaia possui certa unidade, fazendo com que a experiência literária uruguaia, semelhante ao que aconteceu na Argentina, efetua-se como experiência cosmopolita, de acordo com Maríategui (2010, p. 313). Nessa acepção, o indigenismo é compreendido por Escjadillo (1989, p. 119) como uma entidade múltipla, heterogênea e interdisciplinar. Portanto, a reivindicação do autóctone no indigenismo literário é, em última instância, motivado pela condição política e econômica da população quéchua dos Andes peruanos. Dito de outro modo,

O ‘indigenismo’ de nossa literatura atual não está desconectado dos demais elementos novos dessa hora. Ao contrário, encontra-se articulado com esses. O problema indígena, tão presente na política, na economia e na sociologia, não pode estar ausente da literatura e da arte. (MARÍATEGUI, 2010, p. 312)

A *superación da visão romântica do mundo indígena*, por sua vez, deve estar assentada na resolução de reivindicação social do indígena para poder uma obra se situar no indigenismo. Assim, não é possível apenas o sentimento de reivindicação atrelado a uma mera emoção exótica e idealista do indígena, porque tal tratamento literário se insere fortemente na tradição anterior, o indianismo. Por isso, Escjadillo afirma que *Aves sin nido* não faz parte do indigenismo.

Quanto à qualidade de *suficiente proximidade com o mundo romanceado*, apesar de reconhecer certa imprecisão no sintagma “suficiente proximidade”, Escjadillo (1989, p. 120) assegura que essa característica é verificável em cada texto literário específico. Portanto, não é possível afirmar antecipadamente se uma narrativa é *suficientemente próxima* ao mundo andino sem antes avaliá-la a partir do rompimento com a visão romântica e idealista frente à realidade andina. Por meio de uma avaliação sempre difícil do afastamento/proximidade da enunciação narrativa em relação ao universo ameríndio, é possível determinar o limite ou o momento de rompimento da narrativa com a tradição anterior, e, desse modo, a entrada no indigenismo, *topos* qualitativo da narrativa mais verossímil ao mundo indígena.

A partir dessa conceituação, Escjadillo propõe que a primeira obra peruana que sustenta todas as qualidades acima apresentadas é *Cuentos andinos* (1920), de Enrique López Albúgar. Uma vez que, em suas narrativas, visualiza-se o rompimento com a tradição de personagens indígenas distantes do mundo andino, quase sempre estilizados ou idealizados, ou, para dizê-lo de outro modo, verifica-se nas narrativas de Albúgar a construção de “índios de carne e osso”, de acordo com a expressão de Ciro Alegría *Apud* Escjadillo (1989, p. 120). Além disso, os protagonistas das narrativas são os próprios indígenas, diferente, por exemplo, dos personagens

centrais de *Aves sin nido*, o casal criollo Marín. Nessa perspectiva, rompendo com o passado romântico-idealista e, portanto, narrando o sentimento de reivindicação social suficientemente próximo ao mundo indígena, *Cuentos andinos* se configuraria como a obra inaugural do indigenismo ortodoxo peruano. Escajadillo recorre, para reforçar sua hipótese, ao fato de Mariátegui não mencionar *Aves sin nido* como primeira obra indigenista em *O processo da literatura*. Ao contrário, Mariátegui argumenta que

O livro de Enrique López Albújar, escritor da geração radical, *Cuentos andinos*, é o primeiro que, na nossa época, explora esses caminhos [da alma indígena]. Os *Cuentos andinos* apreendem, em seus desenhos secos e duros, emoções substantivas da vida nos Andes e nos apresentam alguns esboços da alma do índio. (MARIÁTEGUI, 2010, p. 318)

Com efeito, para Escajadillo, os narradores de López Albújar estabelecem uma proximidade relativa com o mundo narrado, já que não se trata de uma narrativa indígena, conforme discutido no início, mas se comparado com outros escritores da tradição anterior sua “suficiente proximidade” se mostra superior, pois constrói personagens com vida, rebeldes e convincentes. No entanto, se comparado com outros escritores da própria tradição indigenista sua “suficiente proximidade” se torna fraca e inadequada, por exemplo, em relação a Ciro Alegría, que ficou conhecido pela crítica peruana por conseguir, conforme Escajadillo, “apropriar-se do mundo andino, permeando profundamente na psicologia de seu habitante e, sobretudo, (...) por nos dar, em *El mundo es ancho y ajeno* (1941), com a maior força e grandeza possível, a dimensão épica de sua tragédia coletiva<sup>38</sup>” (1989, p. 121). Os narradores de Ciro Alegría, por outro lado, se comparado com os narradores de José María Arguedas, mostram-se pequenos. De acordo com Escajadillo (*ibid.*, p. 123). Arguedas foi o escritor que mais se aproximou do mundo quéchua na literatura latino-americana. Nunca antes se conseguiu “um acesso tão profundo na alma indígena, nunca antes se pôde amalgamar ou compenetrar tanto o “eu” do narrador com o “eles” (os índios), nunca se recriou o universo andino tão radicalmente ‘de dentro’<sup>39</sup>”. Por isso, a tradição indigenista se apresenta para Escajadillo como um movimento que se desenvolve, incidindo mutações e modificações internas. Assim, López Albújar e Arguedas constituem os extremos do indigenismo na perspectiva de afastamento e proximidade com o mundo romanceado. É nesse sentido que

<sup>38</sup> Tradução minha: “acercarse al mundo andino, calar profundamente en la psicología de su habitante y, sobre todo, ha sabido darnos en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), con la mayor fuerza y grandeza posibles, la dimensión épica de su tragedia colectiva”.

<sup>39</sup> Tradução minha: “un acceso tan profundo al alma indígena, nunca antes se pudo fusionar o compenetrar tanto el ‘yo’ del narrador con el ‘ellos’ (los indios), nunca se recreó el universo andino tan radicalmente ‘desde dentro’”.

as diferenças saltitantes que existem entre ‘seus’ diversos mundos andinos nos diz eloquentemente da mutação, da evolução desse indigenismo. Precisamente, penso que uma das qualidades que explica ou caracteriza o *processo*, a evolução do ‘indigenismo’, é sua penetração cada vez maior no ‘mundo total’ do habitante andino. Deste ponto de vista, López Albújar, Ciro Alegría e José María Arguedas significam três níveis, cada vez mais profundos, de compenetração com o índio, sua alma, seus sonhos, o drama de sua exploração, a visão de seu destino futuro. Contudo, formam parte da mesma escola, da mesma tradição<sup>40</sup>. (ESCAJADILLO, 1989, p. 124, ênfase do autor)

Elucidado em síntese a constituição do *indigenismo ortodoxo*, resta esclarecer como se constitui, em suas diferenças, o *neo-indigenismo* para terminar a explanação da cisão estabelecida por Escajadillo como forma de compreensão do desenvolvimento do indigenismo. O neo-indigenismo se define pela conjunção das seguintes características, sistematizadas por Cornejo Polar:

- a) o emprego da perspectiva do realismo mágico, que permite revelar as dimensões míticas do universo indígena sem isolá-las da realidade, com o que obtém imagens mais profundas e exatas desse universo;
- b) a intensificação do lirismo como categoria integrada ao relato;
- c) a ampliação, complexidade e aperfeiçoamento do arsenal técnico da narrativa, mediante um processo de experimentação que supera as conquistas alcançadas neste aspecto por parte do indigenismo ortodoxo;
- d) o crescimento do espaço da representação narrativa, em consonância com as transformações reais da problemática indígena, cada vez menos independente do que ocorre à sociedade nacional como um todo. (POLAR, 2000, p. 105)

Vejamos em detalhes cada um dos pontos enunciados.

(a) O realismo mágico, ou o realismo maravilhoso, de acordo com Escajadillo, possibilitou, em sua expressão mais efetiva, penetrar o mundo andino em dimensões nunca antes acessadas ficcionalmente, revelando assim o universo mítico do homem andino. As obras do indigenismo ortodoxo, baseadas na força de influência do realismo ocidental, não apresentam em plenitude a concepção mítica do mundo indígena, quando as fazem, mostram-na como não pertencente à realidade. Isto é, quando exibem estratos “maravilhosos”, nas palavras de Escajadillo (1989, p. 129), “ainda se percebe a fratura, a demarcação entre os campos rigorosamente diferentes do ‘real-mágico’ e do ‘real-real’; ainda não há uma fusão plena dos dois estratos<sup>41</sup>”. As obras de López Albújar e Ciro Alegría são exemplos paradigmáticos.

<sup>40</sup> Tradução minha: “las diferencias tan saltantes que existen entre ‘sus’ diversos mundos andinos nos hablan elocuentemente de la mutación, de la evolución de ese ‘indigenismo’. Precisamente, pienso que uno de los rasgos que explica o caracteriza el *proceso*, la evolución del ‘indigenismo’, es su cada vez mayor penetración en el ‘mundo total’ del habitante andino. Desde este punto de vista López Albújar, Ciro Alegría y José María Arguedas significan tres niveles, cada vez más profundos, de compenetración con el indio, su alma, sus sueños, el drama de su explotación, la visión de su destino futuro. Pero forman parte de la misma escuela, de la misma tradición”.

<sup>41</sup> Tradução minha: “se percibe todavía la fractura, el deslinde, entre los campos rigurosamente diferentes de lo

Escajadillo traz esses exemplos para fazer algumas comparações com o realismo maravilhoso de Arguedas em *Los Ríos profundos*:

López Albújar nos fala de ‘toda essa acumulação irracional com que parece vir o índio ao mundo’; Rosendo Maqui *piensa* – nos informa o narrador onisciente de *El mundo es ancho y ajeno* – que talvez seus antecessores sejam condores; pelo contrário, para o Ernesto de *Los Ríos profundos*, as pedras de Cusco se movem e falam ao coração; o *Wamani* (‘Deus da montanha que se apresenta em figura de condor’) passa dos ombros de *dansak’Rasu Ñiti* aos de seus discípulos *Atok’sayku* quando finalmente vem a *chirikinka*, a mosca azul que anuncia a morte. Os indigenistas ‘ortodoxos’, ao contrário, adotam quase invariavelmente uma das duas atitudes. Aqueles que, como López Albújar, sentem-se muito afastados do índio, e não entendem seu estrato mágico e, portanto, o condenam<sup>42</sup>. (ESCAJADILLO, 1989, p. 129, ênfase do autor)

E aqueles que vacilam, geralmente por meio da voz ilimitada de um narrador onisciente, frente a um acontecimento “mágico”, e preferem não opinar, distanciando-se, assim, desse estrato discursivo, sempre associado declaradamente ao mundo andino e a crença indígena, como no caso de Ciro Alegría. A partir da contemplação da “magia” indígena, essa atitude se deixa entrever como uma espécie de “tolerância benevolente” do narrador onisciente, que procura separar profundamente a “magia” do rigor da “realidade”, visando com isso à cumplicidade do leitor. Desse modo, há dois tratamentos dados aos estratos míticos, enquanto camada fora da realidade, pelo indigenismo ortodoxo: a condenação e a indiferença. Portanto,

Nas obras do ‘indigenismo ortodoxo’ sempre podemos distinguir e diferenciar o estrato do ‘mágico’ do estrato da ‘realidade’; embora tentem se apresentar juntos, sempre veremos a ‘costura’ que une (ou separa) o estrato do ‘real maravilhoso’ do estrato do ‘real-real’. O ‘realismo mágico’, que implica uma ‘aceitação’ ou ‘adoção’ do estrato do mágico-mítico-religioso (em qualquer tipo de combinações) como algo que se realiza no mundo com a mesma *naturalidade* que os ‘fenômenos naturais’, seja através da lente do narrador onisciente ou mediante o ponto de vista de um personagem, fornece imensas e novas possibilidades de uma penetração mais profunda e autêntica no horizonte do habitante andino, para quem, precisamente, a ‘realidade’ é diferente da de um leitor ‘ocidental’: para ele a ‘realidade’, também de rios, montanhas, árvores e touros, diríamos ‘normais’, está composta por *wamanis*, por *jircas* que foram guerreiros, *aukis* tutelares que intervêm no destino humano; rios que falam ao coração, que trazem mensagens de terras distantes; touros que são deuses, como o Misitu, sem deixar de serem touros; árvores que retêm, através dos tempos, uma mensagem, que *sabem* e veem e sentem e sofrem<sup>43</sup>. (ESCAJADILLO, 1989, p. 130, ênfase do autor)

---

‘real-mágico’ y lo ‘real-real’; no hay todavía una fusión plena de los dos estratos”.

<sup>42</sup> Tradução minha: “López Albújar nos habla de ‘todo ese cúmulo de irracionales con que parece venir el indio al mundo’; Rosendo Maqui *piensa* – nos informa el narrador omnisciente de *El mundo es ancho y ajeno* – que *quizás* sus antecesores sean cóndores; por el contrario, para el Ernesto de *Los Ríos profundos* las piedras del Cuzco se mueven y hablan al corazón; el *Wamani* (‘Dios montaña que se presenta en figura de cóndor’) pasa de los hombros del *dansak’Rasu Ñiti* a los de su discípulo *Atok’sayku* cuando finalmente viene la *chirikinka*, la mosca azul que anuncia la muerte. Los indigenistas ‘ortodoxos’, por el contrario, adoptan casi invariablemente una de dos actitudes. Aquéllos que, como López Albújar, se sienten muy lejanos del indio, y no entienden su estrato mágico y por tanto lo condenan”.

<sup>43</sup> Tradução minha: “en las obras del ‘indigenismo ortodoxo’ siempre podremos distinguir y diferenciar el estrato de

Nessa perspectiva, ninguém conseguiu utilizar o realismo mágico, como na descrição dos rios e montanhas, como José María Arguedas, de acordo com Escajadillo (1989, p. 130). Os escritores como Eleodoro Vargas Vicuña e Zavaleta compreenderam com *Los ríos profundos* como se aplicava no indigenismo a nova forma de entender o mundo a partir do realismo mágico; embora, cronologicamente, Vicuña e Zavaleta produzissem narrativas neo-indigenistas antes de Arguedas. Escajadillo reforça sua argumentação, a partir da terceira edição de *Historia de la novela hispanoamericana*, do professor Fernando Alegría, sugerindo que “Arguedas é o representante máximo do novo *realismo mágico* hispano-americano<sup>44</sup>” (ALEGRÍA APUD ESCAJADILLO, 1989, p. 130). Defende, entretanto, que existe outro modo peculiar de realização do “realismo mágico” como o praticado por Manuel Scorza na importante pentalogia *La guerra silenciosa*, ou seja, em *Redoble por Rancas* (1971) até *La tumba del relámpago* (1979), que se caracterizaria como

um ‘realismo mágico’ mais próximo de Macondo – contudo, não uma cópia de Macondo, mas uma ‘criação heroica’, como diria Mariátegui – : os cavalos falam, os homens são invisíveis ou nunca dormem, os rios e lagos suspendem seus cursos, habitantes vivem no fundo dos lagos, arcanjos se apresentam na Serra Central do Peru, etc. O mundo de Scorza, diferente do de Arguedas, é mais mestiço que propriamente índio e nele há fantasia pura, (...), entrelaça-se com a concepção mágico-religiosa que o indígena tem da realidade<sup>45</sup>. (ESCAJADILLO, 1989, p. 130-131)

(b) A intensificação do lirismo como categoria integrada ao relato, segunda qualidade do neo-indigenismo, Escajadillo denomina de “prosa poemática”. Geralmente utilizada pelo narrador em primeira pessoa, característica incomum no indigenismo ortodoxo, a intensificação do lirismo se constitui como mais uma tendência necessária de análise para a proposta de

---

lo ‘mágico’ del estrato de ‘la realidad’; aunque intenten presentarse juntos, siempre veremos la ‘costura’ que une (o separa) el estrato de lo ‘real maravilloso’ del estrato de lo ‘real-real’. El ‘realismo mágico’, que implica una ‘aceptación’ u ‘adopción’ del estrato de lo mágico-mítico-religioso (en cualquier tipo de combinaciones) como algo que se da en el mundo con la misma *naturalidad* que los ‘fenómenos naturales’, sea a través del lente del narrador omnisciente o mediante el punto de vista de un personaje, brinda inmensas y nuevas posibilidades de una penetración más profunda y auténtica en el horizonte del habitante andino, para quien, precisamente, la ‘realidad’ es distinta a la de un lector ‘occidental’: para él la ‘realidad’, además de ríos, montañas, árboles y toros, diríamos ‘normales’, está compuesta por *wamanis*, por *jircas* que fueron guerreros, *aukis* tutelares que intervienen en el destino humano; ríos que hablan al corazón, que traen mensajes de lejanas tierras; toros que son dioses, como el Misitu, sin dejar de ser toros; árboles que retienen, a través de los tiempos, un mensaje, que *saben* y ven y sienten y sufren.”

<sup>44</sup> Tradução minha: “Arguedas es el representante máximo del nuevo realismo mágico hispanoamericano.”

<sup>45</sup> Tradução minha: “un ‘realismo mágico’ más próximo a Macondo – pero no un Macondo de ‘copia y calco’ sino uno de ‘creación heroica’, como diría Mariátegui - : los caballos hablan, los hombres son invisibles o nunca duermen, los ríos y lagos suspenden su curso, la gente vive en el fondo de los lagos, arcángeles se presentan en la Sierra Central Perú, etc. El mundo de Scorza, a diferencia del de Arguedas es más mestizo que propriamente indio y en él la fantasía pura, (...), se entrelaza con la concepción mágico-religiosa que el indígena tiene de la realidad.”

transição ao neo-indigenismo como modo de desenvolvimento do indigenismo peruano. A *intensificação* do lirismo, e não o seu *surgimento*, como assegura Escajadillo (1989, p. 131), tem como primeiras obras notáveis *Nahuín* (1953) e *Taita cristo* (1964), de Eleodoro Vargas Vicuña, *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, e *El Cristo Villenas* (1955) e *Los Ingar* (1955), de Zavaleta.

Diferente de Juan Loveluck *apud* Escajadillo (1989, p. 131), que chegou a sustentar que o indigenismo documental e denunciatório teve seu último apogeu em Ciro Alegría e que, portanto, outra forma de indigenismo, apenas com cunho poético, havia surgido – o “neoindigenismo” – como no caso de Arguedas, Escajadillo argumenta que a intensificação poética do neo-indigenismo não esvaziou o tom denunciatório do indigenismo ortodoxo, nem é o único sinal que explica sua insurgência; ao contrário, bastaria lembrar-se da “monumental ‘denúncia’ que implica a pentalogia *La guerra silenciosa* de Scorza, para não seguir falando de Arguedas<sup>46</sup>”. Além disso, a premissa de Loveluck, de que no indigenismo ortodoxo não haveria a inserção do poético, é equivocada. Ciro Alegría, por exemplo, como grande representante do indigenismo ortodoxo, sempre inseriu o poético em suas narrativas, contudo, sem a mesma intensidade presente nas obras posteriores da nova tradição indigenista. Enfim, trata-se da intensificação do lirismo e não seu aparecimento.

(c) A terceira transformação do neo-indigenismo em relação ao indigenismo ortodoxo é a ampliação, complexidade e aperfeiçoamento das técnicas narrativas, por meio de um processo de experimentação, que supera as tentativas anteriores da tradição indigenista. Este ponto, levantado por Escajadillo em 1971 em sua tese de doutoramento, tinha como expressão ilustrativa de seu desenvolvimento o “segundo Arguedas<sup>47</sup>”, o autor de *Los ríos profundos* e *La agonía de rasu Ñiti* (1962), e as narrativas de Vargas Vicuña e Zavaleta. Escajadillo (1989, p. 132) reconhece que uma possível transformação radical desse ponto poderia causar o rompimento com a própria tradição indigenista, ou seja, seria uma modificação suficiente para o surgimento de outra tradição literária no Peru. No entanto, no artigo *El indigenismo narrativo peruano*, em que faz

---

<sup>46</sup> Tradução minha: “en la monumental ‘denuncia’ que implica la pentalogía *La guerra silenciosa* de Scorza, pero no seguir hablando de Arguedas.”

<sup>47</sup> Para Escajadillo (1989, p. 123-124), em termos de desenvolvimento dentro da cisão conceitual do indigenismo, há pelo menos dois Arguedas: o dos primeiros livros, como *Agua* e *Yawar Fiesta*, e o autor de *Los ríos profundos* e *La agonía de rasu Ñiti*, sem falar nos demais. Ainda sugere a possibilidade de um terceiro Arguedas, o autor de *El sexto*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Justifica: “Arguedas trabaja dentro de una tradición ‘indigenista’, dentro de una escuela o movimiento que se transforma, que evoluciona, que pasa por un proceso de mutaciones o cambios (y precisamente Arguedas es el escritor que más contribuye a que dicha tradición evolucione).”

uma atualização dos levantamentos da tese, nas décadas seguintes ao seu doutoramento, Escajadillo sustenta que as novas narrativas do indigenismo não produziram uma transformação radical de ampliação e complexidade da técnica narrativa, tornando, assim, válida sua proposta conceitual do neo-indigenismo.

Entre os escritores que Escajadillo estudou, propondo como parte do neo-indigenismo, estão Manuel Scorza, Carlos Eduardo Zavaleta, Marcos Yauri Montero e Edgardo Rivera Martínez (a denominada “geração de 50”); além de enumerar uma geração mais recente de narradores como Félix Huamán Cabrera, Hidebrando Pérez Huaranca, Víctor Zavala Cataño e Oscar Colchado Lucio. Para Escajadillo, em todos os casos, há uma evidente ampliação e aperfeiçoamento das técnicas narrativas que, em sua experimentação, superam as técnicas do indigenismo ortodoxo, seja no conto ou no romance. *La guerra silenciosa*, de Manuel Scorza, é um dos grandes exemplos para o crítico peruano. Em grande parte dessas narrativas, a ampliação e a complexidade se efetuam com experimentos faulknerianos, além de algumas que adotam um “objetivismo como o de Henry James”. Por fim, as técnicas dos romances neo-indigenistas rompem com indigenismo ortodoxo devido suas experimentações, achados e inovações que permitem superar as limitações narrativas anteriores (1989, p. 133).

(d) A quarta e última transformação proposta por Escajadillo, caracterizada pelo “crescimento do espaço da representação narrativa, em consonância com as transformações reais da problemática indígena, cada vez menos independente do que ocorre à sociedade nacional como um todo”, é o ponto mais problemático entre os quatro, uma vez que a possibilidade desse crescimento de espaço na representação narrativa pode possibilitar o cancelamento da própria tradição indigenista, como argumentou Cornejo Polar (2000, p. 105): “sobre esta última característica, mas não apenas ela, torna-se necessário debater se o neo-indigenismo é uma transformação orgânica da tradição anterior ou, ao contrário, seu cancelamento”.

Escajadillo optou pela hipótese da transformação orgânica do indigenismo ortodoxo para o neo-indigenismo, apesar de considerar na época de sua tese o romance *Todas las sangres* (1964), de Arguedas, “mais que uma ‘ampliação’, um ‘cancelamento’ do indigenismo<sup>48</sup>”, conforme assegura o próprio Escajadillo (1989, p. 134). No entanto, a partir de apontamentos como de Claude Fell *apud* Escajadillo (*ibid.*, p. 134): “Em diferença dos escritores indigenistas tradicionais, Arguedas não se sujeita a um conflito limitado no tempo e no espaço: suas obras

---

<sup>48</sup> Tradução minha: “más que una ‘ampliación’ una ‘cancelación’ del indigenismo.”



apresentam essa versão global característica da novela americana contemporânea<sup>49</sup>”, e de declarações do próprio Arguedas *apud* Escajadillo (1989, p. 134): “Parece-me que em *Todas las sangres* temos superado o tema estritamente indigenista ou tradicionalmente chamado indigenista<sup>50</sup>”, Escajadillo reavalia sua posição, abrindo a possibilidade de adequação crítica de *Todas las sangres* como um romance pertinente ao neo-indigenismo, amparado, sobretudo, na seguinte afirmação de Arguedas, ao levantar a dupla possibilidade de qualificação do romance:

Finalmente, a narrativa peruana tenciona, sobre as experiências anteriores, abranger todo o mundo humano do país em seus conflitos e tensões interiores, tão complexos como sua estrutura social (...). Nesse sentido, a narrativa atual, que se inicia como indigenista, tem deixado de ser tal como aponta a descrição e interpretação do destino da comunidade total do país, apesar disso, poderia seguir sendo qualificada de *indigenista* enquanto continuar reafirmando os valores humanos excelsos da população nativa<sup>51</sup>. (ARGUEDAS *APUD* ESCAJADILLO, 1989, p. 134, ênfase do autor)

Nessa acepção, Escajadillo afirma que as narrativas de Zavaleta e Yauri, escritas décadas depois de *Todas las sangres*, representam uma espécie de “novelas bi-polares” para não dizer “novelas totais”, porque os protagonistas, em maioria serranos e não indígenas, frequentam tanto as serras andinas como a capital Lima. Essas narrativas, conforme Escajadillo (1989, p. 135), enunciam exatamente o que indicou Arguedas: a reafirmação dos valores humanos excelsos da população autóctone, portanto, também podem ser qualificadas de neo-indigenistas. Para finalizar sua argumentação, Escajadillo faz referência a Ciro Alegría, que compreende o indigenismo como um movimento que luta em favor dos índios e valoriza, ou revaloriza, a capacidade intelectual do homem indígena, citando o seguinte trecho:

Parece-me que o indigenismo tem dois aspectos bem claros: um é da luta e da reivindicação, e este possivelmente passe, cedo ou tarde, quando chegar uma nova situação social; mas, há outros aspectos do indigenismo que é o que valoriza e está descobrindo as qualidades humanas do mundo indígena que sempre existiram e tem existido heroicamente através de séculos de opressão, porque o índio tem tratado de afirmar sua cultura tradicional obstinadamente, e ele [o indigenismo] tem trazido para nós em muitas maneiras<sup>52</sup>. (ALEGRÍA *APUD* ESCAJADILLO, 1989, p. 135, acréscimo)

<sup>49</sup> Tradução minha: “A diferencia de los escritores indigenistas tradicionales, Arguedas, no se sujeta a un conflicto limitado en el tiempo y el espacio: sus obras presentan esa versión global característica de la novela americana contemporánea.”

<sup>50</sup> Tradução minha: “Me parece que en *Todas las sangres* hemos rebasado el tema estrictamente indigenista o tradicionalmente llamado indigenista.”

<sup>51</sup> Tradução minha: “Finalmente, la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social (...). En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como indigenista, ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de *indigenista* en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa”.

<sup>52</sup> Tradução minha: “el indigenismo me parece que tiene dos aspectos bien claros: uno es el de la lucha y el de la reivindicación, y éste posiblemente pase, tarde o temprano, cuando llegue una nueva situación social; pero hay otros

meu)

Para finalizar a elucidação da proposta conceitual em questão, Escajadillo (1989, p. 135) conclui afirmando categoricamente, contra os críticos que anunciaram o fim do indigenismo, que a tradição indigenista tem persistido, e persistirá por muito tempo, e que, portanto, sua conceituação do neo-indigenismo segue adequada para caracterizar “novelas totais” como *Todas las sangres* e “bio-polares” como *Los aprendices* e *Retratos turbios*, de Zavaleta.

Cornejo Polar, por sua vez, em *Sobre o “Neo-Indigenismo” e os romances de Manuel Scorza*, considera, de modo geral, acertada a caracterização proposta por Escajadillo. No entanto, acredita ser necessária uma articulação com uma concepção de indigenismo para além do seu referente – o mundo andino – e de sua intencionalidade – uma literatura de denúncia. Para definir melhor essa concepção geral, propõe esmiuçar seu processo de produção, circulação e recepção, permitindo, assim, levar em consideração a relação entre o pré-moderno e o moderno que constitui o âmago do indigenismo. Ou seja,

Esta perspectiva permite ver o que é essencial no indigenismo: sua heterogeneidade conflituosa, resultado inevitável de uma operação literária que põe em relação assimétrica dois universos socioculturais distintos e opostos, um dos quais é o indígena (a que corresponde a instância referencial), enquanto o outro (do qual dependem as instâncias produtivas, textuais e de recepção) está situado no setor mais moderno e ocidentalizado da sociedade peruana. Esta contradição interna reproduz a contradição básica dos países andinos. (POLAR, 2000, p. 106)

A partir desse *locus conflictivo*, isto é, do duplo estatuto sociocultural, Cornejo Polar propõe articular a concepção geral do indigenismo com um de seus conceitos críticos mais importantes: a *heterogeneidade* ou as *literaturas heterogêneas*. Ao contrário da ideia de uma literatura nacional, com um *corpus* supostamente autônomo e homogêneo, produzida por uma tradição unitária e estável, a literatura indigenista se situa no cruzamento conflituoso entre duas sociedades e duas culturas distintas. Por esse ângulo, Cornejo Polar direciona sua articulação crítica para a formulação do conceito de heterogeneidade a partir da seguinte indicação deixada por Mariátegui em *O processo da literatura*, um dos *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*: “o dualismo quéchua-espanhol do Peru, ainda não resolvido, faz da literatura nacional um caso de exceção que não é possível estudar com o método válido para as literaturas organicamente nacionais, nascidas e crescidas sem a intervenção de uma conquista”

---

aspectos del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado descubriendo las calidades humanas del mundo indígena que han existido siempre y han existido heroicamente a través de siglos de opresión, porque el indio ha tratado de afirmar su cultura tradicional tercamente y la ha traído hasta nosotros en muchos aspectos”.

(MARIÁTEGUI, 2010, p. 227).

Nesse sentido, há um sistema literário que pressupõe a categoria da homogeneidade, ou seja, um sistema em que a produção, o referente, o texto literário, a distribuição e a recepção se efetuam num mesmo campo sociocultural. Cornejo Polar (2000, p. 162), a partir da narrativa peruana e chilena dos anos cinquenta, explora o exemplo de Sebastián Salazar Bondy e Julio Ramón Ribeyro, no caso peruano, e de José Donoso e Jorge Edwards, no caso chileno, como literaturas homogêneas. Esses escritores, que são oriundos da mesma camada da classe média urbana,

empregam os atributos de modernidade que distinguem a ação desse grupo social, os quais, neste aspecto concreto, se traduzem no rejuvenescimento do aparato técnico da narração, aludem referencialmente à problemática do mesmo estrato e são lidos por um público de igual signo social. Assim, a produção literária circula no interior de um só espaço social e adquire um grau muito alto de homogeneidade: é, poderia dizer-se, uma sociedade que se fala a si mesma. (POLAR, 2000, p. 162)

Em contrapartida, há, sobretudo na América Latina com base pré-colombiana, uma literatura que possui como referente uma cultura pré-moderna, de um lado, e, de outro, desenvolve-se a partir de instâncias de produção, distribuição e recepção pertencentes à cultura moderna e ocidental. Esta relação de produção estética transcultural constitui a condição imperativa das literaturas heterogêneas. Desse modo, as literaturas heterogêneas se caracterizam, de acordo com Polar (2000, p. 162), pela duplicidade do processo produtivo dos signos socioculturais, “trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito”. Com o intuito de reforçar sua conceituação, recorre ao estudo de Agustín Cueva, sobre o *Cien años de soledad*, de García Márquez, para melhor caracterizar uma das variantes da heterogeneidade:

[...] o problema coloca-se em termos antinômicos. De um lado, um referente empírico que não pode impor sua forma própria de consciência como perspectiva hegemônica, capaz de estruturar a obra na forma estética pertinente [...] por se encontrar situado em um nível subalterno da formação social que o engloba e redefine, e a partir do qual só se poderia engendrar algum gênero de literatura popular [...]. Por outro lado, uma forma de consciência proveniente do pólo social hegemônico, mas que por si só não basta e inclusive pode converter-se em óbice para a adequada plasmação daquela matéria-prima, que naturalmente possui sua própria espessura, vale dizer, sua própria forma, e requer portanto um tratamento estético particular. (CUEVA APUD POLAR, 2000, p. 162)

Outra maneira exemplar do modo de funcionamento da heterogeneidade se encontra na

análise de Noé Jitrik sobre *El reino de este mundo*. Para Jitrik *apud* Polar (2000, p. 163), a narrativa de Alejo Carpentier representa um relato no contexto do sistema de produção colonial, mas é produzido num sistema historicamente posterior, isto é, existe uma “fratura de unidade ‘mundo representado’ e ‘modo de representação’”. Ambos os exemplos de estudos citados por Polar, a partir de narrativas isoladas, possui o realismo maravilhoso como solução estética de fundo.

Por fim, explorando outra perspectiva da heterogeneidade, Polar traz um trecho do estudo de Ángel Rama sobre toda a produção de José María Arguedas, pautada nas formas literárias e seu processo produtivo:

As formas originárias que a cultura indígena punha à disposição do escritor eram a canção e o conto folclórico. As que propunha a cultura dominante eram o romance e o conto, dentro dos modelos estabelecidos sob a dupla invocação regionalista e social, que por sua vez se filiava ao relato realista da segunda metade do século XIX europeu. Como é a esta linha que se liga a obra narrativa de Arguedas, devemos inferir que a batalha da forma, em seu primeiro embate, ou seja, na opção genérica, decide-se em favor daquelas formas que regem a cultura ocidental. Mas a partir de tal escolha, observaremos que promove um tratamento interno dessas formas, introduz-lhes notórias modificações e ao mesmo tempo fortifica essa operação com a ajuda de elementos procedentes da cultura autóctone. (RAMA *APUD* POLAR, 2000, p. 163)

Com os três estudos mencionados, vinculados diretamente ao realismo maravilhoso, Cornejo Polar apresenta variações da heterogeneidade enquanto sistema de produção literária, manifestando-se, portanto, de distintas formas e graus no decorrer do tempo. Como sistema de produção na América Latina, a heterogeneidade tem como começo e modelo, de acordo com Polar, as crônicas da Conquista. Nas crônicas do Novo Mundo, o referente se projeta em direção a uma identidade sociocultural oposta ao sistema de produção e consumo do texto, marcando o entrecruzamento de dois universos característicos das literaturas heterogêneas. Por isso, afirma Polar (2000, p. 164), com as crônicas “funda-se na América Latina um tipo de literatura que tem vigência até os nossos dias”.

As crônicas se constituíram como ferramentas epistemológicas sobre o Novo Mundo para instâncias do poder espanhol, quase sempre como um signo de comunicação para um rei e para a metrópole. Quer dizer, a partir de um modo de produção textual assentado numa cosmovisão metropolitana, a crônica procura interpretar uma realidade sociocultural insólita e desconhecida, para poder apresentar o Novo Mundo em outra realidade sociocultural. Assim, tentando desfazer o enigma e a opacidade do referente “maravilhoso” enquanto realidade incontrastável, “o cronista sente uma dupla solicitação: tem de lhe ser fiel, representando-o em termos de

‘verdade’, mas, ao mesmo tempo, tem de submetê-lo a uma interpretação que o faça inteligível para uma ótica estranha, começando pelo do próprio cronista” (POLAR, 2000, p. 164).

O desvelamento da nova realidade, no entanto, só pode operar em dois movimentos: primeiro, pela ordem comparativa, ou seja, qualquer descrição possível somente se realiza recorrendo a uma realidade distinta da realidade do referente; segundo, e conseqüentemente, a descrição do Novo Mundo é realizada pelo sistema cultural de produção e destino da crônica. Dessa maneira, a realidade do referente quase sempre fica velada e encoberta devido à intervenção de outra realidade sociocultural, começando pelo idioma. O Inca Garcilaso de la Vega, por exemplo, conforme Polar (2000, p. 165), a partir da concepção de mundo platônica, tentou descrever a conflituosa realidade que pensava ver em harmonia com o horizonte da mestiçagem, mas, ao recorrer à filosofia ocidental almejando explicar sua própria situação histórica, ratifica que a crônica atualiza os procedimentos culturais de sua produção encobrendo a realidade referenciada. Portanto, a ação das crônicas coloca em cena as forças culturais dos conquistadores, que são assentadas, por sua vez, em interesses político-econômicos. Desse modo,

a menção destes outros níveis não faz mais que enfatizar a natureza conflituosa das crônicas, pois é óbvio que não existe coincidência entre os interesses expressos pelos cronistas e os que, no horizonte da realidade, pertencem ao referente. Seria errôneo, entretanto, extrair destes fatos uma condenação global do gênero cronístico e de seus autores. No fundo, as crônicas limitam-se a reproduzir, nos termos que especificamente lhes correspondem, o que é um acontecimento histórico inevitável, a conquista, e a marcar o início do que Mariátegui chamava as literaturas não organicamente nacionais. (POLAR, 2000, p. 165)

No plano formal, entretanto, a heterogeneidade das crônicas se expressa de duas maneiras distintas: a majoritária, realizada pelos cronistas espanhóis, caracterizada pela assimetria entre os planos socioculturais em disputa, quer dizer, a cultura espanhola sufoca o referente e lhe impõe seus modos de expressões; e a minoritária, composta por certas crônicas heterodoxas, realizada pelos cronistas mestiços ou indígenas, caracterizada por desvios formais em que o referente pôde se impor à formalização espanhola. Guamán Poma de Ayala, por exemplo, manifesta desvios formais em suas crônicas. De acordo com Cornejo Polar, as ilustrações das crônicas de Guamán Poma podem ser interpretadas como rasura da estrutura da crônica, dando lugar a uma linguagem gráfica que satisfaz as exigências do referente, pois os desenhos dizem muito mais sobre o mundo andino do que a palavra escrita espanhola. Assim, esse tipo de crônica indica uma operação inversa da maioria: “se em outros casos o processo produtivo sufocava o referente,

neste, ao contrário, o referente pode impor certas condições e gerar uma modificação na estrutura formal das crônicas” (POLAR, 2000, p. 166). Portanto, Cornejo Polar chega à conclusão de que as crônicas não são categorias neutras, ao revés, estão intrinsecamente ligadas ao curso da heterogeneidade na literatura da América Latina. Por isso,

O gênero crônica serve de modelo às literaturas heterogêneas porque assinala, com desigual intensidade, as duas alternativas mais importantes: ou a submissão do referente pelo império de fatores exógenos, nos casos normais, ou, em alguns casos excepcionais, a capacidade desse mesmo referente para modificar – com tudo o que isso significa – a ordem formal das crônicas. Ambas as opções têm um vasto desenvolvimento na literatura latino-americana. (POLAR, 2000, p. 166-167)

No caso do indigenismo, a partir da cisão existente entre o universo indígena e sua representação indigenista, temos um novo exemplo, que parece se aprofundar, da literatura heterogênea, de acordo com Cornejo Polar. Isto é, assentado no entrecruzamento de dois universos socioculturais opostos, de um lado, as instâncias de produção e consumo da modernidade, e, de outro, o referente pré-moderno, o indigenismo aprofunda a heterogeneidade “na medida em que ambos os universos não aparecem justapostos, mas em contenda, e enquanto o segundo, o universo indígena, costuma mostrar-se, precisamente, em função de suas peculiaridades distintivas” (2000, p. 169).

Nessa perspectiva, sabendo que a natureza do indigenismo está repousada na mestiçagem sociocultural, para utilizar o termo de Mariátegui, Cornejo Polar (2000, p. 171) argumenta que o modo de produção, sobretudo no que tange à estrutura formal, determina o resultado textual final, isto é, o signo do ocidente predomina no processo produtivo do indigenismo. Por isso, todos os gêneros ocidentais participam do indigenismo “e marcam, com as fases que caracterizam a literatura latino-americana em seu conjunto, um mesmo ritmo histórico”. Desse modo, é possível se referir a um indigenismo romântico e a outro realista. Além da natureza dos textos e do processo produtivo, a reprodução ocidental marca também o sistema de distribuição e comunicação das narrativas indigenistas, localizadas nas chamadas literaturas “cultas” ou dentro do circuito oficial da metrópole, sem que haja incorporação no circuito dos setores indígenas. Portanto, conforme Cornejo Polar (*ibid.*, p. 171), como as crônicas, a literatura indigenista pressupõe um leitor distante de seu referente.

A heterogeneidade da literatura indigenista está assentada, por sua vez, em outra heterogeneidade crucial: a político-econômica. Para além do entrecruzamento de dois modos socioculturais distintos, onde os pressupostos do moderno almeja revelar as instâncias pré-

modernas, o indigenismo se apresenta, conforme Polar (2000, p. 171), sobre o pano de fundo da desagregada constituição, quanto aos estratos de condicionamentos sociais, da realidade peruana.

Dessa maneira,

o indigenismo responde a determinações de uma sociedade caracterizada pelo subdesenvolvimento e pela dependência de sua estrutura capitalista, enquanto o referente – o mundo indígena – aparece condicionado por uma estrutura rural ainda tingida de resíduos feudais, na maioria dos países andinos. Além disso, enquanto a atividade indigenista é uma atividade da classe média e, em especial, de grupos em variado grau de radicalização, o referente tem de representar os conflitos de outras classes, a beligerante oposição do campesinato e do ‘gamonalismo’. Embora seguramente ambas as dimensões mostrem traços comuns que derivam de sua inserção na luta de classes, o certo é que a situação social dos produtores do indigenismo é diferente da que desenvolvem e esclarecem em seus textos: isso explica os deslocamentos ideológicos que subjazem no indigenismo e, ao mesmo tempo, põe em destaque o conflito essencial do seu projeto. (POLAR, 2000, p. 171-172)

A partir da clareza dessa base heterogênea, Ángel Rama defende que o indigenismo surgiu por meio da ascensão dos setores baixos da classe média, e que estes viam na causa indígena uma via de legitimação de suas próprias demandas na luta contra classe dominante, conforme destaca Polar (2000, p. 172). Com o desenvolvimento econômico do capitalismo na América Latina, inevitavelmente, devido à característica própria das camadas médias, esse grupo de escritores adquiriu certa mobilidade social, fazendo com que, de acordo com Rama *apud* Polar (*ibid.*, p. 172), estendesse suas reivindicações “a todos os demais setores sociais oprimidos”, fazendo-se intérpretes “de suas reclamações, que entende como suas próprias, engrossando assim o caudal de suas magras forças com contribuições multitudinárias”. De fato, existia uma solidariedade desse grupo com as reivindicações indígenas, mas, para Rama, isso também não deixava de servir como uma máscara, dado que a injustiça secular para com os indígenas não se compara com a injustiça relacionada aos setores médios; além disso, as comunidades indígenas peruanas forjaram uma cultura original no passado, algo impossível de ser reivindicado pelo grupo de escritores enquanto membros da classe média urbana. Por isso, “essas multidões, por serem silenciosas, eram, se é possível, mais eloquentes, e de qualquer maneira comodamente interpretáveis por aqueles que dispunham dos instrumentos adequados: a palavra escrita, a expressão gráfica” (RAMA *APUD* POLAR, 2000, p. 172).

Apesar de concordar com Rama, Cornejo Polar (2000, p. 173) pondera que a razão de ser da heterogeneidade do indigenismo é, precisamente, o fato de este ser produzido por escritores oriundos de setores médios que incorporam os interesses do campesinato indígena em suas narrativas. Nesse sentido, Polar recorda que a interiorização por parte de uma categoria da classe

média dos interesses de outra classe social indica que o movimento indigenista se correlaciona com o ideário do socialismo, tendo em vista a confluência entre seus interesses, na tentativa de romper com a difícil cisão constitutiva do Peru, para isso recorre novamente a Mariátegui com a seguinte citação:

O socialismo ordena e define as reivindicações das massas da classe trabalhadora. E no Peru as massas – a classe trabalhadora – são, na proporção de quatro quintos, indígenas. Nosso socialismo não seria, portanto, peruano – nem sequer seria socialismo – se não se solidarizasse, primeiramente, com as reivindicações indígenas. Nessa atitude nada se esconde de oportunismo. Nem se descobre nada de artifício, se se reflete por dois minutos sobre o que é socialismo. Esta atitude não é fingida, nem postiça, nem astuta. Nada mais é que socialismo. (MARIÁTEGUI *APUD* POLAR, 2000, p. 173)

Para Polar, Mariátegui não pretendia anular a contradição inerente à base social do indigenismo; ao revés, a explicação da condição heteróclita propõe uma direção ideológica que a problemática contemporânea imputava. Arguedas, como discípulo intelectual de Mariátegui, por exemplo, foi um dos escritores que demonstrou uma produtividade criativa a partir do permanente conflito intrínseco ao indigenismo. Desse modo, o indigenismo realiza inevitavelmente a heterogeneidade, e a partir dela encontra as melhores possibilidades ideológicas e literárias, de acordo com Polar (2000, p. 173). Portanto, o indigenismo não apenas incorpora as reivindicações do campesinato indígena, mas também assume, “em grau diverso, tímida ou audazmente, certas formas literárias que pertencem organicamente ao referente”. Ou seja,

Compreende-se que esta dupla assimilação, de interesses sociais e de formas estéticas, constitui o correlato dialético da imposição que sofre o universo indígena por parte do sistema produtor do indigenismo: é, por assim dizer, sua resposta. Daí se desprende que o trabalho crítico sobre o indigenismo não pode continuar realizando-se em função exclusiva do critério de “interioridade”. É habitual, de fato, que a crítica examine os textos indigenistas em termos de uma relação mimética entre representação literária e referente, pressupondo que essa relação será tanto mais valiosa e esclarecedora quanto mais interior (“de dentro”) seja a perspectiva do autor. Embora o indigenismo tenha uma inequívoca vocação realista, e embora suas obras pretendam efetivamente plasmar representações fidedignas do mundo indígena, o certo é que – ao lado desta capacidade mimética – o indigenismo ensaia outra forma de autenticidade, mais complexa, que deriva da mencionada assimilação que implica um sutil processo artístico, obviamente tão importante – ou mais – quanto o cumprimento da decisão realista. (POLAR, 2000, p.173-174)

Como exemplo dessa autenticidade, Cornejo Polar recorda do idioma inventado por Arguedas, por meio de uma matriz sintética do quéchua que se realiza lexicalmente em espanhol, tornando-se um procedimento literário muito mais autêntico, com base no referente, do que as interpolações esporádicas com palavras quéchuas como acontece no indigenismo ortodoxo. Essa



autenticidade não deixa de ser, no entanto, conflituosa, visto que é capaz de revelar aspectos relevantes do referente não se dissociando do conflito que lhe é imanente: a emergente constituição cindida de uma sociedade e cultura que só pode revelar-se num diálogo conflituoso e trágico, depois de séculos de convivência no mesmo espaço. A constituição conflituosa desse diálogo intersocial e intercultural, por sua vez, é a própria essência do indigenismo. E, afinal, como uma espécie de máquina reprodutora do que há de mais significativo no mundo andino, o indigenismo, de maneira radical, se compromete “com o curso histórico das nações que guardam o vigor dos povos que a conquista não pôde liquidar. Se esta pluralidade nunca deixa de ser conflituosa, é também, e com maior intensidade, esplendidamente enriquecedora”. (POLAR, 2000, p. 174-175).

A partir do avanço crescente da intercomunicação entre a cultura quéchua e a cultura moderna no plano da realidade peruana, por meio de diferentes segmentos, “especialmente através das migrações andinas para a costa e da expansão dos padrões culturais citadinos nos âmbitos rurais” (POLAR, 2000, p. 106), os conflitos e tensões transculturais e pluriclassistas do indigenismo começaram a diminuir, formulando-se de maneira menos drástica, sobretudo, depois da década de 1950. Com isso, evidentemente, a cultura quéchua se reelabora, quer dizer, o indígena quéchua, no complexo processo de etnogênese, encontra-se mais transculturado. Contudo,

Naturalmente, estes fatos não significam a integração do país, mas implicam o encurtamento da distância que separava o sistema sociocultural indígena da sociedade e da cultura que produzia (e produz) o discurso indigenista. É igualmente claro que esta nova situação não resolve a heterogeneidade do indigenismo: por conseguinte, os narradores indigenistas da “geração de 50”, os neo-indigenistas, têm de confrontar-se com o mesmo problema que angustiava seus antecessores: como revelar o mundo indígena (apesar de que o indígena apareça agora fortemente mestiçado) com os atributos de outra cultura e a partir de uma inserção social diversa? (POLAR, 2000, p. 106)

Culturalmente, portanto, o entrecruzamento dos dois universos se amálgama mais, apresentando soluções variadas para diversas emergências estéticas. Nessa perspectiva, o neo-indigenismo procura resolver o conflito entre as forças culturais pré-modernas e as forças modernas de maneira distinta do indigenismo ortodoxo, como as apresentadas por Escajadillo, já aqui cotejadas. Como projeto de modernização da literatura peruana, o neo-indigenismo incorporou, reelaborando a sua maneira, técnicas do relato joyciano e pós-joyciano, exigindo com isso, portanto, um público leitor específico que até então não existia, sobretudo, para compensar a recente profissionalização do escritor, conforme Polar (2000, p. 107).

Essa contradição, em termos editoriais, em certo sentido, foi compreendida por Manuel Scorza, que na década de cinquenta já era um poeta reconhecido no Peru, fazendo com que se transformasse num editor de sua geração com a criação dos Festivais do Livro e da editora Populivros. Desse modo, de acordo com Polar, o trabalho editorial de Scorza deve ser entendido como uma contribuição pessoal para uma tarefa coletiva de resposta às exigências e urgências de sua época: “criar uma indústria editorial moderna (implanta o offset para edições literárias) e convocar um numeroso público leitor; vale dizer, fundar as bases dessa nova literatura escritas por profissionais” (2000, p. 107). Visando, dessa maneira, acabar com o arcaísmo da base de produção editorial e literária do Peru. Por fim, a empreitada de Scorza como editor, como já assinalei em outro momento, apesar das grandes dimensões editoriais em diversos países da América Latina, acabou rapidamente, perdurando apenas alguns poucos anos.

Cabe agora analisar como se realizou a inserção de Manuel Scorza no indigenismo, ou, para dizê-lo a partir da cisão de Escajadillo, no neo-indigenismo. Considerado um caso à parte, Cornejo Polar afirma que Manuel Scorza ingressou na tradição indigenista pela via da *nova narrativa hispano-americana*, fazendo-o, por meio da pentalogia *La guerra silenciosa*, pelo circuito internacional. Outro fator determinante da inserção se encontra na matéria mimetizada: o levante do campesinato quéchua dos Andes Centrais do Peru nas décadas de 1950 e 60. Para Polar (2000, p. 109), a matéria histórica não pode ser desligada como estímulo real “do tipo de escritura escolhida para relatar esses fatos”, já que Scorza decidiu virar romancista justamente para revelar e denunciar a luta trágica dos indígenas numa guerra silenciosa nas comarcas mais esquecidas do Peru. Portanto,

a opção de Scorza pela narração tem razões que se referem ao desenvolvimento da narrativa hispano-americana, mas também se explica pelo caráter dos fatos sociais que são matéria do relato. Tampouco se pode omitir a condição de testemunha, e em certa medida, de ator, que manifesta Scorza com respeito à realidade revelada em seus livros. (POLAR, 2000, p. 109)

Nessa perspectiva, *Redoble por Rancas*, isto é, *Bom dia para os defuntos*, sendo a primeira *balada* de *La guerra silenciosa*, assim como os outros romances do ciclo, inscreve-se na tradição dos romances sociais do indigenismo que procuraram recriar revoltas camponesas, denominados de “romances da rebelião camponesa”, como o fez Reyna em *El amauta Atusparia* (1929), Ciro Alegría em *El mundo es ancho y ajeno* (1941) e José María Arguedas em *Todas las sangres* (1964). De acordo com Polar (2000, p. 109), a tradição de “romances de rebelião camponesa”, apesar de específica, incorpora-se no grande curso do indigenismo. Por outro lado,

*Bom dia para os defuntos*, e toda narrativa de *La guerra silenciosa*, insere-se também na *nova narrativa hispano-americana*, marco da modernização e internacionalização da literatura latino-americana. Portanto, o ciclo narrativo de Manuel Scorza se localiza em um duplo espaço estético: o indigenismo peruano e a *nova narrativa hispano-americana*. Cornejo Polar afirma, expondo uma contradição dos condicionamentos básicos dessa dupla inserção, que o indigenismo, como tradição anterior, sobretudo no concerne a sua principal característica de intensa motivação social, foi colocado em discussão e negado pelo *boom*. Recorda, por exemplo, que “*Todas las sangres* foi recebido muito friamente pela crítica favorável à nova narrativa, inclusive por aqueles que haviam aplaudido, alguns anos antes, *Los ríos profundos*” (2000, p. 109-110).

Com efeito, os condicionamentos dessa dupla inserção não deixam de ser contraditórios: se, por um lado, dentro do indigenismo, a partir de uma grande motivação social, a narrativa de Scorza rasura suas características principais ampliando e tornando mais complexo o espaço narrativo indigenista, por meio da mimetização da luta de classes contemporânea no Peru, aplicando inovações formais como o realismo maravilhoso, por outro lado, a *nova narrativa hispano-americana*, que possibilitou os experimentalismos e a modernização técnica, exige um compromisso social mais abstrato e palatável para ser consumido no mercado mundial, ou seja, nega qualquer vínculo com a tradição indigenista. Talvez por isso, Cornejo Polar (2000, p. 109-110) sustenta que seria inútil solucionar o entrelaçamento da dupla inserção pela denominação de “neo-indigenismo” sem analisar o que significa concretamente esta última versão do indigenismo nos romances de Scorza.

