

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

En octubre no hay milagros
e a ética do sacrifício

DIEGO FREITAS GARCIA

Rio Grande,
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

DIEGO FREITAS GARCIA

***En octubre no hay milagros*
e a ética do sacrifício**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do título de Mestre em História da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Eleonora Frenkel Barretto

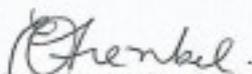
Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande,
2018

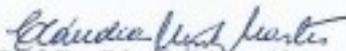
Diego Freitas Garcia

“En octubre no hay milagros” e a ética do sacrifício

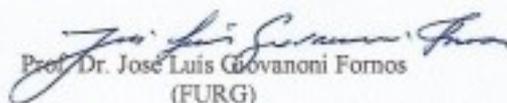
Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Eleonora Frenkel Barreto
(FURG) – Orientadora e Presidente da Banca



Prof. Dr. Rômulo Monte Alto
(UFMG) por skype



Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos
(FURG)

AGRADECIMENTOS

*ao presidente Lula
pelas políticas públicas que oportunizaram acesso
e permanência na universidade a muitos jovens como eu*

à CAPES, FURG e PPG Letras

*à professora Cristina Dias Diaz
para tirar do forno e colocar na mesa
aquela sentença proferida no dia 26/01/2016
“perde-se um bom padeiro, ganha-se um mestre”*

*à Gabriela
pela solidariedade
quando fui agredido por discordar*

*à professora Eleonora
pela orientação, liberdade e compreensão*

*ao povo peruano
pelo aprendizado e pela convulsão sensorial*

*al maestro Oswaldo
aunque no estuvo bien
irse antes de unas chelitas*

*à Valéria
por la papa rellena
e pela efetividade do método motivacional*

*aos que de forma ou outra ofereceram
os materiais necessários para esta pesquisa*

*à mãe que tive
e às que me cuidaram*

*aos trabalhadores
que plantam, colhem, secam, ensacam,
transportam, processam e embalam a erva-mate e o café*

*aos amigos, conhecidos e familiares
que suspeitam o esforço e aos que suspeitam do*

*aos que nunca serão capazes
de apagar a chama que arde na minha pele*

*A veces cuando pienso que todo está perdido
voy hacia algunas formas de la muerte,
me pego un tiro con una palabra
que alguna vez me fue tan transparente.*

Adrián Abonizio

RESUMO

Esta dissertação realiza um diálogo entre o romance *En octubre no hay milagros* (1965), do escritor peruano Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016), e a ética do sacrifício que orientou o modelo de militância revolucionária das agrupações políticas armadas latino-americanas da segunda metade do século XX. O trabalho pensa a modernidade literária peruana, examinando nesse sentido as condições históricas de desenvolvimento da geração de 50 e as suas principais características. Analisa a atmosfera sacrificial criada no romance com o auxílio das categorias de “festa” (Roger Caillois) e “erotismo” (Georges Bataille). Ademais, explora a hipótese de que as tensões sociais representadas por Reynoso sinalizam a ocupação da procissão do *Señor de los Milagros* pelo domínio da guerra. Os fundamentos antropológicos da instituição do sacrifício, nas contribuições de Marcel Mauss e Henri Hubert, René Girard e Georges Bataille, aparecem relacionados ao tema da violência política, que recebe atenção inicial mediante os postulados filosóficos de Hannah Arendt e Jean-Paul Sartre e, posteriormente, com estudos recentes sobre a experiência latino-americana, de modo que as considerações presentes nesta dissertação procuram aportar também ao debate acerca das raízes do conflito armado interno vivido pelo Peru a partir dos anos 1980.

Palavras-chave: En octubre no hay milagros; Oswaldo Reynoso; ética do sacrifício; violência política; Peru.

RESUMEN

Esta tesis realiza un diálogo entre la novela *En octubre no hay milagros*, del escritor peruano Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016), y la ética del sacrificio que ha guiado el modelo de militancia revolucionaria de las agrupaciones políticas armadas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. El trabajo piensa la modernidad literaria peruana, examinando en este sentido las condiciones históricas de desarrollo de la generación del 50 y sus rasgos principales. Analiza la atmósfera sacrificial creada en la novela con la ayuda de las categorías de “fiesta” (Roger Caillois) y “erotismo” (Georges Bataille). Además, explora la hipótesis de que las tensiones sociales representadas por Reynoso señalan la ocupación de la procesión del Señor de los Milagros por el dominio de la guerra. Los fundamentos antropológicos de la institución del sacrificio, en las contribuciones de Marcel Mauss y Henri Hubert, René Girard y Georges Bataille, aparecen relacionados al tema de la violencia política, que cobra atención inicial mediante las proposiciones filosóficas de Hannah Arendt y Jean-Paul Sartre y, posteriormente, con estudios recientes sobre la experiencia latinoamericana, de manera que las consideraciones presentes en esta tesis buscan aportar también al debate acerca de las raíces del conflicto armado interno vivido en Perú a partir de los años ochenta.

Palabras-clave: En octubre no hay milagros; Oswaldo Reynoso; ética del sacrificio; violencia política, Perú.

SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	9
1. En octubre no hay milagros e a modernidade literária peruana	
1.1 (Neo)indigenismo e a expressão literária no Peru.....	16
1.2 O moderno de En octubre no hay milagros e El zorro de arriba y el zorro de abajo.....	27
1.3 A horrível Lima da geração de 50.....	48
2. En octubre no hay milagros e a ética do sacrificio	
2.1 Crise da representação: a experiência da política como guerra.....	55
2.2 Capitalismo e sacrificio.....	69
2.3 Morte e ressurreição: a procissão religiosa como festa.....	74
2.4 Morte e ressurreição: o sacrificio.....	89
2.5 A literatura, a revolução e o sacrificio.....	107
Considerações finais.....	113
Referências.....	117

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

En octubre no hay milagros, publicado inicialmente em 1965 pela editora Wuaman Puma, foi relançado cinco vezes em solo peruano (1966, 1973, 1986, 1994, 1998) e outras tantas vezes posto à circulação em impressões piratas que facilitam a entrega ao grande público com letras e preços diminutos. O romance alcançou projeção internacional por meio do acurado projeto da editora argentina El andariego, em 2008, e chegou à Itália comemorando os 50 anos pela mão da editora Sur, sob o título *Niente miracoli a ottobre*. Este é o primeiro romance do escritor peruano, nascido em Arequipa, Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016). Antes, ele havia composto o livro de poemas *Luzbel* (1955) e o conjunto de contos *Los inocentes* (1961). Depois, criaria *El escarabajo y el hombre* (1970), *En busca de aladino* (1993), *Los eunucos inmortales* (1995), *El goce de la piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006), *En busca de la sonrisa encontrada* (2012), *