A ampliação do universo de representação romanesca, no que tange ao rompimento com o isolacionismo indígena do indigenismo ortodoxo, constitui uma das principais características das narrativas de *La guerra silenciosa*, de acordo com Polar (2000, p. 110). Para dizê-lo de outro modo, *Bom dia para os defuntos*, assim como os outros romances do ciclo narrativo, partilha da vontade de mostrar o universo andino em sua relação orgânica sociopolítica e cultural com os demais seguimentos da sociedade nacional peruana. Nesse sentido, conforme Polar (*ibid.*, p. 110), essa ampliação se inicia com a mimetização de um fato real do referente andino do século XX: a luta do campesinato quéchua contra os latifundiários do “gamonalismo”, de maneira similar como em *El mundo es ancho y ajeno*; mas também, e sobretudo, contra a mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, que não é um objeto de invenção de Scorza, como acontece em *Todas las sangres* com “o Consórcio”, mas uma instituição com referência na

realidade.

A relevância da mineradora na década de 60, enquanto instituição de poder socioeconômico e, portanto, político, mostra-se quando a revolta dos comuneiros de “Yanahuanca, Yanacocha e outras comunidades do centro seja um acontecimento nacional com repercussões bem mais graves do que poderiam ter tido os enfrentamentos regionais entre camponeses e latifundiários” (POLAR, 2000, p. 110). Por outro lado, *Cerro de Pasco Coporation*, enquanto multinacional norte-americana, evidencia o caráter imperialista da mineradora na atuação sobre a terra peruana. Desse modo, Scorza representa em *Bom dia para os defuntos*, semelhante ao que fez Arguedas em *Todas las sangres*, as relações de conflito entre o imperialismo e os povos da América Latina, ou seja, “Scorza universaliza a problemática do povo indígena e de seus esforços libertadores” (*ibid.*, p. 110).

Entretanto, a partir da leitura de toda pentalogia de *La guerra silenciosa*, principalmente do último romance, *La tumba del relâmpago*, o crítico peruano propõe analisar outra dimensão da ampliação da representação romanesca. Como o objeto deste trabalho se limita ao primeiro romance do ciclo, *Bom dia para os defuntos*, elucidarei brevemente a argumentação desta dimensão com o objetivo específico de verificar e recolher o que aqui for pertinente, além de expor a ideia geral.

Cornejo Polar (2000, p. 110) afirma que em *La tumba del relâmpago*, por meio de personagens do mundo urbano, como o próprio Scorza, e de instituições modernas do Peru, como partidos políticos e confederações dos trabalhadores, há uma intervenção das forças modernas no mundo andino, diferente dos romances anteriores do ciclo narrativo, oferecendo outro significado para a ampliação romanesca. No último romance, as instâncias modernas mencionadas procuram interpretar e indicar soluções para os acontecimentos nos Andes Centrais, em relação ao movimento campesino, propondo ações políticas-sociais para poder obter a vitória dos oprimidos no futuro. Polar reconhece que já há algo do tipo em romances como *El mundo es ancho y ajeno* e em *Todas las sangres*, contudo, estas investidas partiam de personagens camponeses transculturados por alguma experiência cidadina.

O debate da função do mito na vida social indígena, no que concerne a possibilidade de vitória do levante camponês, conforma a base do enfrentamento dessa intervenção. De acordo com Polar (2000, p. 111), Manuel Scorza volta a abordar essa problemática, que o crítico reconhece como sendo no fundo uma variante do tema da tradição e da modernidade; mas,

diferente das soluções “ensaiadas” por Alegría e Arguedas, Scorza nega narrativamente, em *La tumba del relâmpago*, o mito como capacidade mobilizadora, baseado na ideia de que a insurreição vitoriosa precisa do suporte de uma racionalidade moderna. Nesse sentido, dentro da pentalogia, o último romance expõe o limite da função do mito como resistência ao processo de exploração e degradação do capitalismo. No entanto, Cornejo Polar afirma que,

Naturalmente, esta conclusão nunca deixa de ser conflituosa, e o processo de sua elucidação tinge de autêntica dramaticidade o significado integral dos cinco romances, embora de maneira mais evidente no último. O narrador não pode nem quer ocultar sua admiração pela racionalidade mítica dos indígenas, representada pelos esplêndidos mas também atrozes tecidos da velha Añada, e tem reconhecer que, através dos atributos dessa racionalidade, se forja a identidade do povo quéchua e se rechaça o desígnio aculturador do imperialismo e da burguesia nacional; ao mesmo tempo, contudo, é impossível, para ele, não perceber que com esses atributos o povo indígena não poderá passar de uma situação de resistência, esboçada fundamentalmente em termos de cultura, a outra de emergência libertadora, obviamente definida em termos político-sociais. O dilaceramento implicado na conclusão do ciclo de Scorza é ainda maior, porque boa parte da adesão ao campesinato indígena se explica pela admiração que causa sua cultura e pela necessidade de preservá-la contra o poder homogeneizador da cultura dominante, o que contradiz mais ou menos diretamente o sentido que se atribui, nos romances, ao movimento revolucionário camponês. Afinal de contas, a revolução também implica uma transformação dessa cultura cuja integridade se defende. (POLAR, 2000, p. 111-112)

Cornejo Polar defende, portanto, que a contradição entre tradição e modernidade que perpassa todo o ciclo romanesco de *La guerra silenciosa* é, em termos decisórios, mais enfrentada em *La tumba del relâmpago*, já que neste último há claramente um posicionamento à favor da racionalidade moderna, nos marcos de táticas e estratégias revolucionárias, contraponto-se as limitações do pensamento mítico, em vista de recompor os recursos ideológicos ocidentais a partir das experiências andinas, apesar da distância entre os dois universos, como única solução possível no horizonte da problemática andina na representação literária scorziana. Desse modo, para Polar (2000, p. 112), em termos ideológicos, a racionalidade mítica indígena em *La guerra silenciosa* é tingida de ambiguidade, ora reivindicada ora recusada, num jogo cambiante, que não deixa de ser plasmada na reformulação ideológica da ideia de revolução, caso contrário, as rebeliões camponesas indígenas e o pensamento revolucionário se desarticulariam. No entanto, essa ambiguidade não se localiza no nível enunciativo da narrativa, ao contrário, a racionalidade mítica marca todo o ciclo narrativo, mais ainda, grande parte das narrativas só pode ser compreendida a partir dela.

Nesse seguimento, de acordo com Polar, nos cinco romances o narrador procura se apresentar como o anunciador dos mitos que circunda os acontecimentos diários dos personagens

indígenas, frente aos quais não demonstra ceticismo, ao revés, enuncia as ações acriticamente e, por vezes, com entusiasmo, “atitude que somente muda no final, quando se comprova que com esses instrumentos não se pode ganhar a guerra contra a Cerro de Pasco” (2000, p. 113). Antes de finalizar sua argumentação, Cornejo Polar faz questão de esclarecer que essas construções míticas desdobradas por Scorza, em *La guerra silenciosa*, não condiz com os mitos efetivamente vividos pelo povo quéchua, salvo o caso particular do mito de Inkarrí, quer dizer, os acontecimentos míticos são construções livres elaboradas pelo narrador a partir da estrutura geral desse tipo de racionalidade, com o intento de internalizar sua dinâmica mental para utilizá-la de modo diverso na narrativa. De qualquer maneira, para Polar, os mitos construídos por Scorza “não harmonizam com o caráter realista e mesmo testemunhal dos outros setores do relato. E novamente salta à vista a dupla inserção de *La guerra silenciosa*, no que se refere a seus ancestrais literários” (*ibid.*, p. 113), isto é, de um lado, o realismo mágico, como expressão da *nova narrativa hispano-americana*, e, de outro, o romance social, pertinente ao indigenismo.

Finalmente, Cornejo Polar (2000, p. 113) conclui que a dupla inserção dos romances de Scorza não resolve a heterogeneidade característica do indigenismo, ao contrário, torna-a mais conflituosa e complexa. Além do tensionamento do referente no caso do romance social do indigenismo ortodoxo, o neo-indigenismo de Scorza adiciona uma nova tensão com a utilização do realismo mágico, que representa a modernização literária e um novo afastamento do seu referente. Apesar do processo de modernização atingir a realidade do mundo andino nos últimos anos do *boom*, esta não se efetivou na magnitude da renovação da *nova narrativa hispano-americana*. Como a desagregação sociocultural do mundo andino não desapareceu, ainda que reformulada, a literatura que procura trabalhar esse caráter, portanto, tem sua razão de ser. E, nesse sentido, *La guerra silenciosa* representa um esforço estético para problematizar e colocar na ordem do dia a fratura reformulada que ainda constitui e define o mundo andino. Assim, Cornejo Polar reforça a importância e a posição contraditória e enriquecedora das obras romanescas de Scorza para a tradição indigenista, dizendo que

O ciclo de Scorza reproduz, dentro de uma tradição que começa com as velhas crônicas da América, a constituição atual da heterogeneidade andina. Em outras palavras: se este ciclo se insere na modernidade mais exata e se refere ao arcaísmo da sociedade indígena, é porque essa modernidade e esse arcaísmo continuam coexistindo, contraditoriamente, no interior de um mesmo espaço nacional. Não é pouco mérito de *La guerra silenciosa* haver colocado o problema sobre o eixo da contemporaneidade. (POLAR, 2000, p.114)

Assentado na linha crítica de Cornejo Polar, de que as narrativas de Scorza, como um

caso particular dentro da tradição indigenista, constitui-se como uma literatura heterogênea que reproduz a contradição essencial entre a tradição e a modernidade a partir de certa reformulação contemporânea da realidade peruana, sugiro que *Bom dia para os defuntos* aprofunda essa heterogeneidade na representação literária a partir do que Lienhard (2003, p. 147) denominou de *diglossia cultural*, isto é, a coexistência de duas normas linguísticas numa mesma formação social que possuem prestígio desigual devido às consequências de uma conquista. Com efeito, assim como Guamán Poma de Ayala compõe certa diglossia em suas crônicas por meio da linguagem gráfica e da utilização de palavras da língua quéchua, e como José María Arguedas que, em seus romances indigenistas, fez também inserções léxicas do quéchua além de inventar uma língua como aludida anteriormente (somente para ilustrar dois exemplos de diferentes graus e variantes da heterogeneidade na literatura peruana), Manuel Scorza igualmente compõe certa diglossia cultural em *Bom dia para os defuntos* a partir da inserção da oralidade dos camponeses quéchuas das comunidades andinas. No entanto, diferente de Guamán Poma e de Arguedas, Scorza insere a cultura oral dos camponeses indígenas por meio do espanhol, não cabendo interpolação diretamente em quéchua, devido à recriação mimética das lutas camponesas de comunidades indígenas nas décadas de 1950 e 1960, isto é, devido ao que a tradição realista denomina de ficcionalização da História de comunidades indígenas em processo cambiante de transculturação, com a inevitável dinâmica de etnogênese desembocada pela Conquista e permanentemente atualizada até a modernização capitalista.

Martin Lienhard, em *La voz y su huella*, descreve o processo de diglossia como a relação desigual de uma norma A – alta – correspondente à língua mais prestigiada socialmente, sempre ligada aos setores dominantes ou hegemônicos, representante do aparato estatal e da “cultura de elite”, geralmente de tradição escrita, com uma norma B – baixa – remetendo a veículos de comunicação verbal, geralmente oral, de setores subalternos, populares ou marginalizados. Como prática específica do bilinguismo, a situação de diglossia criada por uma conquista violenta, como no caso da América Latina, torna o antagonismo entre as normas muito mais contundente. Os grupos subalternos na contenda com o poder estabelecido são obrigados à utilização da norma alta, enquanto os membros deste podem escolher entre as normas conforme seu objetivo. Portanto, para além das competências linguísticas, a prática de uma norma ou outra depende de atributos políticos. No entanto, não se realiza uma oposição pura e simples entre as duas normas no processo de suas práticas; há, ao contrário, uma permanente interação, que provoca mutações e transformações léxicas, sintáticas e morfológicas em ambas as normas

envolvidas no processo de diglossia. Assim, “a diglossia não deve ser vista, portanto, como uma simples oposição dicotômica entre duas línguas nem como um sistema estável. Através do contato, o idioma europeu e o autóctone podem sofrer certas modificações<sup>53</sup>” (LIENHARD, 2003, p. 147-148).

Nessa acepção, os diálogos entre os idiomas europeus e os idiomas ameríndios podem motivar transformações como o *empréstimo* de signos linguísticos, por meio da incorporação de palavras que expressam determinada realidade que se queira nomear; a *tradução* de expressões, por meio de recursos linguísticos do idioma receptor de um conceito de outro idioma; e a *ressementização* de palavras, por meio de uma apropriação de um conceito de outro idioma mediante a reorientação semântica de um vocábulo preexistente, conforme sustenta Lienhard (2003, p. 149). O contato linguístico, entre normas distintas, não se executa apenas entre populações como a “índigena” e a “criolla”, para dar um exemplo caro ao Peru, o bilinguismo se faz presente também em grupos e coletividades internas de uma população, como nos setores hegemônicos e nos setores marginalizados, por exemplo: nos latifundiários e nos camponeses quéchuas. Portanto, a situação de diglossia cultural se processa de maneira complexa entre os grupos e povos envolvidos.

Se pensarmos na perspectiva da língua espanhola ser a norma A, a partir da conquista espanhola, em relação à língua quéchua como norma B, de imediato, percebemos a imposição violenta da norma A para os praticantes da norma B. Os indígenas na situação de diglossia cultural e bilinguismo passam a ser obrigados, em determinadas situações sociais, a utilizar o espanhol, enquanto em outras situações manter a utilização do quéchua. Assim, conforme Lienhard (2003, p. 152-153), o idioma europeu, como idioma político, é sempre o idioma de prestígio social, enquanto o idioma indígena serve para a comunicação com os membros das camadas subalternas, por exemplo, nas festas tradicionais e na intimidade doméstica. Abre-se, entretanto, a partir do diálogo das duas línguas, o processo de modificação mencionado acima. Desse modo, se mudarmos de perspectiva, veremos que a cultura quéchua não recebe passivamente a imposição da cultura ocidental, o pensamento quéchua penetra no pensamento europeu por meio das modificações da diglossia cultural. Nesse sentido,

Se enfocarmos o contato linguístico a partir da situação dos bilíngues cuja primeira ou principal língua é o de origem pré-hispânico – camponeses, setores urbanos periféricos –

---

<sup>53</sup> Tradução minha: “La diglosia no debe ser vista, por lo tanto, como una simple oposición dicotómica entre dos lenguas ni como un sistema estable. A través del contacto, el idioma europeo y el autóctono pueden sufrir ciertas modificaciones”.



, o quadro se modifica substancialmente. Sua língua materna não se beneficia de nenhum prestígio oficial, nem sequer quando predomina a escala regional, tampouco possui instituições eficientes para se reproduzir conservando suas formas tradicionais. Altamente variável, o domínio da língua europeia resulta, nestes setores, inferior ao que demonstram os membros do setor hegemônico. Ao se esforçar para falar a língua europeia, o falante da língua ‘indígena’ tende a traduzir, palavra por palavra, um discurso pensado em sua língua materna. Desse modo, em maior ou menor grau, a língua europeia se tingue de particularidades léxicas, morfológicas e sintáticas da língua indígena. Destinada, em princípio, para a comunicação com os setores hegemônicos, esta prática tradutora pode desembocar, eventualmente, sobretudo se se restringe ou se vai perdendo o uso da língua, na aparição de idiomas ou socioletos mistos mais ou menos estáveis. Assim, algumas investigações realizadas no vale de Mantaro (serra central do Peru) revelaram a existência de um socioleto espanhol fortemente quechuzado que se vai reproduzindo, não a partir de uma prática autenticamente bilíngue ou diglósica, mas como meio de expressão de um setor que já não dispõe de outra língua para se expressar. (AND, Cerrón Palomino, 1972)<sup>54</sup>. (LIENHARD, 2003, p. 153)

Portanto, a diglossia cultural na América Latina, e particularmente no Peru, por meio do diálogo e do conflito de distintas práticas linguísticas, de acordo com Lienhard (2003, p. 154), provoca, de um lado, processos de aculturação colonial em parte dos autóctones que se deixam europeizar linguisticamente e, de outro lado, a aquisição e adoção da língua ameríndia por grupos descendentes de colonizadores; não obstante, também provoca o surgimento de línguas “novas” ou mistas, resultando, portanto, num complexo e enriquecedor processo de hibridismo sociolinguístico como característica fundamental.

Nessa perspectiva, *Bom dia para os defuntos* evidencia o aprofundamento da heterogeneidade por meio da inserção da tradição oral dos camponeses quéchuas mediante o espanhol, que não deixa de conter resíduos do pensamento linguístico quéchua das comunidades andinas, enunciados na narrativa. Por conseguinte, o referente indígena conseguiu impor elementos da cultura andina, a partir da diglossia cultural, para a composição peculiar do romance scorziano, apesar da instância moderna e ocidental de sua produção. Isto é, para dizê-lo

---

<sup>54</sup> Tradução minha: “si enfocamos el contacto lingüístico a partir de la situación de los bilingües cuyo idioma primero o principal es el de origen prehispánico – campesinos, sectores urbanos periféricos –, el cuadro se modifica sustancialmente. Su idioma materno no beneficia de ningún prestigio oficial, ni siquiera cuando predomina a escala regional. Tampoco posee instituciones eficientes para reproducirse conservando sus formas tradicionales. Muy variable, el dominio del idioma europeo resulta, en estos sectores, inferior al que demuestran los miembros del sector hegemónico. Al esforzarse a hablar el idioma europeo, el hablante del idioma ‘indígena’ tiende a traducir, palabra por palabra, un discurso pensado en su idioma materno. De este modo, en mayor o menor grado, el idioma europeo se tiñe de particularidades léxicas, morfológicas e sintáticas del idioma indígena. Destinada, en un principio, a la comunicación con los sectores hegemónicos, esta práctica tradutora puede desembocar a la larga, sobre todo si se restringe o se va perdiendo el uso del idioma ‘indígena’, en la aparición de lenguajes o sociolectos mixtos más o menos estables. Así, unas investigaciones realizadas en el valle de Mantaro (sierra central de Perú) revelaron la existencia de un sociolecto español fuertemente quechuzado que se va reproduciendo no a partir de una práctica auténticamente bilingüe o diglósica, sino como medio de expresión de un sector que ya no dispone de otra lengua para expresarse (AND, Cerrón Palomino, 1972).”

juntamente com Consuelo Hernández (1995, p.150), “Scorza (...) assumem o papel de incorporar conteúdos e formas indígenas na construção de ficções transculturadoras”. Afinal, relembro aqui, oportunamente, que Scorza não apenas participou ativamente das reivindicações e dos levantes dos camponeses quéchuas da comunidade de Rancas e comunidades adjacentes, como também agenciou depoimentos, entrevistas e fotos que serviram de base para a produção do romance.

Em *Bom dia para os defuntos*, Scorza constrói as linhas narrativas de modo que o leitor possa distinguir, como argumenta Oswaldo Estrada (2002, p. 157), a identidade indígena ou não indígena dos personagens por meio de suas diferenças sociais, diferenciando-se de outras narrativas do indigenismo carregadas de elementos etnográficos como acontece em Arguedas, isso porque os aspectos culturais estão circunscritos ao papel central das ações. Desse modo, a distância que separa os personagens “indígenas daqueles que não o são se faz visível quase que exclusivamente quando os personagens que vêm de um mundo oral se encontram, por meio de uma língua híbrida, com aqueles que pertencem a um mundo letrado<sup>55</sup>” (*ibid.*, p. 158). Por isso, a partir da parte testemunhal da produção do romance,

Scorza enfatiza a oralidade dos Andes Centrais, em contraposição à expressão escrita dos letrados nacionais e internacionais, que é precisamente o que conduziu aos binarismos débeis de novelas indigenistas anteriores. Ao levar a cabo essa tarefa inovadora, o autor constrói um universo diglósico que conserva a oralidade indígena assim como a língua própria dos letrados. Excepcionalmente dentro desse mundo de dicotomias, podemos ouvir com volume elevado a voz silenciosa do índio peruano, uma voz que surge de seu mundo mestiçado (Escajadillo 108)<sup>56</sup>. (ESTRADA, 2002, p. 158)

Em *Bom dia para os defuntos*, de imediato, por meio dos títulos dos capítulos, o leitor é convidado a ‘ouvir’ as histórias por um narrador que, por vezes, transfigura-se numa voz coletiva dos camponeses indígenas. O capítulo inicial não apenas anuncia a temática geral da narrativa, conforme verificamos no primeiro capítulo desta dissertação, como também antecipa o conteúdo oral do romance, deixando evidente isso no título: *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima*<sup>57</sup>. Assim, como se o leitor fosse um ouvinte, o narrador conta, mimetizando

---

<sup>55</sup> Tradução minha: “indígenas de aquellos que no los son se hace visible casi exclusivamente cuando los personajes que provienen de un mundo oral se encuentran, a través de un lenguaje híbrido, con aquellos que pertenecen a un mundo letrado”.

<sup>56</sup> Tradução minha: “Scorza recalca la oralidad de los Andes Centrales, en contraposición a la expresión escrita de los letrados nacionales e internacionales, que es precisamente lo que condujo a los binarismos débiles de novelas indigenistas anteriores. Al llevar a cabo esta tarea innovadora, el autor construye un universo diglósico que conserva la oralidad indígena así como el lenguaje propio de los letrados. Sólo dentro de ese mundo de dicotomías, podemos escuchar con mayor volumen la voz silenciada del indio peruano, una voz que proviene de su mundo mestizado (Escajadillo 108).”

<sup>57</sup> A partir desse momento, até o final do item 2.1, as citações do romance, em solução tradutória de Hamílcar de

a cultura oral das comunidades andinas, o episódio opressivo da famosa moeda do doutor Montenegro, de maneira anedótica e irônica. Para Estrada, a história inicial no povoado de Yanahuanca traz uma voz narrativa capaz de fazer o leitor ‘ouvir’, a partir da hibridização do romance scorziano, “uma série de sons que, pouco a pouco, se convertem ‘na música de fundo’ (Bakhtin 278) de um setor social distinto da classe dominante aqui do Peru, e, portanto, numa espécie de contraponto musical que compreende várias perspectivas sociais<sup>58</sup>” (2002, p. 158).

Com um fluxo de representações de sons aparentemente insignificantes, de acordo com Estrada, Scorza dispõe aos seus leitores a possibilidade de penetrar na rede de comunicação oral andina que, em conformidade com sua cosmovisão pré-moderna, assume todo signo e som vinculado à natureza, como acontece, por exemplo, no segundo capítulo – *Sobre a fuga universal dos animais do altiplano de Junín*<sup>59</sup> – e no sétimo – *Da quantidade de munição necessária para tirar o fôlego de um homem*<sup>60</sup>. No segundo capítulo, durante o voo dos animais do altiplano de Junín fugindo da catástrofe da Cerca, percebemos ruídos, orações e lamentos, que estão amparados numa explicação divina do acontecimento, como se ouvíssemos “uma espessura de asas abjetas sussurræ [ando] sobre os tetos do povoado<sup>61</sup>” (BDPD, p. 10, acréscimo meu); enquanto no sétimo capítulo acompanhamos a ação como se estivéssemos ouvindo os respingos da chuva na serra quando “Dezembro trovejava pelas cordilheiras<sup>62</sup>” (BDPD, p. 30). Desse modo, Scorza constrói uma maneira similar de perceber, ouvir e participar consoante o mundo oral andino, que implica a tarefa cotidiana de descodificar o significado de acontecimentos em sua relação com a natureza, tarefa esta que Scorza também incumbe a seus leitores, como querendo até-los nas linhas de sua narração (ESTRADA, 2002, p. 159).

Encontramos também, no decorrer da obra, a presença de canções metropolitanas em diversos capítulos, como o tango de Gardel, já mencionado nesta dissertação, que foi utilizado para expressar o imperioso poder mítico do direito comandando o destino de azar dos camponeses no sorteio da quermesse, onde há sempre apenas um ganhador: o doutor

---

Garcia, estarão disponíveis em sua versão original em nota de rodapé devido à discussão crítica do caráter oral da narrativa dentro da problemática da diglossia cultural no neo-indigenismo scorziano. Título original do primeiro capítulo: *donde el zahorí lector oirá hablar de certa celedérrima moneda* (SCORZA, 1973).

<sup>58</sup> Tradução minha: “una serie de sonidos que, poco a poco, se convierten en ‘la música de fondo’ (Bakhtin 278) de un sector social distinto a la clase dominante, aquí del Perú, y por ende en una especie de contrapunto musical que abarca varias perspectivas sociales”.

<sup>59</sup> Título no original: *Sobre la universal huida de los animales de la pampa de Junín* (SCORZA, 1973).

<sup>60</sup> Título no original: *De la cantidad de munición requerida para cortarle el resuello a un humano* (SCORZA, 1973).

<sup>61</sup> Trecho no original: “un espesor de alas abyectos susurró sobre los techos del pueblo” (SCORZA, 1973, p. 19).

<sup>62</sup> Trecho no original: “diciembre tronaba por las cordilleras” (SCORZA, 1973, p. 45).

Montenegro. Essas canções constroem, conforme Estrada (2002, p. 159), uma espécie de dialogismo. Isto é, além dos ruídos de tambores, proposto pelo título original *Redoble por Rancas*, e das canções patrióticas que ‘ouvimos’ com o passar da narrativa, “Scorza introduz referências e fragmentos musicais que denotam as divisões sociais do povo peruano, o determinismo indígena e a desigualdade que existe em um país supostamente democrático<sup>63</sup>”. Assim, a representação da oralidade camponesa na narração se enriquece com a inserção dessas músicas. Nesse sentido, em diversos momentos,

o narrador permite que seus personagens indígenas passem de uma língua a outra, de uma letra do opressor ao mundo oral do oprimido. Precisamente, o contato intencional que surge entre esses dois registros linguísticos resulta na hibridização bakhtiniana do discurso neindigenista (360). Dito de outro modo: a voz dos camponeses andinos se enfrenta com a voz de seus opressores num sentido dialógico, e desde aí surgem os problemas. (ESTRADA, 2002, p. 161)

Como acontece no episódio exemplar da valsa do Major Karamanduka, aquele que “compôs, com voz bem timbrada, (...) quarenta anos antes que Guimllermo o Sanguinário cantarolasse sentimentalmente a sua memória: o dia em que o seu regimento reduziu os grevistas de Huacho a um enorme coágulo de sangue” (BDPD, p. 210). Enquanto o Major Karamanduka cantarola uma série de guerras peruanas com países estrangeiros, ‘ouvimos’, simultaneamente, por meio de outra voz da polifonia vocal do romance, a descrição dolorosa da terrível guerra silenciosa do Peru contra os próprios peruanos, com o distintivo tom oral característico das comunidades andinas, de acordo com Estrada (2002, p. 161), como demonstra o seguinte trecho:

Oito guerras perdidas com o estrangeiro; mas, em compensação, quantas guerras ganhas contra os próprios peruanos? Ganhamos a guerra não declarada contra o índio Atuspária: mil mortos. Não figuram nos textos. Constan, em compensação, os sessenta mortos do conflito de 1866 com a Espanha. O 3.º de Infantaria ganhou sozinho, em 1924, a guerra contra os índios de Huancané: quatro mil mortos. Esses esqueletos fundaram a riqueza de Huancané: a ilha de taquile e a ilha do Sol afundaram meio metro com o peso dos cadáveres. Nessa altiplanura onde o homem é consolado por tão poucas horas de sol, Fortunato tinha crescido, amado, trabalhado, vivido. Corria que corria. Em 1924 o capitão Salazar encerrou e queimou vivos os trezentos habitantes de Chaulán. À distância, fulguraram os telhados de Rancas. Em 1932, o Ano da Barbárie, cinco oficiais foram massacrados em Trujillo: mil fuzilados pagaram a conta. Os combates do sexênio de Manuel Prado também os ganhamos: 1956, combate de Yanacoto, três mortos; 1957, combates de Chin-Chin e Toquepata, doze mortos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy e Chimbote, sete mortos. E nos poucos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao e Tingo Maria, dezesseis mortos<sup>64</sup>. (BDPD, p. 209-210)

<sup>63</sup> Tradução minha: “Scorza ensarta alusiones y fragmentos musicales que denotan las divisiones sociales del Pueblo peruano, el determinismo indígena y la desigualdad que existe en un país supuestamente democrático”.

<sup>64</sup> Trecho no original: “Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos. La no declarada guerra contra el indio Atuspária la ganamos: mil muertos. No figuran en los textos. Constan, en cambio, los sesenta muertos del conflicto de 1866 con España. El 3.º de Infantería ganó sólito,

Portanto, para denunciar a opressão e exploração da classe dominante, Scorza constrói uma voz narrativa irônica capaz de canalizar as falas dos camponeses indígenas silenciadas. Como argumenta Estrada, Scorza ressalta a oralidade das serras peruanas utilizando a língua limeira como paradigma cosmopolita; embora, numa primeira leitura, possa parecer que o autor sacrifique a autenticidade da língua indígena por representar a fala dos personagens com um espanhol gramaticalmente correto. Contudo, por meio das páginas de *Bom dia para os defuntos*, podemos perceber que o autor considera um equívoco empobrecer narrativamente a língua de seus personagens com um espanhol representativamente mal pronunciado. De fato, em uma entrevista com Elda Peralta, Scorza, “como todo escritor que cedo ou tarde tem que decidir sobre a língua que deve utilizar para a representação de um mundo indígena, assinala: ‘os índios que estão nos meus livros pensam corretamente, por isso devem falar corretamente’ (Aldaz 42)<sup>65</sup>”. (2002, p. 161-162)

Desse modo, Scorza conseguiu extrair do seu contexto original, amparado nas documentações recolhidas durante sua militância política junto com os camponeses quéchuas, resíduos do sistema oral das comunidades andinas para transladar mimeticamente ao texto literário, seguramente com reduções e imprecisões de constituição semiótica e cultural da oralidade quéchua transculturada devido à retirada de sua materialidade e ao caráter e natureza heterogênea da produção do romance social indigenista<sup>66</sup>, entretanto, certamente, serviu como estratégia literária, além de se verificar como catalizador das vozes camponesas indígenas na luta pela terra contra os dois modos de exploração responsáveis pela guerra silenciosa nos Andes Centrais peruanos, o gamonalismo e o imperialismo. Assim, a diglossia cultural em *Bom dia*

---

en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos. Esos esqueletos fundaron la riqueza de Huancané: la isla de Taquile y la isla del Sol se sumergieron medio metro bajo el peso de los cadáveres. En esa pampa donde al hombre lo consuelan tan pocas horas de sol, Fortunato había crecido, amado, trabajado, vivido. Corría y corría. En 1924 el Capitán Salazar encerró y quemó vivos a los trescientos habitantes de Chaulán. En la lejanía fulguraron los techos de Rancas. En 1932, el Año de la Barbarie, cinco oficiales fueron masacrados en Trujillo: mil fusilados pagaron la cuenta. Los combates del sexenio de Manuel Prado también los ganamos: 1956, combate de Yanacoto, tres muertos; 1957, combates de Chin-Chin y Toquepala, doce muertos; 1959, combates de Casagrande, calipuy y Chimbote, siete muertos. Y en los pocos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao y Tingo María, dieciséis muertos” (SCORZA, 1973, p. 270)

<sup>65</sup> Tradução minha: “como todo escritor que tarde o temprano tiene que decidir sobre el lenguaje que debe utilizar para la (re)presentación de um mundo indígena, señala: ‘los indios que están em mis livros, piensan correctamente, deben hablar correctamente’ (Aldaz 42).”

<sup>66</sup> É impossível imaginar que uma ficção produzida e direcionada para a instância moderna, em que pese à força irruptiva do referente pré-moderno andino impondo elementos de sua cultura, possa mimetizar o complexo sistema oral, mesmo que transculturado, de origem de outra instância cultural. Na verdade, se levarmos em conta a natureza heterogênea e conflituosa do romance social indigenista, além da localização ideológica e da solução estética escolhida por Scorza, chega-se a conclusão que isso não constitui o objetivo.

*para os defuntos* permitiu, como um dos elementos essenciais da heterogeneidade na obra scorziana, que a história ficcionalizada fosse contada na perspectiva dos vencidos, como história escrita a contrapelo por meio da estética literária, distendendo, e ao mesmo tempo enriquecendo, o romance social da tradição indigenista.

Para finalizar, apesar da evidente inserção de *Bom dia para os defuntos* no neo-indigenismo, a distensão promovida pelo romance social scorziano no estreito espaço conceitual formulado por Escajadillo, devido a todas as qualidades até aqui discutidas, indica, ao mesmo tempo, como sugeriu Cornejo Polar, paradoxalmente, o rompimento com a tradição indigenista, inserindo-se, por sua vez, em outra tradição, a da *nova narrativa hispano-americana*, por meio da renovação da técnica narrativa do realismo que, entre outras modificações, incorporou à diegese o ‘mágico’, o ‘maravilhoso’ e o ‘mito’ como elementos da realidade. Por outro lado, essa espécie paradoxal de rompimento-permanência de *Bom dia pra os defuntos* na tradição indigenista, por meio precisamente das qualidades que fazem da narrativa de Scorza um romance social indigenista, insere elementos importantes desta tradição no modo de formalização do funcionamento do realismo maravilhoso, tornando singular, por exemplo, a função do ‘maravilhoso’ na constituição dessa técnica narrativa na obra scorziana. Em outras palavras, o caso à parte da heterogeneidade da narrativa de Scorza dentro do indigenismo, com a diglossia cultural como catalizador da “voz” andina em luta e resistência à “voz” arcaica do sistema de exploração latifundiária e à “voz” modernizante do progresso imperialista, incorpora na *nova narrativa hispano-americana* realista maravilhosa uma função peculiar para o ‘maravilhoso’ e o ‘mito’, como veremos adiante.

## **2.2. A máquina de sonhar: o funcionamento do realismo maravilhoso na narrativa scorziana**

Quando, em meados de 1968, estava às voltas com as releituras dos documentos e entrevistas recolhidos anos antes nas comunidades andinas em luta, não satisfeito com as acanhadas notas jornalísticas escritas para pequenos veículos de comunicação, em que informava e denunciava pragmaticamente os massacres dos camponeses quéchuas levado a cabo pela consórcio de poder entre o Estado peruano e o imperialismo norte-americano, Manuel Scorza, poeta e jornalista à época, que intentava escrever um ensaio jornalístico sobre as lutas

camponesas até então silenciadas pelos principais jornais peruanos, numa reviravolta, certamente respirando o contexto inicial do *boom* da *nova narrativa hispano-americana*, decidiu mudar drasticamente de estratégia quanto à forma de escritura sobre os conflitos nas terras camponesas dos Andes Centrais peruanos: escolheu, ironicamente, a ficção.

Na forma romance, Scorza encontrou o ímpeto que lhe faltava: a liberdade de dizer o que se quer numa forma de comunicação que possui como característica básica uma relação indireta com o real, abrindo espaço para não apenas questionar o silêncio dos conflitos andinos como também a própria realidade trágica, possibilitando, assim, paradoxalmente, uma proximidade e uma diferença com a representação social e, com isso, a vantagem de representar outra realidade que intervém em sua postura estética, e não apenas é condicionada, perante o mundo (LIMA, 1980, p. 78). No entanto, a forma realista do romance social indigenista não satisfaria, de um lado, as exigências do momento, como a necessidade de uma literatura cosmopolita a partir do processo de desaturização e profissionalização do escritor e, por conseqüente, de uma vontade de rompimento com o caráter regionalista do indigenismo, nem, de outro lado, as exigências do próprio Scorza, como a vontade de mimetizar a estrutura de pensamento andino como parte constitutiva da realidade peruana na tentativa de construir um universo ficcional que tangenciasse a resistência ativa dos camponeses quéchuas por meio da infiltração de elementos de suas cosmovisões nas ferramentas narrativas modernas; como ele reconhece, de certo modo, em 1984, no jornal *El Observador*, recordando do processo de produção de *Bom dia para os defuntos*: “Em Paris, escrevi um informe de Rancas. Reli-o e li para todos os amigos. Vi que faltava coração; não via o que tinha visto. Então, um dia joguei tudo isso e *sonhei a realidade*, como se eu estivesse lá dentro. E escrevi *Redoble por Rancas*<sup>67</sup>” (SCORZA APUD MIRAVET, 2003, p. 41, ênfase minha).

Naquele momento, “sonhar a realidade” para escrever um romance social indigenista significava, sobretudo depois do famoso prólogo de *El reino deste mundo* (1949), de Carpentier, e da autêntica vontade de diferença estética latino-americana, o questionamento do realismo europeu como procedimento estético limitado para o processo mimético da história de acontecimentos peculiares a países de base sociopolítica e cultural heterogênea, como no caso dos países da América Latina. Nesse sentido, Scorza afirmou, em entrevista a Juan González em 1980, que

---

<sup>67</sup> Tradução minha: “En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón; no veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí *Redoble por Rancas*”.

A literatura de denúncia era e é limitada, porque só apresenta uma parte da realidade e não há, nem nunca houve, os bons, bons, nem os maus, maus. Como poderia eu contar essas histórias que assisti como espectador impotente? *Hegel disse que a história ideal de um povo tem que incluir todos os sonhos que os homens desse povo sonharam numa noite, e tinha razão. A visão diurna, ou seja, a meramente histórica, é forçosamente limitada.* Keats disse: “somos reis quando sonhamos e mendigos quando vivemos”. E como eu não queria contar a história de um mendigo desperto, mas também a dos desconhecidos reis que sonham, propus-me fazer das minhas novelas **máquinas de sonhar** e sonhei minhas histórias. Por isso foram envolvidas por uma selva mítica. (SILVEIRA, 1980, p. 204, itálico no original e negrito meu)

*A máquina de sonhar*, e, por conseqüente, a transgressão ao modelo do realismo europeu copiado pelo indigenismo clássico, realiza-se em Scorza por intermédio do *realismo maravilhoso*, a partir da tradição de renovação estética da *nova narrativa hispano-americana* durante o *boom*. Como técnica literária, o realismo maravilhoso ficou internacionalmente conhecido pela crítica, basicamente, de duas maneiras distintas: como *realismo mágico* e como *real maravilhoso americano*. Ambos os sintagmas, entretanto, em suas reiteradas tentativas de conceituação, não conseguiram sustentar uma formulação rigorosa, apresentando diversos problemas. Coube à professora e pesquisadora Irlemar Chiampi, em 1972, mais de vinte anos depois do aparecimento do vigoroso fenômeno de renovação nas letras latino-americanas, uma formulação com o rigor necessário, reparando os equívocos das tentativas anteriores. A pesquisadora da USP optou, a partir de importantes critérios e sólida argumentação, como teremos a oportunidade de verificar, pela denominação de *realismo maravilhoso* para conceituar epistemologicamente o complexo fenômeno narrativo divulgado no *boom*.

O termo ‘realismo mágico’, seguramente o mais difundido, foi empregado pela primeira vez na crítica literária latino-americana, em 1948, por Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela*, a partir da apropriação de uma análise da produção pictórica do pós-expressionismo alemão pelo crítico de arte Franz Roh, quando analisou os contos venezuelanos dos anos trinta e quarenta, verificando como característica fundamental “a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que a falta de outra palavra poderia se chamar um realismo mágico<sup>68</sup>” (PIETRI APUD CHIAMPI, 2012, p. 23). Chiampi aponta dois problemas nessa definição, pautada na ambigüidade da ontologia da realidade e da fenomenologia da percepção: primeiro, por indefinir a realidade, considerada como “mágica” (aqui há uma falha metalingüística de Pietri no emprego do termo “realistas” ao invés de “reais”); segundo, por colocar o problema

<sup>68</sup> Tradução minha: “la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico”.



para fora do texto, no ato criativo, pois, assim, caberia ao narrador adivinhar a realidade ou negá-la, tornando vacilante sua atitude, conforme Chiampi (2012, p. 23).

Em 1954, Angel Flores, na conferência “Magical realism in Spanish American fiction”, conforme Chiampi (2012, p. 24-25), tentaria resolver de maneira parcial os problemas colocados por Pietri, ao alocar a conceituação do realismo mágico no campo narrativo; no entanto, Flores conciliou equivocadamente o exotismo modernista de caráter simbolista e parnasiano com o “mágico” das crônicas da conquista, um falso parentesco que deixaria como marca a confusão conceitual entre a literatura fantástica e a realista mágica. Em síntese, a formulação de Flores elaborou, ao modo kafkiano, a fórmula conceitual “naturalização do irreal” como modo de descrição do realismo mágico, esquecendo-se, contudo, de seu contrário, a “sobrenaturalização do real”, eliminando, dessa maneira, narrativas cruciais do realismo mágico como *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier; *Hombres de maíz* (1949), de Asturias; *El llano en llamas* (1953), de Rulfo, e *Los pasos perdidos* (1953), de Carpentier. Por fim, para ficar apenas nos trabalhos mais importantes que não repetem ou simulam formulações anteriores, em 1967, depois de sete anos, Luis Leal, em um pequeno trabalho, de acordo com Chiampi, equivoca-se, entre outras coisas, por propor o inverso de Flores, negando, assim, a formulação deste, alocando ao conceito de realismo mágico apenas uma fórmula aproximada da “sobrenaturalização do real”, definição que incluiria tanto a poesia quanto a ficção, além de oscilar como Pietri entre o argumento fenomenológico – o realismo mágico como resultado da percepção do autor, e o argumento ontológico – o realismo mágico como resultado da captação do mistério das coisas. A partir dessas imprecisões teóricas, Chiampi recoloca o problema numa abordagem adequada ao afirmar que a “construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural” (2012, p. 28-29).

Já o termo “real maravilhoso americano” foi empregado por Alejo Carpentier, no mesmo ano em que Uslar Pietri colocou em circulação o ‘realismo mágico’, no famoso prólogo de *El reino deste mundo*, para nomear a unidade dos objetos e acontecimentos singulares da América Latina. Isto é, sem ter como objeto as invenções do narrador, Carpentier procurou formular, de acordo com Chiampi (2012, p. 32), “uma ideia da América como repositório de prodígios naturais, culturais e históricos”, produto da conjunção de elementos provenientes de culturas distintas dando origem a uma realidade heterogênea, desafiando assim a racionalidade ocidental, como no caso do afrancesamento e do sincretismo no reinado de Henri Christophe mimetizado

em seu célebre romance. Dessa maneira, associado pela crítica ao realismo mágico, o real maravilhoso americano também circulou como conceito que abarcaria a renovação narrativa em atividade, de tal modo que o famoso prólogo chegou a ser considerado um espécime de manifesto da *nova narrativa latino-americana*.

A teoria do real maravilhoso americano foi construída por Carpentier com a intenção de manifestar seu rompimento definitivo com os surrealistas franceses, tomando os prodígios reais da América como diferença essencial da imaginação e fantasia europeia. De acordo com Chiampi (2012, p. 33), a polêmica da ruptura se desenvolveu em dois níveis na definição do real maravilhoso americano: o primeiro, e mais explícito, refere-se ao modo de percepção do real por parte do autor, por vezes, apresentada como única definição do conceito; o segundo se refere à relação estabelecida entre a narrativa ficcional e os elementos maravilhosos da realidade americana. Desse modo, Carpentier sugere no prólogo, por intermédio de verbos como “alterar” e “ampliar”, de um lado, e “revelar” e “iluminar”, de outro, que o maravilhoso surja ora como resultado de uma percepção deformadora do sujeito, ora como parte constitutiva da realidade, ou seja, sua explicação conceitual gira em torno da oscilação entre o ponto de vista fenomenológico (percepção modificadora do real) e o ponto de vista ontológico (percepção reveladora do real). O modo de escrita de Carpentier, amalgamando num mesmo parágrafo os distintos verbos, tentou passar a impressão de uma aparente resolução da contradição entre os níveis.

No entanto, de acordo com Chiampi, essa definição não rompe em definitivo com a proposta dos surrealistas, visto que, no *Primeiro Manifesto*, André Breton já propunha encontrar o maravilhoso por meio do sonho e da loucura, e depois, no *Segundo Manifesto*, o coloca como elemento imanente ao real, consoante ao primeiro nível de conceituação do real maravilhoso americano. Ou seja, mesmo com as restrições formuladas, que atacam somente os ideários construídos pelos surrealistas e não suas fórmulas de fantasias e oníricas de ficção, Carpentier dispõe a fé – enquanto elemento de pré-reflexividade – como componente necessário para encontrar o maravilhoso imanente ao real, de maneira similar, portanto, como os surrealistas propuseram a “iluminação” em suas teorizações. Assim, conforme Chiampi (2012, p. 34), parece ser inegável que a “iluminação” surrealista serviu como modelo contundente para a teorização do real maravilhoso americano.

Quanto ao segundo nível de formulação do real maravilhoso americano, o mais importante e menos analisado pelos críticos, constituído da relação entre o signo narrativo e o referente extralinguístico, Carpentier, como argumenta Chiampi, além uma essência maravilhosa

aos objetos e fenômenos da realidade americana, diferente da proposição do primeiro nível que deixa a cargo da percepção do escritor o acesso ao maravilhoso. À vista disso,

A relação entre o signo narrativo (no caso, o romance *El reino de este mundo*) e o referente extralinguístico (o real maravilhoso da história haitiana) é postulada com uma perspectiva *realista*, ou seja, o relato deverá conter essa combinatória imanente ao real. Não se trata, Carpentier o frisa bem, de um “regresso a lo real” pretendido pela literatura engajada politicamente [10], mas de expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural. Assim, o conceito do real maravilhoso se resolve narrativamente pelas constantes intersecções do Mito na História (CHIAMPI, 2012, p. 37, ênfase do autora).

Ao se referir aos eventos maravilhosos de *El reino deste mundo*, Chiampi frisa que o termo ‘maravilhoso’ não alude apenas a coisas belas, mas sim, e sobretudo, a violência, a crueldade, a terrível operação do poder, etc, como integrantes dos prodígios americanos. No entanto, a consciência de Carpentier da complexidade da América não esconde uma similitude com a atitude deslumbrada das crônicas do Novo Mundo, não apenas na reapropriação do termo “maravilha”, mas, sobretudo, na recorrência ao uso do modelo ocidental como ferramenta de comparação. O que não significa, para Chiampi, um simples “europeísmo” do escritor cubano, pois múltiplos fatores determinam tal atitude, de modo que

a noção de *diferença*, que subjaz à predicação do maravilhoso à realidade americana, traduz certamente a dependência do estereótipo colonial que erigiu e manteve a nossa sujeição, impondo uma estrutura social maniqueísta, de oposições raciais, culturais e religiosas absolutas. Por outro lado, o desejo de capturar as essências mágicas da América conleva uma função desalienante diante da supremacia europeia, quando exalta a americanidade como valor antitético desta e se oferece como possibilidade de superação dialética dos enfoques redutores das culturas aos seus traços acidentais. (CHIAMPI, 2012, p. 38-39, ênfase da autora)

Desse modo, a conceituação do real maravilhoso americano de Carpentier, apesar da contradição ideológica entre colonizador e colonizado, visível no complicado rompimento com os postulados surrealistas, possui o mérito de reivindicar um signo cultural latino-americano. Entretanto, para uma teoria sobre a renovação ficcional do *boom*, devido aos problemas já apontados, como argumenta Chiampi (2012, p. 39), deve-se tomar o real maravilhoso americano como metáfora para poder verificar, em termos cognitivos, como se processa a identidade da América no contexto ocidental na linguagem narrativa. Desse modo, a fenomenologia da percepção do maravilhoso na realidade pode servir como ferramenta para analisar as relações pragmáticas do texto literário; e a ontologia do mundo americano, por sua vez, pode ser problematizada na análise das relações semânticas implicadas no objeto narrativo.

Nesse sentido, Chiampi propõe a formulação de uma teoria do *realismo maravilhoso*. Escolhendo, assim, o termo ‘maravilhoso’ ao invés do ‘mágico’ para nomear a renovação ficcional no realismo latino-americano do século XX, adaptando o sintagma carpentiano ao termo ‘realismo’ da tradição literária ocidental e, por fim, retirando a especificidade do termo ‘americano’ para uma técnica narrativa que pode não se restringir à América Hispânica. A escolha se deve ao fato de ‘maravilhoso’ ser um termo consagrado na história da Poética e da crítica literária (basta pensar, por exemplo, na *Poética*, de Aristóteles; na *Morfologia do conto maravilhoso*, de Propp; e na *Introdução à narrativa fantástica*, de Todorov), preservando-se, portanto, estritamente no âmbito literário, além de ser um modo de reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier. O termo ‘mágico’, ao contrário, situa-se em outro campo cultural, especificamente no Ocultismo, além de designar, *grosso modo*, uma propedêutica que se pretende dominar e transformar a natureza, não configurando, portanto, similitude alguma com as perspectivas do fenômeno literário pesquisado. Ademais, o termo ‘maravilhoso’, em suas duas acepções possíveis, possui várias vantagens para a conceituação da *nova narrativa realista hispano-americana*, pois

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas. Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2012, p. 48)

Por fim, além dos motivos expostos, Chiampi considera mais adequado apropriasse do termo ‘maravilhoso’, para juntá-lo com o termo da tradição literária realista, porque remete historicamente ao sentido que a América impôs aos conquistadores no que concerne ao modo de resolução do código racionalista para nomeação da estranheza e complexidade do Novo Mundo.

A partir dessa base introdutória, Chiampi formula a teoria do realismo maravilhoso, por meio da observação dos princípios que regem as obras da *nova narrativa hispano-americana*,

considerando as três relações linguísticas estabelecidas entre o ato de codificação e a leitura do signo narrativo: (I) a relação pragmática de descodificação, no que se refere à relação entre o signo narrativo e o receptor a partir do efeito proporcionado pela construção do narratório; (II) a relação pragmática de codificação, no que tange à relação entre o emissor e o signo narrativo a partir da construção enunciativa; e, por fim, (III) a relação semântica como procedimento de significação textual do referente extralinguístico. Afinal, a estratégia conceitual de Chiampi se ampara na comparação e diferenciação com os tipos de relações estabelecidas nas narrativas fantásticas, realistas e nos contos maravilhosos, já que essas modalidades foram suficientemente estudadas pelos teóricos da narrativa, para poder deduzir a poética do realismo maravilhoso. Vejamos, primeiramente, como funciona o polo de recepção do texto realista maravilhoso, no que se refere a seus efeitos discursivos, pressupondo certa função do leitor, para depois verificar como se realiza em *Bom dia pra os defuntos*.

O realismo maravilhoso e a narrativa fantástica são constituídos por características semelhantes como, conforme Chiampi (2012, p. 52), “a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor” e, especialmente, a elaboração pelo narrador de um acontecimento que relaciona duplamente dois referenciais: a ordem natural e sobrenatural, ou, em origem latina, a *naturalia* e a *mirabilia*. Contudo, o efeito discursivo da narrativa fantástica, a partir da relação estabelecida pelo narrador entre a ordem natural e sobrenatural, é neutralizada ou negada no realismo maravilhoso, demonstrando, assim, uma diferenciação na construção do narratório. Vejamos primeiro como funciona a relação estabelecida pelo narrador entre os acontecimentos naturais e sobrenaturais na narrativa fantástica.

Por intermédio do uso da razão, o leitor tem como base as leis naturais, as noções do mundo empírico de tempo e espaço, as leis da causalidade, as convenções sociais, etc, quer dizer, a estrutura “estável” do leitor se fixa nas normas de referência da noção de mundo real (por exemplo, sabemos que o curso de um rio não se altera e que os mortos não retornam à vida). Assim, qualquer elemento insólito que ameaça essa “estabilidade” causa medo e temor, colocando em cheque certa segurança. Portanto, baseado no fundamento sociocultural do medo pelo desconhecido, a narrativa fantástica procura reproduzir a estrutura dessa atmosfera fazendo do evento sobrenatural um registro intratextual de medo como modalidade virtual. É precisamente nesse cenário que irrompe o fantástico. Para Júlio Cortázar (2008, p. 179), “o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua

ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso”. Assim, por meio da estratégia realista, o narrador da narrativa fantástica insere o evento sobrenatural, sem qualquer probabilidade interna ou causa, de modo que desestabilize e ameace a estrutura estável do leitor, isto é, de modo a construir uma inquietação psicológica e intelectual, respectivamente, o medo e a hesitação, frente ao acontecimento insólito. Nesse sentido, quanto à hesitação, Todorov assegura que

o fantástico se apoia essencialmente em uma vacilação do leitor — de um leitor que se identifica com o personagem principal— referida à natureza de um acontecimento estranho. Esta vacilação pode resolver já seja admitindo que o acontecimento pertence à realidade, já seja decidindo que este é produto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outras palavras, pode-se decidir que o acontecimento é ou não é (...). (TODOROV, 2006, p. 82)

Desse modo, o efeito emotivo da narrativa fantástica é caracterizado pelo medo do não-sentido, responsável pelo estranhamento inicial de uma significação ausente, enquanto o efeito intelectual se define pela dúvida diante de um acontecimento irreal. O leitor, juntamente com o narrador, é levado à hesitação quanto à via de explicação da natureza do evento insólito, se de ordem natural ou sobrenatural, podendo o desfecho apresentar uma das duas alternativas ou suspender a explicação para manter o mistério. Portanto, as normas dos acontecimentos na narrativa fantástica são irreconciliáveis, fazendo com que, de uma maneira ou de outra, a dupla inquietação quanto à natureza do evento (natural/sobrenatural) ameace as duas normas de referência, conformando, assim, uma antinomia constitutiva.

O realismo maravilhoso, por sua vez, constrói um efeito discursivo contrário ao da narrativa fantástica. Em vez do medo do não-sentido e da vacilação diante de um acontecimento insólito, o realismo maravilhoso produz certo encantamento ao conciliar as ordens antes inconciliáveis na construção do narratório. O acontecimento sobrenatural adquire uma espécie de licença da razão para incorporar-se ao real, a *mirabilia* ganha *status* para entrar no *modus operandi* da *realia* ou estar inserida na *naturalia*, e vice-versa, estabelecendo uma *outra* significação narrativa entre as ordens dos acontecimentos.

Nessa perspectiva, quanto à recepção, seguindo o mesmo princípio do modo de percepção do fantástico, a noção de realismo maravilhoso também se fundamenta na relação entre a construção do narratório e o efeito discursivo da narrativa. De acordo com Chiampi (2012, p. 60), a diferença se localiza na articulação dos componentes natural/sobrenatural na constituição dos acontecimentos diegéticos e a consequente dinâmica do efeito discursivo do

narratório. Enquanto o fantástico estabelece uma relação conflitiva e irreconciliável, o realismo maravilhoso mostra os componentes como partes constitutivas da realidade própria da narrativa, ou seja, como componentes diegéticos, construindo, assim, uma causalidade própria, *difusa*, ditada pela “*descontinuidade entre causa e efeito*”. O encanto gerado no leitor nasce da percepção de proximidade entre o natural e o sobrenatural através da “*revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja*”. Essa causalidade impede que o maravilhoso meramente substitua o real, como acontece no maravilhoso puro (no feérico começo *Era uma vez...*), onde tudo é possível sem supor qualquer causalidade e sem qualquer relação com o real; diversamente, a causalidade difusa e onipresente permite apresentar a norma realista ou o “verossímil romanesco” de modo que seja possível a legibilidade de seu discurso como sobrenatural, isto é, a *naturalia* legível como *mirabilia* (comumente conhecido como *sobrenaturalização do natural*), e, reciprocamente, seja possível também a apresentação da norma sobrenatural em legibilidade natural, isto é, a *mirabilia* também legível como *naturalia* (comumente conhecido como *naturalização do sobrenatural*), no processo de inversão de legibilidade das normas se suspende a dúvida, evitando a contradição entre os elementos diegéticos reais e irrealis. Assim, o leitor pode obter um efeito de encantamento provocado pela construção da contiguidade entre as normas natural e sobrenatural, sempre de acordo com a noção estabelecida por Chiampi (*ibid.*, p. 60-61). Afinal, o realismo maravilhoso recompõe com encantamento certa ordem do mundo na narrativa, colocando as esferas do real e irreal no mesmo critério de causalidade e possibilidade, trazendo sentido para aquilo que no fantástico era não-sentido. Ou seja,

Em suma, a causalidade interna (‘mágica’) do realismo maravilhoso é o fator de uma *relação metonímica entre os dados da diégese*. (...). O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava. Isto talvez queira dizer que o jogo se radicalizou (Borges fala da fé poética que substitui a dúvida suspendida). Em todo caso, ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas.

Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização (‘me parece que...’) – e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos. Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (CHIAMPI, 2012, p. 61, ênfase da autora)

Por exemplo, em *El reino de este mundo*, de Carpentier, na ficcionalização da História da independência do Haiti, as metamorfoses de Mackandal, um homem escravizado foragido, são construídas de tal modo que não atormentam ou assustam os personagens e os leitores, nem se

cria qualquer dúvida em relação aos eventos sobrenaturais de suas transformações em animais, ao contrário, são naturalizados diegeticamente. De maneira semelhante, acontece em *Cien años de soledad*, de García Márquez, quando o narrador relata naturalmente os eventos prodigiosos, como a levitação do padre Reyna, as várias ressurreições de mortos, a volatização de armênio na feira, a ascensão de Remedios – a Bela, etc., sem que qualquer personagem se assombre ou vacile diante dos episódios. Assim, o narratório, no caso dos dois exemplos, articula-se de modo a construir uma contiguidade entre as normas natural/sobrenatural, gerando uma causalidade interna que suscita um efeito discursivo de encantamento.

Em *Bom dia para os defuntos*, o encantamento proporcionado pela série de episódios relacionados aos poderes sobrenaturais dos amigos de Héctor Chacón, e também do próprio Olho-de-Coruja, no núcleo narrativo [1], parece ilustrar com precisão o efeito do realismo maravilhoso. Por não antagonizar os prodígios e o real, o processo diegético do romance estabelece uma causalidade difusa entre as duas ordens de referência fazendo com que o leitor não questione os acontecimentos narrados, como demonstram os episódios envolvendo o Ladrão de Cavalos, que possui a capacidade de conversar com os animais, o Abígeo, que possui o dom de sonhos premonitórios, e o próprio Héctor Chacón – o Olho-de-Coruja – que, como sugere seu apelido, possui uma visão muito mais apurada que a normal, podendo enxergar qualquer coisa a vários quilômetros de distância de dia ou de noite.

Na reunião em que Héctor Chacón planeja o assassinato do doutor Montenegro, no capítulo 3 – *Sobre um conciliábulo que a seu devido tempo os senhores guardas-civis bem gostariam de ter tido notícia*, o leitor se depara pela primeira vez com o prodígio do personagem central do núcleo [1] do romance, como podemos observar no seguinte trecho, em que Héctor Chacón procura saber ironicamente se todos convocados se fazem presentes no conciliábulo: “– Quantos vieram? – Chacón, o Olho-de-Coruja, perguntava por perguntar: seus olhos, capazes de descobrir um rastro de lagartixa de noite, distinguiam entre os penhascos de Quencash os rostos que aguardavam sobre as rochas, sobre o pasto, embaixo do oleado da noite” (BDPD, p. 14). Desse modo, sem demonstrar qualquer estranhamento em relação ao prodígio de Chacón, ao contrário, elucidando o motivo da ironia em sua fala, o narrador trata de inserir a explicação do fato maravilhoso no bojo da ordem do real como componente diegético, ao exemplificar a capacidade do olhar de Héctor em relação aos dados realistas, gerando um efeito discursivo lúdico proporcionado pela segurança do sentido estabelecido entre as normas de referências.

Igualmente acontece com a revelação dos prodígios dos amigos de Chacón quando este



chega à praça de Yanahuanca, depois de sair de sua primeira prisão, e os reencontra, no episódio do capítulo 11 – *Sobre os amigos e amigalhões que Héctor Chacón, o Negado, encontrou ao sair da prisão de Huánuco*. De maneira realista, inicialmente, o narrador descreve como a comunidade reagia aos visitantes que perguntavam pelo paradeiro do Olho-de-Coruja durante sua prisão em Huánuco, em seguida, relata o reencontro de Chacón com o Ladrão de Cavalos e o Abígeo, momento em que aparecem pela primeira vez na narrativa os elementos insólitos dos amigos do Olho-de-Coruja, inseridos naturalmente no processo diegético sem que o narrador ou os personagens vacilem diante dos fatos. No reencontro relatado, o leitor descobre primeiramente a façanha do Ladrão de Cavalos:

– Héctor! Héctor!  
 O Olho-de-Coruja bateu nas coxas de alegria.  
 – Irmãozão, irmãozão.  
 – Eu sabia que você vinha – disse o gigante com um sorriso que não mostrou nenhum dente pela simples razão de que não os tinha.  
 – Como soube, compadre?  
 – Pelos animais – sorriu o desdentado.  
 Os animais é que lhe adiantavam as notícias. O pai, um corcunda afeito a lidar com pessoas complicadas com a Outra Banda, abandonou-o aos cinco anos deixando-lhe como única herança a fala dos animais. Aos sete anos conversava com os potrinhos; aos oito, nenhum animal lhe resistia; e a sua mãe teve que chicoteá-lo para evitar que passasse a infância conversando com os únicos mestres que lhe ensinaram coisas sérias. Cada três meses a necessidade, que é mais feia do que bater no pai, obrigava-o a subir às cordilheiras. Não roubava: convencia os cavalos. Provido de notas novinhas, fingia-se interessado na compra de cavalos e, aproveitando o descuido dos capatazes, impotentes diante de tais artes, granjeava a confiança das tropilhas, dizia-lhes o nome dos lugares onde o pasto era mais alto que os chifres dos touros e galopavam éguas de traseiros colossais: os animais ouviam-nos com os olhos úmidos. O Ladrão de Cavalos dizia-lhes que fossem encontrá-los no ermo, e eles, mais féis que mulheres, iam ao seu encontro, e juntos largavam pelos socavões das anfractuossíssimas cordilheiras. Semanas depois, aparecia em Canta, em La Unión ou Yauyos, oferecendo cavalos. Só os vendia depois de ter referências sobre os compradores pela boca dos próprios equinos. (BDPD, p. 58-59)

O efeito discursivo de encantamento nesse trecho permeasse inicialmente com o humor proporcionado pela condição dentária do personagem. Como elemento diegético, a descrição da ausência de dentes no Ladrão de Cavalos contribui na construção da atmosfera de naturalização do prodígio, suspendendo qualquer dúvida do evento insólito, mas é a referência à condição de herança o elemento narratológico de maior força causal e contígua entre as normas, ou seja, é o elemento ficcional responsável pela legibilidade da *mirabilia* como *naturalia*. Em seguida, adotando a mesma lógica construtiva, o narrador apresenta ao leitor, instalando no narratário uma metonímia entre os elementos com referências reais e irrealis, o prodígio de Abígeo:

O Abígeo tinha o dom dos sonhos: muitos dias antes que as patrulhas pensassem em

escolher um caminho de ferradura, sabia o lugar exato onde, inutilmente, se postariam os caçadores.

– Faz trinta dias – disse o Abígeo – sonhei contigo entrando aqui com essa mesma roupa.

Na verdade, conhecia o futuro. Os que perdiam alguma coisa lhe pagavam uma garrafa de cachaça e uma libra que ele só aceitava para aparentar algum meio de vida. Sempre as achava. O Abígeo descobriu o lugar onde o finado Matias Zelaya tinha guardado a escritura da sua chácara sem pensar que todo homem pode ser visitado de surpresa pela Pelada. Descobriu que era uma calúnia o roubo de doze colherinhas de prata de que era acusado um dos hóspedes do Hotel Mundial: a própria viúva Lovatón as tinha metido, por descuido, num saco de farelo. Mas com os anos tratou de limitar os seus poderes: as autoridades lhe exigiam, com demasiada frequência, as pegadas dos fugitivos. (BDPD, p. 59)

As conversas do Ladrão de Cavalos com os equinos e os sonhos de Abígeo são, portanto, os elementos diegéticos que enredam a contiguidade entre as ordens, explicando o reencontro entre os amigos. Os prodígios dos amigos de Chacón são fundamentais para explicar a causalidade interna de outros episódios do romance, como o da insurreição dos equinos planejada pelo grupo, conforme podemos acompanhar no seguinte trecho, onde se cogita as possibilidades e táticas, a partir dos poderes “mágicos”, para a conjura contra o doutor Montenegro:

Para começar, Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, enxergava igualmente de dia ou de noite; seus olhos distinguiam tanto no escuro como no claro. A quantas armadilhas não poderia arrastar a Guarda-Civil; O Ladrão de Cavalos e o Abígeo astutamente organizavam uma inconfidência de quinos em Yanahuanca. Pacientemente, o Abígeo explicava aos cavalos da província a extensão mundial da conjura. Com os olhos molhados, os matungos compreendiam que se aproximava a aurora das planícies livres. Solenemente se comprometeram a sublevar-se; para tirar a prosa dos guardas-civis que ousassem empreender a perseguição depois da inevitável morte do doutor, só esperavam um sinal. Insignes cavalos encabeçavam a conjuração e complicavam, com o auxílio de éguas de garupas delirantes, a própria cavalaria da benemérita Guarda-Civil. (...). Isto sem contar com os poderes do sonho que permitia ao Abígeo antecipar as batidas. (BDPD, p. 188-189)

Desse modo, sem assombros ou vacilos, o narrador e os personagens atuam de maneira natural frente aos elementos sobrenaturais descritos, gerando o efeito discursivo de encantamento pela construção de uma causalidade difusa e onipresente entre as ordens de referência na narrativa. Assim, a construção diegética desses exemplos em *Bom dia para os defuntos* estabelece uma *naturalização do sobrenatural*, de modo que permite o leitor ler os episódios maravilhosos como consecutivos e consequentes da construção da ordem natural no narratório.

Outros acontecimentos diegéticos do núcleo narrativo [1] que caracterizam o realismo maravilhoso scorziano se referem mais diretamente à raiz cultural das comunidades quéchuas,

como no caso em que Chacón pergunta sobre sua sorte à folha de coca e ao milho. Guamán Poma, em *Nueva Crónica y Buen gobierno*, por exemplo, já indicava e registrava a importância da coca e do milho para a cultura inca e andina, como argumenta Varella (2008, p. 9), “Poma aponta que os antigos ‘hechiceros’ dos tempos dos incas adoravam as grutas onde dormem de passo, deixando coca e milho mascados emplastados nas paredes”, utilizando como hábito idolátrico uma expressão característica para a caverna guardar a noite depois de mascar a folha de coca.

Para Chiampi (2012, p. 64), uma das características que justifica a causalidade interna dos relatos realistas maravilhosos é justamente “as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a ação”. Em *Los ríos profundos* (1958), de Arguedas, o vocábulo de composição heterogênea (espanhol/quéchuá) *zumbayllu*, que designa um pião com poder encantatório, já presente no próprio cruzamento linguístico, conforme Chiampi, ilustra a retomada de valores da cultura incaica interditos pela colonização espanhola como motivo de desestabilização da referência real para o restabelecimento de um *outro sentido* com a sua contiguidade com a ordem sobrenatural, produzindo um efeito de encantamento no protagonista da obra no episódio em que expõe os meninos indígenas extraindo o poder musicado do brinquedo *zumbayllu*, reavivando a memória da imagem dos rios e das árvores.

Em *Bom dia para os defuntos*, por sua vez, Scorza utiliza os elementos culturais quéchuas, na maioria das vezes, como ferramentas diegéticas em prol da luta dos camponeses indígenas, assemelhando-se com a construção diegética de *El reino de deste mundo*, onde Carpentier recorre à prática mágica da religião vodu para articular os eventos maravilhosos com a função social e histórica de promessa de libertação na independência do povo haitiano.

Nesse sentido, Chacón pergunta à folha de coca se o plano de se disfarçar de mulher para ter acesso à fazenda do doutor terá sucesso:

– Vamos perguntar à coca, Héctor.  
 O homem já não tiritava. Sentaram-se e jogaram punhadinhos de coca. O que pergunta com o coração limpo, a coca antecipa a sua sorte. Se a coca machuca a boca avisa o perigo; se amolece numa bola adocicada, não há risco. Ajoelharam-se.  
 – Mãezinha coca, você sabe tudo. Você conhece os caminhos. O bem e o mal, o perigo e o risco você conhece. Mãezinha coca, Chacón quer disfarçar-se de mulher para matar um homem abusado. Haverá perigo? Folha verde, mãezinha verde, mãezinha folha. Tenho fé em você. Desconfio do animal, desconfio da água, desconfio do metal. Só tenho fé em você, mãezinha folha. (...)  
 – A minha coca é doce – resplandecia Chacón. – Não me apanharão. Que diz a tua coca, Sulpícia?

– A coca aceita – respondeu a mulher, aliviada. (BDPD, p. 214)

A folha de coca como elemento cultural andino se torna, desse modo, uma causa transcendente que explica a ausência de vacilação, fazendo com que o leitor não opere uma escolha de explicação entre as normas naturais ou sobrenaturais, mas questione e revise a separação entre as zonas de significação. Chacón não chegou a comprovar a verdade da folha de coca porque não se direcionou imediatamente à fazenda do Montenegro vestido de mulher, primeiro resolveu ir a sua casa. Entretanto, o Olho-de-Coruja se esqueceu da revelação que havia recebido dias antes, estando com o Pis-Pis na emboscada contra o terno preto em Yerbanuenanaragrac, quando tinha perguntado sua sorte ao milho. De modo similar ao episódio da folha de coca, o narrador e os personagens reagem com naturalidade frente ao maravilhoso da situação:

Pis-Pis estendeu o poncho marrom e atirou um punhadinho de milho.  
 – este é o Montenegro – apontou para um grão enegrecido. Soprou a fumaça do cigarro.  
 – Este é o Chacón – batizou um grão branco.  
 – Este será Yerbanuenanaragrac – intitulou um grão vermelho.  
 Esparramou os grãos e soprou três vezes. Por três vezes também jogou o milho com o rosto suado.  
 – Não sei o que que está acontecendo – disse – sempre saem parentes traidores.  
 – Parentes?  
 Lançou novamente os milhos.  
 – Sim, há parentes traidores que nos prejudicam. (...)  
 – Tu cairás em tua casa, Héctor. (BDPD, p. 203)

O milho, afinal, estava certo. Chacón foi delatado por um membro da própria família. Novamente recebe voz de prisão sem conseguir efetivar o plano de assassinar o doutor Montenegro. Esse final do núcleo narrativo [1], de certa maneira, garante que tanto o milho quanto a coca indicava corretamente certa previsão, já que a folha de coca parece garantir apenas que o Olho-de-Coruja não morreria. Evidentemente esses elementos diegéticos reforçam a contiguidade entre as normas, assegurando a legibilidade do maravilhoso enquanto natural, proporcionando a ludicidade questionadora da separação de sentido entre as zonas com o efeito discursivo de encantamento.

Para finalizar a análise do núcleo narrativo [1], em seu início, no capítulo 1 – *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima* – não nos deparamos com um caso de inversão do sobrenatural em natural como nos episódios anteriores; ao revés, o episódio da ‘moeda do doutor’ ilustra bem como funciona a inversão do real em irreal, isto é, da *sobrenaturalização do natural* que também caracteriza o realismo maravilhoso. De modo similar

como se realiza em *Cien años de soledad*, de García Márquez, em que o narrador recorre a objetos reais como o gelo, a bússola, a fotografia, o ímã, a dentadura de Melquíades, etc, para mostrar como os personagens ficam fascinados ou aterrorizados, em *Bom dia para os defuntos*, o narrador recorre a uma moeda convencional de um sol peruano para mostrar como ela se tornou um objeto insólito pelo simples fato de ser uma moeda perdida pelo doutor Montenegro. A singela moeda de um sol adquire uma aura incomum, passando a ser vista ora com admiração ora com temor, mas nunca colocada em dúvida quanto sua força “mágica”, já que ninguém podia tocar nela:

Todos sabiam que na Praça de Yanahuanca havia uma moeda idêntica a qualquer outra em circulação, um sol que no anverso trazia a árvore da quina, a lhama e a cornucópia do escudo da República e no verso exibia a caução moral do Banco de Reserva do Peru. Mas ninguém se atrevia a tocá-la. O repentino florescimento dos bons costumes inflamou o orgulho dos velhos. Todas as tardes indagavam das crianças que voltavam do colégio. ‘E a moeda do doutor?’ ‘Continua no seu lugar!’ ‘Ninguém mexeu nela!’ (BDPD, p. 8)

A ‘moeda do doutor’ chegou até a ser tratada feito um ser vivo como demonstra um caixeiro-viajante que se deteve em Yanahuanca e perguntou: “como vai passando de saúde a moeda?” (BDPD, p. 9). Assim, o elemento diegético que explica a causalidade interna do capítulo, e que, portanto, permite o leitor ler o natural como sobrenatural, é a violência do doutor Montenegro contra os comuneiros de Yanahuanca. Dessa maneira, diferente das construções de García Márquez, que apela majoritariamente para certo exotismo na vivência do povoado de Macondo para gerar o efeito discursivo de encantamento na inversão do natural em sobrenatural, Scorza procura construir as inversões entre as normas relacionando-as de algum modo, conforme estamos verificando, à luta dos camponeses quéchuas.

Quanto ao núcleo narrativo [2], centrado na luta de Fortunato e outros comuneiros de Rancas contra a cerca da *Cerro de Pasco Corporation*, o narrador apresenta, num primeiro momento, a cerca da mineradora norte-americana como um objeto sobrenatural que possui autonomia e dinâmica própria, ou seja, nesse momento se constrói também um processo diegético de sobrenaturalização do natural. A ideia é reforçada pela grafia em maiúscula da primeira letra da Cerca, indicando como um dos personagens principais. A Cerca, nesse sentido, é personificada como se fosse um animal rastejante passando a “engolir” as terras dos distritos andinos peruanos, invertendo, assim, a legibilidade do objeto real do narratório de modo a ser visualizado como um objeto maravilhoso, como podemos verificar na descrição de seus movimentos: “À beira da estrada, a Cerca se deteve, meditou uma hora e se dividiu em duas. O

caminho para Huánuco começou a correr entre os cercados. A Cerca rastejou três quilômetros e enfiou para as terras escuras de Cafepampa” (BDPD, p. 54). Por isso, em determinados momentos, o narrador se refere à Cerca como uma “lagarta de arame” conforme, por exemplo, o capítulo 10 – *Sobre o lugar e a hora em que a lagarta de arame apareceu em Yanacancha*.

A leitura da inversão do alambrado de um objeto natural para um objeto sobrenatural está assentada, de um lado, em certa ingenuidade da maioria dos camponeses indígenas quanto ao caráter prejudicial da Cerca, e, de outro, na “aquisição legal” cada vez mais rápida das propriedades das comunidades indígenas por parte da *Cerro de Pasco Corporation*, isto é, na relação de poder e violência do imperialismo norte-americano com as comunidades autóctones. Assim, o narrador constrói certa contiguidade entre a norma natural e sobrenatural, promovendo a inversão do real em maravilhoso, na personificação animal da Cerca, gerando o característico efeito discursivo de encantamento, como nesse trecho em que o narrador descreve a “idade” da lagarta de arame em quilômetros:

a Cerca engolia Cafepampa. Assim nasceu essa cadela, num dia chuvoso, às sete da manhã. Às seis da tarde tinha uma idade de cinco quilômetros. Pernoitou na fonte Trinidad. No dia seguinte correu até Piscapuquio: ali celebrou os seus dez quilômetros. (...). No terceiro dia, a Cerca cumpriu outros cinco quilômetros. No quarto atravessou as lavagens de ouro. (...). Ali pernoitou a Cerca: de madrugada rastejou para o itararé por onde afunda a estrada de Huánuco. Dois montes intransponíveis vigiam o desfiladeiro: o avermelhado Pucamina e o enlutado Yantacaca, inacessíveis até para os pássaros. No quinto dia a Cerca derrotou os pássaros. (BDPD, p. 55)

Nesse seguimento, enquanto a Cerca não chegava às povoações, ou, para dizê-lo com as palavras do narrador, enquanto a Cerca “devorava terra, mastigava lagoas, comia morros, mas não se atrevia a entrar nos povoados” (BDPD, p. 66), os camponeses continuavam a enxergá-la como uma “lagarta de arame”, isto é, a construção diegética segue na sobrenaturalização do natural. Depois que a Cerca chega às comunidades, vários comuneiros começam a perceber o objetivo do alambrado: “senhores, esta Cerca não é só nas terras de pastagem. Este alambrado caminha por toda a terra. Engole distritos inteiros. Em certos lugares as pessoas, encerradas, morrem de fome e sede” (BDPD, p. 66). Então, a dinâmica narrativa se bifurca em dois processos diegéticos distintos: mantém-se a *sobrenaturalização da Cerca* nos episódios em que os camponeses e animais ainda incorporam essa visão; e a mudança da inversão, com a *des-sobrenaturalização* da “lagarta de arame”, passando a ser abordada como uma simples cerca que pressupõe um dono, no caso a *Cerro de Pasco Corporation*, e que, portanto, precisa-se lutar e resistir. Esses processos não são dispostos linearmente, cabe ao leitor montar a cronologia

narrativa com os fragmentos dos capítulos. A perspectiva de sobrenaturalização da Cerca oscila entre a visão animalesca e a visão punitiva mítico-religiosa, especialmente por meio do personagem Teodoro Santiago: “Rancas ajoelhou-se resmungando rezas. Com a cara arranhada, de joelhos, os braços abertos, Dom Teodoro Santiago clamava: ‘Castigo de Deus, castigo de Deus!’” (BDPD, p. 11). Já em outros capítulos, quando o alambrado começa a invadir as comunidades, a perspectiva de *des-sobrenaturalização* da Cerca se torna predominante na construção diegética, evidenciando, desse modo, que o processo de inversão entre o real e o maravilhoso está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento de resistência dos camponeses quéchuas contra o abuso da mineradora norte-americana.

Outro episódio importante do núcleo narrativo [2], quanto ao efeito de encantamento provocado pela construção de contiguidade entre as normas natural/sobrenatural, é a fuga universal dos animais do altiplano de Junín, devido à invasão da Cerca da *Cerro de Pasco Corporation*, como relata o capítulo 2: “Por esse céu, numa madrugada desvairada, fugiram as bestas. *Alguém as teria avisado*. Gaviões, carcarás, tico-ticos, estorninhos, pardais, beija-flores se misturaram no mesmo pânico” (BDPD, p. 10, ênfase minha). Apesar da atmosfera trágica, o lúdico discursivo se faz perceptível porque o narrador naturaliza o fato de todos os animais terem sido avisados sobre o avanço da “lagarta de arame”, pressupondo, portanto, que os animais conversam com algum dos camponeses de Rancas. Como no núcleo narrativo [1] o Ladrão de Cavalos possui esse tom, cria-se uma causalidade difusa e onipresente, ficando pressuposto ao leitor que outros personagens também possuem a mesma capacidade, já que o núcleo narrativo [2] não deixa claro quem os teria avisado; pode-se, contudo, conjecturar também que o próprio Ladrão de Cavalos os teria advertido, uma vez que as comunidades dos núcleos são vizinhas. De todo modo, o narrador não estranha ou vacila em nenhum momento diante do acontecimento maravilhoso, ratificando a construção diegética de naturalização do sobrenatural, como podemos verificar no seguinte trecho:

Os cavalos tremiam de náusea; cavalos criados na manjedoura, desconheciam a voz dos donos, gemiam escoiceavam encharcados de suor. (...). E até os cachorros, confundindo os seus nomes, gemiam surdamente entre ovelhas que agonizavam com as cabeças viradas para o medo. Rancas era um soluço. *Alguém os teria advertido*. Rios e riachos enegreceram. (...). *Alguém lhes teria anunciado o fechamento das águas*. (BDPD, p. 11, ênfase minha)

Scorza, desse modo, apropria-se da visão mítica da tradição quéchua dos animais e da natureza para, a partir de uma criação livre dos elementos da cultura andina, construir um cenário de pânico entre os animais das comunidades de modo que estes sejam personagens ativos na

resistência ao terror levado a cabo pela mineradora. Nessa perspectiva, o efeito de encantamento e, simultaneamente, a problematização dos códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instauração de contradição no narratório entre as normas de referência, torna-se mais evidente quando não somente os animais tentam fugir da “lagarta de arame” como também as árvores do local, aprofundando, de maneira paradoxal, o efeito discursivo encantatório e a dimensão trágica do acontecimento, como ilustra o seguinte trecho:

Toda semana notaram-se certos sinais. (...). Sinais houve, mas ninguém quis ver. Até na véspera já dava para desconfiar do nervosismo dos cachorros. *Alguém lhes teria comunicado que o mundo estava sendo trancafiado.* Fugam antes que seja tarde. Alguém os teria avisado. E as árvores também se assustaram. Eu não vi. Aqui não há árvores. Mas em Huariaca, mil metros mais abaixo, os eucaliptos enlouqueceram. Não havia o menor vento: por isso chamou a atenção. O ar dormitava tranquilo quando os chorões e as árvores-dos-incas tiveram um ataque epilético: se retorciam, tremiam, agitavam, pobrezinhas, como se quisessem, pobrezinhas, pés para irem embora. *Alguém lhes teria sussurrado que a terra estava sendo fechada.* Torciam-se, lastimavam-se, fincavam-se os próprios espinhos. Padeceram a metade da tarde e anoite inteira. Algumas árvores conseguiram arrastar-se uns metros. Amanheceram suando um leite desconhecido. Mas ninguém se compadecia das árvores: os animais fugiam. (BDPD, p. 66-67, ênfase minha)

Em outro momento da diegese, assentado na destruição que a Cerca da *Cerro de Pasco Corporation* provocou ao mundo camponês indígena, o narrador constrói outra situação real maravilhosa a partir da inversão de legibilidade do que deveria ser natural (para uma ordem violenta do real diegético) numa perspectiva sobrenatural, a saber, a transformação da indiferença do Estado peruano numa doença, isto é, o acontecimento diegético de imobilidade das autoridades locais é compreendido como um tipo específico de cegueira, com o peculiar sintoma de não enxergar apenas a Cerca. Esse evento maravilhoso gera um efeito discursivo de encantamento que articula uma legibilidade irônica, pela contiguidade entre as normas real e irreal, como se pode analisar no seguinte relato da epidemia que tomou conta do distrito de Cerro de Pasco:

Nunca se soube por que uma epidemia açoitou Cerro de Pasco. Um vírus desconhecido infeccionou os olhos dos habitantes. Aparentemente, as vítimas gozavam da integridade da sua visão, mas um esquisito daltonismo lhes escamoteava alguns objetos. Um enfermo capaz de indicar, por exemplo, as manchas de uma ovelha a dez quilômetros, era incapaz de distinguir uma cerca a cem metros. Até os enfermeiros da Unidade Sanitária compreenderam que tinham pela frente um caso sem precedentes na história da medicina. Por infelicidade, Cerro de Pasco carece de oftalmologista. Nenhum oftalmologista aceitava a vaga perpetuamente disponível no Hospital Operário. A altura bárbara, o frio, a cornuda solidão os afugentavam. Disso tirava vantagem o Governo para proclamar a existência de ‘emprego disponível’ no departamento. Mas controvérsias políticas à parte, percebeu-se a inestimável perda que o desconcertante vírus causava à oftalmologia. (BDPD, p. 170)



Para além dos desalojamentos e destruições da Cerca, a *Cerro de Pasco Corporation* é responsável também pela espoliação do minério da pequena comunidade de Cerro de Pasco, chegando a registrar o “lucro líquido de quinhentos milhões de sóis” (BDPD, p. 173). Nesse cenário, em condições precárias de trabalho, os mineiros são levados à atividade intensa de modo que o narrador opera na diegese outra inversão da ordem natural para a sobrenatural, a partir da exploração e da opressão da mineradora, quando expressa que os trabalhadores das minas se transformaram em “homens-toupeiras” por começarem a morar nos túneis. Desse modo, semelhante à construção narrativa da epidemia de uma cegueira peculiar, o narratório articula uma sobrenaturalização do real diegético do trabalho nas minas, provocando um efeito discursivo encantatório ao mesmo tempo em que constrói uma cena irônica quanto à tragédia dos mineiros, sem que o narrador expresse qualquer vacilação:

Em Cerro de Pasco [os mineiros] submergiam nos túneis: não emergiam nunca mais. Sentinelas armadas os retinham nos úmidos poços. Viviam e morriam nas galerias. De tempos em tempos os capatazes traziam um homem-toupeira para a luz: ele próprio suplicava que o devolvessem às trevas. Tão profundamente os feria a luz! Tudo o que os homens-toupeiras conseguiram foi a autorização de mandar baixar os seus parentes. Famílias inteiras, inclusive cachorros, desceram a viver nos socavões. Milhares de homens-toupeiras trabalhavam, comiam, fornicavam numa povoação subterrânea tão vasta como a própria Cerro de Pasco. Uma raça de olhos especiais, a dos meninos-toupeiras, crescia nas galerias, sem acreditar nas fábulas de um sol diferente das tochas das galerias. (BDPD, p. 174, acréscimo meu)

Devido ao trabalho intenso e precarizado nas minas, outros agravos surgem aos trabalhadores, e também aos moradores da pequena comunidade: as diversas doenças relacionadas à ingestão de fumaças, produtos químicos e poeiras. O narrador, no entanto, procura expressar essas graves consequências invertendo a ordem natural dos eventos em ordem maravilhosa, construindo novamente uma cena irônica com a contiguidade entre as normas de referências reais e irrealis da violência da mineradora. Assim, sem hesitar em momento algum, o narrador expõe o fenômeno das mudanças de cores dos rostos dos moradores de Cerro de Pasco, tomando o que deveria ser um sintoma de uma doença como uma característica lúdica adquirida com o advento da *Cerro de Pasco Corporation*, como se fosse algo natural:

Seis minutos antes do meio-dia de 14 de março de 1903 mudou, pela primeira vez, a cor da cara dos cerrenhos. Até então os felizes habitantes da chuvosa Cerro de Pasco ostentavam rosto acobreado. Nesse meio-dia o rosto mudou: um homem emergiu de uma cantina onde bebia cachaça de alambique com a cara e o corpo azuis; no dia seguinte outro varão, que se embriagava na mesma cantina, apareceu verde; três dias depois um homem de rosto e mãos alaranjadas passeou pela praça Carrión. Faltavam poucos dias para o carnaval: julgou-se que eram candidatos a ocupar o lugar de diabos-rengos. Mas o carnaval passou e as pessoas continuam mudando de cor. (BDPD, p. 89)

A fumaça da mina é o elemento do real diegético que explica a causalidade interna do acontecimento; no entanto, sua consequência, as multicores dos comuneiros, não é legível pela ordem real (como sintoma de uma doença), ao revés, modaliza-se como evento maravilhoso, baseado na propaganda da mineradora norte-americana em que diz que a fumaça não fazia mal algum. Assim, as novas cores dos cerrenhos são legíveis como algo biologicamente natural que poderiam servir para diversas finalidades como “pular” o carnaval, provocando o característico efeito encantatório irônico, como podemos acompanhar neste trecho:

Somente depois de meses é que se notou que a fumaça da fundição assassinava os pássaros. Um dia também se comprovou que mudava a cor dos humanos: os mineiros começaram a variar de cor, a fumaça propôs variantes: caras vermelhas, caras amarelas, caras verdes. E coisa melhor: se um cara azul se casava com um cara amarela, nascia-lhes uma cara verde. Numa época em que a Europa ainda não descobrira os delírios do impressionismo, Cerro de Pasco alegrou-se com uma espécie de carnaval permanente. Sem dúvida, houve muitos que se assustaram e voltaram aos seus povoados. Circularam boatos. A *Cerro de pasco* mandou colar um cartaz em todas as esquinas: a fumaça não fazia mal. E quanto às cores, a transformação era uma atração turística única. (...). Se uma cara alaranjara se juntava com uma cara vermelha, de nenhuma maneira podia nascer-lhes uma cara verde: era uma garantia. A cidade sossegou. Um vinte e oito de julho o Prefeito declarou da tribuna que, nesse andar, em breve os índios seriam ruivos. A esperança de transformar-se em homens brancos liquidou toda a dúvida. (BDPD, p. 93)

Por fim, o massacre dos camponeses de Rancas no desalojamento da comunidade, levado a cabo pela Guarda Civil peruana a mando da mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Coporation*, no desfecho do romance, compõe o episódio mais expressivo da construção diegética real maravilhosa em *Bom dia para os defuntos*. Após os primeiros tiros que executam Dom Fortunato e o procurador de Rancas Dom Alfonso Rivera, à frente na resistência à Cerca da mineradora, surge o elemento diegético maravilhoso: a conversa entre os defuntos a sete palmos do chão, semanas depois de mortos, como podemos observar no seguinte trecho:

Semanas depois, nos seus túmulos, sossegados os soluços, acostumados à escuridão úmida, Dom Alfonso Rivera lhe contou o resto. Porque os enterraram tão perto um do outro que Fortunato escutou os suspiros de Dom Alfonso e conseguiu abrir um buraco no barro com uma varinha. – Dom Alfonso, Dom Alfonso! – chamou. O procurador, que se julgava condenado às trevas para sempre, logo se acalmou e, mais tranquilo, informou-lhe que ele, Fortunato, escorregou ao primeiro balaço, de braços, no seu sangue.  
– E que aconteceu depois?  
– ‘Estão vendo que isto não é brincadeira’, gritou o alferes. A multidão se dispersou como penas de galinha. Não pude mais detê-los. ‘Têm outros cinco minutos’, advertiu.  
– E que foi que aconteceu? – perguntou Fortunato ampliando, pacientemente, o orifício. (BDPD, p. 223)

De imediato, o narrador apresenta o episódio sobrenatural da conversa após a morte sem colocar em dúvida o acontecimento, sem gerar espécie alguma de vacilação, ao contrário, trata

de incorporar o evento maravilhoso ao real diegético. Em seguida, criando uma causalidade interna, onde o *status* do real se mostra cooperante com o elemento sobrenatural, quando Fortunato, por meio de sua ação, faz referência ao fenômeno de propagação das ondas sonoras, no momento em que improvisa um buraco no barro obedecendo à lei física para melhor ouvir Dom Alfonso. Este, por sua vez, quando ouve Fortunato, não se assusta inicialmente devido ao evento sobrenatural em si, mas por causa da possibilidade de uma condenação às trevas. Entretanto, acalma-se ao se descobrir conversando no túmulo com Fortunato, confirmando a naturalização do episódio sobrenatural. Desse modo, o narrador trata de, novamente, firmar o licenciamento do irreal na ordem do real, proporcionando, assim, o encantamento característico do realismo maravilhoso. Nesse sentido, dentro da realidade diegética real maravilhosa de *Bom dia para os defuntos*, a conversa entre os falecidos prossegue para que Fortunato, o primeiro a morrer, e Dom Rivera (e o leitor) saibam o que aconteceu depois de caírem mortos, enquanto outros comuneiros continuam chegando do “outro lado” da vida para a nova condição que denominarei aqui de *viventes-mortos*, como podemos examinar no diálogo que registra a memória da história do massacre pelos mais novos *viventes-mortos*:

- Você caiu, Dom Alfonso. Os guardas avançaram regando morte. As balas parecem milho pipocando na panela. Parecem mesmo. Avançavam; de vez em quando paravam e molhavam os telhados com gasolina. Vi a Vicentina Suárez cair. O pessoal se enfureceu. Respondeu com pedradas. Caiu Dom Matteo Gallo.
- Era a única resistência?
- Não, não era a única. Os meninos da escola subiram a ladeira e trataram de empurrar um pedrão.
- Mas o terreno não tem descida para aquele lado.
- Pois é isso. Fracassaram: as pedras não rolavam. Os guardas os correram a tiros. Ali caiu o pequeno Maximino.
- Aquele que fez o espantalho?
- Esse mesmo, senhor procurador. Vi cair o menino e senti um queimar no sangue, tirei a minha funda e soltei uma pedrada na cara de um dos guardas. Me disparou a sua metralhadora. Caí de costas com a barriga aberta. (BDPD, p. 225-226)

Nesse seguimento, que lembra, em certo sentido, a construção diegética do realismo maravilhoso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, pela presença corpórea dos fantasmas que atuam como se estivessem vivos, já que os *viventes-mortos* de *Bom dia para os defuntos* têm, entre outras diferenças, suas ações corpóreas limitadas ao ínfimo espaço da terra onde estão enterrados no cemitério, advém, no desfecho do romance, na situação real maravilhosa da conversa dos *viventes-mortos*, um trecho em que registra o aproveitamento dos latifundiários do gamonalismo da situação criada pela violência promovida pelo imperialismo norte-americano. Afinal, os cerrenhos são massacrados duplamente pelas duas forças constituintes do Peru, como evidenciou os dois subenredos intercalados, conforme expõe esse último trecho da narrativa:

- Os fazendeiros querem acabar com as comunidades. Viram que a Cerro nos massacrou como quis. Excedem-se Lembram-se da escola 49357?
- A escola de Uchumarca?
- No dia seguinte ao massacre os Londoño mandaram fechar a escola. Tiraram as crianças, esvaziaram o local, destelharam o telhado e meteram cadeados. Não é mais uma escola: é um chiqueiro.
- Mas... essa escola tinha um escudo mandado de Lima! – assombrou-se Rivera.
- Não há crianças, há porcos! Acontece o mesmo em toda a altiplanície. Sobramos no mundo, irmãozinhos.
- Psiu – avisou Tufina. – Aí vêm outros!
- Quem serão?
- Serão ranquenhos?
- Sabe Deus! – suspirou Fortunato. (BDPD, p. 227)

Realizada a discussão ao redor da recepção, enquanto relação pragmática entre o receptor e o signo narrativo, que estabeleceu uma “função de leitor” para o exame do encantamento como efeito discursivo a partir da relação metonímia entre as lógicas empíricas e meta-empíricas, vejamos agora como é orientado a relação pragmática do emissor para o signo narrativo, isto é, como a enunciação narrativa se estabelece por intermédio da “função do narrador” no realismo maravilhoso. Antes, porém, Chiampi (2012, p. 71) estabelece uma distinção da atividade do narrador a partir da cisão básica entre a instância da *história* e do *discurso* no artefato literário, ou seja, pensa o narrador ora como *foco narrativo*, ora como *voz*. O narrador como foco está assentado em sua relação com a história, quer dizer, por meio de uma perspectiva ou ponto de vista, o narrador apresenta os acontecimentos com determinados tipos de registros, focalizando alguns personagens e ações, mostrando, assim, a perspectiva de quem “viu” a história. Já o narrador como voz se relaciona com o discurso, implicando o movimento narrativo que se dirige a própria enunciação e não ao enunciado da história, isto é, nas palavras de Chiampi, implica “a relação do narrador com o narratório (ou receptor), a sua constituição em situação narrativa, seu tempo, seu processo, seu modo de produzir os significantes – são objeto de estudo da voz e, portanto, da relação entre o sujeito da enunciação e o seu discurso” (*ibid.*, p. 72).

O traço principal do realismo maravilhoso no plano da enunciação consiste na função questionadora do narrador enquanto voz de sua atuação enquanto foco narrativo, ou seja, consiste na dinâmica de “sua *performance* como voz, através do questionamento da sua *performance* como foco” (CHIAMPI, 2012, p. 72, ênfase da autora). A renovação narrativa hispano-americana recria a linguagem ficcional problematizando a perspectiva narrativa, promovendo uma crítica ao próprio ato de narrar. Essa problematização, em diversos modos, acaba por desmascarar o narrador, suscitando algo similar ao efeito de encantamento no discurso, encobrindo a revisão da tradição romanesca realista. Desse modo, o narrador já não faz questão

de se ocultar, ao contrário, por meio dos atributos do “metatexto”, promove uma auto-referenciabilidade, convocando a atenção do leitor não apenas para a história como também para o próprio sujeito da enunciação, assegurando, assim, uma nova concepção da realidade.

Nessa perspectiva, de acordo com Chiampi (2012, p. 72), devemos analisar a voz do narrador confrontando os mecanismos de questionamentos da enunciação com os de ocultamento da tradição realista tradicional para verificar certo rompimento com o disfarce característico dessa tradição que requer a confiança ingênua do leitor. Recorrendo a vários teóricos do relato e variadas narrativas, Chiampi demonstra o caráter ideológico de diversas modalidades de onisciência do ponto de vista e as de dramatizações (incluída o narrador em primeira pessoa) do realismo, pautada na vontade de dominar o relato e na busca incessante de objetividade e impessoalidade, levado a cabo pelo apagamento do autor como disfarce para o ato de narrar. Desse modo,

A onisciência (total ou parcial) constitui outra modalidade de disfarce: seu poder de controle moral e emocional do leitor provém da autoridade autoral, enquanto entidade inquestionável que *visa obliterar a contingência do ato narrativo*. Pode-se dizer que a onisciência, configurada na posição narrativa que Pouillon denomina “visão por trás”, engendra uma *ilusão invertida*: em vez de se criar no leitor a ilusão absoluta de realidade, pelo privilégio do ponto de vista, agora é o próprio autor quem se ilude, ao pretender-se uma autoridade inquestionável. (CHIAMPI, 2012, p. 75-76, ênfase da autora)

Isso porque “a enunciação na narrativa é a própria visão do mundo. O discurso explicativo e moralista traduz uma *ideologia*, ou seja, corpo de preceitos que constitui uma visão da realidade e um sistema transitório de valores” (CHIMAPI, 2012, p. 77, ênfase da autora). Portanto, as modalidades da “visão por trás” e os casos de narrativa de primeira pessoa se caracterizam pelo caráter monológico, enquanto consciência única em seu empenho de impor uma verdade ideológica, que nunca agencia o seu próprio desmascaramento como narrador.

Em contrapartida, subvertendo o código monológico, as narrativas do realismo maravilhoso apresentam o questionamento do ato de contar do narrador enquanto foco pela sua função enquanto voz. Isto é, a performance do ponto de vista do narrador se realiza na superfície do universo ficcional narrado – na *diegese*, enquanto que o desmascaramento da perspectiva do narrador pela a voz narrativa se concretiza num segundo nível narratológico – na *metadiegese*, conforme denominação de Chiampi (2012, p. 79). Portanto, a dinâmica narrativa das funções do narrador realista maravilhoso se efetua da diegese à metadiegese, realizando diversos tipos de performance poética pela função metadieética da voz. Chiampi formula dois tipos combináveis:

a *metadiege*se explícita e a *metadiege*se implícita.

A *metadiege*se explícita acontece, de acordo com Chiampi (2012, p. 80), quando a voz constrói um segundo nível de significação para expor o processo da própria diegese, “seja pela inserção em algum ponto do enunciado de uma ‘poética da narrativa’, seja pela disseminação ao longo do enunciado de uma ‘crise da enunciação’ do narrador”. Já a *metadiege*se implícita incide sem deixar muita marca do trajeto entre um nível narrativo para o outro, dissipando-se na diegese. Chiampi argumenta que “esta voz discreta opera, contudo, transgressões da convenção autoritária da representação romanesca, que não dissimulam totalmente o seu projeto de auto-referencialidade”. Entre os procedimentos dessa voz discreta na renovação narrativa hispano-americana estão: (a) distorção barroquista dos significantes; (b) multiplicação, mudanças, cruzamentos ou superposição de perspectivas; e, por fim, (c) narração paródica, constituída pela constante remissão do texto a outros textos, pelo jogo de pluralidade de vozes, pela quebra da unidade de tom e da compostura do discurso. (*ibid.*, p. 81)

Nesse sentido, diferente do conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar, exemplo levantado por Chiampi, onde a problematização do ato de narrar compõe o seu preâmbulo, referindo-se ao dilema da escolha da pessoa verbal para contar o relato (se em primeira pessoa ou em segunda), em *Bom dia para os defuntos*, a *metadiege*se explícita se apresenta quando o narrador problematiza ou duvida de sua própria afirmação na perspectivação da história, questionando de certa maneira o estatuto narrativo e a própria legitimidade do ato de narrar, como se pode observar em diversos trechos, alguns com pequenas elaborações e intervenções de segundo nível diegético, por exemplo, quando o narrador, descrevendo a teimosia de Fortunato contra a Cerca, no núcleo narrativo [2], afirma, e ao mesmo tempo indaga-se, que “Um dia o velho repousava – *repousava?* – estendido em cima do seu pelego.” (BDPD, p. 126, ênfase minha), outros com longos processos de abertura de segundo nível diegético para a problematização das fontes e da superfície narratológica da “visão por trás”, geralmente ligado à perspectivação da história pelos vencedores, colocando em xeque sua autoridade narrativa, num jogo lúdico de questionamentos dos “cronistas” do relato, conforme podemos verificar no episódio do encontro de Dom Migdônio de la Torre, o dono da fazenda *Estribo*, com o Dr. Montenegro, no núcleo narrativo [1], em que decidem sobre a veracidade oficial do “enfarto coletivo” dos peões da fazenda *Estribo*:

Fecharam-se no escritório. O que Dom Migdônio de la Torre e Dom Francisco Montenegro conversaram durante os seguintes sessenta minutos se desconhece, como se ignora o que San Martín e Bolívar parlamentaram em Guaiquil.

– Permita-me, sargento? – chamou o Dr. Montenegro do limiar da porta, uma hora depois. O sargento depôs na mesa o copo de conhaque e entrou no salão. O que Dom Migdônio, o Dr. Montenegro e o sargento Cabrera discutiram também permanece em mistério como permanece na névoa da história o que Napoleão e Alexandre I discutiram na celeberrima balsa.

– Permita-me, amigo Canchucaja? – chamou mais uma vez o Dr. Montenegro, definitivamente domiciliado no universo dos enigmas históricos. *E aqui as versões se contradizem. Certos cronistas sustentam que as entrevistas não duraram horas, senão dias, e que em vez de celebrar um conclave, as autoridades viajaram até os limites da fazenda. Para desmentir as testemunhas que juraram ter visto as autoridades saírem abraçadas e entre risos, os historiadores exibem uma prova irrefutável: nessa noite – era noite, era dia? – as autoridades confirmaram que Espírito Félix e seus quatorze companheiros tinham sido fulminados por um “enfarte coletivo”. Poder-se-ia estabelecer semelhante fato sem um cuidadoso exame? É inimaginável. Assim raciocinam certos historiadores e concluem que as autoridades atingiram, em penosas jornadas, os brumosos limites do Estribo.* Seja como for, o veredicto do Dr. Montenegro foi categórico: os peões tinham sido ceifados pelo primeiro enfarte coletivo da história da medicina. O Dr. Montenegro confirmou que os corações fracos dos cavaleiros não resistiram às alturas do poder; corações acostumados a trotar a cinco mil metros foram despedaçados pela emoção de sentar-se nas poltronas da sala do *Estribo*. A província triunfava. O privilégio da desconcertante novidade médica, negada às cosmópoles, tocava a uma humilde mas sincera província peruana. (BDPD, p. 107-108, ênfase minha)

Como se pode observar no trecho supracitado, há um diálogo entre o narrador e o narratório, onde se revela certa auto-referência, já que o próprio narrador é também um “cronista” que deve compor uma versão da história, em que se destrói a unidade da consciência e o disfarce do narrador onisciente, sugerindo uma revisão da ideia disjuntiva da realidade diegética quanto aos mecanismos narrativos (a duplicidade de enunciação) e uma revisão da autoridade narratológica ao exigir do leitor uma recepção ativa, desconstruindo, assim, seu sistema referencial realista.

Desse modo, em *Bom dia para os defuntos*, multiplicam-se exemplos de diálogos lúdicos entre o narrador e o narratório, por intermédio da problematização das versões dos “cronistas”, dos “historiadores” e das “testemunhas” da história narrada, como no seguinte trecho do episódio de sorteio na quermesse, no núcleo narrativo [1], em que o Dr. Montenegro é o único vencedor: “E aqui se confundem as versões. Certos cronistas afirmam que nem bem o doutor ouviu cantar o número premiado, rasgou o seu bilhete e bateu na mesa gritando: ‘Isto é uma falcatrua!’. Outros memorialistas discrepam afirmando que não bateu na mesa” (BDPD, p. 76, ênfase minha); ou quando, no mesmo núcleo narrativo, o narrador relata o súbito carinho que emergiu misteriosamente no coração do doutor Montenegro pelos filhos de Hector Chacón e Inácia: “Aqui os escoliastas disputam. Certos cronistas sustentam que o doutor perguntou a Inácia quantos filhos tinha e como se chamavam. Outros historiadores afirmam que o doutor simplesmente tirou uma nota de dez sóis e entregou-a à estupefata Inácia.” (BDPD, p. 201,

ênfase minha); ou ainda quando o narrador indaga, no núcleo narrativo [2], qual seria a perspectiva verdadeira (se a dos vencedores ou a dos vencidos) quanto à alcunha do famoso comandante de desalojamentos Guillermo Bodenaco: “O comandante G. C. Guillermo Bodenaco também é chamado de Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor. *Onde se abriga a verdade?* Os ordenancistas insistem em que ‘o dever é o dever’ e ajuntam ‘um oficial é um oficial’” (BDPD, p. 204, ênfase minha). Em seguida, no mesmo episódio, o narrador, em sua performance como voz no segundo nível diegético, resolve explicar a escolha simultânea dos dois codinomes do comandante em sua atuação como foco narrativo, como se pode observar nesse pequeno fragmento: “Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor participou de quase todos esses ‘desalojamentos’. Para conciliar definitivamente as discussões, o cronista resolve designar o Comandante Bodenaco, alternadamente, por suas duas alcunhas” (BDPD, p. 205).

Para finalizar a análise da metadiege explícita, mais dois trechos são significativos. O primeiro, pertencente ao núcleo narrativo [1], diz respeito ao episódio da morte do Corta-Orelhas levado a cabo por Chacón, quer dizer, especificamente, à reação do Dr. Montenegro quando soube do acontecido. Nesse episódio, representativo de outros, o entrelaçamento dos níveis diegéticos (diege/metadiege) atravessado pelo jogo lúdico de questionamentos entre o narrador e o narratório, quanto à veracidade dos acontecimentos narrados pelas fontes, expõe a ausência de um narrador onisciente como um “deus”, sabedor de toda a dinâmica narrativa, principalmente quanto aos acontecimentos relacionados aos vencedores, ao mesmo tempo em que, sutilmente, revela uma crítica à autoridade suprema desse narrador-deus, como podemos observar no seguinte trecho:

*As más línguas, único arquivo da província, discrepam. Dona Josefina de la Torre, decana das viperinas, proclama sem reboços a falsidade do presente capítulo. Eduvígis Dolor, a barregã do posto sanitário, jura que o ouviu dos próprios lábios do matassanos. E quem viu? Certos historiadores afirmam que assim que o Dr. Montenegro se inteirou do desditoso fim do Corta-Orelhas, derramou uma grossa lágrima. De piedade, segundo uns; de pura alegria, segundo outros. Os cronistas que chamam de lágrimas de crocodilo os soluços do doutor sustentam que ele mostrava um sorriso idêntico ao exibido por Lúcifer no célebre Juízo Final da igreja de Yanahuanca. Enfim tinha as autoridades de Yanacocha nas suas mãos!* (BDPD, p. 176, ênfase minha)

De modo similar, acontece com o segundo trecho, referente ao episódio final do núcleo narrativo [1], quando Hector Chacón é preso em casa deletado por um membro da família, como se pode analisar em seguida:



Mas quem voltou foi a Benemérita Guarda-Civil. E aqui *se perdem os hagiógrafos*. Os que querem assar o Olho-de-Coruja *dizem* que Inácia o entregou e se excedem a ponto de afirmar que a sua miséria estendeu a mão para receber nessa manhã chuvosa um punhado de notas alaranjadas. O Menino Remígio *discrepa* e quando ressuscita dos seus ataques (cada dia piora, quase não há manhã que não role com a boca espumando) diz: ‘Foi a filha dele. Foi Joana. Já a denunciei com a minha cantiguinha’. Teria sido Joana? (BDPD, p. 217, ênfase minha)

Assim, a metadiegeese explícita em *Bom dia para os defuntos* se integra na representação da luta travada entre os camponeses indígenas contra os latifundiários e a mineradora quanto ao caráter de verdade das versões narradas sobre os acontecimentos diegéticos, colocando sempre em dúvida a história dos cronistas oficiais, provocando, assim, um efeito discursivo semelhante ao encantamento na dimensão de recepção por meio do diálogo narrador/narratório. E esse diálogo quase sempre vem acompanhado com um desconhecimento por parte do narrador de algumas ações e pensamentos dos personagens representantes dos vencedores, como se pode verificar, por exemplo, nesse trecho do episódio da ‘moeda do doutor’ no núcleo narrativo [1]: “Que comarcas percorre sua imaginação? Enumera as suas propriedades? Reconta os seus rebanhos? Prepara severas condenações? Visita os seus inimigos? Quem sabe!” (BDPD, p. 7).

Já a metadiegeese implícita se apresenta no decorrer do romance por meio de todos os procedimentos descritos por Chiampi. Pelo jogo de pluralidade de vozes, como cotejamos brevemente no subcapítulo 2.1 na discussão referente à diglossia cultural, além de se verificar diversos narradores nos fragmentos da narrativa como Fortunato e Hector Chacón; pela narração paródica, perceptível, por exemplo, nos títulos cervantinos dos capítulos e nas remissões às fórmulas clássicas de narrativas como o maravilhoso puro (*era uma vez...*), como se pode observar no início do capítulo 20: “*Havia uma vez* um velho teimoso como uma mula. Um velho de cara amassada e olhos saltados apelidado de *Cara de Sapo*” (BDPD, p. 125, ênfase minha); Pela quebra da unidade de tom do discurso, mudança e cruzamento de perspectivas, por exemplo, em todo o capítulo 19 – *Onde o leitor se distrairá com uma partida de pôquer*, como demonstra esse pequeno trecho:

Desta vez foi Dom Migdônio de la Torre y Covarrubias del Campo del Moral quem se prolongou no elogio dos prazeres da amizade. Tiraram uma pestana e, às doze, recomeçaram a partida.  
Jogaram noventa dias seguidos.  
*Mordi as mãos para não desgraçar-me.*  
*Sai. O sol raiava na praça. Passaram uns meninos correndo. Um cachorro os perseguiu colérico. Eles se voltaram e o cachorro fugiu. Assim era eu: um cachorro que fugia cada vez que os fazendeiros viravam a cara.* (BDPD, p. 115, ênfase no original)

Por fim, pelo barroquismo descritivo, por intermédio da mudança do signo apessoal narrativo da “visão por trás” (onisciência) para o signo pessoal narrativo da “visão com” (personagem-narrador), em pequenos trechos de alguns capítulos, sem qualquer ordem linear de mudança, nem identificação clara de algum personagem responsável pelos relatos, como acontece no capítulo 6 – *Sobre a hora e o lugar em que pariram a Cerca*:

– Essa cerca é coisa do demo. Vocês vão ver. Aqui anda alguém ao lado do Chifruo. Dom Teodoro Santiago subia e baixava incessantemente as sobranceiras.  
*Riram-se.* Dom Santiago sempre anunciava desgraças. Disse que o companário cairia. Caiu? Predisse que viria uma peste. Veio? Dom Santiago é um homem de luto. Para que discutir?  
 Rir é o que não *devíamos*. Em vez de *lambuzarmos* a boca com palavras tolas, *devíamos* ter atacado a Cerca, matá-la e espezinhá-la no nascedouro. Semanas depois, quando o Grande Pânico apertou os queixos, Dom Afonso reconheceu que *tínhamos* dormido bobamente. (BDPD, p. 29, ênfase minha)

É possível supor que esse narrador seja o M.S – Manuel Scorza – da nota introdutória do romance, considerando a interpretação sem a intervenção da leitura dos outros romances da pentalogia, que dá outra dinâmica hermenêutica ao narrador mais frequente da primeira balada do ciclo narrativo, o único objeto de análise desta dissertação. Desse modo, *Bom dia para os defuntos* se diferencia, por exemplo, do barroquismo descritivo de *Cien años de soledad*, de García Márquez, que inicia com o narrador-deus apessoal e finaliza com o narrador-personagem Melquíades. De todo modo, conforme Chiampi (2012, p. 84-85), o barroquismo descritivo, enquanto estratégia narrativa inusitada para o diálogo narrador-narratório<sup>69</sup>, confere a narrativa um duplo efeito de jogos invertidos: a “naturalização da ficção” e a “ficcionalização da realidade”, formas de descodificação que registram o gesto lúdico da enunciação barroquista.

Quanto às relações semânticas do realismo maravilhoso, Chiampi (2012, p. 90) primeiro estabelece como critério a necessidade de uma *translinguística* – como modo de verificar a intenção que produz os sistemas de significantes produzidos (como “uma coleção de enunciados”) – tomando o signo na sua totalidade concreta a partir do entendimento do poético como um discurso que vai além da língua, constituindo-se necessariamente de uma troca dialógica como propôs Bakhtin, visando, assim, superar a abordagem imanentista da semiótica, apontando uma forma de compreensão do referente extraliterário para análise das relações pragmáticas (já cotejadas acima) e semânticas, ou seja, para analisar a dimensão que orienta o

<sup>69</sup> É importante observar que o diálogo entre o narrador e o narratório, acima explorado, nas relações pragmáticas, pode ser definido, de acordo com Chiampi (2012, p. 95), “como *diálogo linguístico*, cujo sentido último é dado pela *natureza translinguística* da narrativa poética, na medida em que envolve a troca dialógica que se propõe na orientação vertical (signo–unidade cultural)”.

texto para o contexto da relação estabelecida entre o signo narrativo e o referente extralinguístico.

Nesse sentido, reconhecendo que o universo semântico capaz de unir atributos contrários para nomear a realidade hispano-americana (onde o ‘real’ se junta ao ‘maravilhoso’ e o ‘maravilhoso’ se acomoda ao ‘real’) não traduz em sua completude o sistema complexo dos fatos, já que “ao dizermos que a América ‘é o mundo do real-maravilhoso’ não estamos apontando um referente, *mas uma ideia sobre ele*. A realidade, ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade, para ser um discurso sobre ela” (CHIAMPI, 2012, p. 91, ênfase da autora), Chiampi escolhe renunciar ao debate em torno da natureza ontológica da coisa em si, no caso a realidade hispano-americana, porque desembocaria inevitavelmente na metafísica, para retomar, assentada na ideia da linguagem como fenômeno social, o conceito de *unidade cultural*, como sendo “qualquer entidade que a cultura individua: pessoa, lugar, coisa, sentimento, estado de coisas, pressentimento, fantasia, alucinação, esperança ou ideia” (*ibid.*, p. 92), proposto por Umberto Eco a partir de Schneider, tendo em vista que o sistema de comunicabilidade das mensagens, como a codificação ou a decodificação, não exige uma verificação da validade da substância em si dos significantes.

A partir dessa acepção, a cultura hispano-americana está repleta de expressões ideológicas e emotivas que se configuram como unidade cultural, por exemplo, o termo “maravilha”; “criollo”; “progresso”; “ditadura” e “barbárie”, cada qual com sua correspondente formulação discursiva forjada historicamente. Nesse sentido, argumenta Chiampi (2012, p. 93), o sintagma “real-maravilhoso americano”, com o qual Carpentier predica a realidade americana, torna-se uma unidade cultural que semanticamente se insere num sistema de discursos da cultura hispano-americana, preservando um caráter cognitivo sobre a realidade. Porém, nesse caso, “a informação deixa de ser direta, para ser indireta” por meio do uso do artefato literário.

Chiampi escolhe o termo *ideologema* para descrever o subconjunto de unidades culturais que possuem atributos históricos ou conceituais em comum dentro do sistema de interpretantes das particularizações ideológicas sobre a América, tendo em vista as reflexões americanistas no processo de culturalização do referente. Longe, portanto, de averiguar a capacidade de se constituir uma ontologia do objeto América, devido ao seu caráter eminentemente ideológico, Chiampi procura evidenciar os ideologemas como parte da constituição ontológica do próprio sujeito enunciativo. Nesse sentido, compreendendo a relação dos ideologemas com os seus condicionamentos históricos, emprega esse termo para se concentrar

no caráter discursivo, no fenômeno de *parole*, no ato de comunicação que o termo implica. Tendo-se em conta que, em acepção semiótica, uma cultura se define a partir de sua relação com a *parole*, conforme Lotman, fica suposto que a série dos ideogramas selecionados funcionam como legítimos constituintes da noção de “cultura hispano-americana”. (CHIAMPI, 2012, p. 133, ênfase da autora)

Entretanto, garante que

Não se deve entender que uma unidade cultural conotada como ideologia transponha, necessária ou mecanicamente, as suas funções sociais e políticas para o texto literário. Ela pode ser, sim, o referente extralinguístico do texto, mas a sua forma de absorção neste não corresponde a uma analogia de substâncias, mas a uma homologia estrutural, que seleciona e problematiza as feições comunicacionais da mensagem ideológica. Tampouco deve-se deduzir que *todo* referente extralinguístico seja uma ideologia. (CHIAMPI, 2012, p. 94-95, ênfase da autora)

A partir dessas formulações prévias, Chiampi analisa os principais ideogramas relacionados à unidade cultural “real-maravilhoso” como predicado à realidade americana para verificar a relação semântica específica entre o signo narrativo e o referente culturalizado estabelecido no realismo maravilhoso. Esses principais ideogramas do americanismo – dos discursos das crônicas do Novo Mundo (cujos forjaram a unidade cultural “maravilha”) até os discursos contemporâneos da mestiçagem cultural (cujos forjaram a unidade cultural “América mestiça”) – possuem, em geral, um caráter eufórico “como princípio organizador dos sistemas de interpretantes para o objeto América”, conforme Chiampi (2012, p. 130), e, como sintoma de uma crise histórica específica em cada caso, constituem-se, em síntese, da seguinte maneira:

o ideograma da crônica, representado pelas unidades “maravilha” e “utopia plausível”, vincula-se à comoção causada pelo alargamento do horizonte geográfico com a descoberta da América como quarta parte do mundo, e à implantação do sistema colonial espanhol; o ideograma da Ilustração, que qualificamos como “neo-utopia”, assinala a degeneração daquele sistema e a conspiração independentista; o ideograma pós-colonial, nas versões “América continente do futuro” (Bello) e “Magna Pátria” (Sarmiento) e se fixa como “América enferma” do período finissecular, indicia o impacto causado pelas técnicas do progresso material e a ansiedade por emparelhar os hispano-americanos com os povos civilizados. Dois dos ideogramas contemporâneos – “América latina” (Rodó) e “América indígena” (Mariátegui) – associam-se, respectivamente, ao enfrentamento com a política neocolonialista (cujo paradigma são os Estados Unidos) e com a implantação do pensamento revolucionário de esquerda. Finalmente, o ideograma “América mestiça” remete, pelo menos no momento de seu assentamento como projeto cultural, ao segundo após-guerra, em face à rejeição do particularismo europeu e da hegemonia continental dos norte-americanos. Os demais traços, referidos mas não redutíveis a tais momentos críticos, podem ser relevados da estrutura conceitual dos ideogramas discriminados: a postulação, se não da “outridade”, de uma diferença desta América, com relação a outros espaços físicos e outros modelos culturais; reivindicação de um status universal como garantia de posicionamento no Ocidente; idealização supranacional (visão continental) não particularizadora das diferenças regionais; vontade de edificação da sociedade com

bases democráticas; desejo de superar a marginalidade e a atribuição de inferioridade imposta pelas culturas centrais; remissão (como aproximação ou distanciamento) às raízes, tradições autóctones e valores nacionais; projeção compensatória das debilidades políticas, sociais, econômicas; parcialização (ou abstração) da complexa realidade social e natural, pela eleição de um aspecto isolado da totalidade; fenomenismo, ou seja, tendência a descrever de modo exclusivo o aspecto fenomênico da realidade, como se se tratasse da essência do real. (CHIAMPI, 2012, p. 131)

A importância desse aparato de ideologemas e seus traços estão assentados em seu caráter supra-histórico, já que diversas unidades culturais são produzidas e reproduzidas de maneira intertextual historicamente. No entanto, para a discussão da semântica no realismo maravilhoso, é o ideograma da mestiçagem cultural, no que concerne ao caráter não-disjuntivo de suas unidades culturais, que nos interessa aqui. Para Chiampi (2012, p. 133), o ideograma da mestiçagem cultural carrega a ideia de se pensar a cultura hispano-americana como espaço da união do heterogêneo, do que vem de fora com o que aqui está, a partir de um processo de assimilação/recusa/nova formulação, isto é, de “síntese anuladora das contradições” e de conjunção de culturas distintas e desiguais, como aparece na própria nomeação retórica dos discursos críticos formulada pelos teóricos da “América mestiça”: no *real maravilhoso americano*, de Carpentier; no *protoplasma incorporativo*, de Lezama Lima; na *cultura aluvional*, de Uslar Pietri; na *Euríndia*, de Ricardo Rojas; na *cultura sinfônica*, de Vasconcelos. Dentre esses casos, apesar de todos incorporarem termos opostos em combinação para predicar a América, Chiampi admite o sintagma *real maravilhoso*, de Carpentier, como a melhor forma de se referir semioticamente ao referente projetado na narrativa do realismo maravilhoso. Justifica:

não que as reflexões de Carpentier sejam privilegiadas em justeza ou correção, mas pela expressividade do oxímoron que instala em seu significante o significado da não-disjunção e pela correlação terminológica permitida para falar-se de um tipo de narrativa dialógica, que nos anos cinquenta nasce na América Hispânica. Justamente quando se fixa no discurso americano o ideograma da mestiçagem. (CHIAMPI, 2012, p. 133-134)

Nesse sentido, o ideograma da mestiçagem reduzido à unidade cultural “real maravilhoso” serve para introduzir a noção de referente extralinguístico enquanto *forma do conteúdo*, posto que não se refere à substância América, e, por conseguinte, não pode ser “representável”, mas sim significável e ressignificável na forma de expressão ficcional. Assim, a forma discursiva do realismo maravilhoso deve seu modo de construção semântica aos sistemas real e maravilhoso, ao nível do enunciado, do ideograma da mestiçagem, assentado num estatuto lógico de não disjunção como significado cultural. Por fim, a partir da relação semântica vinculada ao ideograma da mestiçagem cultural e das caracterizações das relações pragmáticas,

poderemos verificar como se realiza a poética do realismo maravilhoso enquanto *poética da homologia*.

Por meio da combinação da *naturalização do sobrenatural* (onde o maravilhoso é naturalizado) e da *sobrenaturalização do natural* (onde o natural é sobrenaturalizado), a enunciação da narrativa do realismo maravilhoso, de acordo com Chiampi (2012, p. 145), realiza a não disjunção com um discurso manifestável em duas modalidades: uma que nega e afirma ao mesmo tempo o código realista e outra o código maravilhoso. Várias combinações são possíveis entre essas duas modalidades, seja em trechos ou em toda a narrativa, a primazia se localiza no seu caráter não-disjuntivo como homologia das contradições. Portanto, a combinação não disjuntiva do discurso realista maravilhoso evidencia o campo semântico que liga o texto literário ao contexto, fazendo com que as duas modalidades discursivas sejam a modelização (ou re-modelização) do significado dos ideogramas americanistas na forma do conteúdo da narrativa. Antes de formular, enfim, a poética do realismo maravilhoso cabe uma importante ressalva de Chiampi:

Convém, (...) repisar que se a forma poética do realismo maravilhoso reproduz o significado básico da não disjunção que caracteriza o ideograma da mestiçagem, isto não implica que a sua ideologia deva submeter-se aos critérios da mesma escala axiológica, com que se nos faculta apreciar aquele código de cultura, no curso do seu acontecer histórico e com respeito às interações sociais. Será que isto quer dizer que o realismo maravilhoso está isento dos erros e contradições que a estrutura conceitual do ideograma em questão atesta, quando examinado à luz da complexa realidade da América Latina? Certamente que não, mas sempre que tal paralelo se faça entre conteúdos, isolando-os da forma poética. Porque se esta, que é uma remodelização de uma dada formação ideológica, for colocada sob o crivo das polaridades de valor (falso/verdadeiro, bom/mau, justo/injusto, etc), incorreríamos em nivelar indevidamente dois modos distintos de modelização do real – a narrativa (do discurso realista maravilhoso) e a ensaística (do discurso americanista). (CHIMAPI, 2012, p. 154)

A partir da evidência da não disjunção como princípio nas relações pragmáticas e semânticas, Chiampi propõe como poética do realismo maravilhoso a *homologia entre a forma de expressão e a forma de conteúdo*. Como as relações de comunicação da narrativa estão marcadas pela não contradição de opostos – a saber, no efeito discurso por meio da percepção metonímia do natural/sobrenatural; na enunciação problematizada por meio do diálogo narrador/narratório; na remissão do referente como discurso do real maravilhoso por meio da concepção não disjuntiva de elementos culturais distintos – e o signo narrativo pela articulação semântica não disjuntiva, o realismo maravilhoso se constitui estruturalmente, portanto, pela “homologia dos planos textuais e que, portanto, o seu projeto de produzir o *Outro sentido* na

linguagem só se efetiva a partir da absorção, no seu estatuto diegético, da própria não contradição que modeliza a história e a sociedade em que se inscreve como forma literária” (2012, p. 159, ênfase minha).

Assim, a partir da compreensão da busca de verossimilhança do texto literário, ao contrário dos discursos científicos, o romance realista maravilhoso não procura se legitimar pelo referente extralinguístico enquanto realidade não semiológica, mas pela significação na coesão de sua construção textual a partir do referente semiotizado “real maravilhoso” como mediação, onde essa significação estética é compartilhada como código ideológico tanto com a cultura colonizadora como pela colonizada. Desse modo, Chiampi aprofunda a conceituação da poética do realismo maravilhoso explicitando uma maneira de tornar verossímil, por meio da relação homóloga entre a forma de expressão e a forma do conteúdo, o real maravilhoso através das ferramentas formais do texto literário que articulam não disjuntivamente os códigos realista e maravilhoso. Assim, “sendo o real maravilhoso um discurso semelhante ao real, no fazer poético do texto ele é verossimilizado por uma relação simbólica de semelhança de segundo grau” (2012, p. 167).

É nesse cenário, por fim, que se inscreve a função ideológica peculiar do “sobrenatural”, do “maravilhoso” e do “mito” frente ao “natural” e ao “realismo”, enquanto *isotopias* (efeitos de sentidos) da poética da homologia, na articulação desse *Outro sentido na modelização ou remodelização* do referente cultural real maravilhoso. Essa função adquire mais força ainda nos romances associados à ficcionalização da História na perspectiva realista. Nesse sentido, o discurso narrativo de *Bom dia para os defuntos*, enquanto texto-ocorrência do realismo maravilhoso, constitui-se como uma obra paradigmática na evidência do caráter problematizador que a isotopia do mito pode adquirir diante da isotopia do realismo.

### **2.3 Limiar II: entre o realismo e o mito, ou o mito como *armadura do porvir dos vencidos* no efeito de sentido da História mitificada**

A crítica latino-americanista forjou análises estéticas do processo de renovação da narrativa hispano-americana pautada, fundamentalmente, em dois critérios ficcionais: o da *experimentação* e da *representatividade*, o primeiro relativo à forma e o segundo ao conteúdo. A análise dos efeitos de sentidos (isotopias) do “realismo” e do “mito” na articulação da homologia

do discurso realista maravilhoso é pertinente à representatividade enquanto esfera voltada para a mensagem, isto é, voltada à “capacidade do romance de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real” (CHIAMPI, 2012, p. 135).

Nessa acepção, a representatividade da obra realista maravilhoso se refere à relação estabelecida entre o texto literário e o referente semiotizado “real maravilhoso” no que concerne à significação ou ressignificação das formas de conteúdos vigentes na forma de expressão ficcional. Como a construção semântica da forma discursiva do realismo maravilhoso está baseada nos sistemas real e maravilhoso da enunciação diegética, a partir do ideologema da mestiçagem, obedecendo à lógica da não disjunção como significado cultural último, então, para verificar a função ideológica da isotopia do “mito” na poética da homologia, cabe primeiro analisar separadamente cada isotopia para depois averiguar a articulação entre o realismo e o mito na obtenção do *Outro sentido* na remodelização do referente real maravilhoso. No mais, é importante ressaltar, que a História é um dos discursos fortemente relacionado, e ressignificado, à forma de conteúdo na forma de expressão do realismo maravilhoso, por isso, há uma forte tendência nas narrativas da renovação hispano-americana ao que a tradição realista denomina de ficcionalização da História, como no caso de *El reino deste mundo* e *Bom dia para os defuntos*.

Em termos isotópicos, o realismo é definido pela instauração e permanência do efeito de sentido “natural”, contrapondo-se ao “sobrenatural”, que na dimensão pragmática, a partir da percepção de um leitor virtual, conforme analisado anteriormente, refere-se às noções básicas científicas e empíricas, às ideias históricas dominantes e às leis naturais de tempo e espaço. Portanto, quanto às isotopias “natural” e “sobrenatural”, o realismo se caracteriza como um discurso disjuntivo. De acordo com Chiampi (2012, p. 145), a partir dos enfoques do semiólogo Hamon, o discurso realista produz como tipicidade alguns traços como a hipertrofia dos procedimentos anafóricos e fáticos; a hipertrofia da redundância; e a autoridade da enunciação para afiançar a não ambiguidade da informação difundida e a coesão interna do relato. Pretendendo uma escritura transparente, o realismo se mostra ideologicamente como “reveladora do ser real do mundo”, monopolizando “o discurso para transmitir um saber “ontológico”, na procura da “monossemia dos termos e unidades do relato”, geralmente fugindo de situações e personagens ambíguos. Nesse sentido,

Diante de um real complexo e abundante, o escritor realista gosta de marcar as discontinuidades, as diferenças, as frações para oferecer uma *ordem* desse real [442]. Daí que, em termos lógicos – acrescenta Hamon – “on peut poser que le texte realiste



évitera les pôles neutres (ni...ni) ou complexes (et...et)” [438], porque estes introduzem o jogo dos contraditórios e dos contrários, que problematizam a ordem natural. (CHIAMPI, 2012, p. 146, ênfase da autora)

Em contrapartida, o discurso maravilhoso constrói seus efeitos de sentidos oposto à isotopia “natural”, elaborando a diegese com vista à isotopia “sobrenatural”, conformando outra enunciação disjuntiva. A tipicidade dos traços da narração maravilhosa pura é regida pelo princípio meta-empírico. Nessa lógica, por exemplo, há certo “afastamento do real” no conto popular, de acordo com Chiampi (2012, p. 146). Por isso, não há qualquer reação particular do leitor ou dos personagens quanto aos eventos e elementos sobrenaturais, uma vez que o tipo de discurso pertence à natureza dos eventos. Portanto, não há qualquer relação da *mirabilia* com o *realia*, isto é, o irreal diegético se fundamenta essencialmente na articulação disjuntiva quanto ao real diegético. Os contos de fadas são os principais modelos, por exemplo, “a abóbora mágica que se converte em carruagem, para a Gata borralheira, nada tem a ver com o objeto real “abóbora” que conhecemos” (CHIAMPI, 2012, p. 146).

Nessa perspectiva, a oposição das isotopias natural/sobrenatural provoca no encontro do mesmo espaço diegético uma problematização mútua dos efeitos de sentidos. Entretanto, como já cotejado anteriormente na discussão das relações pragmáticas, a conjunção das isotopias nas narrativas fantásticas são conflituosas e irreconciliáveis, já no realismo maravilhoso a conjunção das isotopias provoca uma recomposição e conciliação na ordem narrativa. Apesar da narração tética (representação do real diegético) se constituir como suporte da narração não tética (representação do irreal diegético) no realismo maravilhoso, a poética da homologia garante a igualdade entre os polos na problematização das isotopias para marcar no final a não contradição como projeto de produção de um Outro sentido. Em outras palavras,

A posição do realismo maravilhoso na tipologia considerada vem marcada pela oposição com os discursos disjuntivos e pela diferenciação com os conjuntivos. Com estes o realismo maravilhoso compartilha o impulso inicial de problematizar um certo sistema estável de valores: como no fantástico e no estranho, os elementos diegéticos do realismo maravilhoso não se acomodam à hierarquia convencional que estabelece leis distintas para a natureza e sobrenatureza. Mas enquanto a conjunção dos contrários conflitua/neutraliza as isotopias para avançar em direção da negação do Sentido, a não disjunção dos contraditórios afirma um Sentido. Todavia, comparado aos discursos disjuntivos (que também afirmam um Sentido) a legibilidade de sua mensagem coloca-se na contradição com o “ser” real do mundo e com a moral ingênua. A narração tética (do realismo) e a não tética (do maravilhoso) associam-se, não já para codificar a mensagem transparente dos verossímeis exclusivos, mas para erigir Outro Sentido, inteligível no contato dialógico entre as *naturalia* e as *mirabilia*. (CHIAMPI, 2012, p. 148)

Esse Outro sentido surge, especialmente, na articulação de contraposição da isotopia do

“mito” à isotopia do “realismo” referente à ressignificação da História na diegese. Nela, o maravilhoso adquire uma função ideológica de contrassenso histórico, isto é, o mito se torna uma contrapartida à História oficial difundida pelos vencedores. Nesse sentido, na discussão do referente cultural “real maravilhoso”, Chiampi (2012, p. 155, ênfase da autora) afirma ser possível verificar uma “correlação que o ‘modo de ser latino-americano’ – (...) um *modo de dizer-se* na História – mantém na forma discursiva do realismo maravilhoso. Esse modo de dizer-se não tem sido outra coisa senão um enfrentamento com a contradição original que afeta o nosso ser histórico”, ou seja, a conflituosa relação entre a tradição e a modernidade sempre acompanhada de uma permanente violência interventora desde a Conquista.

Assim, dentro da homologia discursiva do realismo maravilhoso, o mito irrompe ideologicamente como mecanismo diegético refutador das bases de referências históricas do realismo dos vencedores, na isotopia “natural” da História oficial. Para tanto, as narrativas realistas maravilhosas constroem inversões narrativas que articulam uma passagem da significação da História dos vencedores para sua contrassignificação, marcando como Outro sentido uma *História mitificada* ou um *Mito historizado*, proporcionado por meio da negação do princípio de contradição da lógica formal. Destarte, o discurso realista maravilhoso

enuncia poeticamente esse impossível lógico e ontológico. Ao dizer-se ‘é possível que uma coisa seja e não seja’ (...) estamos diante de algo mais que um objeto verbal. Sendo uma distorção da lógica habitual, a ideologia do realismo maravilhoso persegue a reviravolta da concepção racional-positivista da constituição do real e coincide com o que Lotman chama de ‘estética da oposição’. Nesse sentido, aquela fórmula de Mayz Valenilla, que definia a condição existencial do homem hispano-americano como ‘um no-ser-siempre-todavía’, pode repropor-se agora como um *não poder ser que é*, que afirma uma identidade, sem renunciar ao paradoxo fundamental, mas que suprime a notação da futuridade da fórmula anterior. Negando a disjunção dos termos contraditórios, o discurso realista maravilhoso reflete esse modo de ser/dizer-se e, como este, instala o Outro Sentido no centro da sua linguagem. (CHIAMPI, 2012, p. 155-156, ênfase da autora)

Em *El siglo de las luces* (1963), de Alejo Carpentier, por exemplo, a história da Revolução Francesa aplicada ao Caribe, com nomes e fatos iguais aos referentes históricos, apresentando a princípio uma ficcionalização da História numa perspectiva realista, adquire progressivamente uma dimensão narrativa de naturalização do prodígio, refutando as consignas históricas da Revolução. Assim, de acordo com Chiampi (2012, p. 148), no romance carpentiano, “à medida que a práxis histórica do mediterrâneo americano revela o deterioramento do modelo teórico da Revolução, aqueles constituintes históricos/realistas vão atenuando suas feições particulares para ingressar na categoria de Mito Universal”. A racionalidade vinculada à

ideologia da Revolução cede espaço à outra significação na evidência de contradição da prática com as consignas: a corrupção corroendo a democracia; a falsa liberdade dos homens escravizados desmentindo o princípio da igualdade; a repressão desfazendo a fraternidade; e, afinal, a imagem da guilhotina itinerante dissolvendo os ideais revolucionários. Por fim, conforme Chiampi, a retórica realista maravilhosa, por meio da conversão do temporal em atemporal ou transtemporal, torna legível o sentido mítico da Revolução em diversas cenas típicas do realismo, convertendo a significação histórica oficial na sua contrassignificação que “resulta num Mito historizado ou na História mitificada e esta coalescência dos contraditórios tem no efeito de citação (o saber erudito que garante a verdade da asserção) um recurso-chave para naturalizar o prodígio” (*ibid.*, p.149).

De maneira similar, irrompe a isotopia do mito na poética da homologia realista maravilhosa de *Bom dia para os defuntos*, entretanto, diferente de *El siglo de las luces*, a história narrada não se refere à *implantação* peruana da Revolução Francesa, e sim a *manutenção* da ordem republicana no contexto do capitalismo tardio do qual o Peru se constitui apenas como sócio menor do imperialismo norte-americano dentro da peculiar relação desigual e combinada da situação sócio-econômica latino-americana a partir da relação entre as forças pré-modernas e modernas.

O capítulo de abertura do romance – *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima* – começa com a construção de uma cena-tipo da tradição realista (a descrição de um passeio da autoridade local numa praça), marcando a princípio um signo temporal; no desenvolver da narrativa, no entanto, como observamos no primeiro capítulo desta dissertação, o tempo é significado de modo circular, através do “giro” dos personagens ao redor da situação opressiva representada pelo doutor Montenegro. Anunciando, assim, o sentido mítico da violência republicana que será ressignificada no decorrer da diegese na relação constitutiva entre o arcaico, com o gamonalismo, e o moderno, com o imperialismo norte-americano, construindo como Outro sentido uma História mitificada.

Nessa perspectiva, as consignas da Revolução Francesa, na manutenção da ordem peruana, também servem para naturalizar o prodígio dos eventos narrados nos dois núcleos diegéticos, no sentido de um mito historizado, quando o narrador expõe e contrapõe, por exemplo, de maneira explícita no último capítulo – *O que Fortunato e o Procurador de Rancas conversaram* – antes da efetivação do massacre em Rancas, os ideais iluministas na implantação da Revolução Francesa no Peru: “Bolívar queria *Liberdade, Igualdade, Fraternidade*. Que

engraçado! Deram-nos *Infantaria, Cavalaria, Artilharia*” (BDPD, p. 219, ênfase minha).

Na narrativa scorziana, contudo, a maioria da construção de efeito de sentido do sobrenatural, quando não constrói diretamente a dimensão narrativa da História mitificada, articula-se coma resistência à violência promovida pelos vencedores. No núcleo narrativo [1], o mito adquire a função de ferramenta de resistência à violência do doutor Montenegro nas construções diegéticas dos poderes “mágicos” de Chacón e de seus amigos, enredando eventos sobrenaturais na busca de combater ou conspirar contra as imposturas do juiz, assim como os acontecimentos adivinhatórios com o milho e a folha de coca estão também estreitamente ligados à conspiração contra o “terno preto”. Já no núcleo narrativo [2], a sobrenaturalização da Cerca sugere um modo de significar a violência imperialista como mito historizado, na mesma medida em que a construção mítica do “Grande pânico”, devido ao aviso de que a Cerca se apropriava de todo o altiplano, tornando os animais agentes ativos na fuga à violência, apresenta o mito como proteção contra a isotopia “natural” da História na perspectiva realista dos vencedores.

Nesses procedimentos diegéticos, a homologia entre as isotopias do realismo/mito da poética do realismo maravilhoso, na busca de produzir uma imagem total da realidade, trazendo à tona não apenas a perspectiva dos vencedores mas também, e sobretudo, a dos vencidos, possui como constante na invenção da trama e na articulação dos acontecimentos, de acordo com Chiampi (2012, p. 67), uma *neutralização da censura*, geralmente posto pelos cânones culturais institucionalizados. Desse modo, por meio da tradição romanesca, a reinvenção do realismo e “seu sistema de representação literária visa anular a discriminação entre a natureza e a sobrenatureza, pela rejeição da arbitrariedade da norma e da repressão contida no jogo dos contrários.”

Nesse sentido, a função social do realismo maravilhoso, em termos da experiência axiológica do potencial leitor, supera as limitações e condicionamentos impostos pelo jogo dos contrários das tradições narrativas anteriores. De tal modo que a isotopia do mito em sua relação com a isotopia do realismo propõe reconhecer um estranho coletivo reprimido pela razão, ou, nos termos de Chiampi,

o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares consiste em trazer de volta o ‘Heimliche’, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade. Nesse sentido, supera a estrita função estético-lúdica que a leitura individualizante da ficção fantástica privilegia. (...), o realismo maravilhoso visa tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitário e hierarquizados. O efeito de encantamento restitui a

função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor.

A capacidade do realismo maravilhoso de dizer a nossa atualidade pode ser medida por esse projeto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualmente. (CHIAMPI, 2012, p. 69)

Assim, a partir da significação da História mitificada, a função ideológica do mito na homologia da poética do realismo maravilhoso em *Bom dia para os defuntos* visa a construção de uma espécie de *armadura do porvir* dos vencidos andinos em seu engajamento coletivo na construção de uma *outra história*. Ao menos, é isso que sugere a diegese do romance e o próprio Manuel Scorza, após treze anos da publicação do romance, em seu ensaio póstumo e inacabado *Literatura: primer territorio libre de América*, como podemos observar no seguinte trecho:

Expulsados do tempo e do espaço, os sobreviventes da cultura pré-colombianas se refugiaram no único território possível: o mito. Porque um povo expulso da história não pode retornar através da história, senão através do mito. *O mito é a armadura que protegerá seu ser desvalido. A couraça que defenderá o resíduo de seu futuro ser, a identidade que aguardam no futuro*. Porque, em certos momentos, a história de um povo não está no ontem, senão no amanhã. Na América, o mito não é uma solicitação literária; é uma imperiosa construção histórica; uma necessidade de existência do ser; o esqueleto que sustentará a carne da Palavra recuperada<sup>70</sup>. (SCORZA, 2006, ênfase minha)

Nesse rascunho de ensaio, Manuel Scorza defende que depois da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra mundial surgiu um vazio de poder linguístico e literário na América Latina, fazendo com que gerações de escritores, pertencentes às classes médias baixas, rompessem, enfim, a barreira que separava a realidade americana de sua expressão. “Na década que se segue a Segunda Guerra Mundial”, argumenta Scorza, “uma teoria de livros ilustres expulsa o ocupante de uma língua [espanhola] onde já não tem localização: assim, a Literatura chega a ser o Primeiro Território Livre da América<sup>71</sup>” (SCORZA, 2006, acréscimo meu). De acordo com Scorza, a literatura se constituiu como única ideologia livre porque todas as outras ideologias – política (de direita ou de esquerda); religiosa; econômica ou científica – na América Latina sempre conformaram meros mimetismos e cópias de ideologias oriundas de outras realidades. Diversamente, devido à ocupação do vazio linguístico por escritores ligados às classes baixas e

<sup>70</sup> Tradução minha: “Expulsados del tiempo y del espacio, los sobrevivientes de las culturas precolombinas se refugian en el único territorio posible: el mito. Porque un pueblo expulsado de la historia no puede retornar a la historia a través de la historia, sino a través del mito. El mito es la coraza que protegerá su ser desvalido: la cáscara que defenderá la pulpa de su futuro ser, la identidad que aguardan en el futuro. Porque en ciertos casos la historia de un pueblo no está en el ayer sino en el mañana. En América, el mito no es un sollicitación literaria: es una imperiosa construcción histórica: una necesidad de existencia del ser: el esqueleto que sostendrá la carne de la Palabra recobrada.”

<sup>71</sup> Tradução minha: “una teoría de libros ilustres expulsa al ocupante de una lengua donde ya no tiene ubicación: así, la Literatura llega a ser el Primer Territorio Libre de América.”

comprometidos com os vencidos, a literatura latino-americana conseguiu emergir da realidade americana, e o romance hispano-americano pôde se configurar como “a maior praça da história”. Assim, para Scorza, a literatura se configurou como

o único setor da ideologia latino-americana que reflete fatos: não se alimenta com imagens de fatos deformados pelo presbitismo de imagens culturais colonizadas. No entanto, existe mais: a literatura trabalha com os sonhos. Hegel disse que ‘a verdadeira história de um povo seria a soma de todos os sonhos que esse povo tenha sonhado numa noite’. Por isso, é que sua visão será sempre mais profunda que a visão ideológica, que por definição exclui o irracional, esquecendo que ‘somente nos sonhos somos sinceros’ (Nietzsche)<sup>72</sup> (SCORZA, 2006)

Portanto, não apenas a desaturação da literatura (e, conseqüentemente, sua autonomia relativa) e a profissionalização do escritor explicaria o fato de que países subdesenvolvidos pudessem produzir obras mais significativas esteticamente, a ocupação desse vazio de poder aberto na literatura latino-americana compõe uma das dimensões dessa complexidade e contradição.

Em algumas romances da *nova narrativa hispano-americano*, o mito se tornou um dos principais atributos que possibilitou a transgressão do modelo de realismo ocidental. Mas, por que o mito? Para Scorza, essa resposta não se encontra no campo estrito da literatura, e sim no campo da história. A solicitação do mito como ferramenta literária está intrinsecamente relacionada com a história da América Latina com base pré-colombiana (exceto, portanto, países como Argentina, Chile e Uruguai), sobretudo, no que concerne à terrível constante histórica que permeia todos os distintos processos da história latino-americana: a dominação por um agente estrangeiro. A história dessa dominação começa com a Conquista, responsável por produzir, nas palavras de Scorza (2006), uma “ferida metafísica” que acompanhou os processos de dominação posteriores, provocando uma “loucura histórica” com o silenciamento e a fratura da cultura, da palavra e do universo imaginativo pré-colombiano.

Nesse cenário, como única resposta possível, surgiu o mito enquanto contraponto dos vencidos, como afirmou Scorza, em entrevista a Juan E. Gonzalez em 1980:

O mito surge na sociedade latino-americana como resposta à visão insuportável que a conquista oferecia aos vencidos. Na visão histórica dos conquistadores de 1600, não há

---

<sup>72</sup> Tradução minha: “el único sector de la ideología latinoamericana que refleja hechos: no se alimenta con imágenes de hechos deformados por la presbicia de imágenes culturales colonizadas. Pero hay más: la literatura trabaja con los sueños. Hegel dice que ‘la verdadera historia de un pueblo sería la suma de todos los sueños que ese pueblo ha soñado en una noche’. Por eso es que su visión será siempre más profunda que la visión ideológica, que por definición excluye lo irracional, olvidando que ‘sólo en los sueños somos sinceros’ (Nietzsche).”

lugar para os vencidos. Isso porque, para muitos dos conquistadores, os índios não tinham alma e, apesar do Papa Paulo III ter afirmado o contrário, na célebre bula *Sublimis Deus*, na prática negou-se e ainda hoje se nega a condição dos índios. Há poucos anos, uma Corte de Justiça da Colômbia absolveu o responsável pela morte de cem indígenas, aceitando a tese da defesa de que matar índios não é delito. (SILVEIRA, 1980, p. 205)

Ou ainda, como argumentou no ensaio póstumo,

Os índios possuem alma? São seres humanos ou bestas parecidas aos homens? Para além do cinismo do encomendero ignorante e bestial, a interrogação é teológica, metafísica. E a resposta é o drama a que se enfrentam os sobreviventes do Apocalipse da Conquista. Porque a história que propõe a História é insuportável. Se se pode, em última instância, aceitar o despojo absoluto de ter uma história, é impossível aceitar o despojo do ser. E aceitar essa História, a única História, é uma ferida metafísica insuportável: significa o desapossamento, a perda de identidade, a loucura. Porque os mortos – embora seja um quinto da humanidade – são os mortos. ‘Os mortos se retiram do jogo’ (Hegel). O drama maior não é o extermínio físico: é o saque metafísico dos sobreviventes: sua loucura. Essa loucura é o fundo do leito por onde, depois, correrá o aflitivo rio do ser americano<sup>73</sup>.

Desse modo, o mito surge como defesa contra a “loucura histórica”, isto é, como ferramenta dos vencidos para contrapor a História dos vencedores. Como exemplo, Scorza recorre a *Crónica del buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, de 1600, considerado por historiadores como um documento histórico e antropológico, para dizer que Guamán Poma propõe o mito de que Jesus Cristo mandou o apóstolo São Bartolomeu predicar na América antes de Colombo como forma de negar a história e sua terrível realidade, de modo similar como fizeram os vencidos astecas como comprova o *Manuscrito de Tovar*, escrito pelo jesuíta mexicano Juan de Tovar, que traz o mito do apóstolo São Tomás. Portanto, conclui Scorza,

O que buscam os mitos? Refutar a história, discutir a história, aniquilar a história. Porque se São Bartolomeu e São Tomás cristianizaram a América antes de Colombo ‘descobri-la’, então Colombo é um impostor, e a Conquista uma colossal impostura. Assim, o mito começa a roer, a deteriorar, a aniquilar a história: é a neblina que oculta a atrocidade da paisagem histórica. A leitura de Lévi-Strauss é justa: menos que um acontecimento histórico imbricado nesta cronologia, o mito intenta anular a história dos historiadores. Para que a verdadeira história exista é necessário primeiro aniquilá-la. Porque a história já não está nem no passado nem no presente: estará no futuro<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Tradução minha: “¿Los indios tienen alma? ¿Son seres humanos o bestias parecidas a los hombres? Por encima del cinismo del encomendero ignaro y bestial, la interrogación es teológica, metafísica. Y la respuesta es el drama al que se enfrentan los sobrevivientes del Apocalipsis de la conquista. Porque la historia que propone la Historia es insoportable. Si se puede, en última instancia aceptar el despojo absoluto en el tener es imposible aceptar el despojo del ser. Y aceptar esa Historia, la única Historia, es una herida metafísica insoportable: significa la desposesión, la pérdida de la identidad, la locura. Porque los muertos – aunque sean un quinto de la humanidad – son los muertos. ‘Los muertos se retiran del juego’ (Hegel). El drama mayor no es el exterminio físico: es el saqueo metafísico de los sobrevivientes: su locura. Esa locura es el fondo del lecho por donde, en adelante correrá el angustioso río del ser americano”.

<sup>74</sup> Tradução minha: “¿Qué buscan estos mitos? Refutar la historia, discutir la historia, aniquilar la historia. Porque si San Bartolomé y Santo Tomás cristianizaron América antes que Colón “descubriera” América, entonces Colón es un

Nessa perspectiva, por meio da ressignificação histórica na modelagem do referente cultural, a literatura se constitui como um discurso possível de incorporar o mito como ferramenta dos vencidos, no que tange a resistência à violência da História oficial. Para Scorza, contudo, o campo literário não apenas abre essa possibilidade como se mostra o melhor instrumento discursivo de contraponto histórico no caso dos latino-americanos, conforme assegura em resposta a seguinte pergunta de Juan E. Gonzalez:

J.G. – Então, sua novela reflete a história?

M.S. – Eu acho que essa maneira de contar a história é mais histórica do que a chamada História. Há alguns anos, o conhecido historiador holandês, Zuilema, foi ao Peru e pediu aos habitantes de um povoado de Ayacucho que lhe contassem seus sonhos; e descobriu que os homens das cordilheiras do Peru sonham mitos. Isso é algo que, com todo o respeito pelos historiadores, há muito tempo que nós os escritores latino-americanos, sabemos. (SILVEIRA, 1980, p. 205)

No ensaio póstumo, Scorza (2006) defende o realismo maravilhoso como o discurso literário que incorporou essa função mítica na narrativa latino-americana quando, referindo-se ao prólogo de *El reino deste mundo* como um “manifesto da rebelião”, afirma que, “em nome do real maravilhoso, Carpentier denuncia o realismo insuficiente, pobre, ineficaz”, sobretudo ligado à dimensão de ressignificação da História. Assim, fugindo desse realismo insuficiente e pobre, Scorza proporcionou um exemplo paradigmático da função do mito no realismo maravilhoso em *Bom dia para os defuntos*.

Por todo o exposto, a relação entre a literatura e a História constitui um cerne importantíssimo na renovação ficcional do *boom*. Para além da utilização do referente semiotizado “real maravilhoso”, a partir do ideograma da mestiçagem cultural como mediação semântica dessa relação para a compreensão do realismo maravilhoso, a discussão da função isotópica do mito na poética da homologia realista maravilhosa problematiza o próprio ato de narrar, necessário tanto para o exercício da História como da ficção. A narração é o ponto nevrálgico que faz com que Scorza escolha escrever um romance ao invés de um ensaio jornalístico e histórico, pautada na diferença de liberdade formal proporcionada pela ficção. Quando afirmou que não via “coração” nos seus pequenos ensaios sobre as lutas e massacres dos camponeses peruanos, resolvendo então “sonhar” a realidade, Scorza tomou a decisão de

---

impostor, y la Conquista una colosal impostura. Así, el mito comienza a roer, a deteriorar, a aniquilar a la historia: es la neblina que oculta la atrocidad del paisaje histórico. La lectura de Lévi-Strauss es justa: menos que un acontecimiento histórico ubicable en esa cronología, el mito intenta anular la historia de los historiadores. Para que la verdadera historia exista es necesario primero aniquilarla. Porque la historia no está ya ni en el pasado ni en el presente: estará ya en el futuro”.



ressignificar a História pela narração ficcional ao perceber que a ficção permite, entre outras coisas, incorporar certa força mítica como elemento questionador, revelando, assim, paradoxalmente, a face mítica e catastrófica da História dos vencedores.

O problema da narração nesses dois campos, a literatura e a história, foi uma das preocupações teóricas de Walter Benjamin. E essa preocupação teórica se converteu em diversas análises literárias sobre a narração e sua relação com as forças míticas e as forças emancipatórias históricas, no sentido dado na discussão do primeiro capítulo desta dissertação, isto é, na identificação do mito no direito como desenvolvimento da ordem diabólica do destino na modernidade em contraposição à atitude libertadora da vida histórica. No ensaio *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, por exemplo, em que discute o declínio da experiência na modernidade e, por conseguinte, a morte da possibilidade tradicional de narrar, Benjamin afirma que um dos primeiros narradores verdadeiros foi o narrador do conto de fadas, porque este sabia dar conselhos nos momentos de emergência por intermédio dos eventos maravilhosos narrados. O mito era quem desencadeava essas emergências. De acordo com Benjamin (2012, p. 232), “o conto de fadas revela-nos as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações. Ele nos mostra, no personagem do ‘tolo’, como a humanidade se ‘fez de tola’ para proteger-se do mito”. Desse modo, o narrador do conto de fadas aconselhou a humanidade a enfrentar as forças míticas com astúcia e arrogância, em vista da irrupção da força histórica e libertadora da humanidade. Aqui o recurso literário retórico do “maravilhoso” não tem qualquer raiz fincada no mito de alguma sociedade. Assim, o maravilhoso puro como discurso disjuntivo enfrentava o mito pré-moderno em vista da vida histórica.

Em *Bom dia para os defuntos*, por sua vez, a narração do realismo maravilhoso revela outra relação de enfrentamento da humanidade com o mito enquanto força antilibertadora. Assentado no contexto do mito transfigurado na ordem do direito e, especificamente, na relação imperial norte-americana de realização da força mítica moderna na América Latina, o romance scorziano redimensiona as ferramentas literárias, se compararmos ao conto de fadas, para compor o efeito de sentido narratológico no combate contemporâneo à força mítica. A conjunção do real diegético com o maravilhoso, a partir de eventos em duas modalidades sêmicas (a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso), pautadas na referência cultural do mito dos povoados de descendência indígena quéchua, forjou um revés: a força do mito pré-moderno, a partir de criações livres com base nos povos de laços pré-colombianos, inseridos na

construção das inversões do maravilhoso, possui como função isotópica o enfrentamento com a força mítica do direito e da violência na ordem do progresso republicano. Assim, a poética da homologia do realismo maravilhoso na obra scorziana utiliza certa força mítica pré-moderna como resistência à força mítica moderna<sup>75</sup>.

Scorza, contudo, sabia da limitação do mito pré-moderno como ferramenta libertadora e histórica, como sugeriu narrativamente em *A tumba do relâmpago*, último romance do ciclo de *A guerra silenciosa*, como o próprio autor afirmou no seguinte trecho de uma entrevista: “Em *A tumba do relâmpago*, prescindindo do mito como núcleo do livro porque os personagens chegam a uma consciência clara da realidade, e uma compreensão redonda da realidade tem que atuar no campo político de uma maneira clara e precisa<sup>76</sup>” (TEJA APUD MIRAVET, 2003, p. 253). Entretanto, como a análise de todos os romances da pentalogia evade o escopo deste estudo, sugerindo uma futura investigação nesse sentido, cabe, por fim, assegurar que a isotopia do mito em sua relação com a isotopia do realismo no discurso realista maravilhoso scorziano em *Bom dia para os defuntos*, como se pôde verificar, constitui-se como uma espécie de escudo à violência do mito moderno, tendo em vista uma promessa de futuro que possa enfim promover a saída de sua órbita, isto é, configura-se como uma *armadura do porvir* dos vencidos andinos. Essa é uma das leituras possíveis do *Outro sentido* sugerido pela poética da homologia de *Bom dia para os defuntos* no evento diegético real maravilhoso da conversa entre os defuntos depois do massacre em Rancas no desfecho do romance.

---

<sup>75</sup> Poderia ainda desenvolver uma análise, em outros termos conceituais, conservando as semelhanças e evidenciando as diferenças, em que o realismo maravilhoso na obra de Scorza rearticulária e rearranjaria a *dialética do esclarecimento*, no que se refere à formulação básica de Theodor Adorno e Max Horkheimer. A pertinência deste breve comentário está assentada não apenas na lembrança do texto fundamental dos autores frankfurtianos que essa parte da investigação remete como em sua ressonância na própria passagem referenciada de Walter Benjamin em *O narrador*. Entretanto, estenderia em demasia o foco desta dissertação.

<sup>76</sup> Tradução minha: “En *La Tumba del Relámpago* prescindindo del mito como núcleo del libro porque los personajes llegan a una conciencia clara de la realidad y una comprensión rotunda de la realidad tiene que actuar en el campo político de una manera clara y rotunda”.

## CAPÍTULO 3

### ***Bom dia para os defuntos* como mônada antropofágica: imagem dialética e devoração selvagem como resposta estética politizada à catástrofe**

O modelo linguístico é estabelecido sempre pelas classes dominantes. A língua dos senhores é a única língua. (...) Na América Latina ocorre, justamente, o contrário: o modelo cultural que se impõe na literatura não é o das classes dominantes, mas sim o das classes subalternas em contato com a complexa riqueza das novas línguas. Por isso, na medida em que a linguagem da literatura latino-americana se faz mais rica, a linguagem das classes dominantes e de seus laicos intelectuais se faz mais pobre: apodrece. (...) Num continente onde praticamente nunca havia existido a liberdade de expressão, o terreno liberado pela literatura – sem desejá-lo – se converteu na maior praça do continente: o único lugar onde pôde se publicar a infâmia da realidade: jurisdição extra da violência do sistema.

Manuel Scorza, em *Literatura: primeiro território livre da América*

### 3.1 A mônada: a irrupção da imagem dialética como apresentação da história dos vencidos andinos na estética scorziana

A emergência da luta dos camponeses quéchuas configurou o pano de fundo histórico da drástica mudança na trajetória estética de Manuel Scorza, no que concerne à troca do poema pela prosa, e de sua intempestiva mudança na trajetória política quanto à forma de transmitir e intervir na história da luta dos oprimidos andinos, no que tange à passagem do jornalismo à literatura. A combinação dessa dupla mudança procurou responder às exigências de um horizonte histórico problemático em que Manuel Scorza se confrontou na condição de participante e testemunha ocular. Como observamos, por meio do campo estético, Scorza escolheu a *narração ficcional* como modo privilegiado de ressignificar a História porque teve consciência da vantagem desse tipo específico de narração como contraponto à narração oficial do campo histórico, entre outras qualidades, pela possibilidade de inserção da isotopia do mito como armadura do porvir dos vencidos andinos na poética da homologia do realismo maravilhoso. Nesse sentido, um outro modo de conhecer e compreender a história dos camponeses quéchuas se articulou na constituição narrativa de *Bom dia para os defuntos*. O romance scorziano, como procurarei demonstrar, deixa-se ler enquanto *mônada*, na perspectiva benjaminiana, isto é, a narrativa de *Bom dia para os defuntos* irrompe precisamente como uma *imagem dialética*, no que concerne à memória política dos vencidos como elaboração hermenêutica de justiça por meio da *rememoração*.

O ato de arrancar um acontecimento da História para narrá-lo ficcionalmente e, assim, poder “sonhar a realidade” pressupõe, de um lado, uma crítica à História dos vencedores, porque, como observamos, a narração do romance scorziano requer no centro da narrativa a voz e a perspectiva dos vencidos e, de outro, uma crítica ao próprio método de narração histórica, porque a escolha da literatura como ressignificação da História coloca em jogo outras dimensões desconsideradas e desprezadas pelo método narrativo da ciência histórica. Essa dinâmica com dupla crítica à História oficial engendrada pela composição de *Bom dia para os defuntos* se articula teoricamente com a constelação conceitual enredada pela mônada benjaminiana.

Subjacente a isso, encontra-se o enfrentamento estético e político da permanente dominação de um agente externo na complexa e contraditória relação entre o arcaico e o moderno que permeia todo o desenvolvimento socioeconômico e cultural peruano que, na forma contemporânea ao romance, do consórcio de poder entre o gamonalismo e o imperialismo norte-

americano na dimensão desigual e combinado do capitalismo tardio, encontrou como solução e estratégia estética a experimentação formal proporcionada pelo realismo maravilhoso como modo de problematizar e representar a violência inerente a esse modelo de modernização, conforme analisado. Essa violência, por sua vez, por meio de seu caráter repetitivo e cíclico, visando sempre sua própria manutenção como poder, principalmente dentro do campo da luta de classes, pôde ser pensada no primeiro capítulo deste estudo, por meio da reflexão dos ensaios de juventude de Walter Benjamin, como violência mítica.

Como desdobramento conceitual, principalmente nos textos finais como o livro das *Passagens* e o ensaio *Sobre o conceito de história*, a violência mítica encontra forte ressonância na *teoria do progresso* subjacente à *catástrofe* que atravessa toda a crítica desenvolvida por Benjamin às concepções evolucionistas e positivistas da História a partir do conceito de mônada como teoria do conhecimento. À vista disso, a construção monadológica na *forma de expressão* da composição do romance scorziano irrompe como resposta estética politizada à significação da catástrofe enredada pela violência mítica na *forma do conteúdo* na ressignificação da História em *Bom dia para os defuntos*, como veremos.

Construído como um espécime de quebra-cabeça, onde se deve ligar, primeiramente, cada subenredo separado, disperso entre os capítulos pares e ímpares, e depois organizar a cronologia temporal dos acontecimentos narrados, *Bom dia para os defuntos* exige uma participação ativa do leitor na montagem geral do enredo. Com interrupções, narrações simultâneas e algumas pequenas repetições de ações, sem qualquer ordem temporal diegética clara, a forma de expressão do romance começa a formar aos poucos, no decorrer da leitura dos fragmentos, uma imagem mais nítida do todo. Ao final da leitura, a imagem formada pelo romance, principalmente pelo núcleo narrativo [2], o subenredo de maior peso e importância para o romance, consiste numa apresentação do massacre da comunidade de Rancas, ou seja, consiste num modo singular de ressignificação histórica de um fato arrancado da realidade. Assim, a estética como reescritura da história, na dimensão da ficção que possibilita dinâmicas históricas serem inscritas na forma literária, pressupõe uma forma de apresentação peculiar que se revela no modo como se realiza o tempo e o espaço diegéticos.

Nesse sentido, a imagem final do romance, formada pelos últimos fragmentos, especialmente do subenredo [2], incorpora simultaneamente, no mesmo espaço diegético, fortes matizes de duas ações temporais distintas: uma pretérita, que não é aludida nos demais fragmentos, referente à revolução republicana peruana liderada por Simón Bolívar, e a ação do

presente romanesco, a resistência à desapropriação das terras do povoado que culmina no massacre da comunidade de Rancas. Essa imagem é conformada aos poucos durante o romance ao redor de uma ação que é recorrente em alguns capítulos: o momento em que Fortunato, o único personagem do subenredo [2] que se inscreve firmemente na condição de *homem-que-sustenta-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, corre em direção a Rancas para chegar no momento oportuno de tentar impedir o desalojamento, antes do massacre, como se pode observar no seguinte trecho do capítulo 2 – *Sobre a fuga universal dos animais do Altiplano de Junín*:

Fortunato trotava no interminável altiplano de Junín. No seu rosto azulava uma cor que não era fadiga. Há duas horas que avançava de boca aberta. Os pés pulverizados reduziam o trote, caminhavam e voltavam para a estrada. A qualquer instante, talvez agora, o nevoeiro pariria os pesados caminhões, os rostos de couro que calçariam Rancas sob os pés. Quem chegaria primeiro? O comboio que circundava a lentíssima curva ou Fortunato, que suava sobre os pedregulhos? Cercada de milhares de animais moribundos, Rancas cabecearia de torpor. Chegaria a tempo? E mesmo que avisasse, como se defenderiam? Com porretes? Com fundas? Os outros avisariam um segundo antes de atirar. Trotava com a boca aberta, engolindo o céu coalhado de abutres. Maus pressentimentos galopavam atrás dele. (BDPD, p. 11-12)

Ou, como se pode verificar no capítulo 6 – *Sobre a hora e o lugar em que pariram a Cerca*:

Fortunato parou e se alquebrou no seu pasto. Seu coração pulava como um sapo. Ergueu meio corpo e conjeturou a curva nevoenta: a qualquer momento, talvez enquanto ele arquejava, apareceriam os caminhões, mas os seus olhos não distinguiram nenhum reflexo; enroscado como um gato, o caminho de Rancas dormitava. (BDPD, p. 29)

Assim, interrompendo a ação de alguns capítulos, além de antecipar e criar uma atmosfera trágica do massacre por vir, a ação de Fortunato correndo em direção a Rancas funciona como uma linha mestra da revelação da imagem do desfecho. Disso resulta que há uma interpenetração peculiar entre o tempo descontínuo e o espaço múltiplo da diegese capaz de configurar e apresentar a história como uma imagem. Em outras palavras, o romance parece de fato conformar um quebra-cabeça que perfaz uma imagem única, como um grande painel, a partir da tensão do momento crítico da luta dos camponeses andinos. Nesse sentido, os atributos estéticos de apresentação da ressignificação histórica de *Bom dia para os defuntos* encarnam precisamente uma dialética imobilizada numa imagem, ponto comum com o traço estético da teoria do conhecimento histórico benjaminiano. Vejamos, nesse sentido, como funciona o conjunto de conceitos dessa concepção de conhecimento e apresentação da história.

Em setembro de 1940, ingerindo tabletes de morfina, Walter Benjamin, pensador de

origem Alemã, escolheu cometer um suicídio trágico e exemplar, no município de Portbou na Espanha, ao tentar fugir da França recém-ocupada pelas tropas nazistas, onde estava exilado, quando as autoridades da pequena cidade espanhola informaram a ele e a um grupo de refugiados que seriam levados de volta a Paris. Naquela altura, para um judeu e intelectual marxista, isso significava o terror de um campo de concentração e/ou a morte. Meses antes, sobre o impacto da Segunda Guerra Mundial e do acordo germano-soviético firmado entre Stálin e Hitler, Benjamin redigiria um dos textos filosóficos e políticos mais impactantes e significativos do século XX: *Sobre o conceito de história*. Escrito em forma de teses e como anotações para si mesmo (não tinha intenção de publicá-lo naquele momento), o texto condensa e entrelaça de modo fulgurante suas principais ideias e conceitos, como *rememoração, imagem dialética e tempo de agora*. Além das teses, o livro inacabado das *Passagens – Das Passagen-Werk*, título em referência às passagens parisienses, seu projeto mais ambicioso, sobre a expressão cultural da capital do capitalismo do século XIX – Paris – também foi escrito nesse contexto, nele Benjamin desenvolve o método de sua filosofia da história, dedicando exclusivamente a parte N – *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso* – para expô-lo. Por isso, utilizarei fundamentalmente esses dois textos como referência para desenvolver a ideia de *mônada e imagem dialética*. Por fim, apesar dos conceitos benjaminianos se referirem a um método de leitura da história em geral, é importante ter como horizonte, no desenvolvimento da discussão teórica a seguir, o contexto histórico supracitado em que foram redigidos os textos para melhor compreensão dos conceitos.

As concepções de História *destruídas*<sup>77</sup> por Benjamin possuem como fundamento comum, de um lado, a narração dos grandes acontecimentos a partir das vitórias das forças sociais que encarnam à violência mítica, de outro, o esquecimento dos segmentos sociais vencidos, tratados como ruínas e despojos, devido ao caráter “natural” da ideia de progresso da humanidade que sempre pressupõe um “preço a ser pago”, como a exploração e os massacres de classes subalternas, para o efetivo processo de modernização e civilização. Em síntese, a História se constituiria como uma acumulação de vitórias em direção ao progresso geral da humanidade. Nessa concepção, o passado vencedor é sempre requerido pelos dominadores do presente como forma de *presentificação* da mesmidade subjacente à ideia de progresso e, por conseguinte, como *vínculo e herança* dos vencedores precedentes. A partir disso, Benjamin identificou três tendências remanescentes da concepção positivista da História: o historicismo conservador, o

---

<sup>77</sup> Conforme veremos mais à frente, a construção da história na acepção benjaminiana pressupõe a destruição dos pressupostos das histórias positivistas.

evolucionismo socialdemocrata e o marxismo vulgar, de acordo com Michael Löwy (2005, p. 33), em *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Vejamos brevemente as principais características da concepção de história de cada tendência.

O historicismo conservador, em geral, identifica o passado como uma imagem sempre igual e cognoscível, encerrada na facticidade, admitindo como explicação para todo sofrimento humano a ordem linear da ideia de progresso na história como acumulação das vitórias das classes dominantes. Apesar de Benjamin utilizar o termo “historicismo” de modo genérico, esse termo comporta diversas perspectivas, dentre elas, há ao menos três variantes identificáveis nas teses, que, de uma maneira ou outra, retroalimentam-se, de acordo com Reyes Mate (2011, p. 33), em *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*.

A primeira variante do historicismo é aquela que pretende um *tratamento científico da história* e, portanto, estabelece o conceito de *universalidade* para o conhecimento histórico, sendo denominada como *história universal*. Essa concepção de história afirma uma suposta neutralidade do historiador como exigência para a verificação e análise dos fatos. O passado, assim, é articulado como uma espécie de estante onde se encontra cada acontecimento histórico “tal como de fato foi”, conforme a célebre frase do historiador prussiano conservador Ranke, citada por Benjamin (2012, p. 243) na tese VI. Afinal, a história como ciência somente pode ser rigorosa considerando apenas os fatos que estão sempre disponíveis para o historiador com a mesma imagem na ‘estante do passado’, desse modo, tudo que foge ao factível deve ser desprezado.

A segunda variante do historicismo é aquela que centra seu fundamento no conceito de *verdade*. Nessa concepção, a verdade é histórica e apresentada sempre pelos fatos num espaço e tempo específico, recusando qualquer pretensa verdade metafísica. “‘A verdade jamais nos escapará’ – essa frase de Gottfried Keller indica, na imagem da história do historicismo, exatamente o local em que o materialismo histórico o esmaga”, afirma Benjamin (2012, p. 243) na tese V. Assim, a verdade se obtém apenas pela *narração épica* da história, isto é, encontra-se somente nos grandes acontecimentos históricos.

A terceira e última variante do historicismo, incorporando os princípios das duas anteriores, credita sua força no conceito de *empatia*. Isto é, para reconstruir o passado e narrar a



história, o historiador deve esquecer o presente e os fatos posteriores ao acontecimento estudado e, como consequência, estabelecer uma *identificação afetiva*<sup>78</sup> com os vencedores do passado. Revivendo assim o pretérito, o historiador conservador constrói um espécime de fio de Ariadne entre os grandes acontecimentos, articulando critérios de causalidade a partir das vitórias das classes dominantes. Desse modo, “o historicismo apresenta a imagem ‘eterna’ do passado”, ou, para utilizar uma metáfora de Benjamin (2012, p. 250) da tese XVI, o historiador se deixa “esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’”. Essa empatia ou identificação afetiva emerge da indolência e indiferença para com o singular, devido ao fascínio exercido pelo caráter épico dos grandes fatos, favorecendo, assim, os dominadores do presente que, como herdeiros dos vencedores anteriores, *presentificam* o passado. Por fim, Benjamin retoma o conceito de *acedia* para explicar essa dinâmica e sentimento na tese VII, a partir de uma polêmica com um historiador francês reacionário do século XIX, como se pode verificar no seguinte trecho:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em reviver uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. (...). Esse é o método da empatia (*Einfühlung*). Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desanima de apropriar-se da autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. (...). A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (...). Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. (BENJAMIN, 2012, p. 244, ênfase no original)

O evolucionismo socialdemocrata, por sua vez, apoiado no positivismo e no darwinismo social, compreende a história a partir de “leis naturais” relacionadas à ideia de progresso. Assentado no culto ao trabalho e no desenvolvimento da técnica, o historiador socialdemocrata concebe o progresso da humanidade a partir do desenvolvimento das forças produtivas, isto é, da ideia de que do progresso técnico advém naturalmente o progresso racional da civilização, garantindo cada vez mais liberdade e igualdade devido às conquistas acumuladas no decorrer do tempo. É nesse sentido que Benjamin (2012, p. 246-248, ênfase minha), na tese XII, afirma que o conceito de trabalho socialdemocrata “não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que não dispõem deles. *Seu interesse dirige-se apenas aos progressos*

---

<sup>78</sup> Há fundamentalmente duas soluções tradutórias para o termo alemão *Einfühlung* no Brasil: *empatia* e *identificação afetiva*. A esse respeito Löwy afirma que o “equivalente mais próximo seria empatia, mas que ele próprio [o Benjamin] traduzira por ‘identificação afetiva’.” (2005, p. 71)

*na dominação da natureza, e não aos retrocessos da sociedade*”. Dessa maneira, baseada na ideia da história como uma dinâmica espontânea de evolução humana, a socialdemocracia evidencia um conformismo brutal e derrotista para a classe operária. Na tese descoberta posteriormente por Giorgio Agamben, ora referida como tese XVIIa ora como tese XVIII, Benjamin *apud* Löwy (2005, p. 134, ênfase minha) sustenta que Marx fez bem em secularizar o tempo messiânico na sociedade sem classes, no entanto, “o infortúnio começou quando a socialdemocracia alçou essa representação a um ideal. O ideal foi definido, na doutrina neokantiana, como uma *tarefa infinita*”. Portanto, o motor do conformismo da concepção de história da socialdemocracia é a tarefa infinita implicada no ideal da sociedade sem classes que, inevitavelmente, de maneira trivial, encontra-se no futuro devido à condição evolutiva da humanidade. Nessa acepção, o socialdemocrata italiano Ferri *apud* Löwy (2005, p. 102), por exemplo, assegurou que “o socialismo é uma fase natural e espontânea e, conseqüentemente, inevitável e irrevogável, da evolução humana”. Enfim, em síntese,

A teoria e, mais ainda, a prática da socialdemocracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os socialdemocratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um processo sem limites (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, era visto como um processo essencialmente inexorável (percorrendo autonomamente uma trajetória em flecha ou em espiral). (BENJAMIN, 2012, p. 248-249)

O marxismo vulgar, por fim, especialmente a tendência stalinista, concebe a história também numa dinâmica evolutiva assentada em três premissas ilusórias, de acordo com Benjamin (2012, p. 246): na confiança cega no partido, na fé de um apoio irrestrito das massas e na fé no progresso. À vista disso, por intermédio da força determinista da “dialética” entre o desenvolvimento das forças produtivas e as relações de produção, a história se encaminharia de modo automático e irreversível para o comunismo. Em outras palavras, a ideia de progresso na concepção de história do marxismo vulgar decorre da certeza do desenvolvimento cumulativo das forças produtivas e das conquistas do movimento dos trabalhadores dirigidos por uma organização partidária onipotente. Assim, referindo-se aos políticos stalinistas, Benjamin critica na tese X os pressupostos que inserem a ideia de progresso na concepção de história do marxismo vulgar, sendo eles os principais elementos responsáveis pela traição à causa revolucionária, por isso, nas teses, as “reflexões tentam mostrar o *quão custoso é a nossos hábitos mentais uma concepção da história que recuse toda cumplicidade com aquela à qual continuam aderindo esses políticos.*” (BENJAMIN, 2012, p. 246, ênfase no original)

A crítica dos conceitos de história de *sobrevivências do positivismo*<sup>79</sup> é, portanto, uma crítica à ideia de uma progressão eterna como qualidade inseparável do tempo, onde supostamente o sujeito, enquanto causador do progresso, ocuparia uma posição privilegiada na história: o de um observador neutro do fluxo inexorável do tempo, onde se poderia, como numa estante, reaver uma parte do passado na prateleira do tempo e através de um nexos causal mostrar a história como uma progressão linear de todos os fatos. Assim, a relação conflituosa e dialética do homem como sujeito e objeto da história não é problematizada. Usando o rio como alegoria, Georg Otte, em sua tese sobre o tempo e espaço na obra benjaminiana, observa que faz parte dessa ideologia

a ideia de que o sujeito, enquanto gerador do progresso, ocupa um lugar exclusivo dentro da história: à maneira do observador na beira de um rio, ele assiste ao fluxo progressivo do tempo, sendo que as coisas trazidas por esse fluxo aparecem e desaparecem diante dos olhos deste observador. Contrariando esta perspectiva, Benjamin não admite que o passar do tempo signifique a perda definitiva destas coisas: em primeiro lugar porque o sujeito não ocupa um lugar fixo na ‘beira’ da história, mas é levado por ela junto com os outros objetos; o sujeito também é objeto da história. Em segundo lugar, porque a imagem do fluxo linear, a ideia da linha do tempo geral, é inadequada, ou pelo menos insuficientes, para uma compreensão de um presente que tem suas dívidas com o passado. (OTTE, 1994, p. 08)

Por fim, apresentada as três tendências positivistas da história, cabe assinalar que, além da ideia de progresso, o que aproxima as concepções de história do historicismo conservador, do evolucionismo socialdemocrata e do marxismo vulgar é a percepção do tempo. Para Benjamin, o dogma fundante dessas concepções de história é a ideia de um *tempo homogêneo e vazio*. É útil novamente aludir aqui a concepção do passado e da história dessas tendências como uma espécie de estante com uma única e interminável prateleira. Nessa metáfora, o tempo homogêneo e vazio, em termos espaciais, seria a parte de *dentro* da estante, onde se poderiam depositar indiferentemente os acontecimentos, pautado apenas na sustentação contínua da prateleira. Com base nessa concepção de tempo, torna-se imprescindível a elaboração de um *continuum* na história, no que se refere à relação entre o passado e o presente, assentada numa causalidade estabelecida a partir da violência mítica levada a cabo pelos vencedores, ou para dizê-lo nos termos das teses, apoiado no cortejo triunfal dos dominadores de todos os tempos. Assim,

---

<sup>79</sup> Em carta a Adorno, em 22 de fevereiro de 1940, Benjamin afirma: “Acabo de terminar um certo número de teses sobre o conceito de história. Por um lado, essas teses se aplicam às visões que se encontram esboçadas no capítulo I do ‘Fuchs’. Por outro, devem servir como base teórica para o segundo ensaio sobre Baudelaire. Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da história que deve estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as *sobrevivências do positivismo* que, na minha opinião, demarcam muito profundamente até os conceitos de história que, em si mesmos, nos são os mais próximos e os mais familiares.” (BENJAMIN APUD LÖWY, 2005, p. 33, ênfase minha)

Benjamin (2012, p. 249) afirma, na tese XIII, que “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso em geral.”

Benjamin, em diversos ensaios literários, como o sobre Leskov, Proust, Baudelaire e Kafka, evidencia a complexa e profícua relação entre história e literatura que subjaz a formação dos seus conceitos. Nessa acepção, a partir da análise da tese III, quando Benjamin (2012, p. 242) afirma que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”, Michael Löwy (2005, p. 54) assegura que a história “integral” preconizada por Benjamin, ou seja, “uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que seja insignificante, e para a qual nada está ‘perdido’”, pressupõe um tipo singular de cronista, que encontra na figura do “escritor russo Leskov, Franz Kafka e Anna Seghers” modelos modernos, diferente do cronista da História dos grandes acontecimentos dos vencedores.

Nesse sentido, quando transcende o domínio da “ciência histórica”, no que concerne à competência restrita ao historiador como narrador oficial da história, e menciona escritores, Benjamin estimula uma ambiguidade crítica para o termo clássico “cronista”. Como veremos à frente, isto tem uma razão de ser: uma concepção outra de história, vinculada fortemente à memória. Além disso, esse limiar entre história e literatura não está assentado apenas na perspectiva de não se deixar perder os acontecimentos “insignificantes” que caracteriza o campo estético dos cronistas benjaminianos, efetua-se, especialmente, na dimensão, comum entre os campos, da *narração*. Assim, é possível verificar a representação do *tempo homogêneo e vazio*, que caracteriza as histórias que incorporam a ideia de progresso, ou o rompimento com este tempo, também no campo estético, por meio do tempo diegético das dinâmicas históricas inscritas na forma literária. É nesse sentido que, nas notas preparatórias das teses, Benjamin *apud* Mate (2011, p. 413) afirma que o romance *Witiko*, do escritor alemão Adalbert Stifter, e o *Salambó*, do escritor francês Gustave Flaubert, que “representam suas épocas como ensimesmadas, ‘em relação direta com Deus’”, detonam o *continuum* temporal, justamente como a representação benjaminiana da história deve fazer.

De modo similar, em *Bom dia para os defuntos*, a apresentação intercalada dos subenredos de maneira não linear realiza um tempo diegético muito diferente de um tempo homogêneo e vazio, no que concerne à dimensão estética da ressignificação da história das lutas

camponesas peruanas. Repleto de diversas interrupções na narração, o romance scorziano evidencia uma qualidade heterogênea do tempo, baseada nas ações e lutas dos vencidos. Esse tempo se caracteriza e ganha força narrativa na *descontinuidade*. O tempo diegético é descontínuo em cada núcleo narrativo e, em grande parte, em cada fragmento dos capítulos, em contraponto às pequenas representações do tempo contínuo e/ou cíclico ligada à ideia de progresso na história diegética.

A ideia de progresso como processo “civilizatório” dos camponeses de origem quéchua é recorrente no romance, de modo explícito e implícito, às vezes incorporado à representação da burguesia arcaica do gamonalismo, mas, principalmente, incorporado à representação do imperialismo norte-americano da *Cerro de Pasco Corporation*. Devido à resistência à exploração e à espoliação acarretada pelo progresso, “o desprezo pelos índios” se confere como “uma segunda natureza” (BDPD, p. 133) nos crioulos e nos americanos. Por isso, o Inspetor Galarza, por exemplo, em determinada situação assevera: “– Santo Deus! Quando é que estes selvagens vão *progredir*? Quando se *civilizarão*?” (BDPD, p. 32, ênfase minha). Nessa acepção, civilizados são apenas os camponeses na condição de *homens-toupeiras*, condição indispensável para os latifundiários e para a mineradora. Com a intensificação do progresso no altiplano de Junín, intensifica-se a violência enquanto *modus operandi* da engrenagem constitutiva do mito no direito, arranjo que enreda o *homem-toupeira*, como analisado no primeiro capítulo deste estudo. Afinal, a ideia de progresso trazido pela mineradora chegou a Rancas primeiramente por meio da aparição de um trem: “Em Rancas nunca aconteceu nada. Isto é, nunca aconteceu nada até que chegou um trem.” (BDPD, p. 20). Assim,

Em 1903 veio a estabelecer-se a *Cerro de Pasco Corporation*. Mas isso é farinha de outro saco. A *Cerro de Pasco Corporation Inc. in Delaware*, conhecida aqui simplesmente como *A Cerro* ou *A Companhia*, demonstrou que o escultor da formidável gargalhada, o lendário barba de bode, sabia muito bem de que ria. *A Companhia* construiu a estrada de ferro, transportou máquinas mitológicas e ergueu mil metros mais abaixo, em La Oroya, uma fundição da qual só a chaminé asfixiava os pássaros num raio de cinquenta quilômetros. Animados pelo salário, uma multidão de esfarrapados subiu até as minas. Em breve trinta mil separadores abriam profundíssimas galerias. Na própria Cerro de Pasco, *a Companhia* irrompeu com um monumento ao horror arquitetônico: um gordo edifício de três andares, a ‘Casa de Pedra’, sede do mais atrevido domínio mineiro conhecido no Peru desde os tempos de Felipe II. Os balanços da *Cerro de Pasco Corporation* demonstraram que, na realidade, o da barba crepuscular só se permitiu uma risadinha. Em poucos mais de cinquenta anos, a idade de Fortunato, *a Cerro de Pasco Corporation* desentranhou mais de quinhentos milhões de dólares de lucro líquido. (BDPD, p. 92)

Além de espoliar a riqueza mineral e explorar os mineiros com “salários delirantes de

dois sóis” (BDPD, p. 92), o progresso da *Companhia* intensificou o latifúndio, as apropriações de terras e os massacres devido ao peculiar sonho do superintendente da megalópole nos Andes – Harry Troeller – de construir uma cerca infinita com o intuito de surpreender o Mr. Koenig, como se verifica neste trecho:

A trinta quilômetros dos seus lutos, reclinado numa poltrona de couro, com uma carta nas mãos, um homem ruivo, de olhos azuis, sonhava. Essa beleza que escalda a cabeça de todos os que palmilham sonhos, iluminava, como uma lâmpada, o seu rosto saxão. A carta que Harry Troeller, Superintendente da *Cerro de Pasco Corporation*, relia, viajava com notícias vibrantes. Em Cleveland murmurava-se que a *Cerro de Pasco Corporation* e a *Picklands Mather Company* iam fundir-se para consolidar um gigante: um dos maiores produtores de minérios da América Latina. Troeller calculou: as vendas da nova companhia superariam, largamente, os 500.000.000 de dólares. Mr. Koenig tinha razão. O mundo vivia na época dos megatérios. No universo dos gigantes, os fracos não têm direito ao pasto. Seus olhos se irisaram. E se ele, Troeller, acrescentasse o ativo desse fabuloso império, dono de dúzias de minas, estradas de ferro, fundições e portos, um milhão de hectares? Não os quinhentos mil que aquele mestiço gordo do seu advogado Carranza lhe afirmava que a cerca abarcaria, mas um milhão de hectares. E sonhou com uma *cerca infinita*, vislumbrou uma nação encerrada por uma cerca mais comprida que a neve. Um milhão de hectares no Peru? A Diretoria ficaria surpresa. Sim senhor, diria Mr. Koenig, e talvez se falasse, por um instante, em Harry, aquele rapaz perdido nas anfratuosidades andinas. (BDPD, p. 193, ênfase minha)

Dito isso, o tempo diegético dos acontecimentos relacionados à ideia de progresso ora é representado de maneira contínua ora de maneira circular, em pequenos fragmentos, até que insurja uma quebra narrativa, uma interrupção, geralmente relacionado à outra história, a história de luta dos camponeses quéchuas, como acontece em alguns capítulos, por exemplo, em todo o capítulo 19 – *Onde o leitor se distrairá com uma partida de pôquer*. Em outras palavras, se, em alguns capítulos e fragmentos, há uma breve representação linear ou circular do tempo para evidenciar o caráter mítico da violência dos dominadores, como no caso da famosíssima moeda do doutor Montenegro no primeiro capítulo, surge também, em contrapartida, um episódio de choque com esse tempo, que pode se apresentar no mesmo capítulo ou em outro, como o caso do episódio da saída de Hector Chacón da prisão, no capítulo 9 – *Sobre as aventuras e desventuras de uma bola de pano*, que faz uma alusão contraproducente ao tempo mítico do episódio da moeda, quando Chacón, ao retornar à Praça de Armas de Yanahuanca, rompe com imperturbável passeio do “terno preto”, como se pode observar aqui:

Passados os anos, cumprida a segunda condenação, um homem magro, de olhos saltados, saiu da cadeia de Huánuco, trepou num caminhão e voltou para Yanahuanca. O inverno estava furioso com as últimas folhas. O homem, que vestia umas calças manchadas e uma camisa fininha, entrou na Praça de Armas lentamente. Numa das esquinas, depositou uma maleta de papelão verde, abaixou-se e tirou uma caixinha. Pela outra esquina entrou o Dr. Montenegro. Era a hora do seu passeio. A praça de Armas de Yanahuanca é um quadrilátero irregular. O lado norte tem cinquenta e dois passos, o

lado sul cinquenta e cinco, o lado leste setenta e cinco e o lado oeste setenta e quatro: duzentos e cinquenta e seis passos que o doutor repetia vinte vezes todas as seis da tarde. O forasteiro começou a fumar. O Dr. Montenegro, míope para os peões, prosseguiu. Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, começou a rir-se: sua gargalhada construiu uma espécie de grito, uma contra-senha de animais conjurados, um segredo aprendido com as corujas, espuma fustigada por uma risada seca como os disparos dos guardas-civis e que caiu flagelada pelos espasmos de uma pavorosa alegria. Os moradores assomaram as portas. No Posto, os guardas-civis arrecadaram os seus fuzis. Meninos e cachorros pararam de perseguir-se. As velhas se benzeram. (BDPD, p. 52)

Ampliando para o painel geral dos subenredos, se tomarmos somente as derrotas dos camponeses quéchuas em diversos episódios, a diegese parece conformar apenas uma apresentação do tempo circular da violência mítica, evidenciando a vitória dos dominadores, mas, em contrapartida, a apresentação se mostra fragmentada e descontínua, sempre com uma interrupção pautada na resistência e força dos vencidos, interna e/ou externamente entre os capítulos dispersos, como modo de contraposição temporal ao tempo circular e contínuo. Desse modo, acontece, por exemplo, em alguns capítulos no decorrer do romance, com o momento de irrupção da ação guia – a corrida de Fortunato em direção a Rancas para lutar contra o desalojamento – da formação da grande imagem final da diegese.

Assim, o tempo diegético descontínuo de *Bom dia para os defuntos* se constitui num contraponto ao modo de narrar vinculado à ideia de progresso. Caso o narrador tomasse a posição dos vencedores, ou seja, narrasse pela empatia, o faria recorrendo somente aos grandes acontecimentos relativos ao gamonalismo e à *Cerro de Pasco Coporation*, depositando linearmente as ações num *continuum* diegético, onde as pequenas e ínfimas ações indígenas não teriam importância, nem seriam mencionadas, e, caso as fossem, seriam apenas como butins. Enfim, *Bom dia para os defuntos* detona o *continuum* temporal da representação do ponto de vista da história dos vencedores. Primeiro, porque parte da perspectiva dos vencidos ao colocar no centro da narrativa a ação dos camponeses quéchuas; segundo, porque o narrador, recolhendo despojos e ruínas, narra os acontecimentos sem distinguir os grandes dos pequenos; e, por último, porque confere, como critério para o ordenamento descontínuo do tempo diegético, o caráter específico da luta dos vencidos andinos em cada acontecimento narrado.

Para Benjamin, a crítica da ideia de progresso da humanidade na histórica somente pode ser levada às últimas consequências pelo sujeito histórico que reivindica a perspectiva dos vencidos, isto é, pelo historiador e revolucionário do “materialismo histórico”, expressão que resgata a herança de Marx e, ao mesmo tempo, propõe uma ressignificação *sui generis*, como veremos. De imediato, entretanto, pode surgir a seguinte pergunta: o que significa exatamente

reivindicar a perspectiva dos vencidos para Benjamin? O início da tese VIII pode ser uma chave capaz de ajudar a elaborar uma resposta. Nele Benjamin (2012, p. 245) afirma que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ (*Ausnahmezustand*) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento.” Ora, se, de um lado, na tradição dos vencedores, a história é expressão do progresso da humanidade porque corresponde a acumulação de vitórias das classes mais capazes, poderosas e, portanto, melhores durante o transcorrer do tempo, de outro lado, na tradição dos vencidos, a história não passa de um acúmulo de derrotas, que se expressa no presente como um *estado de exceção permanente*. Portanto, a mudança fundamental se apresenta na forma como se configura o *olhar* para o presente e para o passado a partir da *experiência* de localização do sujeito histórico na luta de classes. Por isso, a tradição dos vencidos não consegue ver na história um progresso natural da humanidade, mas uma *catástrofe* contínua.

A alegoria do “anjo da história”, construída na tese IX a partir de um quadro de Paul Klee, descreve brilhantemente o modo como a tradição dos vencidos enxerga a ideia de progresso da humanidade na história. Partindo da emergência das classes oprimidas, o “anjo da história” identifica no progresso um eterno retorno da violência que produz a acumulação de despojos humanos no tempo, conformando uma catástrofe única, como se pode observar no seguinte fragmento:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 245-246, ênfase no original)

A escolha do termo “tempestade” como alegoria do progresso possui dois propósitos, de acordo com Löwy (2005, p. 92-93): primeiro, aludir à escola hegeliana, uma vez que Hegel utilizou a mesma imagem alegórica; segundo, apresentar a ideologia do progresso a partir de algo da natureza para estabelecer uma relação com a ideia de uma “lei natural”, inevitável e irresistível, na história. Nesse sentido, a *tempestade* chamada progresso, conduzida pela violência mítica, reproduz a *mesmidade* da violência em cada época como se caracterizasse



alguma novidade para o melhoramento humano; contudo, arregimenta, em vez disso, cada vez mais ruínas sobre ruínas. Nessa lógica, as mortes e os massacres dos vencidos se constituem como um “preço a ser pago” pelo processo de modernização da humanidade, ou nos termos de Hegel, de acordo com Mate (2011, p. 30), “a história avança pisoteando as florzinhas na beira do caminho”. O progresso se estabelece na história, portanto, como promoção de um futuro que nada mais é que uma espécie de repetição do passado. Assim, na alegoria do “anjo da história”,

Os escombros (...) não são, como entre os pintores ou poetas românticos, um objeto de contemplação estética, mas uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros ‘trabalhos sanguinários’ da história. Ao escolher essa expressão, Benjamin continuava muito provavelmente um confronto implícito com a filosofia da história de Hegel, essa imensa teodicéia racionalista que legitimava cada ‘ruína’ e cada infâmia histórica como etapa necessária da marcha triunfal da Razão, como momento inevitável do Progresso da humanidade rumo à Consciência da Liberdade: ‘*Weltgeschichte ist Weltgericht*’ [‘A história universal é o tribunal universal’]. Segundo Hegel, a história parece, à primeira vista, um imenso campo de ruínas, onde ressoam ‘as lamentações anônimas dos indivíduos’, um altar em que ‘foram sacrificadas a felicidade dos povos... e a virtude dos indivíduos’. Diante desse ‘quadro aterrorizante’, estaríamos inclinados a ‘uma dor profunda, inconsolável, que nada poderia apaziguar’, uma profunda revolta e aflição moral. Ora, é preciso ir além desse ‘primeiro balanço negativo’, e se colocar acima dessas ‘reflexões sentimentais’, para compreender o essencial, ou seja, que as ruínas são apenas meios a serviço do destino substancial, do ‘verdadeiro resultado da história universal’; a realização do Espírito universal. (LÖWY, 2005, p. 92)

Benjamin sustenta exatamente o contrário de Hegel. Na perspectiva dos vencidos, a história se mostra justamente como um “quadro aterrorizante”, que pressupõe “uma dor profunda, inconsolável, que nada poderia apaziguar” dentro da perspectiva do progresso. Nesse sentido, Löwy (2005, p. 90) afirma, de modo lapidar, que o “Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras”. Assim, a ideia de progresso se realiza no eterno retorno da violência, isto é, nas palavras de Benjamin, “o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe. (...) o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.” [N 9a, 1] (2007, p. 515, ênfase no original)

De modo semelhante, na apresentação estética da história em *Bom dia para os defuntos*, o acúmulo de vítimas da representação da violência mítica, oriundas sobretudo das comunidades indígenas, vai se formando ao redor do problema da terra. O histórico de desalojamentos com mortes aumenta a cada caso. Os camponeses vivem um verdadeiro estado de exceção. O Comandante Guillermo Bodenaco, selecionado para a desapropriação de Rancas, por exemplo, possui no currículo mais de doze desalojamentos com diversas mortes de camponeses, como nos

mostra o seguinte trecho:

E puxam papéis e papezinhos e lembram que durante o segundo governo do Presidente-engenheiro-doutor-alferes Manuel Prado, o Comandante Bodenaco participou de dúzia de ‘desalojamentos’. Graças ao seu valoroso labor durante esses seis anos esfriaram mais cadáveres do que em nossas épicas batalhas (a metade dos mortos da batalha de Junín e o dobro dos heróis do combate do dois de Maio, inclusive as baixas espanholas, duas delas de cólica). Assim vivemos durante a segunda presidência desse simpático humorista que, num surto de inspiração, destilou esta gota de elixir filosófico: ‘No Peru – precisou o Presidente Prado – há dois tipos de problemas: os que não se resolvem nunca e os que se resolvem sozinhos’. A pouca cultura dos camponeses impediu a divulgação de tão interessante axioma filosófico. Os problemas camponeses foram resolvidos a bala. Durante seis anos o Governo fuzilou cento e seis homens do campo. Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor participou de quase todos esses ‘desalojamentos’. (BDPD, p. 205)

Assim, recolhendo as ruínas e os despojos dos camponeses quéchuas, o narrador de *Bom dia para os defuntos* apresenta o *quadro aterrorizante* do ponto de vista dos vencidos andinos da história peruana. Nesse sentido, quando os ranquenhos ficam sabendo do desalojamento de Rancas, o narrador trata de mostrar a atmosfera de tensão que Fortunato e outros comuneiros passam ao resistir à saída das terras tradicionais. A partir disso, por meio da memória dos vencidos, insurge a imagem de um amontoado de ruínas no tempo resultado das guerras levadas a cabo pelo Peru contra os próprios peruanos, principalmente, os camponeses quéchuas, como veremos. Essa espécie de volta ao passado parece apontar e conformar algo específico com o presente da ação diegética. Para tanto, voltemos à perspectiva teórica benjaminiana.

A partir de uma forte herança romântica, Benjamin propõe uma volta ao passado como modo de romper com a ideia de progresso e, assim, deter a catástrofe. Não se deve, contudo, confundir a recusa benjaminiana do progresso como nostalgia de um passado pré-moderno como preconizavam os românticos reacionários. Além disso, é importante frisar, Benjamin critica categoricamente a ideia de progresso na história e não o *progresso relativo ao conhecimento e à técnica enquanto desenvolvimento intelectual e social coletivo*, como se pode observar em diversos ensaios, por exemplo, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Desse modo, a visão de mundo romântica presente em Benjamin se insere no chamado romantismo revolucionário, que, de acordo com Löwy (2005, p. 18), pressupõe uma crítica cultural ao capitalismo e à civilização moderna em nome de valores pré-modernos como forma de protesto contra a mecanização degradável da vida, a coisificação das relações sociais, a dissipação da comunidade e o desencantamento do mundo. Assim, “o objetivo não é uma *volta* ao passado, mas um *desvio* por este, rumo a um futuro utópico” (*ibid.*, p. 19, ênfase no original).

Duas alegorias benjaminianas são excelentes para expressar essa estratégia de trajetória em busca do futuro revolucionário. A primeira retoma uma famosa alegoria de Marx, propondo uma inversão no seu sentido, presente nos materiais preparatórios das teses sobre o conceito de história: “Marx diz que as revoluções são as locomotivas da história universal. Mas talvez as coisas sejam de outra maneira. Talvez as revoluções consistam no gesto, executado pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar o freio de emergência” (BENJAMIN APUD MATE, 2011, p. 398). Quer dizer, para interromper a catástrofe é necessário urgentemente interromper a lógica do progresso da humanidade na história como motor da ação humana, para tanto, é necessário à retomada de valores pré-modernos, como veremos com mais detalhes à frente, como modo de cavar no passado a imagem inspiradora de um projeto inacabado. A segunda alegoria, por sua vez, é mais explícita quanto à necessidade desse *desvio* ao passado como parte essencial da trajetória para arrancar certo futuro. Dessa vez, a imagem alegórica construída se estabelece em relação às trajetórias da navegação, quando Benjamin, para expressar como funciona o método de interpretar a história de sua pesquisa do livro das *Passagens*, registra o seguinte fragmento:

Comparação das tentativas dos outros com empreendimentos de navegação, nos quais os navios são desviados do Pólo Norte magnético. Encontrar *esse* Pólo Norte. O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para os outros, perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa. [N 1, 2] (BENJAMIN, 2007, p. 499, ênfase do autor)

Os pequenos e singulares acontecimentos dos vencidos do passado, considerados insignificantes para a história positivista, são os “cálculos sobre os diferenciais” do tempo que “perturbam as ‘grandes linhas’ da pesquisa” dos historiadores oficiais. Dito isso, a visão catastrófica da perspectiva dos vencidos guarda uma potência na ideia romântica de *interrupção* do progresso e do *continuum* da história como forma de *desvio* para um futuro verdadeiramente novo. Não se trata, no entanto, de sair da ordem pessimista de encarar a realidade, que inevitavelmente essa visão de história engendra, e desembocar na esteira de um otimismo reativo ou de uma esperança conformista, mas, trata-se, antes, nos termos de Benjamin, de *organizar o pessimismo* para a ação de *construir* uma história que possibilite essa interrupção. Essa construção carrega um duplo sentido em Benjamin: o de *conhecer* o passado e o presente, por meio de um encontro peculiar de ambos, e o de *mudar* o agora.

Nessa perspectiva, Benjamin promove um modo novo e radical de conceber a história e conhecer o passado, quer dizer, provoca, em suas próprias palavras, uma “revolução copernicana

na visão histórica”, conforme expõe no seguinte fragmento do livro das *Passagens*:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo ‘o ocorrido’ e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, torna-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é a tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. O que Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis no estado de semidormência matinal, o que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história, e coletivamente. Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tenha a estrutura do despertar. [K 1, 2] (BENJAMIN, 2007, p. 433-434)

A “reviravolta dialética” da “revolução copernicana da visão histórica”, em que “o ocorrido” irrompe ao encontro do presente com objetivo de despertar a consciência para um saber “ainda-não-consciente”, pressupõe um conceito do passado numa dimensão metafísica tendo como primado a política. Em outras palavras, esse novo ponto de vista da história concebe “o ocorrido” em *movimento*, no que tange à dimensão *aberta* do passado com relação ao presente, onde se revela algo de oculto para determinado sujeito histórico, pressupondo, portanto, uma concepção messiânica do passado gerida pela memória. Eis um ponto seminal do pensamento de Benjamin: *a dimensão messiânica* a partir da assimilação e rearticulação da *tradição teológica judaica e cristã* em um contexto novo e heterodoxo.

Se a incorporação peculiar da visão de mundo romântica, em sua vertente revolucionária, transforma o marxismo na acepção reformulada por Benjamin, a teologia judaica, em especial, em sua relação dialética com marxismo, torna o pensamento benjaminiano *sui generis*. Em Benjamin, comungam-se *redenção* e *revolução*, ou seja, retroalimentam-se *sagrado* e *profano*, tendo em vista, sobretudo, a *profanação do sagrado*. Nessa acepção, existe uma condição recíproca entre a redenção e a revolução, no que concerne à relação teórica e prática estabelecida entre o “materialismo histórico” e a teologia judaica, qual seja, *não haverá possibilidade de redenção sem a realização da revolução e vice-versa*. Por isso, o “Messias” se apresenta nas teses sempre profanado, isto é, enquanto um sujeito histórico coletivo, como acontece quando Benjamin (2012, p. 244) afirma, na tese VI, que “o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo”. A esse respeito, Tiedemann *apud* Löwy (2005, p. 68) assegura que “em nenhum outro lugar Benjamin fala de modo tão diretamente teológico quanto aqui, mas em nenhum outro lugar ele tem uma intenção tão materialista”. Seguindo Tiedemann, Löwy (*ibid.*, p. 68) completa: “é preciso reconhecer, no Messias, a classe proletária

e no Anticristo as classes dominantes<sup>80</sup>».

Nessa acepção, Benjamin dedicou a primeira tese sobre o conceito de história para explicitar o papel do messianismo por meio da alegoria do autômato enxadrista como sendo o “materialismo histórico”, que ora é um fantoche comandado pela teologia, ora toma esta a seu serviço<sup>81</sup>. Com o uso das aspas na referida tese, Benjamin indica que o “materialismo histórico” receberá no decorrer das teses uma crítica e uma reformulação que tem como epicentro o rompimento com a ideia de progresso, dispensando a crença em um *télos* inexistente na dinâmica histórica. Desse modo, o “materialismo histórico” deve deixar de ser um autômato que mecanicamente espera a máquina da história garantir a vitória do comunismo, para tanto, deve “tomar a seu serviço à pequena e feia teologia”. Mas, qual propósito e efetividade, especificamente, a teologia poderia proporcionar ao materialismo histórico? Fundamentalmente, o de (re)estabelecer a potência e a força revolucionária da dimensão política do ocorrido para intervenção no presente, por meio da *rememoração* e da *redenção*, devido à condição messiânica de *abertura* do passado.

As concepções de história positivista, como vimos, concebem o passado como *uma imagem fixa sempre disponível e cognoscível*, considerando apenas os fatos como realidade e reveladores da verdade. Nessa acepção, o historiador, em qualquer presente dado, poderia recorrer à mesma imagem do passado, isto é, poderia procurar, a partir do presente, reviver o passado “tal como aconteceu”, prefigurando uma *conservação* do ocorrido no agora. Assim, cambaleando no fio da causalidade que enreda o *continuum*, o historiador positivista considera o

---

<sup>80</sup> É nesse sentido que Benjamin, retirando uma frase de seu contexto original para inseri-la em outro com o objetivo de inserir um novo sentido, procedimento caro à citação benjaminiana, traz o seguinte trecho de Hegel *apud* Benjamin (2012, p. 242), como epígrafe da tese IV: “Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário, e em seguida o reino de Deus virá por si mesmo”. Assim, é possível afirmar, na esteira de Löwy, que Benjamin “é marxista e teólogo”, mesmo que essas concepções de mundo sejam aparentemente contraditórias, “ele as reinterpreta, transforma e situa numa relação de esclarecimento recíproco que permite articulá-las de forma coerente. Ele gostava de se comparar a Janus, que com uma das faces olha para Moscou e com a outra para Jerusalém. Mas se esquece frequentemente de que o deus romano tinha duas faces mas uma única cabeça: marxismo e messianismo são apenas duas expressões – *Ausdrücke*, um dos termos favoritos de Benjamin – de um único pensamento. Um pensamento inovador, original, inclassificável, que se caracteriza pelo que ele chama, numa carta a Scholem de maio de 1926, de ‘paradoxal reversibilidade recíproca’ (*Umschlagen*) do político no religioso e vice-versa.” (LÖWY, 2005, p. 36-37, ênfase do autor)

<sup>81</sup> Tese I: “É conhecido que deve ter havido um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance que lhe assegurasse a vitória na partida. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado sobre uma grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente transparente. Na verdade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordões a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche, que chamamos ‘materialismo histórico’, deve ganhar sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia, a qual é hoje reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se diretamente.” (BENJAMIN, 2012, p. 241)

passado morto em dois sentidos: primeiro, como fato consumado; segundo, como uma escritura hermeneuticamente fechada para as potências latentes de algo inacabado relativo à dimensão do *não-realizado*. A primeira morte se completa, por meio da violência mítica, com o cortejo triunfal dos dominadores, a segunda pela *reconstrução* histórica levada a cabo pelo historiador com *identificação afetiva* com os vencedores. Em síntese, na perspectiva positivista, o passado é reconstruído pelo presente como uma *imagem eterna* e *acabada* como modo de reforçar a *mesmidade* da violência e do domínio dos vencedores, isto é, a vitória da *catástrofe*. Renegando, assim, as dimensões revolucionárias não realizadas que podem ser trazidas à tona pela memória.

Em contrapartida, para Benjamin, o passado se oferece em *imagens únicas* e *fugidias* em interação com o presente. Isso quer dizer que a imagem do passado se *movimenta*, sendo somente *capturável* e *cognoscível* quando, visando certo *agora*, *relampeja* ao sujeito histórico suscetível a *conhecê-la*, a saber, o revolucionário e/ou o historiador “materialista histórico” em luta. Caso este não visualize essa imagem prófuga, deixando-a desaparecer, perde-se uma oportunidade única de um conhecimento transformador do passado e do presente capaz de romper com o *continuum* da história. Desse modo, a tradição dos vencidos novamente será sufocada pela *tempestade* do progresso e pelo ‘furacão’ da catástrofe.

Ao contrário da ideia de uma causalidade forjada pela força dos vencedores, que enredaria o presente dado ao passado imediato, e o passado imediato ao passado adjacente a este, e assim *ad infinitum*, tendo como critério apenas a facticidade de grandes acontecimentos, Benjamin afirma que cada ocorrido do passado, principalmente os pequenos acontecimentos tidos como “irrelevantes”, possui um *índice secreto* relacionado ao *não-realizado* que incita a construção de uma imagem com certo presente dado, não importando, para tanto, o tamanho da distância entre o referido passado e o presente visado. Nesse índice secreto do ocorrido, há asseverações condensadas reclamando seus direitos a esse presente visado, sobretudo, o direito de realizar o projeto frustrado do passado das classes massacradas, que contém diversos desejos e necessidades, podendo ser abreviado no direito à felicidade. Assim, quando um ocorrido do passado reclama a certo agora do presente esse direito, formando uma imagem única e fugaz, é porque foi assegurada à classe oprimida desse agora uma *frágil força* pelos vencidos do ocorrido memorado. Passando da análise da felicidade na psicologia individual para a análise da felicidade no campo coletivo, como modo de revelar o conteúdo teológico do passado, Benjamin sustenta exatamente isso na tese II, como se pode observar:

‘Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana’, diz Lotze, ‘está,... ao lado de

tanto egoísmo no indivíduo, uma ausência, no geral, de inveja de cada presente com relação a seu futuro'. Essa reflexão conduz-nos a pensar que a imagem da felicidade que nutrimos é totalmente tingida pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa própria existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja existe apenas no ar que respiramos com pessoas com as quais poderíamos ter conversado, com mulheres que poderiam ter se entregado a nós. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da redenção. O mesmo ocorre com a representação do passado, que a história transforma em seu objeto. O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2012, p. 241-242, ênfase no original)

Ao invés de fixar o olhar para o futuro, conforme faziam os partidários do marxismo vulgar, como modo de justificação e parâmetro para a ação do presente, legitimando, assim, a violência do passado tendo em vista uma felicidade prefigurada num suposto *télos* da história, Benjamin confere primazia política ao passado, porque é nele que se encontra a felicidade não realizada que pode ser requerida no presente. Em outras palavras, para as filosofias modernas da história, o futuro se converte na explicação de todas as injustiças do passado, por conseguinte, de acordo com Mate (2011, p. 90-91), todo o ocorrido adquire um sentido de ter sido como foi, não havendo necessidade, portanto, de mudar nada, sobretudo, na perspectiva de fazer justiça ao passado. Assim, ainda conforme Mate (*ibid.*, p. 91), “quando o ocorrido é uma barbaridade, reconhecer que tem sentido porque isso acabará redundando em benefício de gerações futuras (...), equivale a condenar à esquizofrenia quem sofreu o dano”. Rompendo com essa perspectiva legitimadora e conservadora da catástrofe, Benjamin propõe como ato imperativo dos sujeitos do agora da tradição dos vencidos *arrancar* a felicidade do presente a partir do olhar voltado para o sofrimento do passado.

A capacidade de arrancar a felicidade do presente deve ser procurada no *encontro secreto* marcado entre as gerações da tradição dos vencidos, proporcionada por uma imagem única da história, em que os vencidos do ocorrido oferecem aos oprimidos do agora uma *frágil força messiânica*. É através da potência dessa força que se abre a possibilidade de *redenção* dos vencidos, isto é, conforme Löwy (2005, p. 48), da “reparação do abandono (*Verlassenheit*) e da desolação (*Trostlosigkeit*) do passado. A redenção do passado é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração”.

Para isto, deve-se conceber o passado numa dimensão teológica, a partir de uma incitação materialista de injustiça do ocorrido, não apenas no aspecto fugidio e dinâmico de sua imagem, mas no atributo de *abertura* do ocorrido, no que se refere a seu *inacabamento* para a história. Ou seja, para Benjamin, o passado não deve apenas ser tratado como um objeto científico que, por meio de procedimentos redutivos e parciais, produz um resultado positivo, negando, por sua vez, os resultados negativos que exigem respostas no presente, como se fosse possível, por exemplo, abstrair a vinculação dos sujeitos históricos do agora com os sujeitos do ocorrido, começando pelo próprio historiador. Essa abertura do passado se torna possível por intermédio da *rememoração*<sup>82</sup>. Nesse sentido, Benjamin dedica o seguinte fragmento do livro das *Passagens* para fazer um comentário revelador dessa concepção a partir de uma crítica de Horkheimer formulada numa carta:

Sobre a questão do inacabamento da história, carta de Horkheimer de 16 de março de 1937: 'A afirmação do inacabamento é idealista se nela não está contido o acabamento. A injustiça passada aconteceu e está consumada, acabada. As vítimas de assassinato foram assassinadas de fato... Se levamos o inacabamento a sério, teremos que acreditar no Juízo Final... Quanto ao inacabamento, talvez exista uma diferença entre o positivo e o negativo, de forma que somente a injustiça, o terror e as dores do passado são irreparáveis. A justiça praticada, as alegrias e as obras comportam-se de maneira diferente em relação ao tempo, pois seu caráter positivo é amplamente negado pela fugacidade das coisas. Isto vale, sobretudo, para a existência individual, na qual não a felicidade, e sim a infelicidade é selada pela morte.' O corretivo desta linha de pensamento pode ser encontrado na consideração de que a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência 'estabeleceu', pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos. [N 8, 1] (BENJAMIN, 2007, p. 513)

Portanto, para Benjamin, há uma diferença fundamental entre a história, enquanto procedimento científico e epistemológico do passado, e a memória, enquanto forma de rememoração do passado. Se a história estabelece um fechamento do passado tendo em vista o resultado positivo dos fatos, a memória, por sua vez, considera a realidade do passado *aquém e além dos fatos*, isto é, concebe a realidade *na totalidade do ocorrido*, incluso, assim, *a realidade fracassada, possível, mas não realizada*, que o rastro dos vencidos registrou como resultado negativo. Para a história, essa realidade não tem importância: é a história oculta dos *sem nomes*. Assim, há um *projeto de esquecimento* embutido na história, que, pautado na apatia, configura-se

<sup>82</sup> Nos textos em português brasileiro, temos, principalmente, três soluções tradutórias para o termo em alemão *Eingedenken*: *rememoração*, *recordação* e *reminiscência*. Utilizo, fundamentalmente, a primeira solução. Ocasionalmente, as demais são utilizadas em algumas citações.



como injustiça.

A rememoração da história tem o potencial de transformar o passado, reavendo as forças da promessa de felicidade – o inacabado – e os sofrimentos – o acabado, e o presente, resgatando a centelha de esperança e de felicidade do passado de uma promessa não cumprida, para uma possível redenção-revolução. O conceito de rememoração é, ainda, vinculado e aprofundado por Benjamin com o *inconsciente* freudiano, a partir da imagem dos sonhos, com o *inconsciente coletivo* de Jung e, principalmente, com a ideia de *memória involuntária* de Marcel Proust, em *Em busca do tempo perdido* – quando, por exemplo, o famoso bolinho *madeleine* com o chá faz brotar uma constelação de lembranças involuntárias para o narrador do romance. Assim, a revolução do conceito de história está intimamente ligada à rememoração enquanto processo de *recordação inconsciente e involuntária* que faz saltar uma imagem do passado com um saber submerso que pode fazer *despertar* o materialista histórico e o sujeito combatente.

Nesse cenário, a irrupção da memória se torna um acontecimento perigoso para a classe dominante. Primeiro, porque entre os dois tipos de passado, “um que está *presente no presente* e outro que está *ausente do presente*” (MATE, 2011, p. 159, ênfase minha), a memória confere privilégio ao passado ausente do presente. É o passado vencido, sufocado e frustrado em seu projeto de existência que o historiador benjaminiano procura rememorar. Segundo, porque, ao contrário dos historiadores da história “científica”, o materialista histórico não considera o presente como herdeiro inevitável do passado vencedor, portanto, não aceita o caráter de insignificância do passado derrotado e não constituído atribuído pelos historiadores de plantão. Quer dizer, para o historiador benjaminiano, o passado não realizado e ausente do presente não se encontra morto em um ponto fixo no ocorrido, ao revés, encontra-se latente e carente, necessitado de realização. Numa espécie de estado de sobrevida, o passado esmagado anseia acabar com o sofrimento e realizar o desejo frustrado. Em suma, o passado possível não quer ser apenas um presente ausente, mas, como presente possível, almeja se realizar. Assim, a memória se volta para os vencidos ambicionando a *novidade* do passado possível e não realizado como modo de romper a lógica violenta e hereditária do passado presente, ou seja, almeja interromper o eterno retorno característico da catástrofe. A rememoração realiza justamente essa memória. Por isso, na perspectiva dos vencedores, a memória teológica é considerada perigosa.

Nos últimos capítulos de *Bom dia para os defuntos*, especificamente no capítulo 32 – *Apresentação de Guillermo o carniceiro ou Guillermo o cumpridor, ao gosto da freguesia* – do

núcleo narrativo [2], centrado na ação de resistência da comunidade de Rancas contra a desapropriação das terras tradicionais a mando da *Cerro de Pasco Corporation*, irrompe em cena de maneira inesperada uma constelação de recordações de guerras envolvendo o Peru; de um lado, contra o estrangeiro – associado à memória oficial; do outro, contra os próprios peruanos e indígenas – associado à memória dos vencidos. A memória surge involuntariamente durante o momento de tensão da chegada da Guarda de Assalto em Rancas, que antecede o processo de desalojamento culminante no massacre dos comuneiros. Representando a voz coletiva dos andinos, o narrador promove uma escavação na sequência das lembranças evocadas, procurando evidenciar as memórias interditas dos vencidos em contraponto às oficiais, resgatando, com isso, as forças pretéritas de luta e resistência no índice em que se liga com o presente da ação. À vista disso, como veremos, a ação de recordação do narrador encontra como ponto de contato teórico preciso o trabalho de *rememoração* na acepção benjaminiana.

É justamente no momento de perigo com a chegada da Guarda de Assalto e devido à apreensão do contexto, quando o comandante Guillermo Bodenaco – responsável pelo desalojamento – atravessa junto com seu efetivo militar a entrada de Rancas, que irrompe a memória involuntária e começa o trabalho de rememoração do narrador, como se pode observar no seguinte trecho:

Assim estando as coisas, uma manhã, Guillermo, o Cumpridor, se deteve na encruzilhada do caminho entre Cerro de Pasco e Rancas. Guillermo, o Cumpridor, desceu do jipe. Instantaneamente se congelou uma coluna de pesados caminhões repletos de guardas de assalto. Nesse lugar, mais ou menos cinquenta mil dias antes, outro chefe deteve a sua tropa: o General Bolívar, na véspera da Batalha de Junín, livrada nessa altiplanicie. Minutos mais, minutos menos, quase à mesma hora, Bolívar contemplou os verdosos telhados de Rancas. (BDPD, p. 205)

A conjunção entre o perigo da situação e o local da chegada da Guarda de Assalto constitui o gatilho da memória involuntária de maneira similar à *madeleine* proustiana, evocando uma imagem soterrada da revolução republicana peruana, liderada por Simón Bolívar, que aconteceu exatamente no mesmo local, ficando conhecida como a Batalha de Junín. Antes de procurar o índice de uma promessa não cumprida desse passado, o narrador passa a perceber melhor o presente diegético, observando a memória vencedora que se presentifica no agora da ação. A confiança da vitória do comandante Guillermo em mais um “desalojamento” advém, nesse sentido, da herança da memória de outro comandante do passado vencedor: o Major Karamanduka. Por meio de uma “canção” memorial dos vencedores, especificamente uma *valsa* composta com a “voz bem timbrada” do Major Karamanduka anos antes que Guillermo

“cantarolasse sentimentalmente a sua memória” (BDPD, p. 210), surge primeiramente a recordação da “voz” dos vencedores e, em seguida, como contraponto, a dos vencidos, perfazendo um momento chave da hibridização bakhtiniana no romance como apontado por Estrada (2002) e citado no capítulo anterior deste estudo. Desse modo, o narrador apresenta a violência do passado que sustenta a violência do comandante Guillermo, conforme se pode perceber no seguinte trecho:

Olhou entediado para a planura por onde avançava a tartarugenta Guarda Republicana. Era uma chateação. Mas aceitou-a filosoficamente, reclinou-se no jipe, puxou um charuto, acendeu-o e soprou a fumaça.

*Somos gente sossegada,  
Queremos flores e luar;  
Mas se quiserem trompada  
Temos muita para dar.*

trauteou Guillermo o Carniceiro recordando carinhosamente o escultor da celeberrima valsa: o Major Karamanduka. Durante outra marcha, fazia quarenta anos, o rei do pagode, concebeu a letra imortal: no dia em que a Guarda Republicana sob ordens do Major Karamanduka viajou para massacrar os operários de Huacho que reclamavam oito horas de trabalho.

A Republicana, tropa ruim, avançava a passo de formiga.

*Me alcança a garrafinha,  
Me alcança a garrafinha*

cantarolou o Comandante Bodenaco. O homem de armas gosta de música. Onze guerras já teve o Peru. O penhascal vomitou o Fortunato. Vestia umas calças manchadas de graxa e uma suja camisa de quadrinhos. Ganhamos a guerra de 1827 com a Bolívia. O passeio pelo Titicaca foi pago pelos perdedores. (BDPD, p. 207, ênfase no original)

O narrador continua apresentando a memória oficial das guerras a partir da canção dos vencedores, intercalando a todo instante com a ação da chegada de Fortunato em Rancas, como se observa no último parágrafo do trecho acima. Para os vencedores, houve apenas onze guerras envolvendo o Peru. Disso resulta uma sequência alucinatória de citações memoriais de cada guerra: a guerra com a Bolívia em 1827; a guerra com a Colômbia em 1828: “perdemos a guerra de 1828 com a Grã-Colômbia: um general que chegou a Presidente atraçou outro general” (BDPD, p. 207); a guerra de 1838 novamente com a Bolívia; a guerra contra o Chile em 1837: “Ganhamos a guerra (...), mas o Peru permitiu que o exército chileno, já cercado, se retirasse inteiro, entre marchas triunfais” (BDPD, p. 207); a guerra contra o Chile novamente em 1839: “Perdemos a guerra de 1839, de novo com o Chile: está claro que entre os vencedores se achavam dois futuros presidentes do Peru, Castilla e Vivanco” (BDPD, p. 207-208); de novo outra guerra com a Bolívia: “tornamos a perder a guerra de 1841, de novo com a Bolívia: alguém atirou pelas costas no Presidente Gamarra em plena batalha de Ingávi” (BDPD, p. 208); e, assim, segue a enumeração das guerras, evidenciando a derrota do Peru em sua grande maioria.

Quando surge a memória da guerra de 1941 contra o Equador, no entanto, irrompe

imediatamente outro tipo de memória, troca-se a perspectiva da voz narrativa dos vencedores pelo momento de contraposição da memória sufocada dos sem nomes. Começa, então, o trabalho de rememoração. A memória dos vencidos evoca as guerras silenciosas no próprio território nacional contra os trabalhadores peruanos e, principalmente, contra os indígenas quéchuas. Assim, de maneira intercalada, continua a narração relacionando a ação presente de Fortunato em Rancas com o passado de guerras, como demonstra o seguinte trecho:

Perdemos a guerra de 1930, com a Colômbia. Pressentimentos amargos trotavam com a língua de fora. Mas entre 1900 e 1911, no Putumayo, se arrancaram 4000 toneladas de borracha ao preço de 30000 seringueiros. Preço bom: sete vidas por tonelada. Cada touceira, cada pedra dessa estepe eram para ele diferentes, inesquecíveis. Ganhamos a guerra de 41 com o Equador: três pára-quedistas tomaram Porto Bolívar. O velho corria que corria. Oito guerras perdidas com o estrangeiro; mas, em compensação, quantas guerras ganhas contra os próprios peruanos? Ganhamos a guerra não declarada contra o índio Atuspária: mil mortos. Não figuram nos textos. Constam, em compensação, os sessenta mortos do conflito de 1866 com a Espanha. O 3º de Infantaria ganhou sozinho, em 1924, a guerra contra os índios de Huancané: quatro mil mortos. Esses esqueletos fundaram a riqueza de Huancané: a ilha de Taquile e a ilha do Sol afundaram meio metro com o peso dos cadáveres. Nessa altiplanura onde o homem é consolado por tão poucas horas de sol, Fortunato tinha crescido, amado, trabalhado, vivido. Corria que corria. Em 1924 o Capitão Salazar encerrou e queimou vivos os trezentos habitantes de Chaulán. À distância, fulguraram os telhados de Rancas. Em 1932, o Ano da Barbárie, cinco oficiais foram massacrados em Trujillo: mil fuzilados pagaram a conta. Os combates do sexênio de Manuel Prado também os ganhamos: 1956, combate de Yanacoto, três mortos; 1957, combates de Chin-Chin e Toquepala, doze mortos; 1958, combate de Chepén, Atacocha e Cuzco, nove mortos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy e chimbote, sete mortos. E nos poucos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao e Tingo Maria, dezesseis mortos. (BDPD, p. 209-210)

Por meio da rememoração, o narrador perpassa os tempos, apresentando os estilhaços de memória de outras guerras sufocadas pela memória oficial da História que vitimaram milhares de vidas indígenas. Com a imagem do acúmulo de ruínas, a narração parece sugerir, além da denúncia de uma história não contada, voluntariamente ocultada pelos vencedores, um índice desconhecido dos vencidos indígenas do passado persistindo no tempo, querendo penetrar um agora, articulando, assim, de modo frágil, o presente com o passado através de um saber oculto que exige um desvelamento, uma leitura, dos sujeitos da ação presente, aqueles que se ligam aos sujeitos das lutas pretéritas pela tradição descontínua da memória dos vencidos. Para dizer em termos precisamente benjaminianos, a partir desse ponto convergente, parece haver um saber *ainda-não-consciente* que permitiria não apenas conhecer algo novo do passado, e assim salvá-lo hermeneuticamente da tradição violenta de transmissão da catástrofe, como também poderia conceder ao presente um conhecimento transformador. Mas, entre tantos ocorridos de guerra, apenas um visou verdadeiramente o agora da ação violenta do desalojamento da comunidade de

Rancas, aquele ocorrido que fez emergir a memória involuntária e gerar o processo de rememoração do narrador, a saber, a revolução republicana peruana, isto é, a Batalha de Junín.

Desse modo, considerando a semelhança com a formulação benjaminiana, pode-se afirmar que a memória do ocorrido da Batalha de Junín trouxe consigo um índice secreto que se ligou ao presente e o fez penetrar o agora da ação diegética. Para que essa apelação do ocorrido se transforme num índice histórico com o presente, onde se pode acessar uma promessa de felicidade a partir do sofrimento dos vencidos no índice em que o passado se mostra *inacabado* para a história, o sujeito histórico em luta na ação da desapropriação das terras andinas, ou nas palavras de Benjamin, o historiador materialista histórico e/ou o revolucionário andino deve *fixar* numa *imagem* a realidade pretérita que acabou de tocar o presente, caso contrário, perde-se as potências do ocorrido que penetrou o agora. Essa imagem única é capturada pelo narrador, como veremos, no momento do desenrolar do desfecho romanesco, onde o narrador se deixar ler como uma voz coletiva por meio de sua onisciência participante, ligado à tradição dos vencidos.

É no campo da diferença entre história e memória que se localiza a cisão entre as duas tradições citadas por Benjamin no decorrer de sua obra: a mera *tradição*, associada ao tradicionalismo dos vencedores, e a *tradição autêntica*, associada à dinâmica revolucionária dos vencidos. Se a tradição *reconstrói* a história, assentada na repetição fatídica da violência mítica, engendrando um *continuum* como transmissão e perpetuação da catástrofe, de maneira contraproducente, a tradição autêntica *constrói* a história na *descontinuidade* a partir da força contida no ocorrido e transmitida à geração do agora pela imagem da história sufocada dos sem nomes. Nas notas preparatórias para as teses, Benjamin *apud* Mate (2011, p. 410) afirma que “ao passo que a imagem do *continuum* nivela tudo por baixo, a imagem do *descontinuum* é a base da tradição autêntica”. Nesse sentido, o historiador benjaminiano procura na imagem do passado da tradição autêntica, que designa um agora do presente não contíguo ao ocorrido, não a mera contemplação ou pesquisa histórica da memória das injustiças pretéritas, mas a *salvação* dos fenômenos do destino trágico conferido pelos vencedores e, com isso, *arrancar a novidade* capaz de provocar a *interrupção* dessa tradição, conforme garante Benjamin, num fragmento das *Passagens*, ao afirmar que os fenômenos são salvos não apenas “do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe (...) São salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade [*Sprung*]” [N 9, 4] (BENJAMIN, 2007, p. 515). Assim, há uma

preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma a ambos: transforma o passado porque este assume uma forma nova,

que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN *APUD* BENJAMIN, 2012, p. 16)

Desse modo, a rememoração realiza a memória teológica tendo em vista a redenção do passado ausente do presente em dois sentidos necessariamente complementares: o de *redimir* o sofrimento e a frustração das gerações vencidas e o de *realizar* os projetos inacabados em que pelezaram. Ou, nas palavras de Löwy (2005, p. 51), “é preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun* – do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar”. A redenção do presente, portanto, em seu sentido profano, compreende a emancipação dos oprimidos. Assim,

Os derrotados em junho de 1848, para mencionar um exemplo muito presente em *Das Passagen-Werk* (mas também na obra histórica de Marx), esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social. Um pacto secreto nos liga a eles e não nos desembaraça facilmente de sua exigência, se quisermos nos manter fiéis ao materialismo histórico, ou seja, a uma visão da história como luta permanente entre os oprimidos e os opressores. A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la. (LÖWY, 2005, p. 51)

Se, para Marx, os homens fazem sua própria história, e a emancipação dos trabalhadores é obra dos próprios trabalhadores, sustenta Löwy, para Benjamin, similarmente numa versão profana, “a redenção é uma autoredenção”. Todavia, além da dimensão teológica, há uma diferença crucial entre Marx e Benjamin quanto à “importância da exigência que vem do passado: não haverá redenção para a geração presente se ela fizer pouco caso da reivindicação (*Anspruch*) das vítimas da história” (2005, p. 52). Portanto, a redenção dos oprimidos do presente pressupõe a redenção dos vencidos do passado.

Se a redenção dos oprimidos do presente se efetua com a emancipação, como se dá, em termos profanos, a redenção dos vencidos do passado? Para responder a essa pergunta, será útil recorrer ao seguinte fragmento das notas preparatórias das teses:

Caso se queira considerar a história como um texto, vale o que um autor recente diz dos textos literários: que o passado depositou neles imagens que poderíamos comparar com as que são captadas por uma placa fotossensível: ‘Só o futuro dispõe de reveladores suficientemente potentes para fazer com que a imagem captada se torne visível com todos os seus detalhes. Há páginas de Marivaux ou de Rousseau prenhes de um sentido oculto que os leitores contemporâneos dos autores não puderam decifrar devidamente’ [Monglond (...)]. *O método histórico é um método filológico e a esse método subjaz o livro da vida. ‘Ler o que nunca foi escrito’, se diz em Hofmannsthal. O leitor no qual*

*convém pensar aqui é o historiador verdadeiro.* (BENJAMIN APUD MATE, 2011, p. 405-406, ênfase minha)

Seguindo a metáfora do trecho supracitado, por meio da rememoração, o materialista histórico deve *ler* na imagem da realidade pretérita, em seu encontro com a imagem do agora, uma espécie de *trecho não escrito* no livro do ocorrido, mas marcado com rastros do possível. Ilegível para os leitores do antigamente, o trecho oculto se torna legível no presente visado como uma realidade não realizada mas preche de potência de realização justamente no agora de sua cognoscibilidade. Nesse sentido, no momento que se deixou conhecer inteiramente, esse trecho proporciona também um conhecimento crítico do presente, exigindo, em contrapartida, que o próprio agora o *cite*. Nesses termos, a ordem profana do trabalho de reparação do sofrimento e da desolação dos vencidos do passado, exigido pela redenção, deve ser realizado por meio dessa *hermenêutica peculiar* desenvolvida pelo historiador da tradição autêntica.

Em outras palavras, a redenção do passado pressupõe uma hermenêutica que, primeiro, arranque o ocorrido do *continuum* da história, por meio da oportunidade proporcionada pela rememoração, quando este se revela apontando um agora do presente; segundo, que conceda extrema significância ao passado não realizado declarado anteriormente como insignificante, sabendo que nele se encontra a novidade e um saber *ainda-não-consciente* que o sujeito histórico do presente necessita; e, por fim, conseqüentemente, que utilize esse passado possível e sufocado como forma de lhe fazer justiça, ou seja, nas palavras de Benjamin (2007, p. 502), num fragmento significativo sobre o método do livro das *Passagens*, “os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” [N 1a, 8]. Assim, descobrindo vida onde aparentemente só havia morte, a redenção do passado se alcança por intermédio de uma hermenêutica que procura “*salvar o sentido do passado* ao mesmo tempo que projeta uma nova luz sobre o presente, graças à qual entendemos melhor a realidade e descobrimos novas possibilidades suas” (MATE, 2011, p. 30, ênfase minha).

Nesse sentido, a redenção do passado como salvação hermenêutica concede aos oprimidos do agora, como condição necessária de sua efetivação, o conhecimento da realidade e a força capaz de garantir a transformação do presente, isto é, a felicidade dos vivos. Nessa perspectiva, Reyes Mate, em *Meia-noite na história*, afirma como Benjamin desenvolveu, no *Fragmento teológico-político*, uma chave para compreender a relação entre a ordem messiânica e a ordem profana na experiência anamnética da redenção, como se pode observar no seguinte

trecho:

Ali [no *Fragmento teológico-político*] ele distingue uma ordem profana, que é a felicidade dos vivos, e uma ordem messiânica, que também leva em conta a felicidade dos mortos. Ambas as ordens estão representadas por flechas que se movem em paralelo, mas em sentidos opostos: uma tende à felicidade e outra à redenção. O importante nesta composição é a ideia de que a ordem da redenção (o destino da felicidade dos fracassados) é fundamental para a felicidade dos vivos (ordem profana). Se elas nada tivessem a ver uma com a outra, então seria preciso dar razão a Hegel (quando diz que a história avança pisoteando as florzinhas na beira do caminho) ou a Darwin (quando diz que só sobrevivem os melhores ou os mais fortes). Se os mortos não importam, então, a felicidade não é coisa do homem, mas do sobrevivente. Se importa a vida de todos, então, relacionaremos a vida frustradas dos mortos com os interesses dos vivos, negando-nos a seguir um projeto que pressupõe o desprezo pelos caídos. Quando damos o passo de esquecer a morte, perpetramos um crime hermenêutico que se soma ao crime físico. Nada impede, então, que apliquemos à vida individual ou coletiva o princípio darwinista de que o sentido é encarnado e sinalizado pelos melhores ou mais fortes. Por isso, a ordem da redenção, que confere importância hermenêutica às florzinhas do caminho, é decisivo para o destino dos vivos. (MATE, 2011, p. 30, inclusão dos colchetes minha)

Nessa perspectiva, a rememoração pode se converter numa espécie de *artefato explosivo* que visa fundamentalmente *explodir* o *continuum* da história. Por mais contraditório que pareça, o historiador materialista histórico salva o passado sufocado para mudar também o agora, isto é, *lê* o ocorrido para *atualizá-lo* no presente, no que concerne à promessa de felicidade dos vencidos, procurando, assim, *fazer* uma contra-história. Nesse sentido, Gagnebin assegura:

Um paradoxo que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. Se a lembrança se contenta em conservar piamente o passado numa fidelidade inquieta e crispada, ela se torna, sub-repticiamente, infiel a ele porque negligencia o essencial: o que havia nele de renovação e que só pode repetir-se sendo outro, criação e diferença. Essa estrutura paradoxal do lembrar criador e transformador (...), funda a concepção benjaminiana de uma escrita da história ao mesmo tempo destruidora e salvadora. A veemência, mesmo a violência da tradição profética e a radicalidade da tradição marxista se encontram aqui na exigência de uma salvação que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também transformação ativa do presente. (GAGNEBIN, 2013, p. 105)

Portanto, como um *profeta do passado*, de modo semelhante como “os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo” (BENJAMIN, 2012, p. 252), o historiador materialista histórico deve se voltar para o ocorrido, visando no passado interdito das gerações dos oprimidos encontrar uma força capaz de *interromper* a catástrofe no agora. Nessa acepção, assim como “era proibido aos judeus investigar o futuro” (*ibid.*, p. 252), não cabe ao historiador revolucionário



procurar forças na imaginação da libertação das gerações futuras, como faziam os partidários da socialdemocracia e do marxismo vulgar, pois igualmente como os frequentadores da Torá, que, por intermédio da prece, desencantavam o futuro, vivenciando o tempo numa plenitude e heterogeneidade peculiar capaz de prefigurar a possibilidade do Messias penetrar a “porta estreita” do presente em cada instante transcorrido, assim deve ser experimentado o tempo da rememoração da história para o historiador benjaminiano. Caso contrário, corta-se a comunicação descontínua da frágil força messiânica dos vencidos, conforme Benjamin assegura na tese XII:

O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida. Em Marx, ela aparece como a última classe escravizada, como a classe vingadora que consome a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados. Essa consciência, reativada brevemente no movimento espartaquista, foi sempre inaceitável para a socialdemocracia. Em três decênios, ela quase conseguiu extinguir o nome de Blanqui, cujo eco abalara o século passado. Preferiu atribuir à classe operária o papel de redentora de gerações *futuras*. Com isso, ela cortou o nervo das suas melhores forças. A classe operária desaprendeu nessa escola tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Porque ambos se alimentam da imagem dos antepassados escravizados, e não do ideal dos descendentes liberados. (BENJAMIN, 2012, p. 248, ênfase no original)

Nesse sentido, em contrapartida ao tempo homogêneo e vazio da história dos vencedores, a rememoração pressupõe um tempo *heterogêneo, qualitativo e pleno: o tempo de agora*. Contraproducente, por visar romper e fazer *explodir o continuum* da história, o *tempo de agora* é composto por estilhaços messiânicos do passado possível, isto é, contém e semeia um presente possível, é um tempo de *atualização* de um projeto inacabado que surge de um prófugo encontro imagético entre um passado que não é causa e o presente dado. Diferente do historicismo, que, por meio do princípio da causalidade, transformava os fatos em acontecimentos históricos somente por serem causa, o *tempo de agora* transforma um acontecimento em “fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios” (BENJAMIN, 2012, p. 252). Assim, o historiador benjaminiano consegue captar a “constelação em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um ‘tempo de agora’ no qual se infiltraram estilhaços do messiânico” (*ibid.*, p. 252).

Nessa perspectiva, Benjamin afirma, na tese XIV, que

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘tempo de agora’, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ela é um salto de

tigre em direção ao passado. Ele se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução, como concebeu Marx. (BENJAMIN, 2012, p. 249)

Como a rememoração visa a salvação hermenêutica do passado, atribuindo um sentido para o ocorrido conforme a necessidade do presente, a relação do agora com o passado exige do historiador materialista histórico o que se pode denominar, conforme Löwy, de *citação revolucionária*. O presente deve citar o passado. Nesse sentido, há uma semelhança entre a revolução e a moda. No entanto, diferente da moda, que cita o passado prefigurando o eterno retorno do mesmo sem assegurar possibilidade alguma de ruptura em vista do novo, por isso se encontra na arena comandada pela classe dominante, o processo revolucionário, ao revés, cita o passado procurando deter o eterno retorno da violência mítica levada a cabo pelos vencedores. Assim, a revolução “é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro. O ‘salto do tigre em direção ao passado’ consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente” (2005, p. 120). Em síntese, para dizer junto com Mate,

Com o passado – matéria da história – podemos fazer duas coisas muito diferentes: **construir** e **reconstruir**. A reconstrução é a restauração do que alguma vez foi. A construção, pelo contrário, é fazer com as ruínas uma criação, uma obra nova. O que pode nos levar para um sentido ou outro é a atenção que prestamos ao *agora* que não é mais do que aquilo que o passado ruinoso tem de novidade, ainda que seja em potencial. A política, como a moda, se nutre do passado, cita o passado. A citação que a moda faz não produz nada novo porque elege aqueles momentos que confirmam a segurança e o conforto daqueles que ela veste. Também a Revolução Francesa citou o passado romano, mas buscando com isso um estímulo para as novidades que queria aportar à sua época. Em ambos os casos, um salto de tigre ao passado, só que um para divertir os que mandam e o outro para mudar seu mandato. O salto produtivo, revolucionário, ao passado é o que se apropria do que o passado tem de *agora*, isto é, de atualidade pendente. (MATE, 2011, p. 291, itálico do autor e negrito meu)

Portanto, para captar o *tempo de agora*, o historiador benjaminiano precisa *construir* uma imagem do presente, por intermédio da rememoração, a partir do gesto hermenêutico do *salto de tigre em direção ao passado*, arrancando o ocorrido de seu contexto, no índice histórico capaz de colocar o presente dado em xeque, ou seja, “a apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica.” [N 7a, 5] (BENJAMIN, 2007, p. 513). Como um catador, que recolhe os desejos e cadáveres do passado, ou, com um colecionador, que reúne as ruínas do pretérito, o historiador benjaminiano faz do gesto hermenêutico de salvação do ocorrido “um gesto político: o historiador não suja as mãos em vão ao ter que recolher dejetos, ruínas e cadáveres” (MATE, 2011, p. 300).

Nessa perspectiva, o *tempo de agora* só pode se apresentar numa *imagem dialética*, isto é, quando a imagem do *ocorrido* encontra um *agora* no presente dado a partir da ambivalência crucial de um índice histórico, construindo uma *imagem única e fugidia carregada de tensões*, a qual aponta a possibilidade de redenção do passado e, ao mesmo tempo, de transformação do presente. Nesse momento, “o presente (...) polariza o acontecimento em história anterior e história posterior.” [N 7a, 8] (BENJAMIN, 2007, p. 513). Ou seja, nos termos de Benjamin, a partir do seguinte fragmento do livro das *Passagens*,

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. [N 3, 1] (BENJAMIN, 2007, p. 504-505)

Assim, intensificada por um índice histórico decisivo, a imagem dialética é a imagem imobilizada do encontro de um agora com um ocorrido, construída num momento de perigo para a classe oprimida a partir da rememoração dos estilhaços messiânicos de um passado vencido sincrônico ao presente em luta. As imagens dialéticas, como imagens autênticas, encontram morada na linguagem, conforme Benjamin (2007, p. 504). Como imagem única, repleta de *tempo de agora*, a imagem dialética é o fundamento da teoria do conhecimento que cabe aos vencidos, isto é, constitui o núcleo imagético da *mônada* como armação teórica da *construção* da história.

A formação da *mônada* como *construção* da história pressupõe a *destruição* do arranjo aditivo do método de *reconstrução* da história dos vencedores, baseado no tempo homogêneo e vazio, ou nas palavras de Benjamin, “a ‘reconstrução’ através da empatia é unidimensional. A ‘construção’ pressupõe a ‘destruição’.” [N 7, 6] (2007, p. 512). É nesse sentido que se faz necessário, como momento crítico da historiografia materialista, explodir o *continuum* da história, pois não há possibilidade de visar um objeto histórico dentro desse curso contínuo que somente admite e seleciona os fatos como objetos de uma estante, sem qualquer princípio,

apenas como expediente, de acordo com Benjamin. Diferente de *selecionar* um objeto histórico para *reinseri-lo* novamente no *continuum* emendado pela empatia do historiador oficial do presente, o historiador materialista histórico “não escolhe aleatoriamente seus objetos”. Ele “não os toma, e sim os arranca, por uma explosão, do curso da história. Seus procedimentos são mais abrangentes, seus acontecimentos mais essenciais.” [N 10a, 1] (BENJAMIN, 2007, p. 517).

Nesse sentido,

o momento destrutivo na historiografia materialista deve ser entendido como reação a uma constelação de perigos que ameaça tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários. É com esta constelação de perigos que se confronta a historiografia materialista; é neste confronto que reside sua atualidade; é neste instante que ele tem que provar sua presença de espírito. Uma tal apresentação da história tem por objetivo, para falar como Engels, ‘ultrapassar o domínio do pensamento’. [N 10a, 2] (BENJAMIN, 2007, p. 517)

Estruturada pela imagem dialética, a mônada se constitui numa apresentação da história na linguagem, onde por meio do *singular* se infere o *todo*, isto é, o *universal* é representável no *particular*. Nessa acepção, como um espécime de *fractal*, o qual permite ver o todo em cada parte, somente a construção monadológica da história pode ser compreendida verdadeiramente como uma história universal. A tese XVII sintetiza, de modo fulgurante, como funciona o princípio construtivo que rege a mônada como procedimento de leitura da história:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista distancia-se dela talvez mais radicalmente do que de qualquer outra. **A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo**: ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. A historiografia materialista, por outro lado, tem em sua base um **princípio construtivo**. Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa **constelação saturada de tensões**, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa **mônada**. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele arranca à época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém, *em seu interior*, o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida. (BENJAMIN, 2012, p. 251, itálico no original e negrito meu)

Essa universalidade se sustenta, antes de tudo, na exigência de salvação de cada acontecimento. Não deve haver um acontecimento sequer que seja ‘o preço’ da história. Nesse sentido, a universalidade da mônada está assentada, primeiramente, no rompimento com o

projeto de esquecimento dos setores esmagados como fundamento da história; segundo, no recolhimento do acúmulo de ruínas do passado como ferramenta de construção histórica; terceiro, na indistinção, quanto à importância, entre os acontecimentos grandes e pequenos; e, por fim, no compromisso peremptório de transformação do presente, visando o fim da lógica violenta que promove o progresso tendo como moeda de troca uma montanha de vítimas na história. Assim, Benjamin *apud* Mate (2011, p. 401), nas notas preparatórias das teses, afirma que “nem toda história universal tem de ser reacionária”, o é aquelas sem o princípio construtivo. “O princípio construtivo da história universal permite que ela esteja representada nos fragmentos. Dito com outras palavras: é monadológico.”

Para finalizar, na esteira de Mate (2008, p. 77), a mônada benjaminiana prefigura o direito de cada um e de todos à felicidade, e é nesse vigoroso direito que a universalidade se expressa na construção da história, sobretudo, se tivermos em conta que a apresentação monadológica da história coloca no centro do palco justamente a reivindicação dos que até aqui foram o preço da história: os vencidos. Nesse sentido, por fim, Reyes Mate qualifica adequadamente a universalidade da filosofia da história benjaminiana como uma *universalidade negativa*, pois

O conceito de mônada enfatiza o caráter negativo de nossa universalidade. A monadologia em Benjamin remete a uma teoria do conhecimento, isto é, ao encontro entre um sujeito insatisfeito com seu presente (daí o conceito de necessidade que anima o ‘materialista histórico’) e um objeto que tampouco tem lugar neste presente (*‘die unterdrückte Vergangenheit’*). Desde o momento em que nosso sujeito assume a razão do objeto, quer dizer, quando faz usos dos direitos insatisfeitos dos vencidos, o que está postulando é um tipo de presente ou, se preferir, um tipo de ação política cujo progresso não seguiria reivindicando vítimas, mas que se articularia tendo em conta os interesses dos herdeiros dos vencidos da história: os pobres e marginalizados. É uma *universalidade negativa* porque o que aqui se postula não é a mera alteridade, nem o mero reconhecimento do outro, mas que o eu assuma a razão do outro, faça sua a causa do outro. E já que estamos falando em termos históricos, em que o outro é um ser desigual, o que se trata é de que o eu faça sua a causa do injustamente desigual. Essa suposição, que acarreta a negação de si mesmo, é constitutiva da universalidade (muito mais que mera moralidade), pois sem ela não há maneira de romper a lógica lutuosa da história que somente sabe progredir com vítimas<sup>83</sup>. (MATE, 2008, p. 77-78)

---

<sup>83</sup> Tradução minha: “El concepto de mônada enfatiza el carácter negativo de nuestra universalidad. La monadología en Benjamin remite a una teoría del conocimiento, esto es, al encuentro entre un sujeto insatisfecho con su presente (de ahí el concepto de necesidad que anima al ‘materialista histórico’) y un objeto que tampoco tiene lugar en este presente (*‘die unterdrückte Vergangenheit’*). Desde el momento en que nuestro sujeto asume la razón del objeto, es decir, cuando hace suyos los derechos insatisfechos de los vencidos, lo que está postulando es un tipo de presente o, si se quiere, un tipo de quehacer político cuyo progreso no seguiría cobrándose víctimas sino que se articularía teniendo en cuenta los intereses de los herederos de los vencidos de la historia: los pobres y marginados. Es una *universalidad negativa* porque lo que aquí se postula no es la mera alteridad, ni el mero reconocimiento del otro, sino que el ego asuma la razón del otro, haga suya la causa del otro. Y puesto que estamos hablando en términos históricos, en los que el otro es un ser desigual, de lo que se trata es de que el ego haga suya la causa del

Em *Bom dia para os defuntos*, a história da luta dos camponeses quéchuas inscrita na estética romanesca scorziana se apresenta, como dito anteriormente, como uma grande imagem após a montagem dos fragmentos do quebra-cabeça realizada pelo leitor. O núcleo duro dessa imagem se forma após a leitura dos dois últimos capítulos do subenredo [2]: o capítulo 32 – *Apresentação de Guillermo o Carniceiro ou Guillermo o Cumpridor, ao gosto da freguesia* – e o capítulo 34 – *O que Fortunato e o procurador de Rancas conversaram*. Neles se apresentam o momento da ação de tensão do desalojamento e, em seguida, o massacre dos camponeses de Rancas. A imagem histórica do romance, no entanto, como vimos mais acima, não é formada apenas por esse presente diegético, diversos estilhaços do passado andino se prefiguram tentando penetrar o agora da história dos ranquenhos por intermédio da rememoração do narrador, transfigurado numa voz coletiva andina. Contudo, somente uma imagem do ocorrido penetra o presente da luta dos ranquenhos: a revolução republicana peruana dirigida por Símon Bolívar.

Nesse sentido, no momento em que o comandante Guillermo desceu do jipe e “instantaneamente se congelou uma coluna de pesados caminhões repletos de guardas de assalto” (BDPD, p. 205), congela-se também, devido à tensão e ao local evocado, uma curiosa imagem capturada pelo narrador a partir de certa aproximação estética, uma imagem que imobiliza o momento de chegada da Guarda Assalto e dos homens da *Cerro de Pasco Corporation* com a recordação involuntária da chegada da tropa de Simon Bolívar para a famosa Batalha de Junín, na revolução republicana peruana em 1824, como descreve o narrador aqui: “Nesse lugar, mais ou menos cinquenta mil dias antes, outro chefe deteve a sua tropa: o General Bolívar (...). Minutos mais, minutos menos, quase à mesma hora, Bolívar contemplou os verdosos telhados de Rancas” (BDPD, p. 205). Assim, a imagem do encontro entre o agora diegético e o ocorrido na Batalha de Junín, mobilizada pela luta dos camponeses contra a violência estabelecida pelo Estado peruano e a mineradora, apresenta a formação de uma espécie de *imagem dialética*, ou, em outras palavras, o narrador scorziano, por meio da estética romanesca, constrói a história dos camponeses andinos como uma *mônada*, em consonância com a teoria do conhecimento formulada por Benjamin.

O narrador onisciente enquanto voz coletiva andina, por meio da rememoração das guerras pretéritas, como um espécime de colecionador de materiais do passado, aproximando-se

---

injustamente desigual. Esa asunción, que conlleva la negación de sí mismo, es constitutiva de la universalidad (algo más que mera moralina) pues sin ella no hay manera de romper la lógica luctuosa de la historia que sólo sabe progresar cobrándose víctimas.”

da ação dos ranquinhos, captura a imagem do ocorrido na revolução republicana peruana no momento em que penetrou o agora diegético e, a partir dela, passa a construir uma imagem dialética entre a memória da Batalha de Junín e a ação de desapropriação de Rancas. O índice histórico da luta dos revolucionários republicanos, na dimensão de maior tensão, é recordado num instante decisivo do ocorrido: o momento em que as tropas dos espanhóis monarquistas liderados pelo Marechal de campo José de Canterac se mostram com maiores chances de derrotar os rebeldes nacionalistas e republicanos liderados por Simon Bolívar e por Antônio José de Sucre. No entanto, graças ao reconhecimento de certa potência de força presente na tradição dos vencidos, os lutadores revolucionários à época arrancam um ímpeto de luta e de coragem para seguirem a luta pela revolução que asseguraria o direito à felicidade à todos a partir da promessa inscrita na famosa consigna republicana: Igualdade, liberdade e fraternidade, como se pode verificar neste trecho:

Um cavaleiro aproximou-se.

– O inimigo está atravessando Reyes, meu General – disse um ajudante-de-campo encanecido pela poeira.

Bolívar ensombreceu. Canterac esperava! No seu rosto pulverizaram-se mil quilômetros de marcha inútil.

– Que pensa, meu General?

Sucre via-se pequeno, fatigado.

– *É preciso provocar a luta de todas as maneiras* – disse Bolívar entre-dentes. – A que distância marcha a infantaria?

– A duas léguas, meu General. – O uniforme do General Lara não se via sob o poncho escuro.

– Ataque com os hussardos – ordenou Bolívar.

Lara deu as ordens. Saíram em disparada os ajudantes-de-campo. Da abertura de Cachamarca viu a cavalaria desenvolver-se. Os esquadrões ganhavam lentamente a altiplanura. A três quilômetros a poeira levantada por Reyes se deteve. Canterac mostrou a garupa. O horizonte se eriçava de ginetes vertiginosos. Mil e quinhentos hussardos se abriram como as penas de um gigantesco pavão de morte. Os hussardos gostaram da beleza da sua linha de batalha e avançaram trezentos metros a trote, e de súbito picaram as esporas: a altiplanície exalou um relâmpago de patas com as lanças baixas.

– Que aconteceu? Por que a nossa cavalaria não toma posição? – empalideceu Bolívar.

Quem não empalideceu foi Guillermo o Cumpridor. Olhou entediado para a planura por onde avançava a tartarugenta Guarda Republicana. Era uma chateação. Mas aceitou-a filosoficamente, reclinou-se no jipe, puxou um charuto, acendeu-o e soprou a fumaça. (BDPD, p.206, ênfase minha)

A partir da tensão entre o ponto culminante dos dois conflitos, quer dizer, do momento de perigo para os combatentes da classe oprimida do ocorrido e do agora, a simultaneidade das ações de dois tempos distintos num único espaço diegético constrói uma imagem onde, apesar da diacronia temporal do ocorrido, apresenta-se um índice histórico do passado que estabelece uma sincronia com o presente. Caso contrário, não haveria razão para a conformação dessa imagem. A partir dessa constatação, cabe perguntar, então: por que o narrador apresenta um encontro

imagético entre um passado distante e o presente de luta diegético? O que se busca exatamente nessa frágil imagem evocada entre o ocorrido e o agora? Enfim, qual o índice secreto que liga os dois acontecimentos? Recorrendo aos fragmentos do romance se verifica que a resistência dos camponeses quéchuas contra a violência dos latifundiários e da mineradora *Cerro de Pasco Corporation*, principalmente quando os comuneiros se encontram no limiar entre a condição de *homens-toupeiras* e de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, reside na procura de *coragem e força como grandeza humana*, características desta última condição, como modo de romper de vez com a primeira e, assim, poder construir uma grande luta contra a violência representada no romance. Desse modo, no capítulo 30 – *No qual se aprenderá a não desdenhável utilidade dos quebra-pernas* – após o conflito com a mineradora causado pela instalação de quebra-pernas, para que não entrasse nenhum pasto dos camponeses, em um terreno tradicional comuneiro abarcado pela Cerca, o narrador expressa a necessidade de buscar a grandeza humana que estimula a luta depois que “os ranquenhos tensos e resolvidos a lutar”, num primeiro momento, acabam desanimando quando “os vagões vomitaram guardas republicanos e cem homens da Companhia” (BDPD, p. 193), como se pode observar a seguir:

Arrancaram os ‘quebra-pernas’. Trezentos metros de arame sentiram, uma vertigem. Gritavam e dançavam, possessos. Rompida a Cerca, meteram as últimas ovelhas exaustas. Marcelino Muñoz – terceiro lugar na escola regional – teve a idéia de perpetrar um espantinho. Já no roxo do entardecer enfiou o espantinho no montão de quebra-pernas vencidos. Na luta, os guardas tinham abandonado um abrigo e um gorro. Macelino pediu licença para uniformizar o espantinho de republicano. O procurador Rivera deu-lha. *Que acontece quando o homem é obrigado a retroceder pelo caminho da besta? Que sucede quando nas fronteiras do seu infortúnio, devolvido ao seu terror de carnívoro acossado, o homem deve escolher entre voltar a ser animal ou encontrar a centelha de uma grandeza?*

Fortunato tinha razão: retroceder ali era bater nas nuvens com o cu. (BDPD, p. 195-196, ênfase minha)

Diante disso, onde encontrar “a centelha de uma grandeza” se não na própria tradição dos oprimidos? E, nessa acepção, como encontrar a coragem e a força necessária para a luta se não no choque imagético do encontro do ocorrido na Batalha de Junín com o presente da ação de resistência à desapropriação de Rancas? Nessa perspectiva, em semelhança com os conceitos benjaminianos, a imagem dialética formada pela rememoração do narrador traz consigo um índice histórico pautado na coragem da grandeza das lutas pretéritas, apontando para o agora diegético uma frágil força da tradição dos vencidos, conforme afirma Bolívar, na frase grifada na citação mais acima, quando Sucre se sente pequeno e fatigado frente à tropa dos monarquistas espanhóis: *É preciso provocar a luta de todas as maneiras*. Assim, por meio da apresentação da imagem dialética, entre o dito e o não dito, na tensão crucial dos conflitos apresentados,



perceber-se uma espécie de índice messiânico na inserção da coragem e da potência dos vencidos do passado como forma de alimentar os lutadores do presente, estabelecendo um vínculo entre os combatentes do ocorrido e do agora que pode garantir a grandeza humana para a luta e, assim, despertar nos camponeses quéchuas do agora, nos termos benjaminianos, um saber *ainda-não-consciente*.

Nessa perspectiva, irrompe na imagem final da realidade diegética uma significação de um tempo descontínuo e heterogêneo, pautado na ação de luta e resistência dos camponeses quéchuas, em consonância com o *tempo de agora* da história benjaminiana, já que o encontro imagético mencionado apresenta um passado ausente do presente da ação em Rancas: o passado da promessa de felicidade da revolução republicana. Assim, dentro da dimensão do inacabamento do projeto pretérito, tendo em vista que a derrota dos ideais republicanos da revolução peruana encontra evidência na própria violência mítica representada pela dominação dos latifundiários e do imperialismo da *Cerro de Pasco corporation*, o passado possível apela ao agora das lutas dos comuneiros, por intermédio da imagem dialética, a atualização desse projeto no presente, a partir do índice histórico revelado pelo sofrimento dos vencidos andinos do ocorrido frustrado, tornado inacabado na irrupção do encontro imagético, para, enfim, provocar o acabamento da promessa não cumprida do passado, por isso, Bolívar afirma através da dialética dos tempos imobilizada na imagem que “é preciso provocar a luta de todas as maneiras”, no caso, também no agora.

À vista disso, em mais um trecho do capítulo final do romance, quando Fortunato lança um olhar apreensivo para entrada de Rancas no momento da chegada da Guarda de Assalto, o narrador segue apresentando a imagem dialética por meio da polarização do acontecimento do presente diegético em sua pré-história e pós-história, na esteira do historiador materialista histórico benjaminiano, construindo uma ironia com as consignas da promessa de felicidade da aplicação da revolução republicana no Peru:

O velho divisou os telhados de Rancas. Parou junto a um penhasco. Cinquenta mil dias antes o General Bolívar tinha-se detido ali: na manhã da sua entrada em Rancas. *Bolívar queria Liberdade, Igualdade, Fraternidade. Que engraçado! Deram-nos Infantaria, Cavalaria, Artilharia.* Fortunato avançou, afogando-se na ruazinha. No gesso da sua cara viram a desgraça.

– Já vêm. A Guarda de Assalto está chegando!

Respirava com a boca aberta.

– Por onde?

– Por Paria!

Sentou-se, esgotado. Coisa de cinquenta mil dias antes o Major Razúri – cinco tardes depois entestaria a carga dos *Hussardos do Peru* – tinha evitado ali o coice de um cavalo xucro assustado por uma borboleta.

- Socorro, socorro, Virgem Maria!
- Ai! Chegou a nossa hora?
- É preciso fazer alguma coisa.
- Vão nos matar como cachorros!
- Como matar? A farda é para defender os peruanos, não para matar! (BDPD, p. 219-220, ênfase minha)

Desse modo, a promessa não cumprida de *Liberdade, Igualdade e Fraternidade* é reativada na dimensão crítica contra a violência do poder dos dominadores do presente. À luz da dinâmica conceitual benjaminiana, para assegurar a possibilidade de efetivação dessa promessa não cumprida no presente possível, seria imprescindível arrancar a coragem e força dos vencidos do passado revelado pela imagem a partir do momento de revisão crítica no momento da explosão do ocorrido do *continuum* da história. Ao continuar a construção da imagem dialética, no entanto, o narrador não somente expõe o índice dessas grandezas, como também, por meio do movimento de aproximação e distanciamento estético, registra que os personagens não conseguem capturar completamente a imagem do encontro do ocorrido com o agora, apenas Dom Mateo Gallo parece perceber minimamente o índice que liga o presente da realidade diegética com a Batalha de Junín, como se verifica neste trecho:

Oitenta mãos sujas de trabalho apanharam pedras. Ao se abaixarem olharam para o Procurador Rivera.  
 – Por onde vêm? – gritou o procurador correndo.  
 – Por três lados – disse o pequeno Mateus Gallo, desalentado. Por Pária, por Pacoyán e pela estrada!  
 No rumo das fazendas trezentos cavaleiros acompanhavam a trote o doutor. Manuel Iscariote Carranza. Coisa de cinquenta mil dias antes, quase no mesmo passo, o General Necochea, chefe da cavalaria patriota, tinha avançado por ali.  
 – Agora mesmo é que nos matam a todos – gemeu uma mulher.  
 – Não se alarmem, paizinhos – disse Rivera. – Não vai acontecer nada. Em Villa de Pasco, Adán Ponce resistiu à tropa. Ele morreu? Não está atendendo no seu café? Ontem mesmo eu o vi tomando um caldo muito gostoso. Não vai acontecer nada. Vai ser tudo uma beleza!  
 Calou-se bruscamente. Os empavonados rostos dos guardas de Assalto avançavam para a Porta de Santo André. Coisa de cinquenta mil dias antes tinha atravessado essa entrada a vanguarda do General Córdova, cinco dias antes que seu regimento fundasse nessa altiplanície a República do Peru. Avançaram os de Assalto. A uns trinta metros empunharam as metralhadoras. *Os ranquinhos contemplaram fascinados, a atroz, a compassada beleza da marcha. Dom Mateus Gallo – logo o enfardariam como uma múmia – achou que as bocas das metralhadoras ficavam maiores que as dos canhões que uma vez vira desfilar no Campo de Marte: um aniversário da Batalha de Junín.* (BDPD, p. 220-221)

Nesse seguimento narrativo, próximo ao desfecho, enquanto a Guarda de Assalto avança no agora diegético, a imagem dialética, em sua fugacidade, desfaz-se, restando novamente apenas a ação de resistência dos camponeses ao desalojamento. Desse modo, amparado no cotejo dos últimos trechos supracitados e na análise do questionamento da enunciação pela performance

do narrador enquanto voz narrativa do capítulo anterior deste estudo, é possível perceber as nuances operadas pelo narrador com relação à posição narrativa para articular a construção da imagem dialética esteticamente, já que há uma dinâmica própria entre o distanciamento e a aproximação do narrador com a ação dos personagens. Assim, o narrador, como uma espécie de cronista cinematográfico, ora apresenta o choque da imagem, ora nos coloca no centro da ação, dissolvendo, às vezes, a distinção entre ação e comentário, mostrando que o índice de grandeza humana trazido pela rememoração e pela formação da imagem dialética não alcança diretamente os personagens. Esse movimento peculiar do narrador scorziano encontra similaridade com a descrição feita por Adorno (2003, p. 61) sobre os procedimentos do narrador contemporâneo: “no romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. Enfim, o procedimento do narrador scorziano na construção da imagem dialética opera rompendo com a posição ilusória do romance tradicional, conforme analisei anteriormente, exigindo do leitor uma participação ativa.

Assim, voltando à trama, o narrador nos leva de novo apenas ao palco do acontecimento do presente romanesco, a ação de desapropriação de Rancas, depois de apresentar o índice histórico dos vencidos do passado por meio da rememoração. Não tarda para a diegese colocar à frente o massacre dos ranquenhos, apresentando a vitória novamente da catástrofe. Advém, então, curiosamente, a conversa entre os defuntos, o evento diegético mais importante do realismo maravilhoso do romance scorziano, pois, de certa forma, como veremos no último ponto deste capítulo, o narrador constrói, com a conversa entre os *viventes-mortos*, uma imagem significativa da memória política dos camponeses quéchuas, a memória de uma promessa não cumprida e de um sofrimento inacabado, isto é, uma memória contra à catástrofe que pode apontar um agora do futuro.

Dito isso, para finalizar, a partir da performance do foco narrativo como voz coletiva dos andinos, o narrador, como um cronista benjaminiano, apresenta esteticamente a história dos camponeses quéchuas na forma de expressão de *Bom dia para os defuntos* como uma *mônada*, na acepção de Walter Benjamin, na medida em que, a partir da singularidade da história de luta dos vivos andinos contra os latifundiários e o imperialismo da *Cerro de Pasco Corporation* inscrita no romance scorziano, prefigura-se uma universalidade negativa da problemática do capitalismo tardio na dimensão desigual e combinada em sua dinâmica nos países do chamado “terceiro mundo”, sobretudo, os países latino-americanos.

### 3.2 A antropofagia: a estética scorziana como devoração selvagem

*Bom dia para os defuntos* foi escrito em Paris durante os últimos anos da década de 60 do século XX, quando Manuel Scorza havia deixado o Peru após a participação nas lutas campesinas andinas como espécie de autoexílio. Nesse cenário, como analisado no segundo capítulo deste estudo, os acontecimentos sociopolíticos dos camponeses quéchuas peruanos foram plasmados ficcionalmente no contexto internacional do *boom* da *nova narrativa hispano-americana*, por outro lado, paradoxalmente, manteve elementos de outra tradição estética, o indigenismo peruano. Essa dinâmica de entrada no circuito global e, ao mesmo tempo, como espécie de rompimento-permanência, compor ainda um movimento literário de caráter eminentemente local pressupõe uma operação cultural também ambivalente a partir do diálogo e conflito entre tradição e modernidade, ou seja, o romance scorziano pressupõe uma operação cultural inscrita num *entre-lugar* do discurso latino-americano.

Nessa perspectiva, Manuel Scorza incorporou na composição de *Bom dia para os defuntos*, de um lado, elementos culturais das comunidades andinas e do indigenismo político e literário e, de outro, elementos da experimentação romanesca europeia, quer dizer, utilizou procedimentos estéticos ocidentais transfigurados pela *infiltração* da cultura referenciada. Desse modo, a partir da incitação estética surgida no *boom*, concebeu um realismo maravilhoso peculiar, construindo esteticamente um modo de ressignificar a História por meio da isotopia do mito em diálogo com a isotopia do realismo, colocando a perspectiva dos vencidos andinos no palco narratológico, transformando, com isso, tanto o modelo de realismo europeu como o realismo da tradição indigenista, apresentado às vezes como mera cópia daquele. Assim, Manuel Scorza promoveu uma *apropriação transgressora* do moderno por intermédio de uma *releitura da instância pré-moderna*.

Nesse sentido, concebido *transculturalmente* como uma literatura heterogênea, *Bom dia para os defuntos* pressupõe uma *devoração selvagem* das forças culturais ocidentais para a plasmação ficcional da estância sociocultural andina, isto é, pressupõe uma operação cultural *antropofágica* como solução que politiza a estética em resposta à catástrofe enredada pela violência do capitalismo tardio na dimensão desigual e combinada entre o arcaico e o moderno. Assim, como veremos, a antropofagia será utilizada aqui no sentido de uma estratégia cultural que resulta numa *transculturação narrativa*, lembrando o conceito de Ángel Rama, considerando que

Num certo sentido, [a] transculturação aproxima-se do conceito de antropofagia na ideia de que o encontro de culturas é um processo sempre em movimento, com a diferença de que a antropofagia realça, no caso de trocas entre culturas dissimétricas, o papel ativo da cultura “subjugada”, enquanto o de transculturação descreve as diferentes fases das trocas entre diferentes culturas, com um certo distanciamento científico. (NITRINI, 2013, p. 46)

Assentado na antropofagia ritual dos indígenas sul-americanos, a antropofagia enquanto *tropo* de um peculiar procedimento cultural e político, relacionado à alteridade, foi intuitivamente sugerido por Oswald de Andrade, primeiro, no *Manifesto Pau-Brasil*, em 1924, e, principalmente, no *Manifesto Antropófago*, em 1928, para depois ser formulado conceitualmente enquanto *Weltanschauung* – visão de mundo – nos ensaios *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) e *As Marchas das Utopias* (1953). A partir de um sistema de confluências ao redor da temática canibal gerada pelas forças culturais modernas, Oswald de Andrade, que vivia na provinciana São Paulo da década de 20, mas tivera a oportunidade de visitar a Paris do *Dadaísmo* e do *Surrealismo*, tomou o *primitivismo* e o *pensamento selvagem* como ferramenta para extrair do encontro com as formulações artísticas do estrangeiro, conforme Benedito Nunes (1979, p. 25), uma mistura “de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira”. Assim, Oswald procurava uma articulação cultural capaz de promover uma síntese dos componentes discrepantes de nossa cultura: o *primitivo* e o *moderno*, aquele identificado como o irracional, a imprevisibilidade, o fora de ordem e este identificado como a razão organizativa, o previsível, o que ordena.

No *Manifesto Pau-Brasil*, expondo pela primeira vez uma reivindicação estética com base no primitivismo, Oswald articulou, de acordo com Nunes (1979, p. 33, ênfase do autor), uma estratégia de liberação da originalidade nativa, que “compreendia os elementos populares e etnográficos da cultura brasileira”, da repressão levada a cabo pelas forças doutorescas e idealistas, ligadas à elite latifundiária, como forma de fazer brotar certa pureza dos elementos nativos da vida social e cultural, atributo principal da poesia Pau-Brasil. Com isso, abria-se a possibilidade de impregnação dos artefatos da “civilização técnico-industrial” com elementos primitivos como modo de integrá-los às paisagens locais. Desse modo, “depois de intelectualmente *digeridos*, tornar-se-iam também fatos de nossa cultura, esteticamente significativos”. Assim, o primitivismo oswaldiano do *Manifesto do Pau-Brasil* se aproxima de uma estética do equilíbrio, ou seja, “ele pretende realizar, na expressão, o mesmo acordo harmonioso que se produziria na realidade, graças a um processo de assimilação espontânea,

entre a cultura nativa e a cultura intelectual, entre ‘a floresta e a escola’.” (*ibid.*, p. 33).

Já no *Manifesto Antropófago*, apesar de manter minimamente a ideia de assimilação espontânea como solução da contradição intercultural, Oswald de Andrade, como um digno leitor/devorador de Nietzsche e Freud, irá submeter a cultura letrada a uma crítica destruidora, expondo novamente a contradição entre a cultura nativa e a cultura intelectual. De acordo com Nunes (1979, p. 34), o pensamento selvagem se mostra no *Manifesto Antropófago* como uma ferramenta de “violenta transparência”, numa espécie de inconsciente coletivo, que retoma/recria valores metafísicos, éticos e políticos, fazendo emergir outras profundas contradições oriundas das estruturas sociais e da colonização. Assim,

A ideia de assimilação amplia-se nesse novo contexto, alcançando o sentido de ação vital, de *rebeldia espontânea e permanente*, que se entronca a uma *anti-história* e a uma *anti-sociedade* de que a antropofagia ritual é o símbolo, e cujos antecedentes unem o humanismo crítico de Montaigne à revolução surrealista do imaginário contra a inteligência lógica, do inconsciente contra o poder de censura do superego. Como se vê, o primitivismo tende a tornar-se aqui o *instrumento agressivo*, a arma crítica impiedosa com o que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço – ético, social, religioso e político – que resultou do passado colonial da história brasileira.

*No ‘antropofagismo’ tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório. Mitifica-se a antropofagia, e utiliza-se o mito, que é irracional, tanto para criticar a história do Brasil – para desmistificá-la – quanto para abrir-lhe, com o apelo igualitarista da sociedade natural e primitiva, um horizonte utópico, em que o matriarcado, símbolo da liberdade sexual, substitui o sistema de sublimações do patriarcado rural. (NUNES, 1979, p. 34-35, ênfase minha)*

Nessa perspectiva, a partir do encontro entre culturas dessimétricas – a cultura nativa brasileira e a cultura ocidental – a antropofagia oswaldiana, como saída do *catequismo cultural do modus vivendi capitalista* dentro do inevitável horizonte transcultural aberto desde à colonização, insurge enquanto *estratégia política-cultural de apropriação criadora e selvagem do outro*, da *alteridade*, por isso, seu direito é um *direito sonâmbulo*<sup>84</sup> que institui

<sup>84</sup> Em *Lei do homem. Lei do antropófago: o direito antropofágico como direito sonâmbulo*, Alexandre Nodari, no seguinte trecho, que podemos tomar aqui como síntese, explicita o direito antropofágico como direito sonâmbulo a partir do *Manifesto Antropófago*: “A segunda menção é o exemplo de direito a ser seguido que Oswald encontra no passado. Não se trata, porém, de um direito positivo, de um direito com certos preceitos, mas um outro modo de ação do Direito: ‘Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós’ (grifo meu). Lembremos da imagem ocidental da Justiça: alguém que tem de decidir, de aplicar a lei, mesmo estando com os olhos vendados. O Direito ocidental está sempre de vigília, mesmo quando é incapaz de fazê-lo, mesmo sendo incapaz de vigiar – por não poder ver. Essa é a verdade que se expressa no princípio basilar do Direito segundo o qual o juiz não pode deixar de decidir, mesmo quando a lei for omissa. Um direito que dorme, um direito sonâmbulo é, ao contrário, um direito em que Cristo pode nascer impropriamente na Bahia, em que a subsunção pode falhar. Juntando as três referências do Manifesto Antropófago ao Direito, poderíamos dizer provisoriamente que, no Direito tal como existe, mesmo o erro é imutável, faz coisa julgada, torna-se propriedade, tradição, se fixa, mesmo sendo um ou o Galli Mathias. Ao contrário, no ‘direito sonâmbulo’, Cristo pode nascer simultaneamente na Bahia e em Belém do Pará. É esta zona jurídica em que a subsunção entre norma e fato, entre lei e vida, entre prescrição e sanção, parece ceder, dando espaço ao erro, ao falho, ao fictício, ao impróprio, que será sublinhada pelos antropófagos.” (NODARI, 2011,

peremptoriamente aquela que, de maneira paradoxal, deveria ser a *única lei do mundo*: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1990, p. 47). Como pressuposto, a devoração antropofágica requer a transformação dos tabus em totems, ou, nas palavras de Oswald de Andrade, a partir do *Manifesto Antropófago*, a humanidade está pautada na “luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (*ibid.*, p. 51). Assim, diferente de Freud (devorando-o), Oswald sugere que o *ser* deglutidor da antropofagia se *transfigura* ao transformar o “sagrado” e o “proibido”, valores dos ingredientes do *inimigo sacro*, opostos à dinâmica da alteridade antropofágica, em valores favoráveis com a “dessacralização” e a “liberação” para a dinâmica da devoração.

Em *A crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade (1990, p. 101) afirma que “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. (...) cabe ao homem totemizar o tabu” como modo de acabar com os atributos intocáveis e esculpidores de limites, prefigurando outra conduta diante do mundo inspirada pelo primitivismo. Nesse ensaio filosófico, de modo dialético simplista e esquemático, Oswald procura formular a antropofagia como visão de mundo retomando as ideias contidas no *Manifesto Antropófago*, expondo a dinâmica da evolução da humanidade pela “contradição dialética entre a *cultura antropofágica*, momento positivo que corresponde à Natureza, e a *cultura patriarcal*, momento negativo que corresponde à História, enquanto processo de civilização” (NUNES, 1979, p. 47, ênfase do autor).

Ligada à organização societal do Matriarcado, baseado no parentesco do filho de direito materno e na propriedade coletiva da terra, a *cultura antropofágica* corresponde ao modo orgânico de vivência com a Natureza, a partir de relações sociais livres numa sociedade sem classes, em que as ações humanas são guiadas pela totemização do tabu, sem repressão aos impulsos vitais, possuindo como paradigma as sociedades primitivas – primeiro estágio societal da humanidade (a tese). A *cultura patriarcal*, por seu turno, baseada na divisão do trabalho, na propriedade privada da terra, na monogamia e na apropriação dos bens produzidos coletivamente, constitui o momento do aparecimento do Estado, das repressões individuais e coletivas e da história humana como luta de classes – segundo estágio societal da humanidade (antítese). A partir dessa dinâmica, a síntese se daria com uma nova formulação da cultura

antropofágica num futuro próximo, por meio da negação da antítese, isto é, da *negação da negação*. Assim, negando a monogamia, o Estado e a propriedade privada, a nova cultura antropofágica se tornaria possível pelo próprio desenvolvimento técnico-industrial, porque possibilitaria o ócio para o novo homem, que com o (re)encontro com os valores primitivos, numa sociedade planificada, vivenciaria a existência, para além das necessidades essenciais, numa dinâmica lúdica e criadora, ou nas palavras de Oswald, vivenciaria o tempo do *homo ludens*. Em suma, do homem natural como tese, passando pelo homem civilizado como antítese, chegaríamos, enfim, ao horizonte utópico antropofágico do *homem natural tecnizado* como síntese final.

Para além da filosofia da história, o que mais interessa aqui é a dinâmica teórica da devoração da alteridade, sugerida pela antropofagia oswaldiana, como modo de solução cultural e política para a relação conflituosa entre o primitivo e o civilizado, o local e o universal, o pré-moderno e o moderno no âmbito do imperialismo cultural. Desse modo, como tentativa básica de definição, pode-se afirmar que o antropófago oswaldiano, por meio da *digestão de elementos díspares* na *devoração criadora* da alteridade, *transfigura-se* em *outro*, não no *inimigo sacro*, tampouco na afirmação identitária anterior, mas, num *outro* baseado na *diferença e semelhança* com a alteridade.

Nessa acepção, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, em *Que temos nós com isso?*, prefácio ao livro *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*, de Beatriz Azevedo, sintetiza com maestria a dinâmica do processo de devoração selvagem da antropofagia, como se verifica nesse trecho:

Assim como Deleuze falava em imaginar-se um ‘Hegel filosoficamente barbudo’, Oswald imagina um Nietzsche antropofagicamente nu, de cocar e tacape, devorando alegremente um inimigo ‘sagrado’ – isto é, o inimigo como positividade transcendental, não como mera facticidade negativa a serviço da afirmação de uma Identidade, um não Eu que me serve para definir-me como um Eu. Comer o inimigo não como forma de ‘assimilá-lo’, torná-lo igual a Mim, ou de ‘negá-lo’ para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do ‘contrário’ (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para ‘inimigo’). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade ‘ao contrário’, em suma – o contrário de uma identidade. (VIVEIROS DE CASTRO APUD AZEVEDO, 2016, p. 16, ênfase do autor)

Por fim, assentado em leituras sobre a antropofagia ritual, Oswald de Andrade conceituou a antropofagia como metáfora cultural fundamentado numa espécie de intuição antropológica



que encontra ressonância comprobatória nos recentes estudos de Viveiros de Castro sobre os Tupi, como se entrever no seguinte trecho a respeito da inconstância da alma selvagem em *O mármore e a murta*:

era inconcebível aos Tupi a arrogância dos povos eleitos, ou a compulsão a reduzir o outro à própria imagem. Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a ‘visão do paraíso’, no desencontro americano. Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde ‘é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado’, para relembrarmos a profunda reflexão de Clifford. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 206)

Dito isso, a partir das análises do capítulo precedente deste estudo, cabe explicitar as relações que *Bom dia para os defuntos* suscita com os procedimentos antropofágicos quanto à operação cultural de ficcionalização das lutas andinas engendrado por Manuel Scorza. Ou seja, cabe identificar na poética scorziana, dada a relação peculiar entre a forma de expressão e a forma de conteúdo de *Bom dia para os defuntos*, os principais aspectos de resolução estética e política, frente à problemática relação entre a instância pré-moderna e a instância moderna, que evidenciam uma devoração selvagem e criadora para a concepção do romance. Para tanto, seguindo a releitura proposta por João Cezar de Castro Rocha, no artigo *Uma Teoria de Exportação? Ou: “Antropofagia como Visão do Mundo”*, faz-se necessário, antes de tudo, *desnacionalizar e desoswaldianizar* o *Manifesto Antropófago* como modo de atualizar e seguir a herança oswaldiana para além do caráter nacional do modernismo brasileiro, lógica impressa inclusive no próprio signo da devoração da alteridade enquanto pedra angular antropofágica. Nesse sentido, Viveiros de Castro *apud* Azevedo (2016, p. 16) afirmou que “a antropofagia não é uma ideologia da brasilidade, da ‘identidade nacional’. Ela não surgiu no Brasil por acaso, sem dúvida”. Por isso,

a generosa utopia de nossa antropofagia, mundializada como era seu destino e como anunciava Oswald, sobreviva ainda, *rexisa* nas revoltas indígenas na América Latina, nas ocupações ‘selvagens urbanas que retomam o espaço público, no ativismo ecopolítico que quer a terra, e a Terra, de volta? Pois como disse Oswald em seu testamento: ‘Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo. (VIVEIROS DE CASTRO APUD AZEVEDO, 2016, p. 18-19, ênfase do autor)

Assim, na esteira de Rocha, é necessário assegurar que a

maior contribuição [de Oswald] tem muito pouco a ver com o elogio de falsa originalidade ou com a identificação hipotética da índole nacional. Eis a ‘novidade’ oswaldiana: a inversão do modelo das trocas culturais. É por isso que apenas *desnacionalizando* e *desoswaldianizando* o *Manifesto Antropófago* faremos justiça à sua complexidade. Entenda-se, contudo, o alcance da proposta. Não se trata de desqualificar a obra de Oswald de Andrade, mas de recuperar sua potência, pois, numa autêntica história literária antropofágica, a devoração do outro deve mesmo ser o princípio norteador. (ROCHA, 2011, p. 659, ênfase do autor e inclusão minha)

Nessa perspectiva, no âmbito do continente americano, é possível verificar diversas estratégias culturais que podem ser lidas como antropofágicas com base no horizonte neocolonial de transculturação entre as culturas locais pré-modernas e o imperativo das culturas modernas. Ou seja, não há *apenas* como “solução” cultural e política a *recepção e assimilação passiva* do signo estrangeiro a partir da inevitável troca cultural contemporânea, ao revés, existe uma contundente operação cultural latino-americana que inscreve nos artefatos, para reutilizar as palavras de Benedito Nunes (1979, p. 34-35, ênfase minha), uma “*rebeldia espontânea e permanente, que se entronca a uma anti-história e a uma anti-sociedade*”, que *utiliza o mito para criticar a história*, ou melhor, para *desmistificá-la*, “*quanto para abrir-lhe, (...), um horizonte utópico*”. Portanto, há uma *devoração criadora e selvagem* da cultura moderna na América Latina, a partir da *infiltração digestiva* de elementos pré-modernos, resultando em dispositivos culturais com ênfase na *diferença* como *saída corrosiva* ao imperativo cultural imperial.

À vista disso, *Bom dia para os defuntos*, por meio de seu caráter *discursivo híbrido*, construído a partir do *ponto de vista dos vencidos andinos*, e de sua condição como *literatura heterogênea*, revela uma *operação cultural antropofágica* como saída estética e política para a problemática intercultural. Isto é, o procedimento de releitura das lutas dos camponeses quéchuas para ressignificação estética da história, a partir da transformação das técnicas narrativas modernas pela *infiltração* dos elementos da cultura andina referenciada, possível pela heterogeneidade de sua produção, perfaz justamente a dinâmica de *devoração selvagem e criadora* da antropofagia.

De acordo com Diana Camacho (2007, p. 143), a hibridez narrativa de *Bom dia para os defuntos* se evidencia pelos elementos retóricos de diversos discursos narrativos como o neoindigenismo, o romance testemunhal, a narração lírica, a crônica, o romance de cavalaria e o discurso histórico e político. Nessa acepção, a hibridização discursiva do romance scorziano se

constrói pela “correspondência e retroalimentação de diversas formas culturais e literárias imbricadas no texto, formas orais em oposição e estratégias discursivas, fundindo-se para trabalhar em conjunto<sup>85</sup>” (*ibid.*, p. 148). Assim,

Temos as associações com um sistema literário tradicional, como é o romance de cavalaria, com suas formas pitorescas, seu tom épico e até mesmo sua forma narrativa. *Bom dia para os defuntos* recorre ao estilo cavaleiresco para a titulação dos capítulos, os quais estão em estreita sintonia com as novelas do Século de Ouro, e particularmente com Cervantes; por exemplo: ‘Onde o desocupado leitor percorrerá o insignificante povoado de Rancas’. Sem dúvida, estas referências literárias, unidas a visão indigenista e vanguardista, encaminham a obra de Scorza a repensar as convenções do gênero. Por um lado, reconhece a trajetória literária em que sua novela se integra, e por outro, revaloriza as tradições indígenas que estão sendo relegadas precisamente por essa tradição, em especial a hispanoamericana<sup>86</sup>. (CAMACHO, 2007, p. 148-149)

A devoração selvagem scorziana se torna paradigmática nos casos da criação dos títulos dos capítulos. Se, de um lado, os capítulos evidenciam uma clara influência do uso retórico das narrativas cavaleirescas, sobretudo, cervantinas, de outro lado, é também verificável uma transfiguração e ressignificação desse uso pela penetração de elementos da oralidade dos camponeses indígenas, como analisado no capítulo anterior deste estudo. Isso fica mais evidente quando se apreende o sentido irônico de vários capítulos no decorrer do desenvolvimento narrativo. Assim, de modo análogo, no decorrer do romance, Scorza promove uma apropriação criadora do discurso narrativo ocidental a partir da força cultural insurgente do referente andino, construindo, ao cabo do processo, uma expressão narrativa que transforma ambas as forças culturais em interação e conflito. Nesse sentido,

É assim que num mesmo romance existe uma mistura de formas discursivas; por um lado, está a tradição literária representada neste caso com o romance de cavalaria e, por outro, as formas orais e culturais dos indígenas peruanos. A obra está carregada, nesse aspecto, de diversas interações discursivas: enquanto a primeira concerne a uma forma escrita, como é a literatura ocidental, a segunda está representada numa forma oral de comunicação e conhecimento. Essa hibridização de discursos literários e extraliterários confirma a vida ativa que tem um gênero num meio social, sobretudo numa sociedade

---

<sup>85</sup> Tradução minha: “la correspondencia y retroalimentación de diversas formas culturales y literarias imbricadas en el texto, formas orales en oposición y estrategias discursivas, fusionándose para trabajar en conjunto.”

<sup>86</sup> Tradução minha, exceto o título do livro e do capítulo em referência, os quais sigo a tradução de Hamílcar de Garcia (BDPD): “Tenemos las asociaciones con un sistema literario tradicional, como es la novela de caballería, con sus formas pintorescas, su tono épico e incluso su forma narrativa. *Redoble* recurre a la titulación de los capítulos al estilo caballeresco, los cuales están en estrecha sintonía con las novelas del Siglo de Oro, y particularmente con Cervantes; por ejemplo: “Donde el desocupado lector recorrerá el insignificante pueblo de Rancas”. Sin duda, estas referencias literarias, unidas a la visión indigenista y vanguardista, encaminan la obra de Scorza a replantear las convenciones del género. Por un lado, reconoce la trayectoria literaria en la que su novela se integra, y por otro, revalora las tradiciones indígenas que han sido relegadas precisamente por esa tradición, en especial la hispanoamericana.”

convulsionada como a referida<sup>87</sup>. (CAMACHO, 2007, p. 149-150)

Ao se apropriar das narrações ocidentais tética e não tética, Scorza promoveu uma dupla devoração: de um lado, do discurso realista a partir do *elemento digestivo* do caráter testemunhal e cronístico emergido do referente, de outro lado, do discurso maravilhoso a partir do *elemento digestivo* da estrutura mítica do mundo andino. Ao cabo, a *digestão selvagem* e *criadora* compôs uma poética da homologia entre as isotopias realista e maravilhosa, com a incorporação da diglossia cultural, evidenciando o efeito de sentido do “maravilhoso”, a partir da racionalidade mítica, como armadura do porvir dos andinos, isto é, utilizou o mito como narração não tética para *desmitificar* a história, conforme verificamos no capítulo anterior. Portanto, a transculturação literária scorziana marca uma rebeldia política cara à operação cultural antropofágica.

Assim, consoante à irrupção estética de sua época, Manuel Scorza promoveu uma transculturação literária como solução para o conflituoso encontro cultural. No entanto, diferente dos romances que concedem força à cultura moderna para efetuar uma *estética compensatória*, inscrita narrativamente pela construção de um narrador demiurgo que concebe um mundo pela escrita sem as interferências das determinações sociais, conforme Avelar (2003, p. 44-45), referido no interlúdio deste estudo, Scorza concebeu um romance polifônico, em que o narrador onisciente não se apresenta como um demiurgo, ao contrário, por meio da metadiegesis implícita – onde o narrador passa de um signo apessoal para um pessoal, mudando a distância estética, mostra-se como uma espécie de voz coletiva andina, como já analisado anteriormente.

Por essas razões, não me parece adequado fazer uma leitura de *Bom dia para os defuntos* no sentido em que faz, por exemplo, Roberto Ferro, em *¿Historia o Ficción? – La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de La Guerra Silenciosa, de Manuel Scorza*, quando afirma que

o tratamento que [os personagens] recebem nos romances de Scorza está tão distante do imaginário dos povos quéchuas como os diálogos do Ladrão de Cavalos que se entende com os animais, que mais bem revela sua descendência das peripécias de Gulliver de Jonathan Swift. (...) Scorza instala o tópico do sonho adivinhatório que articula passado com futuro, digamos que não seria demasiado arriscado mostrar a relação com as

---

<sup>87</sup> Tradução minha: “Es así que en una misma novela existe una mixtura de formas discursivas; por un lado, está la tradición literaria representada en esta ocasión con la novela de caballería y, por otro, las formas orales y culturales de los indígenas peruanos. La obra está cargada, en este aspecto, de diversas interacciones discursivas: mientras la primera concierne a una forma escrita, como es la literatura occidental, la segunda está representada una forma oral de comunicación y conocimiento. Esta hibridación de discursos literarios y extraliterarios confirma la vida activa que tiene un género en un medio social, sobre todo en una sociedad convulsionada como la referida.”

indagações freudianas sobre os conteúdos oníricos<sup>88</sup>. (FERRO,1998, p. 34)

Evidentemente, a devoração dos elementos culturais modernos efetuada por Scorza provoca um distanciamento do referente andino em razão da própria condição de sua produção, como indicado pelo próprio autor do referido artigo. Entretanto, sugerir com isso que a elaboração estética de *Bom dia para os defuntos* pressupõe uma *apropriação passiva* dos aparatos modernos sem nenhuma incorporação cultural do referente, como se entrevê no trecho supracitado, de maneira ampla, desconsidera a força irruptiva da cultura andina na constituição da obra. Não leva em consideração, por exemplo, a penetração dos elementos do sistema oral dos camponeses quéchuas com a diglossia cultural, conforme verificamos no capítulo anterior.

Para ser mais específico, Roberto Ferro ignora, no primeiro caso, a relação íntima da cultura quéchua com a natureza, onde cada ser vivo, inclusive os animais, possui um espírito, um *jayni*, como assegura Romero (2005): “os seres humanos, os animais, as plantas e as serras tem suas *jaynis*<sup>89</sup>”, quando sugere que a construção dos episódios maravilhosos do Ladrão de Cavalos é um mero tributo de Gulliver, sem supor a infiltração dessa estrutura mítica andina na apropriação do discurso moderno, provocando uma rasura no modelo narrativo digerido para plasmar a resistência dos camponeses indígenas. No segundo caso, dos sonhos adivinatórios, Roberto Ferro desconsidera, primeiro, que o próprio Freud *devorou*, entre outras coisas, os saberes das culturas primitivas para formular suas diversas concepções relacionadas ao inconsciente e aos sonhos, como fez com a própria cultura andina peruana em seus estudos sobre a cocaína, para apresentar apenas um exemplo<sup>90</sup>; segundo, estranhamente ignora o papel dos *sonhos*, ou melhor, do *musquy*, na cultura quéchua em relação ao passado, presente e futuro,

<sup>88</sup> Tradução minha: “el tratamiento que reciben en la novelas de Scorza está tan alejado del imaginario de los pueblos quechuas como los diálogos del Ladrón de Caballos que se entiende con los animales, que más bien revela su descendencia de las peripecias del Gulliver de Jonathan Swift. (...) Scorza instala el tópico del sueño adivinatorio que articula pasado con futuro, digamos que no sería demasiado arriesgado mostrar la relación con los interrogantes freudianos sobre los contenidos oníricos.”

<sup>89</sup> Tradução minha: “Los seres humanos, los animales, las plantas y los cerros tienen sus jaynis.”

<sup>90</sup> Deixo aqui como ilustração o seguinte trecho do texto *Über coca*: “Quando os conquistadores espanhóis invadiram o Peru, descobriram que a planta coca era cultivada e tida em alta consideração naquele país, estando intimamente ligada aos costumes religiosos do povo. A lenda afirmava que Manco Capac, o divino filho do Sol, havia descido dos penhascos do lago Titicaca em tempos primevos, trazendo a luz de seu pai para os infelizes habitantes do país; que lhes trouxera o conhecimento dos deuses, lhes ensinara as artes úteis e lhes dera a folha de coca, essa planta divina que sacia os famintos, dá força aos débeis, e faz com que esqueçam os seus infortúnios.” (FREUD, 2004, p. 102). Além disso, em *Políticas canibais*, Raúl Antelo (2001, p. 269) faz uma breve análise de como Freud se apropriou e *devorou* a cocaína para situações modernas, chegando a conclusão que “para Freud a cocaína é um valor que se troca e acumula no campo sexual (como posse), no profissional (como prestígio) e no intercultural (como poder) e, nesse sentido, exaure toda noção de valor imanente, postulando-se a si própria como fissura.”

como se pode observar no seguinte trecho do trabalho antropológico de Francisco Carranza Romero (2005), em *El mundo de los muertos em la concepción quechua*:

Não é raro que nos sonhos o *jayni* remova o véu de muitos mistérios do passado, presente e futuro; por isso, desde a infância, o homem quechua aprende em cada manhã a recordar, narrar e interpretar seus sonhos. O Inca Garcilaso de Vega, já imbuído pela cultura cristã, zombava de seus conterrâneos: ‘... as brincadeiras ou zombarias que aqueles índios fizeram, de que a alma de um deles saiu do corpo enquanto dormia, e que o que via pelo mundo eram as coisas que dizemos ter sonhado. Para essa crença vã, assim olhavam os sonhos e os interpretavam, dizendo que eles eram presságios ou previsões’<sup>91</sup>

Roberto Ferro desconsidera, assim, toda uma rica *oniromancia* quechua, como demonstra outro trecho do artigo de Carranza Romero (2005):

Todo sonho, como afirmam os psicanalistas, tem uma etiologia, é um cordão umbilical que conduz a uma fonte matriz, é um território para além das fronteiras da consciência. Mesmo dentro da confusão de protagonistas, confusão de tempo e espaço, o universo onírico oferece símbolos por decifrar ou desvelar; e o mundo andino tem sua oniromancia ou interpretação dos sonhos. O cronista Waman Puma escreve sobre os indígenas: ‘Abocioneros acreditam nos sonhos dos índios do tempo dos incas e deste tempo [...] Quando sonha Qiroymi llocin [Ele deixou um dente], que há de morrer seu pai ou seu irmão’. Os que sabiam interpretar os sonhos (*musquy qatiqkuna*) e os que recorriam ao sonho para saber o passado e o futuro (*musquy kamayuqkuna*) e os que sabiam muito (*yachaqkuna*) foram perseguidos, capturados e processados pela igreja católica por considerar que estavam em pacto com o diabo e por manter superstições não cristãs. Uma mostra disso é o juízo contra o curandeiro indígena de Cajamarca, Dom Juan Vazquez, em 1710, em Lima. Como o acusado havia confessado que tinha tido um sonho, em que um ancião com uma cruz numa mão lhe mostrava as ervas curativas, foi suspeito de ter relações diabólicas.<sup>92</sup>

Desse modo, a razão crítica de Roberto Ferro, procurando sustentar que a estética scorziana não passaria de um simulacro das narrativas ocidentais, parece construir uma barreira

<sup>91</sup> Tradução minha: “Tampouco es raro que en los sueños el jayni quite el velo de muchos misterios del pasado, presente y futuro; por eso, desde la niñez el hombre quechua aprende cada mañana a recordar, narrar e interpretar sus sueños. El Inca Garcilaso de Vega, ya imbuido por la cultura cristiana, se burla de sus coterráneos: ‘... las niñeras o burlerías que aquellos indios tuvieron, que una de ellas fue tener que el alma salía del cuerpo mientras dormía, y que lo que veía por el mundo eran las cosas que decimos haber soñado. Por esta vana creencia miraban tanto en los sueños y los interpretaban, diciendo que eran agüeros o pronósticos’.”

<sup>92</sup> Tradução minha: “Todo sueño, como dicen los psicoanalistas, tiene una etiología, es un cordón umbilical que conduce a una fuente matriz, es un territorio más allá de las fronteras de la conciencia. Aun dentro de la confusión de protagonistas, confusión de tiempo y espacio, el universo onírico ofrece símbolos por descifrar o desvelar; y el mundo andino tiene su oniromancia o interpretación de los sueños. El cronista Waman Puma escribe de los indígenas: ‘Abocioneros creen en los sueños los yndios del tiempo del ynga y desde tiempo [...] Cuando sueña Qiroymi llocin [Me ha salido un dente], que se a de murir su padre o su ermano’. Los que sabían interpretar los sueños (*musquy qatiqkuna*) y los que recurrían al sueño para saber el pasado y el futuro (*musquy kamayuqkuna*) y los que sabían mucho (*yachaqkuna*) fueron perseguidos, capturados y procesados por la iglesia católica por considerarlos que estaban en trato con el diabo y por mantener supersticiones no cristianas.. Una muestra es el juicio contra el curandero indígena de Cajamarca, don Juan Vazquez, en 1710 en Lima. Como el acusado había confesado que había tenido un sueño en que un anciano con una cruz en una mano le mostraba las hierbas curativas fue sospechoso de tener relaciones diabólicas.”

para o acesso aos elementos culturais do referente transfigurados pelo processo de devoração. Ferro (1998, p. 33) sustenta sua crítica por meio da constatação inequívoca de que Manuel Scorza não reescreveu os mitos vividos pelos povos quéchuas, “recopilados por antropólogos ou por ele mesmo”, salvo o mito de Inkarrí, admitindo, inclusive, que as construções do discurso maravilhoso tem como função “manifestar a identidade dos personagens involucrados em suas histórias<sup>93</sup>”. Por isso, ao invés de mitos, refere-se às construções sobrenaturais do romance como “fabulações”, não reconhecendo, assim, nenhuma intervenção, mesmo que ínfima, da cultura referenciada. Concluindo, por fim, que a narrativa scorziana se realiza dessa maneira porque se direciona para o leitor moderno ao invés do referente andino. Nessa acepção, Ferro afirma que

Aqueles componentes narrativos que aparecem como expressão do imaginário dos povos oprimidos, ou ao menos como a modalidade mais adequada para levá-lo a cabo, podem ser lidos como piscadas e sinais dirigidos aos leitores. A suposta configuração mítica dos relatos e dos elementos sobrenaturais incluídos nas tramas dos romances tem como função a sistematização de crenças, quer dizer, apontam para a explicação da realidade, porém não nos termos dos protagonistas, mas sim do acordo com o universo de representações de quem são os destinatários. As fabulações que atribuem para os personagens e que, em grande medida, apontam a dar preeminência ao irracionalismo de seus imaginários, não são mais que um conjunto de motivos da literatura ocidental, *transformados*, em alguns casos, pelos procedimentos do chamado *realismo maravilhoso*<sup>94</sup>. (FERRO, 1998, p. 35, ênfase minha)

Diante disso, Roberto Ferro identifica corretamente que a produção e a recepção da obra scorziana se localizam na cidade letrada e que, portanto, a narrativa traz o peso das ferramentas modernas de ficção. No entanto, menospreza o papel que o referente pôde impor no processo de produção da obra e, por consequente, nega a riqueza da condição contraditória das literaturas heterogêneas. Nesse cenário, a partir das análises desenvolvidas até aqui, torna-se trivial observar que a penetração da cultura pré-moderna não poderia se colocar de modo integral na

<sup>93</sup> Tradução minha de fragmentos deste trecho: Pero es la poética de la novela indigenista la que funciona como marco regulador del contrato de lectura, es decir, el programa que consiste en narrar los acontecimientos desde la perspectiva de los indígenas oprimidos y de representar el mundo andino a partir de su versión del imaginario constitutivo del referente. Condición que no se cumple, ya que el conjunto de fabulaciones que se despliega en el ciclo de Scorza no pertenecen, salvo el mito del Inkarrí, a los pueblos quechuas del centro del Perú. Manuel Scorza no reescribe mitos existentes, recopilados por antropólogos o por él mismo que tuvieran por función manifestar la identidad de los personajes involucrados en sus historias. Me refiero a fabulaciones, puesto que no es exacto referirse a mitos en las novelas de Scorza, son construcciones que antes de apuntar a testimoniar el imaginario mítico de los pueblos quechuas, apunta a los supuestos de los lectores.”

<sup>94</sup> Tradução minha: “Aquellos componentes narrativos que aparecen como expresión del imaginario de los pueblos oprimidos, o al menos como la modalidad más adecuada para llevarlo a cabo, pueden ser leídos como guiños y señales dirigidos a los lectores. La supuesta configuración mítica de los relatos y los elementos sobrenaturales incluidos en las tramas novelescas tienen como función la sistematización de creencias, es decir, apuntan a explicar la realidad pero no en los términos de los protagonistas sino de acuerdo con el universo de representaciones de quienes son los destinatarios. Las fabulaciones que se les atribuyen a los personajes y que en gran medida apuntan a dar preeminencia al irracionalismo de sus imaginarios, no son más que un conjunto de motivos de la literatura occidental, trastornados en algunos casos por los procedimientos del llamado *realismo maravilloso*.”

narrativa scorziana, isto é, como inscrição fidedigna dos mitos andinos, simplesmente porque *não é uma literatura indígena*, mas uma literatura que se inscreve, ao mesmo tempo, de modo paradoxal, na tradição indigenista e na *nova narrativa hispano-americana*. Ainda que Scorza se referisse mais *diretamente* aos mitos andinos, a própria translação escrita de uma narrativa oral mítica perde substância e vitalidade pela retirada de sua materialidade, que recebe atualização cultural constante, e se plasmaria também como uma *fabulação* pela própria inventividade e retórica características da literatura moderna. Portanto, também deixaria de ser *mito* no sentido *stricto sensu* antropológico.

Entretanto, o fato da impossibilidade do mito *stricto sensu* compor uma literatura heterogênea – produzida e direcionada para a cultura letrada a partir de um referente pré-moderno – não significa a impossibilidade de impor sua racionalidade, seu tema, seu tom, seus atributos e sua estrutura, seja qual for a força e a forma inscrita no romance: dissipado em arranjos narrativos modernos, em fragmentos, em citações, na estrutura de um relato, na representação temporal, em construções de vocábulos, em ressignificações sociais, em representações orais, entre outras. Além disso, é salutar observar que grande parte das comunidades quéchuas mimetizadas por Scorza eram comunidades em permanente processo de *transculturação*. Assim, Roberto Ferro parece se fundamentar numa ideia de *cultura estanque e pura*, onde a instância moderna realiza sempre uma literatura *apenas* moderna em seus atributos e modos.

A partir da compreensão da condição heterogênea da literatura scorziana, ao invés de se perguntar sobre a fidelidade ao modelo mítico da tradição quéchua como guia para o estudo dos discursos sobrenaturais do romance, cabe indagar em que medida a “fabulação” ou o “maravilhoso” de *Bom dia para os defuntos* se *diferencia*, e por qual razão, dos modelos europeus de “fabulação”. Em outras palavras, em que medida a estética moderna scorziana incorporou, mesmo que de maneira diluída, elementos da cultura em referência, transfigurando, ao cabo, os modelos apresentados?

Nesse sentido, *Bom dia para os defuntos* não sugere apenas “um conjunto de motivos da literatura ocidental”, já que esses motivos estão *contaminados* por outros elementos *diluídos* na narrativa, como os resíduos da tradição oral quéchua e os aspectos míticos em relação à natureza e aos sonhos. Mais ainda, a estrutura do discurso maravilhoso se realiza em *semelhança* com a racionalidade mítica do referente a partir de uma reformulação livre, como se pode verificar no segundo capítulo deste estudo. Por isso, o maravilhoso scorziano não é uma “fabulação”



qualquer, como a fabulação feérica, mas uma “fabulação” mítica. Nessa acepção, o romance scorziano evidencia uma *diferença* na plasmação da estética moderna pela *infiltração* da cultura pré-moderna andina. Essa dinâmica rasura, deforma, transforma, os modelos, indicando, portanto, uma *apropriação transgressora* das ferramentas literárias ocidentais a partir de elementos quéchuas, resultando no *realismo maravilhoso scorziano*. Curiosamente, no último parágrafo do trecho citado acima, Ferro (1998, p. 35, ênfase minha) deixa escapar uma fissura em sua argumentação quando afirma que as fabulações são “um conjunto de motivos da literatura ocidental, *transformados*, em alguns casos, pelos *procedimentos* do chamado *realismo maravilhoso*.” Assim, o dissenso crítico com a perspectiva de Roberto Ferro serviu para demonstrar que Manuel Scorza promoveu uma *devoração selvagem* na cultura letrada a partir da cultura primitiva.

O sintagma *selvagem* utilizado aqui, para além de uma relação intrínseca com o pensamento primitivo, significa, antes, uma *racionalidade insubordinada*, em *estado selvagem*, na esteira da explicação de Eduardo Viveiras de Castro, a partir da conceituação de Lévi-Strauss, como se pode verificar nesse trecho de uma entrevista concedida à revista “Com Ciência”:

O *pensamento selvagem* não versa sobre mitos indígenas, mas sobre certas disposições universais do pensamento humano: ameríndio, europeu, asiático ou qualquer outro. O ‘pensamento selvagem’ não é o pensamento dos ‘selvagens’ ou dos ‘primitivos’ (em oposição ao ‘pensamento ocidental’), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não-domesticado em vista da obtenção de um rendimento. O pensamento selvagem não se opõe ao pensamento científico como duas formas ou duas lógicas mutuamente exclusivas<sup>95</sup>.

Essa devoração antropofágica não é, como vimos, uma solução estética e política harmoniosa e espontânea do conflito intercultural, há, evidentemente, contradições. *Bom dia para os defuntos* é paradigmático também neste ponto. Se, em termos enunciativos da digese, o discurso maravilhoso, na perspectiva mítica, estabelece uma homologia com o discurso realista na conjunção dos contrários característicos do realismo maravilhoso, por outro lado, em termos ideológicos, apresenta-se uma contradição entre a racionalidade pré-moderna e a racionalidade moderna, como observa Cornejo Polar, em análise de toda a pentalogia de *A guerra silenciosa*:

O narrador não pode nem quer ocultar sua admiração pela racionalidade mítica dos indígenas, (...), e tem de reconhecer que, através dos atributos dessa racionalidade, se forja a identidade do povo quéchua e se rechaça o desígnio aculturador do imperialismo e da burguesia nacional; ao mesmo tempo, contudo, é impossível, para ele, não perceber

<sup>95</sup> Eduardo Viveiros de Castro, em entrevista à revista *Com Ciência*, São Paulo, em 10/05/2009. Disponível em: [http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542009000400013&lng=pt&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542009000400013&lng=pt&nrm=iso)

que com esses atributos o povo indígena não poderá passar de uma situação de resistência, esboçada fundamentalmente em termos de cultura, a outra de emergência libertadora, obviamente definida em termos político-sociais. (POLAR, 2000, p. 111)

Em seguida, Polar afirma ainda que

Em *La guerra silenciosa* subjaz uma certa ambiguidade em relação à racionalidade mítica indígena, que tanto é recusada como reivindicada como base que é preciso respeitar para a reformulação ideológica que se postula, pois de outro modo tornaria a desarticular-se o pensamento revolucionário e as condições concretas das rebeliões indígenas; mas tal ambiguidade não se situa no nível do enunciado narrativo: deixa sua marca, muito visivelmente, na construção de cada um dos romances do ciclo. Em todos eles, de fato, Scorza assume vigorosamente a racionalidade mítica, e boa parte de seus relatos só pode entender-se a partir dessa opção: não sem motivo, para dar dois exemplos óbvios, uma personagem é invisível e outra pode falar com os cavalos. Por conseguinte, nas cinco novelas, o narrador apresenta-se como portador dos mitos e lendas que impregnam o cotidiano de suas personagens indígenas, frente às quais não mostra nenhum sinal de ceticismo, mas, ao contrário, de aceitação entusiasta e acrítica, atitude que somente muda no final, quando se comprova que com esses instrumentos não se pode ganhar a guerra contra a Cerro de Pasco. (POLAR, 2000, p. 112-113)

Além dessa ambiguidade, numa amplitude maior, a própria inserção estética paradoxal do romance scorziano, entre o neoindigenismo e a experimentação moderna do realismo maravilhoso, como se verificou anteriormente, realiza-se em consonância com o procedimento de *devoração selvagem*. Isto é, a dinâmica de “rompimento-permanência” de *Bom dia para os defuntos* com a tradição indigenista peruana em razão de sua inserção estética, pela via internacional, na *nova narrativa latino-americana* encontra afinidade teórica com a proposta antropofágica, pois, “no ‘antropofagismo’ tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório” (NUNES, 1979, p. 35). Isto porque, a antropofagia procura não apenas devorar as “técnicas e informações estrangeiras”, como afirma Beatriz Azevedo (2016, p. 75), mas também atuar na “redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas”. Nessa acepção, assim como Oswald, Scorza procurou “ver ‘com olhos livres’ as complexas relações entre o arcaico e o moderno”. Estabelecendo, assim, uma *outra* relação dialética entre o *local* e o *universal*, na esteira da proposta teórica de Raúl Antelo referido no interlúdio deste estudo, a saber, na possibilidade de construção de um universal onde o *singular* irrompe alargando seu espaço aberto e cindido, como uma espécie de anel partido, rompendo com a ideia de um universal eurocêntrico pré-determinado e fechado. Em síntese,

uma forma de conceber o particular latino-americano, em dois tempos, alternativos e simultâneos, como identidade diferencial mas também como posição inserida em um contexto não-diferencial, quer dizer, como ruptura imanente, reconhecida na revisitação

e reabertura de certas categorias da tradição modernista, particularmente, a de canibalismo. (ANTELO, 2001, p. 265)

Essa postulação de outro universal trazida à tona pela operação cultural antropofágica se liga diretamente

à guerra, porém, não à guerra territorial, que podemos, sem maiores obstáculos, reconhecer entre os indígenas da área andina. *A guerra antropofágica pelo contrário volta-se à recuperação de um habitat e de uma história a partir de confiscar valores da própria cultura ou de culturas outras.* Neste caso, em particular, estamos diante de exocanibalismo. (ANTELO, 2001, p. 265, ênfase minha)

Nessa acepção, a primeira contradição da estética scorziana citada acima, referente à ambiguidade ideológica da racionalidade mítica em relação à racionalidade moderna, encontra-se no centro da guerra antropofágica, evidente na própria constituição da isotopia do maravilhoso como *armadura do porvir dos vencidos andinos*, que *confiscando elementos de sua própria cultura e de culturas outras*, por meio do processo de devoração selvagem, volta-se à *recuperação de um habitat e de uma história*, por isso, a necessidade de esteticamente *mitificar a história oficial*. A contradição da paradoxal inserção estética, por sua vez, inscreve-se na dinâmica do universal como um anel partido, como *insurgência de uma diferença num plano não-diferencial aberto* e, por isso, *em permante distensão*.

Assim, para finalizar, a rica e complexa operação antropofágica de *Bom dia para os defuntos*, em sua paradoxal inserção estética, encontra fundamento no *entre-lugar* do discurso latino-americano na acepção de Silviano Santiago. A partir do renascimento colonialista, com o surgimento da sociedade dos mestiços no Novo Mundo, os conceitos de *unidade* e *pureza* da cultura ocidental sofrem uma guinada radical, nas palavras de Santiago (2000, p. 14), são contaminadas “em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone - uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização”. Essa transformação afetou fundamentalmente dois sistemas da cultura ocidental que entraram violentamente nosso continente, conforme Santiago (*ibid.*, p. 14): o código linguístico e o código religioso. Com a perda do estatuto de pureza, estes códigos incorporam gradativamente “novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integralidade do Livro Santo e do Dicionário e da gramática europeus. O elemento híbrido reina.” Assim,

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao

movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 16-17)

A partir das considerações explicitadas anteriormente, pode-se afirmar que *Bom dia para os defuntos* constitui uma escritura estética contra a história, contra o processo de violência da modernização capitalista, e contra a catástrofe, pressupondo um código que rompeu com a assimilação passiva e com o silêncio, que possibilitou a construção de uma diferença a partir da devoração das ferramentas literárias ocidentais, a saber, o realismo maravilhoso scorziano. Assim, o realismo maravilhoso do romance scorziano, por meio da construção enunciativa conjuntiva, inscreve-se, esteticamente, no *limiar*

entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26)

Portanto, o ritual antropófago da literatura latino-americana encontra como uma de suas possibilidades estéticas o realismo maravilhoso, ao menos certa expressão artística desta estética da *nova narrativa hispano-americana*, como indicou brevemente Chiampi no seguinte trecho:

Na expressão artística, a ‘anormalidade’, e ‘deformação’, antes condenadas pela infidelidade ao modelo, passam a ser consideradas como efeitos estéticos excelentes, propiciados pela incorporação aluvional de materiais artísticos. O luxo da composição que corrompe a compostura do discurso literário, a problematização das normas racionais dos modelos utilizados, a estilização e a hibridização das formas são procedimentos ‘perversos’ e válidos que dão à nossa cultura a sua inflexão lúdica e paródica. Em ambos os modos de apropriação das formas estrangeiras, a séria ou a jocosa, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua *vocação antropofágica*, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo. (CHIAMPI, 2008, p. 127, ênfase minha)

Por fim, fazendo jus a *uma geografia de assimilação e agressividade*, a estética scorziana em *Bom dia para os defuntos*, como *rasura do modelo europeu de realismo*, desvia-se da norma

da narrativa ocidental com o *realismo maravilhoso* para *ressignificar a história dos vencidos andinos*, por meio da *vocação antropofágica* do *entre-lugar* do discurso latino-americano, construindo uma narrativa onde o leitor deve participar ativamente da composição do painel do romance e da imagem dialética, politizando, assim, a estética ao articular a demanda aurática com a memória imagética dos vencidos andinos na condição pós-aurática da *nova narrativa hispano-americano*, como veremos a seguir.

### **3.3 Limiar III: entre a demanda aurática e o pós-aurático como condição de politização da estética ou a selvagem imagem dialética scorziana como resposta estética politizada à catástrofe**

A formação do grande painel de *Bom dia para os defuntos*, a partir da montagem dos fragmentos cronologicamente dispersos nos capítulos pela participação ativa do leitor, e a construção da imagem dialética como apresentação estética da história dos camponeses quéchuas em luta, que traz ao centro do palco narrativo uma imagem mnêmica dos vencidos andinos da Batalha de Junín por intermédio da rememoração do narrador, evidenciam, como veremos, uma dinâmica de reinstalação do aurático no pós-aurático que ao invés de elaborar narrativamente uma estrutura compensatória de substituição da política pela estética, de acordo com a perspectiva crítica de Idelber Avelar (2003), articula uma estética do jogo e da participação, da interrupção e do gesto, que coloca em cena uma politização da estética, tensionando a tendência majoritária de estetização da política da *vocação histórica do boom*.

A vocação histórica do *boom* como retórica compensatória de substituição da política pela estética, de acordo com Avelar (2003, p. 43), conforme vimos no interlúdio, estava fortemente ligada às suas condições de possibilidades, isto é, a “secularização e mercantilização que põem em crise a aura religiosa do letrado latino-americano”. Essas mesmas condições fizeram da literatura do continente uma instituição autônoma e independente. Desse modo, a desaturação do artefato literário latino-americano, no que tange à condição de mercadoria reduzida ao puro valor de troca, realiza-se com a combinação do desenvolvimento do mercado editorial e da profissionalização do escritor. Nesse cenário pós-aurático, a literatura deixava de se configurar como uma ferramenta ideológica do Estado e das elites do continente americano, pois “a elite a deixava de lado por teorias econômicas mais eficazes, importadas de Chicago; as

faculdades de literatura e filosofia haviam sido meios vitais de reprodução ideológica, mas agora a ideologia levava a máscara neutra da tecnologia” (AVELAR, 2003, p. 43-44). Assim, o escritor latino-americano se deparava com um horizonte ao mesmo tempo promissor, levando em consideração a modernização literária, e desolador, devido à aniquilação do valor de culto do fazer literário, devendo, portanto, se adequar a nova condição social da literatura enquanto trabalho.

Nessa perspectiva, a literatura latino-americana do *boom* se apoderou de uma ambiguidade decisiva devido ao “caráter desigual e paradoxal, próprio da modernização e da autonomização no continente” (AVELAR, 2003, p. 46): ao mesmo tempo em que reivindicava uma vontade de modernização não conseguia deixar de lado o valor de culto do literário. A *demanda* pelo aurático na condição pós-aurática, nesse sentido, constituiu o próprio projeto de modernização narrativa latino-americana, que continuou estabelecendo uma relação religiosa com a escrita. Assim, nos romances, de acordo com Avelar (*ibid.*, p. 44-45), a estrutura da compensação, isto é, a vocação de substituição da política pela estética se revelou por meio da construção de narradores como alegoria de fundadores demiurgos de cidades tendo como ferramenta a escrita, sem obedecer nenhum sistema de determinação social, como o Melquíades de *Cem anos de solidão* e o narrador-personagem de *Os passos perdidos*.

Em *Bom dia para os defuntos*, contudo, ao contrário de um narrador demiurgo, encontra-se diversos narradores, como Héctor Chacón do subenredo [1] e Dom Fortunato do subenredo [2], com predominância do narrador onisciente, que passa do signo apessoal para o pessoal em determinados momentos, inserindo-se nas malhas das determinações sociais das lutas da realidade diegética, sugerindo uma performance coletiva da voz dos andinos. Como demonstrado no capítulo anterior, o romance scorziano constrói uma narração polifônica, conforme indicou Oswaldo Estrada (2002). Portanto, o romance scorziano não se inscreve na tendência da vocação histórica do *boom* de substituição da política pela estética, uma vez que não apresenta estruturalmente a demanda aurática na forma de um narrador-escritor que funda uma pólis ou qualquer construção similar.

Nesse sentido, se me apoio na perspectiva formulada por Avelar, como sustentei no interlúdio, propondo, entretanto, um outro sentido crítico como hipótese de trabalho – a saber, de um redimensionamento da vocação histórica do *boom*, que procura identificar uma *tensão constitutiva* na nova narrativa hispano-americana, sobretudo, no *realismo maravilhoso*, em que

a instalação do aurático no pós-aurático se faz numa ambiguidade crucial, ora como *estetização da política* ora como *politização da estética* – uma pergunta imediatamente deve surgir: onde se localiza então a demanda aurática no romance pós-aurático scorziano? Fundamentalmente, como veremos, na *imagem mnêmica* dos vencidos andinos na construção estética da imagem dialética. Para tanto, precisamos recorrer brevemente à formulação do conceito de aura em Walter Benjamin.

Explicitada em alguns ensaios como o sobre Charles Baudelaire e Marcel Proust, a conceituação de aura ganha um destaque maior no famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nele Benjamin analisa as modificações sofridas na produção, no *status*, na propriedade e na percepção do artefato artístico a partir da gênese da reprodução técnica. Com essa dinâmica, de maneira dialética, estabelece uma cisão fundamental: a era da reprodução da obra de arte sem técnica – era aurática por excelência – e a era da reprodução técnica da obra de arte – era pós-aurática, portanto. Nessa acepção, conforme Benjamin (2013, p. 283), a aura constituía o “aqui e agora da obra de arte – sua existência singular no lugar em que ela se encontra”. Nesse “aqui e agora” estava assentado o conceito de *autenticidade* da obra de arte, inserido numa *tradição* que assegurava sua *unicidade* no decorrer do tempo, da qual emergia sua *autoridade* frente às cópias e falsificações, sendo, portanto, *durável*. A partir dessa relação e características, a aura pode ser definida como “uma estranha teia composta de espaço e tempo, *aparição única de uma distância, por mais próxima que ela seja*” (*ibid.*, p. 286, ênfase minha). Assim,

A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Certamente, essa tradição é algo de inteiramente vivo e de extraordinariamente mutável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, encontrava-se em uma outra tradição entre os gregos, que fizeram dela um objeto de culto, do que entre os clérigos da Idade Média, que vislumbravam nela um ídolo funesto. No entanto, o que se impunha a ambos da mesma maneira era a sua singularidade, ou, dito de outro modo, a sua aura. A forma originária da inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto. Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram a serviço de um ritual; primeiramente de um ritual mágico, posteriormente de um religioso. É decisivo o fato de que esse modo de ser aurático da obra de arte jamais se dissociou inteiramente de sua função ritual. Em outras palavras: *o valor de singularidade da obra de arte ‘autêntica’ encontra a sua fundação sempre no ritual*. Por mais mediada que essa fundação seja, ela é reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza, como ritual secularizado. (BENJAMIN, 2013, p. 287, ênfase no original)

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte perde o seu “aqui e agora”, destacando-se do âmbito da tradição, “*na medida em que multiplica a reprodução, ela substitui a sua aparição singular pela sua aparição em massa. E na medida em que ela permite à reprodução vir ao*

*encontro do receptor em cada situação, ela atualiza o que é reproduzido*” (BENJAMIN, 2013, p. 284, ênfase no original). Desse modo, abala-se a tradição, pelo menos sua forma de transmissão, alterando, por conseqüente, a forma de *percepção* devido à modificação sofrida pela “estranha teia de espaço e tempo”. Em outras palavras, dá-se o declínio da aura. Em contrapartida à estabilidade e à duração do artefato aurático, a obra de arte da era de reprodução técnica adquire como atributos a *volatibilidade* e *repetibilidade*, anulando, desse modo, o conceito de autenticidade. Assim, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual” (*ibid.*, p. 287), substituindo o *valor de culto* pelo *valor de exposição*. Disso resulta uma transformação radical na função social da arte, “no lugar de sua fundação no ritual, deve surgir sua fundação numa outra práxis, a saber: sua fundação na política” (*ibid.*, p. 288, ênfase no original).

Como se pode observar, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin assegura um valor positivo e eufórico para o caráter pós-aurático da obra de arte, ao menos na maioria de suas versões<sup>96</sup>, supondo, portanto, um valor absolutamente negativo à aura. Essa é a leitura definitiva de grande parte dos intérpretes de Benjamin, que parecem tomar como base apenas esse escrito. No entanto, a partir da leitura de ensaios como o sobre Baudelaire e sobre Proust, percebe-se uma *ambigüidade positiva quanto à questão da aura*, como garante, por exemplo, Renato Franco, em *10 lições sobre Walter Benjamin*, quando afirma que a

postura em relação ao desaparecimento da aura parece sofrer certas mudanças: se nesse texto [*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*] parece apoiar o fim da aura, no segundo ensaio sobre Baudelaire lamenta seu desaparecimento. Essa ambigüidade é também uma das características de seu pensamento, conferindo-lhe certa tensão nervosa, para não dizer dialética. (FRANCO, 2015, p. 99-100, inclusão minha)

Na mesma linha interpretativa se encontra também Jeanne Marie Gagnebin, que, em *Limiar, aura e rememoração*, ao explicitar as oscilações do compartilhamento do olhar em determinadas épocas, sustenta que:

Essa oscilação também caracteriza a ambivalência de Walter Benjamin em relação à questão da aura e da perda da aura; quero insistir aqui no fato de que uma leitura mais atenta dos textos de Benjamin evidencia que ele nunca foi e não é nenhum defensor entusiasta da mera ‘desaturatização’ nas artes contemporâneas, como diria uma interpretação que o oporia de maneira simplista às críticas de Adorno da indústria cultural. (GAGNEBIN, 2014, p. 129)

---

<sup>96</sup> Há pelo menos quatro versões do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, uma em francês e três em alemão. Utilizo aqui a segunda versão em alemão, traduzida por Daniel Pucciarelli, porque é a versão mais completa e sem as alterações promovidas pelos editores do Instituto de Pesquisa Social Alemão.



Dito isso, saindo da órbita de uma interpretação unilateral da questão da aura, na esteira de Gagnebin (2014), sigo uma leitura mais ambígua dos textos benjaminianos, que, como veremos, sugere paradoxalmente a formulação de uma espécie de *nova aura* na obra de arte pós-aurática. Nesse sentido,

Ao ler os textos de Benjamin sobre fotografia, cinema ou mesmo sobre a lírica de Baudelaire, poderíamos concluir que, doravante, na modernidade, não há mais possibilidade de uma arte aurática verdadeira – em oposição à sua fabricação e falsificação pela indústria cultural. Ora, a aura ressurgiu, porém, em toda a sua luminosidade, num autor posterior: Marcel Proust. A última versão de ‘Sobre motivos em Baudelaire’, publicada em 1940 pela *Zeitschrift für Sozialforschung* depois das difíceis discussões a seu respeito com Adorno, conclui com uma descrição da perda da aura em Baudelaire e, *igualmente*, com uma teoria da imagem aurática em Proust. Eis aí uma conclusão surpreendente para qualquer leitor que poderia ter deduzido das análises benjaminianas da poesia baudelaireana o desaparecimento definitivo dessa insígnia do sagrado na arte contemporânea. Esse paradoxo é pouco comentado pelos intérpretes de Benjamin, mas merece nossa atenção. (...) a leitura e a tradução da obra proustiana levam Benjamin a reformular uma teoria da imagem aurática, imagem que é, no entanto, profundamente diferente da imagem aurática antiga ligada ao culto do divino ou do belo. A leitura de Proust permite a Benjamin elaborar um novo conceito de imagem, não mais a partir de uma estética da visão e da contemplação, mas a partir de uma reflexão sobre a memória e sobre a *imagem mnêmica*. Essa passagem decisiva do campo da *visão* ao da *memória* devolverá à imagem suas potencialidades auráticas e possibilitará a emergência daquilo que Benjamin, nas teses ‘Sobre o conceito de história’, chama de ‘verdadeira imagem do passado’. (GAGNEBIN, 2014, p. 164, ênfase da autora)

Portanto, com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que Benjamin procura elaborar teoricamente não é simplesmente a mera dissolução da aura, mas uma mudança radical na produção e no fenômeno de percepção. Desse modo, a reprodução técnica da obra de arte no próprio processo de *desaturatização*, com a dissolução da percepção cultural, acaba por introduzir, em contrapartida, uma *nova aura*, que, em termos imágéticos, revela-se na *substituição* da *imagem aurática durável* por uma *imagem mnêmica fugaz e involuntária*, demonstrando, conforme Gagnebin (2014, p. 129, ênfase minha), uma “transformação da *aisthèsis* moderna e contemporânea pela hipótese da passagem de *uma estética do olhar e da contemplação* para *uma estética da tutilidade e do gesto*”.

Nessa acepção, se a obra de arte da era da reprodução manual, aurática por excelência, mostrava-se como uma imagem próxima emoldurada pela presença do longínquo, isto é, uma imagem estável e durável que respondia de algum modo ao olhar contemplativo humano, gerando um culto ao seu caráter sagrado e belo, por outro lado, a obra de arte pós-aurática evidencia uma imagem frágil e prófuga, sem qualquer durabilidade, que evade ao domínio

consciente, mas que carrega consigo uma verdade esquecida e/ou sufocada e, por isso, valiosa, caracterizando-se como uma imagem mnêmica, uma imagem involuntária e inconsciente, para dizê-lo nos termos de Proust e Freud, respectivamente, reintroduzindo, destarte, elementos auráticos modificados, conforme Gagnebin (2014, p. 130). Assim, passa-se de uma imagem duradoura controlada pelo consciente e valorada pelo culto para uma imagem transitória controlada pelo inconsciente e valorada pela exposição.

A imagem mnêmica da obra de arte da era de reprodução técnica traz fundamentalmente dois atributos auráticos: o infinito e o halo. O infinito, no entanto, não carrega mais a auréola metafísica e universal da aura contemplativa, mas está imerso na singularidade psíquica do sujeito em que a memória involuntária urge trazendo um acontecimento sem limites. Já o halo traz como traço mnêmico lugares que contextualizam os elementos da memória numa primeira aparição. As imagens da *memória involuntária* dos romances pós-auráticos de Proust, por exemplo, são paradigmáticos desses traços auráticos, como nos assegura Gagnebin:

Enquanto as imagens oriundas da memória voluntária – da inteligência, como diz Proust – são tão aborrecidas como uma coleção de cartões-postais ou como uma ‘exposição de fotografias’ (!), ‘as imagens surgidas da *memória involuntária* se distinguem das outras porque possuem uma aura’, afirma Benjamin. Como e por que isso ocorre? Por duas razões principais. Primeiro, porque a memória involuntária reintroduz a presença do infinito no psiquismo do sujeito contemporâneo. Enquanto a apreensão do tempo na modernidade se caracteriza por sua redução ao instante presente, breve e sem profundidade, nesse sentido comparável à percepção estética que recusa o longínquo em proveito do próximo e do manipulável, a memória, entregue a si mesma (e não controlada pela vontade consciente), transforma-se num rio inexaurível no qual cada lembrança chama por outra (...)

Ao lado dessa potencialidade infinita da memória involuntária existe, em Proust, uma segunda qualidade específica da imagem mnêmica que faz ressurgir a presença da aura: quando lembrarmos alguém ou algo, ou quando o reconhecemos, sempre emerge o ‘quadro’ (a moldura, o halo) de seu primeiro surgimento – o que torna, aliás, difícil situar uma pessoa encontrada fora do seu contexto habitual. Ora, na *Busca do tempo perdido*, as personagens principais sempre surgem associadas a lugares precisos, que as enquadram e sobre os quais se destacam, e que continuam acompanhá-las mesmo quando as personagens evoluem em outros espaços. (GAGNEBIN, 2014, p. 166-167)

De modo análogo, acontece na rememoração do narrador scorziano, contudo, em *Bom dia para os defuntos* a memória submerge na tradição coletiva dos vendidos andinos. Com a irrupção da memória involuntariamente originada pela tensão do momento do desalojamento de Rancas, como vimos anteriormente, o narrador apresenta alucinadamente lembranças de guerra envolvendo o Peru, uma atrás de outra, como um “rio inexaurível”, introduzindo a potencialidade infinita da memória involuntária, contrapondo à memória oficial com a memória dos vencidos, detendo-se, ao cabo, na imagem mnêmica que aponta o presente da ação diegética:

a revolução republicana do Peru. O longínquo da Batalha de Junín se torna uma imagem próxima do conflito da desapropriação das terras do altiplano de Junín. Assim, penetra o atributo aurático do tempo infinito na imagem mnêmica dos vencidos andinos.

O halo da imagem mnêmica da Batalha de Junín, por sua vez, como segundo atributo aurático, forma-se precisamente a partir da referência local do momento de chegada da Guarda de Assalto: a entrada de Rancas. Do mesmo modo em que o comandante Guillermo “se deteve na encruzilhada do caminho entre Cerro de Pasco e Rancas” (BDPD, p. 205), aproximadamente cinquenta mil dias antes, o General Bolívar “contemplou os verdosos telhados de Rancas” (BDPD, p. 205). O halo, então, apresenta-se como o local preciso de um primeiro surgimento do acontecimento, como uma pré-história do presente diegético, destacando a ação dos vencidos rememorados em ligação aos camponeses em luta como comunicação descontínua da tradição autêntica, diferentemente da moldura da memória individual proustiana.

Embora Benjamin identifique a inserção do infinito e do halo na imagem mnêmica da obra proustiana como elementos da imagem aurática autêntica, eles, contudo, reaparecem com modificações substanciais devido à aniquilação do valor de culto. A imagem mnêmica, por exemplo, não possui mais a estabilidade da imagem aurática do divino e do belo, conforme Gagnebin (2014, p. 169), assim, ao invés da ‘duração’ como atributo para conformar uma imagem eterna, a reprodução técnica incorporou a ‘fugacidade’ como elemento distintivo, mantendo, contudo, apenas a qualidade da ‘unicidade’ como atributo comum. Ou seja,

a imagem aurática proustiana continua tendo unicidade, no entanto, sua estrutura temporal muda, sua ‘duração’ desaparece – a imagem se torna tão fugaz quanto a reprodução, talvez até mais do que ela. Essa fragilidade torna a imagem uma aparição ainda mais preciosa, pois que ameaçada de desaparecimento, e ‘irrestituível’ quando não for pega em seu voo, dirá Benjamin nas ‘Teses’: ‘Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado’. (GAGNEBIN, 2014, p. 169)

A urgência da imagem mnêmica, de acordo com Gagnebin (2014, p. 170), advém de uma transformação estética radical: da estética da visão e da contemplação para a estética do tátil e da vibração. Em Proust, as imagens da memória involuntária não nascem do olhar à *madeleine* mergulhada no chá, mas, antes, são provocadas pelo sabor, pelo tato com o biscoito francês. Em outras palavras, “não é a *visão* do biscoito ou de uma paisagem que provoca o *estremecimento* do eu e a irrupção da lembrança, mas sim o contato, um *tocar*.” (*ibid.*, p. 170, ênfase da autora). Assim, ainda que as lembranças se formem como imagens, a intensidade primeira que faz

insurgir a memória involuntária está ligada às sensações primitivas como o tato e o olfato, escapando à ordem da consciência, configurando-se, conforme Gagnebin, como uma “memória do corpo”.

Em *Bom dia para os defuntos*, a imagem do passado dos vencidos andinos evidencia justamente a fugacidade e fragilidade da imagem mnêmica benjaminiana, que, ao visar o presente diegético para formar a imagem dialética, mostrando-se como uma imagem única, imediatamente se defaz com o desenrolar da repressão responsável pelo massacre dos ranquenhos, como vimos anteriormente. Quanto à “memória do corpo” como gatilho para o surgimento da imagem mnêmica, diferente do narrador em primeira pessoa proustiano, o narrador scorziano, transitando em pequenos momentos entre os signos apessoal para o pessoal, não registra de maneira clara a sensação de estremelecimento por não se configurar como um personagem, mantendo o registro onisciente apessoal na maior parte da narração. No entanto, em sua performance como voz coletiva andina, o narrador sugere seguir a sensação de estremelecimento de Fortunato na ação guia de formação da imagem dialética, quando se encontra correndo em direção a Rancas no momento do desalojamento: “o velho Fortunato *estremeceu*: o céu estava com a mesma cor de corvo que na manhã da fuga universal dos animais.” (BDPD, p. 10, ênfase minha). Assim, quando “o velho divisou os telhados de Rancas” e “parou junto a um penhasco” (BDPD, p. 219), foi após o *estremelecimento* causado pela corrida ao *tocar* com os pés a terra a ser desapropriada pela Guarda de Assalto, na tensão do momento de urgência da luta dos ranquenhos, que emergiu a imagem mnêmica: “Cinquenta mil dias antes o general Bolívar tinha-se detido ali: na manhã da sua entrada em Rancas.” (BDPD, p. 219).

A transformação da estética da contemplação aurática para a estética da tatibilidade pós-aurática constrói como consêquencia uma percepção pautada simultaneamente na distração e na atenção, como Benjamin indicou por meio da arte arquitetônica e da própria narração proustiana, conformando uma estética do jogo e lúdica como potencial submerso na capacidade mimética após o declínio da aparência clássica da aura. Desse modo, de acordo com Burkhardt Lindner *apud* Gagnebin (2014, p. 156), Benjamin compreende “a experiência aurática como potencial antropológico que não deve ser liquidado mas sim transformado em jogo e novamente firmado”. A indicação teórica dessa transformação estética se encontra na segunda versão do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, conforme sustenta Gagnebin ao afirmar que

o ‘potencial antropológico’ contido na experiência aurática – como quis Burkhardt Lindner – transpõe-se a uma outra experiência estética, a saber, a experiência do lúdico.

Numa longa nota da segunda versão da ‘Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’, que foi omitida (ou censurada?) tanto na versão francesa como na versão alemã publicada pela *Zeitschrift für Sozialforschung*, Benjamin define o jogo (Spiel), o lúdico, como a segunda metade da arte, entendida como comportamento mimético originário do homem. (GAGNEBIN, 2014, p. 171-172)

A longa nota explicita primeiramente a “bela aparência” como fundamento da aura clássica, que, de acordo com Benjamin, encontra seu cume na estética de Goethe, depois desenvolve a perspectiva do surgimento do lúdico com a decadência da aura clássica na reprodução, conforme se pode verificar nesse trecho da nota:

A bela aparência como realidade aurática ainda preenche inteiramente (...) a criação de Goethe. Mignon, Otilia e Helena participam dessa realidade. ‘Nem o invólucro nem o objeto velado por ele é o belo; o belo é o objeto *em* seu invólucro’ – eis a quintessência da concepção artística tanto de Goethe como da Antiguidade. O seu declínio sugere duplamente que viremos o olhar para a sua origem. Esta repousa na mímeses como o fenômeno originário de toda atividade artística. O imitador faz o que faz apenas aparentemente. E, de fato, a antiga imitação conhece apenas uma única matéria, na qual ela se forma, a saber: o corpo próprio do imitador. Dança e linguagem, linguagem corporal e labial são as mais antigas manifestações da mímesis. – O imitador torna sua coisa aparente. Pode-se também dizer: ele representa a coisa, ele joga com ela. Assim, depara-se-nos a polaridade só pode ser de interesse ao pensador dialético se ela possui um papel histórico. E esse é de fato o caso, pois esse papel é determinado pelo confronto histórico-universal entre a primeira e a segunda técnica<sup>97</sup>. A aparência é o esquema mais reduzido, mas simultaneamente mais presente em todos os procedimentos mágicos da primeira técnica, ao passo que o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica. Nem o conceito da aparência, nem o do jogo são estranhos à estética tradicional; e, na medida em que o par conceitual de valor de culto e valor de exposição está contido no par conceitual mencionado, ele não diz nada de novo. Isso se transforma subitamente, no entanto, assim que esses conceitos perdem a sua indiferença face à história. Com isso, eles conduzem a uma visão prática. Esta quer dizer: aquilo que acompanha a atrofia da aparência e o declínio da aura nas obras de arte é um enorme ganho para o espaço do jogo. (BENJAMIN, 2013, p. 299, ênfase no original)

Para Gagnebin, Benjamin assegura que a dissolução da aura da estética clássica não fez surgir apenas um mundo desencantado, sem a bela aparência das obras de arte fincadas no culto e no mágico, mas também um mundo pautado na práxis política por meio de uma tendência

---

<sup>97</sup> A “primeira técnica” e a “segunda técnica” são ideias formuladas por Benjamin para descrever os procedimentos relacionados ao domínio das forças da natureza, no caso da primeira, e a interação entre as forças humanas e naturais, no caso da segunda, conforme Gagnebin (2014, p. 172-173), por isso, Benjamin afirma que “a primeira técnica mobiliza o ser humano tanto quanto possível; a segunda, tão pouco quanto possível. A façanha técnica da primeira técnica é, em certo sentido, o sacrifício humano, ao passo que a da segunda é da ordem dos aviões de controle remoto, que não precisam de tripulação. O ‘de uma vez por todas’ vale para a primeira técnica (trata-se para ela de uma falta que jamais poderá ser restabelecida, ou do eterno sacrifício substituto); o ‘uma só vez não é nada’ vale para a segunda (ela tem a ver com o experimento e a sua variação incansável das condições de experimentação). A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano passou, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, a tomar distância da natureza. Dito de outro modo, a origem está no jogo.” (BENJAMIN, 2013, p. 290)

lúdica e experimental submergida na mímeses. Para além de visar um ‘reencantamento do mundo’, essa estética do jogo propõe “uma ‘demaquiagem’ (*abschminken*) do real, sua ‘dessinfecção’, seu desmascaramento crítico”, destruindo as belas aparências ilusórias, como fez as fotografias de Atget analisadas por Benjamin, tornando “possível a emergência de outro processo: o de experimentação lúdica – mas também séria – com outras possibilidades de realidade.” (2014, p. 174). Ou seja, a aposta dialética consiste numa estética do jogo oriunda de uma “mímesis parodística ou denunciadora” (*ibid.*, p. 160), como sendo um “palco de exercícios de paródia e distanciamento do *status quo* e de experimentação de outros mundos, que deveriam preparar para outras práticas possíveis, desta vez, políticas.” (*ibid.*, p. 163)

Essas considerações se aplicam precisamente à estética de *Bom dia para os defuntos*, não apenas pela inserção de elementos auráticos na imagem mnêmica dos vencidos andinos, mas também pela própria disposição descontínua dos capítulos, contendo como exigência básica para o leitor a montagem dos fragmentos do quebra-cabeça romanesco para poder visualizar a ampla imagem das lutas dos camponeses quéchuas, e ainda, principalmente, pelo caráter parodístico e denunciatório que o realismo maravilhoso scorziano adquire com a isotopia do mito como amadurecimento do porvir dos vencidos andinos. Assim, Manuel Scorza constrói em *Bom dia para os defuntos* uma estética do lúdico e do jogo, do gesto e da interrupção, como modo de “demaquiar” o real e de promover um desmascaramento crítico e subversivo da realidade andina na dinâmica desigual e combinada própria do capitalismo tardio nos países latino-americanos, ainda que enunciativamente a poética da homologia do realismo maravilhoso possa sugerir uma espécie de reencantamento do mundo com a conjunção dos elementos diegéticos real e maravilhoso.

Nesse sentido, a estética scorziana não somente destrói a “bela aparência” aurática clássica, sem ceder espaço para reintroduzi-la por meio de um narrador-escritor-demiurgo, como coloca no centro narrativo o lúdico como a outra dobra da mímeses, tanto na forma de expressão como na forma de conteúdo de diversos episódios, por exemplo, quando surge alegoricamente no desfecho, após a frágil e fugaz imagem mnêmica dos vencidos andinos da Batalha de Junín desaparecer com o advento do massacre dos comuneiros de Rancas no âmbito da imagem dialética, uma outra imagem mnêmica por meio do último episódio maravilhoso do romance: a conversa entre os defuntos ranquenhos.

Ora, os diálogos entre Fortunato e Dom Alfonso Rivera, e demais *viventes-mortos*, a sete palmos do chão de Rancas usurpado pela mineradora norte-americana, além de registrarem a

memória da violência mítica, introduzem um tempo infinito e abissal similar ao atributo da nova aura. Depois dos personagens passarem pelo limiar entre a condição de *homens-toupeiras* e *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, a conversa entre os *viventes-mortos* sugere uma semeadura do futuro, ou seja, o mito da vida após a morte se articula como armadura do porvir, construindo uma metáfora da conversa como memória latente dos recentes vencidos quéchuas, que parece ativar a possibilidade de visar um novo presente num momento de perigo para ser apropriado pelos lutadores visados, deixando claro, de certo modo, conforme Benjamin (2012, p. 244, ênfase no original), que “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.” Em outras palavras, a última imagem de *Bom dia para os defuntos* emerge como uma *facies hipocrática* dos vencidos andinos, no forte sentido benjaminiano, em que o narrador como um alegorista, ver por trás dos projetos de vida frustrados, das ruínas, dos escombros, da aparência da história petrificada de derrota dos camponeses quéchuas um índice de vida que deve apontar para a reparação do sofrimento no futuro.

Nessa acepção, a estética do romance scorziano, como “um dos exercícios de distanciamento do *status quo* e experimentação de outros mundos”, coloca em jogo uma outra ideia de universalidade. Na mesma medida em que o ‘potencial antropológico’ da reinserção aurática da imagem mnêmica se abre “para uma nova dimensão do infinito: não mais um infinito transcendente e universal, mas um infinito imanente e singular, um infinito ligado à memória e ao inconsciente”, para utilizar as palavras de Gagnebin (2014, p. 130), a construção da mônada benjaminiana como apresentação estética da história dos vencidos andinos articula, como vimos, uma ideia de universal que parte da singularidade emergente das lutas andinas como ensejo de visualização do todo, aproximando-se com a ideia da universalidade selvagem antropofágica como um anel partido onde a imanência singular irrompe em sua diferença num espaço não-diferencial, conforme Raúl Antelo (2001, p. 265).

Outra aproximação teórica entre a mônada benjaminiana e a antropofagia, que reverbera em *Bom dia para os defuntos*, como se pôde verificar anteriormente, encontra-se na perspectiva da imaginação histórica e estética, no que se refere à necessidade de um desvio ao passado, como modo de apropriação de alguns valores, em vista de um horizonte utópico no futuro. Nesse sentido, a partir da experiência surrealista, Walter Benjamin e Oswald de Andrade certamente “viam nas vanguardas uma forma de quebrar a lógica que sustentava o mundo capitalista e todo

aparato trazido à tona pelos adventos modernos, por meio desse desvio ao passado e pela criação de uma mitologia moderna.” (ANDRADE, 2016, p. 4719). Assim, a ressignificação da história na estética scorziana, a partir do próprio processo de mitificação da História oficial, pode ser lida como uma *dialética da devoração e uma devoração da dialética*, para utilizar o título de um artigo de Eduardo Sterzi (2011), em que analisa esteticamente a conexão entre a imagem dialética e a “presença pura” na poesia Oswaldiana.

Por fim, a reinserção de uma nova aura na imagem mnêmica de *Bom dia para os defuntos*, tendo em vista a diluição de elementos apropriados da cultura quéchua nas ferramentas de modernização literária, plasmou-se por meio de uma devoração criadora antropofágica como modo de responder as exigências estéticas e políticas da nova condição do fazer literário no continente, determinadas pela vocação histórica do *boom*, no entanto, ao invés de propor uma substituição da política pela estética, colocou no centro da narrativa uma exigência política da estética: a ressignificação da história dos vencidos. Em outras palavras, a liberdade estética e política, proporcionada pela autonomização do artefato literário latino-americano, conjugada com o projeto de modernização narrativa do *boom*, constituído por uma demanda aurática numa condição pós-aurática, possibilitou uma politização da estética em *Bom dia para os defuntos*, apresentada, de um lado, pela isotopia do mito como armadura do porvir dos vencidos andinos no efeito de sentido da História mitificada, de outro, pela construção de uma selvagem imagem dialética como resposta estética politizada à catástrofe.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.

Walter Benjamin, em *Passagens*

Apreciando os apontamentos críticos levantados neste estudo, pode-se concluir que Manuel Scorza em *Bom dia para os defuntos* construiu um romance social em que mobilizou e incorporou ficcionalmente em sua composição, de maneira singular, a violência da história dos camponeses quéchuas das décadas de 1950 e 1960, na medida em que deu ênfase para a significação da relação entre o direito, o poder e a violência na luta pela terra de uma “guerra silenciosa” nos Andes Centrais peruanos contra os latifundiários e a mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, reescrevendo esteticamente a história dos vencidos andinos a partir de uma estética lúdica por meio da construção peculiar do realismo maravilhoso, possibilitado pela hibridização de elementos de duas tradições narrativas distintas, o indigenismo peruano e a *nova narrativa hispano-americano*.

Desse modo, a representação da violência pôde ser visualizada a partir da proximidade e dos pontos de contato com o conceito benjaminiano de violência mítica, que se revelou uma ferramenta oportuna, desvelando a significação da ordem mítica da violência da história mimetizada em sua imbricação com as esferas do direito e do poder, as quais ordenam na diegese um destino de resignação e infelicidade para os camponeses quéchuas, tangenciando o conceito de ordem demoníaca do direito, possibilitando, assim, investigar a representação das malhas do destino e da ordem da violência nos episódios do romance. Esse diálogo crítico permitiu ainda verificar a significação da resistência dos viventes andinos numa ambiguidade terminante entre a resignação e a coragem de lutar frente a uma violência dupla, a de ordem colonial, com o questionamento da condição humana dos viventes indígenas, atuando junto com a de ordem republicana, levado a cabo pelos agentes do Estado peruano, pelo Dr. Montenegro e pela mineradora norte-americana.

Nesse sentido, a resignação como destino dos camponeses andinos enredado pelo “terno preto”, enquanto alegoria do direito peruano, apresentou na diegese uma significação de vida natural desprovida de qualquer qualidade a não ser o próprio pulsar biológico e, em contrapartida, a coragem de lutar de alguns viventes andinos demonstrou como sentido uma condição de vida ativa pautada na decisão ética e política de retomada das rédeas do próprio destino. A significação dessas duas condições, que caracterizam a ação ambígua dos camponeses andinos, pôde se revelada pelo diálogo com os conceitos benjaminianos de mera vida e vida histórica, respectivamente, possibilitando expor a especificidade da significação de acumulação de opressão, no sentido dos resíduos de racismo da ordem de violência colonial contra a condição humana dos indígenas inserida na própria violência da ordem republicana contra os

camponeses, configurando-se como uma espécie de dupla mera vida a partir do ponto de encontro entre as significações diegéticas e o conceito benjaminiano. Nessa acepção, os camponeses se mostraram ora na condição de *homens-toupeiras*, ora na condição de *homens-que-sustentam-que-bom-que-afinal-comece-a-luta*, significações conceituais correspondentes, respectivamente, a espécie de condição de dupla mera vida e de vida histórica dos viventes andinos. Essa dinâmica de oscilação entre as ações conformou, ao cabo, o sentido de um *limiar* que se mostrou capaz de produzir apenas uma pequena resistência, reconhecendo a ordem de violência sem, contudo, conseguir combatê-la.

A história dessa violência recebeu tratamento diegético na forma de expressão da renovação do realismo promovido pelo contexto estético do *boom* da literatura latino-americana. O conceito de realismo maravilhoso de Chiampi se revelou a ferramenta teórica precisa para a análise da poética da obra scorziana, que demonstrou como singularidade a construção de um efeito de sentido de mitificação da História da violência por meio da função ideológica da racionalidade do “mito”, como referência ao universo andino, na ordem sêmica do “maravilhoso”, como *armadura do porvir* dos vencidos andinos, em contraposição à função ideológica da racionalidade histórica dos vencedores, em referência ao mundo da modernização capitalista, na ordem sêmica do real, a partir da poética de não disjunção enunciativa entre as duas ordens do discurso diegético.

A condição de possibilidade dessa construção de sentido demonstrou ser a singular e contraditória inserção estética de *Bom dia para os defuntos*, que se insere tanto no romance social indigenista quanto na *máquina de sonhar* realista maravilhosa da *nova narrativa hispano-americana*, mostrando que o caso particular de heterogeneidade literária scorziana, com a diglossia cultural dissolvendo elementos da oralidade indígena na cultura letrada romanesca, possibilitou a assimilação/transformação ativa dos elementos da narrativa moderna das ordens sêmicas real e maravilhosa para construção peculiar do realismo maravilhoso scorziano, no sentido da constituição do *limiar* entre o realismo e o “mito” como modo de ressignificar a história de violência contra os camponeses quéchuas como uma História mitificada.

A partir disso, o presente estudo demonstrou a possibilidade de leitura de *Bom dia para os defuntos* como uma *mônada antropofágica*, considerando a narrativa como uma reescrita estética da história dos vencidos andinos a partir da condição do entrecruzamento de dois universos culturais distintos. Primeiro, foi possível verificar a construção da forma de apresentação estética da história como uma grande imagem que se aproxima do conceito

benjaminiano de imagem dialética, na medida em que o desfecho apresenta a conformação de uma imagem única que imobiliza dois tempos distintos, o presente da ação diegético e a imagem menêmica dos combatentes da batalha de Junín, no índice histórico de coragem de lutar contra os dominantes pela promessa de um projeto não cumprido. Como uma espécie de resposta à significação da violência na forma de conteúdo do romance, a apresentação da história na forma de expressão como uma imagem dialética se realizou como uma construção estética da memória e da história na perspectiva dos vencidos andinos, encontrando ressonância precisa com a isotopia do mito como *armadura do porvir* dos camponeses quéchuas na poética de fundo do realismo maravilhoso.

Desse modo, como uma espécie de “mundo em miniatura”, *Bom dia para os defuntos* internalizou como momento de verdade na forma romanesca a história da violência dos vencidos andinos como uma mônada, onde se pode visualizar esteticamente na significação do singular – a luta dos comuneiros quéchuas das comunidades de Yanachoca contra o Dr. Montenegro e de Rancas contra a mineradora *Cerro de Pasco Corporation* – certo domínio do todo – pela representação da violência da estrutura arcaica de dominação dos latifundiários do gamonalismo, em nível local, e a violência do imperialismo norte-americano, em nível global, ambos associados ao Estado peruano, representando, assim, a dinâmica desigual e combinada do capitalismo tardio. Assim, Manuel Scorza produziu uma estética em consonância com o método monadológico de compreensão da história do “materialismo histórico” benjaminiano, conforme podemos perceber com a leitura do seguinte fragmento dos livros das *Passagens*:

Um problema central do materialismo histórico a ser finalmente considerado: será que a compreensão marxista da história tem que ser necessariamente adquirida ao preço da visibilidade [*Anschaulichkeit*] da história? Ou: de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista? A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. – Resíduos da história – [N 2, 6] (BENJAMIN, 2007, p. 503)

Em seguida, vimos que a antropofagia como procedimento cultural responde em certo sentido a estratégia com a qual Manuel Scorza concebeu *Bom dia para os defuntos*, tendo em vista a releitura estética da instância pré-moderna por meio de transgressões de elementos modernos. Em outras palavras, o romance scorziano apresentou uma devoração selvagem intercultural como solução para o problema da relação conflituosa entre as culturas pré-moderna e

moderna, visto que se expõe na construção estética uma digestão criadora das ferramentas modernas, como os motivos dos romances ocidentais e os procedimentos narratológicos da tradição realista e maravilhosa transformados a partir da infiltração de elementos pré-modernos, como no caso da racionalidade do “mito” na ordem sêmica “maravilhosa” e a inserção de resíduos da oralidade quéchua, conformando como diferença o realismo maravilhoso.

Por fim, podemos concluir que a solução cultural romanesca de Manuel Scorza, para o encontro conflituoso entre a tradição e a modernidade, promoveu como resultado, por meio do *limiar* entre a demanda aurática e a condição pós-aurática do projeto de modernização da *nova narrativa hispano-americana*, uma estética do jogo e da participação, na medida em que o romance exige ao leitor a montagem da espécie de “quebra-cabeça” do grande painel das lutas andinas, conformando, ao cabo, a imagem dialética que traz em seu bojo uma imagem mnêmica dos vencidos andinos como elemento aurático, rompendo com a vocação compensatória do *boom*. Isto é, o realismo maravilhoso de *Bom dia para os defuntos* sugere uma politização da estética como vocação lúdica do *boom* em contrapartida à vocação compensatória de substituição da política pela estética, formulada por Avelar.

Considerando que parte da crítica latino-americanista dos últimos anos procurou negar qualquer potencial político desestabilizador na estética da *nova narrativa hispano-americana*, conforme verificamos no interlúdio, promovendo uma espécie de homogeneização crítica pessimista do *boom*, em contrapeso ao caráter eufórico da tradição crítica participante desse contexto, busquei neste trabalho um caminho diferente desses campos, na medida em que arranquei do conjunto da *nova narrativa hispano-americana* uma das obras mais esquecidas passado o *boom*, tanto pelo mercado editorial quanto pela crítica acadêmica, para sugerir uma tensão interna na constituição estética do realismo maravilhoso.

Nesse sentido, o objeto do presente estudo poderia ser considerado morto em dois sentidos: primeiro, por fazer parte de uma estética incorporada às “articulações ideológicas” do “Império”, conforme a perspectiva de Moreiras (2001, p. 226); segundo, pelo relativo esquecimento editorial e crítico. Contudo, a partir do sentido crítico proposto pela epígrafe acima, não compreendo a cultura e a crítica como uma herança intocável de um inventário formado por imagens eternas cuja vida já se completou em sua época, ao revés, procuro entender as obras de artes e as ferramentas críticas a partir de uma abertura, de um índice de vida, que se acumula desde a produção – sua pré-história – até a recepção de qualquer presente – sua pós-história – precisamente no sentido formulado por Benjamin, como se pode observar nesse trecho:

Se o conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, a sua deneração e transformação em mercadorias que se tornaram objetos de posse para a humanidade é para ele uma ideia inconcebível. Para ele, a obra do passado não está consumada nem fechada. Não a vê cair no regaço a nenhuma época, reificada e disponível, nem no todo nem em parte. Enquanto quinta-essência de configurações encaradas como independentes, se não do processo de produção que as viu nascer, pelo menos daqueles em que sobrevivem, o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada. A sua história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política. (BENJAMIN, 2013, p. 137-138)

A concepção de cultura benjaminiana reivindicada neste estudo rompe, portanto, com a concepção partilhada tanto pelo historicismo como por certa tradição de esquerda, compreendendo a história da cultura como uma espécie de supermercado em que armazenam bens inabaláveis do passado. A história burguesa chama isso de “tradição”, enquanto a história de esquerda de “herança”. Nesse sentido, para dizer junto com Jeanne Gagnebin (2014, p. 213), “essa diferença de nomenclatura, no entanto, não altera o fato de que ambas (...) compartilham de uma noção de cultura que em nada difere daquela do proprietário que contabiliza os bens culturais de que dispõe”, já que um contabiliza como se fosse um investimento de banco e o outro de luta, assim, ainda conforme Gagnebin, mesmo que os usos sejam distintos, ambos mantém a mesma lógica de propriedade e uso. Portanto, diferente de uma concepção de cultura substancialista e reificante, Benjamin funda uma história da cultura a partir da ideia de “transmissão”, formulando uma *outra* espécie de “tradição”, no sentido de um

processo histórico concreto, material, de desistências, de perseverança, de lutas e de violência que transporta ou não, leva ou não, transmite ou não um acontecimento ou uma obra do passado até nosso presente. Benjamin retoma a reflexão crítica do Romantismo alemão de Iena (...) para solapar as trivialidades do materialismo vulgar. Fazem parte de uma obra de arte, segundo Schlegel, por exemplo, não só sua feitura num determinado momento temporal, mas também sua recepção, suas críticas, suas traduções, suas adaptações – porque não se pode separar, senão de maneira abstrata, a obra ‘em si’ de sua vida ‘para nós’. Traduzindo essa proposição em termos mais materialistas, Benjamin afirmará que nenhuma obra nos chega de maneira neutra, como se a ‘tradição’ histórica fosse um mero depósito de produtos prontos, que esperam imóveis nas gavetas empilhadas do tempo.

Ou a obra é transmitida até nosso presente, ou deixada de lado, negligenciada, recusada ou esquecida num processo nem sempre consciente de formação e aceitação de uma tradição histórica. Trata-se de um processo turbulento, orientado por lutas histórico-políticas que levam, entre outras coisas, à formação de um cânone e à exclusão de vários autores ou de várias obras dessa tradição canônica. E essa transmissão faz parte da história da obra que não é, portanto, um objeto morto e finito, mas tal um organismo vivo, diriam os românticos de Iena, algo que cresce e se transforma ou perece e encolhe, podendo até desaparecer da memória dos homens. (GAGNEBIN, 2014, p. 213-214)

Seguindo esse direcionamento crítico, analisei a “vida” de *Bom dia para os defuntos* para além de sua produção, tendo em vista que investiguei parte de sua pré-história e pós-história, a

partir da transmissão da estética do indigenismo e da *nova narrativa hispano-americana*, conforme se verificou no decorrer da dissertação, sempre na perspectiva de uma “abertura” dos apontamentos críticos relativos tanto à obra scorziana como à estética do *boom*. Assim, este estudo encontrou um *índice histórico* de “vida ativa” num objeto estético aparentemente morto, no sentido da politização da estética do realismo maravilhoso.

Nessa perspectiva, pode-se concluir que este estudo também procurou colaborar para a *explosão* de certo *continuum* da história do *boom*, no que se refere à homogeneização crítica do caráter produtor da estética da *nova narrativa hispano-americana* em favor das “articulações ideológicas do Império”, reativando certa dimensão desestabilizadora suspensa de sua história, ao mesmo tempo em que reconheceu a tendência de vocação compensatória do *boom*. Em outras palavras, buscou-se começar a formulação e a investigação da hipótese de pensar a estética do realismo maravilhoso, como escrita da não-disjunção, numa tensão interna fundamental: de um lado, a tendência de substituição da política pela estética como vocação compensatória do *boom*, conforme Avelar (2013), de outro lado, a tendência de politização da estética como vocação lúdica da *nova narrativa hispano-americana*, onde cada tendência a seu modo procurou responder ao limiar entre a demanda aurática e a condição pós-aurática do projeto de modernização da literatura latino-americana. Portanto, considerando que a derrota levada a cabo pelos regimes militares instaurou as condições de impossibilidades do realismo maravilhoso, na medida em que “*as ditaduras esvaziariam a modernização de todo conteúdo progressista, libertador*” (AVELAR, 2003, p. 48, ênfase do autor), fazendo ascender, dentro da derrota, a *vitória da primeira tendência da tensão interna do realismo maravilhoso em favor do esquecimento da segunda*, abrindo espaço, em retrospectiva, para homogeneização crítica, o presente estudo tentou reativar criticamente a segunda tendência em suspensão.

Para finalizar, um fato extraliterário importante e incomum da “vida” e da pós-história de *Bom dia para os defuntos*, tendo em vista que se liga à recepção da obra no Peru, registrou de maneira curiosa como a estética do romance scorziano guarda certa força política, a saber: a forte influência do romance para a libertação do Héctor Chacón histórico<sup>98</sup> – o camponês quíchua que Scorza tomou como mote para criar o personagem principal de mesmo nome do subenredo [1], conhecido na narrativa como “Olho-de-Coruja” (“Nictálope”, no original) – que se encontrava preso por mais de onze anos num presídio na floresta peruana, devido à anistia concedida pelo

---

<sup>98</sup> Em anexo, seguem duas fotos de Manuel Scorza com Héctor Chacón, depois da libertação do presídio de Selpa, na selva peruana.

então presidente do Peru, o general Juan Velasco Alvarado, por causa da grande repercussão de *Bom dia para os defuntos*.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. 176 p.
- ANDRADE, Oswald De. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. 243 p.
- ANDRADE, Lucas Toledo de. Vanguarda e revolução: aproximações entre Walter Benjamin e Oswald de Andrade. **Anais da XV Abralic**, Rio de Janeiro, 2016. p. 4712-4723. Disponível em: < [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491496276.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491496276.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2016.
- ANTELO, Raúl. **Transgressão e modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. 278 p.
- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo, 1999. 258 p.
- ARGUEDAS, José María. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. 2 ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Río de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. 465 p.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 303 p.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2016. 240 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (segunda versão em alemão). Tradução Daniel Pucciarelli. In: \_\_\_\_\_. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Org. de Rodrigo Duarte. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013, p. 277-314.
- \_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**: (1915-1921). Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013. 176 p.
- \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009. 192 p.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Org. Willi Bolle; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Hozironte: Editora UFMG, 2007. 1167 p.
- BETHELL, Leslie. **Historia de América Latina**: 12. Política y sociedad desde 1930. Barcelona: Crítica - Grijalbo Mondadori, 1997. 424 p.
- BONNET, Alberto. Suponiendo a Neptuno. Un comentario crítico de Imperio. **Cuadernos del Sur**, Buenos Aires, n. 23, 2002.

BORÓN, Atilio. **Imperio e imperialismo**: una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri. Buenos Aires: Clacso, 2004. 168 p.

CAMACHO, Diana V. Geraldo. Redoble por Rancas: un discurso híbrido. **Connotas – revista de crítica y teoría literarias**, México, v. 5, n. 9, p. 143-157, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000. 193 p.

CASTRO, Eduardo Viveiros De. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 5 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 552 p.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: Forma e ideologia no romance hispano-americano. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 180 p.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 254 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 288 p.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p.

ESCAJADILLO, Tomás G.. El indigenismo narrativo peruano. **Philologia hispalensis**, España, v. 1, n. 4, p. 117-136, 1989.

ESTRADA, Oswald. Problemática de la diglosia "neoindigenista" en 'Redoble por Rancas'. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Lima-Hanover, Año 28, núm. 55, p. 157-168, 2002.

FARIAS, Flávio Bezerra De. DO CAPITAL AO IMPÉRIO: miséria da filosofia política. **Revista de políticas públicas**, São Luís, v. 9, n. 1, p. 31-76, jul./dez. 2005.

FERRO, Roberto. ¿Historia o Ficción? La violencia en el orden del referente y en el proceso de la escritura: las novelas de La guerra Silenciosa, de Manuel Scorza. **Kipus – revista andina de letras**, Ecuador, n. 8, p. 27-40, 1998.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Hibridismo selvagem. Folha de São Paulo. **Jornal de resenhas**.2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs0809200108.htm>>. Acesso em: 14 set. 2016.

FOSTER, John Bellamy. Imperialism and 'Empire'. **Monthly Review**, v. 53, n. 7, dez. 2001.

FRANCO, Renato. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. 127 p.

FREUD, Sigmund. Über Coca. **Revista APPOA**, Porto Alegre, v. 26, 2004. p. 100-126. Disponível

em: < [http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista26\\_-\\_uber\\_coca.pdf](http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista26_-_uber_coca.pdf)> Acesso em: 15 ago. de 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 114 p.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. 272 p.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 2 ed. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001. 501 p.

HERNÁNDEZ, Consuelo. Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 543, p. 149-158, set. 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Artigo sobre o livro A exaustão da diferença, de Alberto Moreiras**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-exaustao-da-diferenca-a-politica-dos-estudos-culturais-latino-americanos/>> Acesso em: 15 nov. 2016.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella**. 4 ed. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003. 414 p.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: Formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. 287 p.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. Tradução Felipe José Lindoso. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Clacso, 2010. 336 p.

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Tradução Mario Duayer e Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Boitempo, 2011. 788 p.

MATE, Reyes. **La herencia del olvido**. Madrid: Errata naturae editores, 2008. 228 p.

\_\_\_\_\_. **Meia-noite na história**: Comentários às teses de Walter Benjamin "sobre o conceito de história". Tradução Nélio Schneider. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2011. 440 p.

MIRAVET, Dunia Gras. **Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible**. Barcelona: Edicions de la Universitat de Lleida; Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2003. 323 p.

MOREIRAS, Alberto. **A exaustão da diferença**: A política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 405 p.

NODARI, Alexandre. **Lei do homem. Lei do antropófago: o direito antropofágico como direito sonâmbulo**. Anais do I Simpósio de Direito e Literatura, v1. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2011. p.125-145. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/99605/Anais-FUNJAB-Volume-1-Online.pdf?sequence=1>> Acesso em: 29 de jan. 2017.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 77 p.

OTTE, Georg. **Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Tese de doutoramento do curso de pós-graduação em Letras – Literatura Comparada – UFMG, 1994. 280 p.

PETRAS, James. **Imperio con imperialismo**, 2004. Disponível em: <[http://www.estudiosdelosdesarrollo.mx/administracion/docentes/documentos\\_personales/17128Imperio\\_con\\_imperialismo.pdf](http://www.estudiosdelosdesarrollo.mx/administracion/docentes/documentos_personales/17128Imperio_con_imperialismo.pdf)> Acesso em: 29 de out. 2015.

POLAR, Antonio Cornejo. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 325 p.

\_\_\_\_\_. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. 1 ed. Lima: Editorial horizonte, 1994.

\_\_\_\_\_. **Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista**. Lima: Lasontay, 1980.

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

RÉNIQUE, José Luis. **A revolução peruana**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 172 p.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In:\_\_\_\_\_; RUFFINELLI, J. (Org.). **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 647-668.

ROMERO, Francisco Carranza. **El mundo de los muertos en la concepción quechua**. Ciberayllu. Temas andinos y afines – university of missouri. 2005. Disponível em: <[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/FCR\\_Muertos.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/FCR_Muertos.html)>. Acesso em: 18 mar. 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 219 p.

SCORZA, Manuel. Literatura: Primer Territorio Libre de América. Texto inédito de Manuel Scorza (Póstumo). Nodo 50. **Mariátegui – la revistas de las ideas**. 2006. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/mariategui/literaturaprimerterritoriolibre.htm>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. **Redoble por Rancas**. 7 ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. 296 p.

\_\_\_\_\_. **Bom dia para os defuntos**. Tradução Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 227 p.

SILVEIRA, Ênio. **Encontros com a civilização brasileira 25**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 240 p.

SOTO, Juan González. El tiempo del mito en Redoble por Rancas, de Manuel Scorza. **Boletín americanista**, Barcelona, n. 46, p. 161-182, 1996.

STERZI, E. Dialética da devoração e devoração da dialética. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFFINELLI, J. (Org.). **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 437-453.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 188 p.

VARELLA, Alexandre C.. A origem da coca pelo vício do Inca. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, Vitória, p. 1-21, 2008. Disponível em: <[http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexandre\\_varella.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexandre_varella.pdf)> Acesso em: 20 set. 2016.

ZIZEK, Slavoj. **Violência: Seis reflexões laterais**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014. 195 p.

## ANEXOS

Numeradas de 1 até 13, as fotografias a seguir foram retiradas da revista argentina *Crisis*, ano 1, n. 12, de abril de 1974. Pertenciam ao arquivo pessoal de Manuel Scorza. Exceto a foto 13, obviamente, todas foram capturas na época testemunhal da luta dos camponeses quéchuas.



**1** Detrás de un alambrado casi invisible, los habitantes de un pueblo de Cerro de Pasco, expulsados de sus casas por el cerco avasallante de Redoble por Rancas.



**2** Los habitantes de otro pueblo de Cerro de Pasco ruegan a su santo patrón que el cerco no los encierre.



**3** Comuneros marcan con banderas peruanas hitos de sus tierras. Inútil defensa contra el inexorable avance del cerco.



**4** Comuneros ansiosos leen un ejemplar del diario "Expreso" de Lima, que publica uno de los manifiestos del Movimiento Comunal.





**5** Vigías preceden el ataque de los comuneros de Chinche dirigidos por Garabombo, el Invisible.



**6** Los comuneros deciden atacar. Invasión de una de las primeras haciendas de Cerro.



**7** El régimen de Prado declara a Cerro de Pasco —la ciudad más alta del mundo, 4.400 metros de altura— en estado de sitio.



**8** Cerro de Pasco ocupado militarmente por la Guardia de Asalto al mando del coronel Marroquín Cueto.

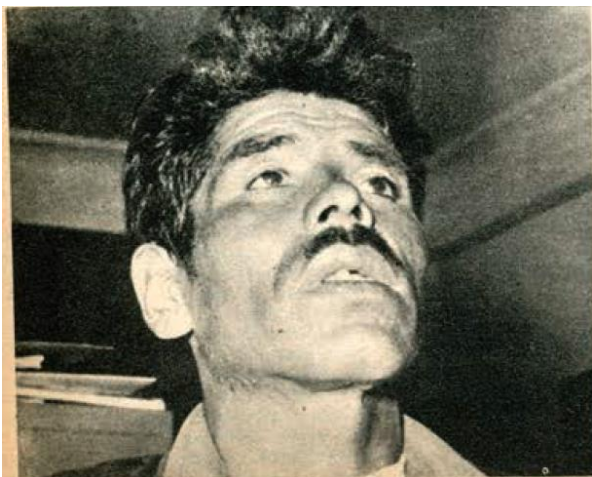


**9** Entierro de parte de los comuneros ejecutados en Chinche. Final de Historia de Garabombo, el Invisible.



**10** Cerro de Pasco, en duelo, declara la huelga general. En el Bosque de Piedra, los comuneros deciden formar un ejército clandestino.





**11** Fermín Espinoza Borja, Garabombo.



**12** "Tengo el placer de anunciar que el orden ha sido restablecido en Pasco", declara el ministro Elías Aparicio (gobierno Manuel Prado).

**13** Manuel Scorza y el Nictálope, que regresa a Yanacocha después de once años de cárcel



Manuel Scorza e Héctor Chacón, o camponês andino que inspirou a construção do personagem homônimo de *Bom dia para os defuntos*, no dia de sua libertação da prisão de Sepa, em 28 de julho de 1971.

Fonte: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Disponível em:

<[http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel\\_scorza/imagen\\_album/imagen/imagen\\_album\\_manuel\\_scorza\\_con\\_hector\\_chacon\\_1/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/manuel_scorza/imagen_album/imagen/imagen_album_manuel_scorza_con_hector_chacon_1/)> Acesso em: 20 jan. 2017.

Fonte original: Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*, Edición de Dunia Gras, Madrid, Castalia, p. 12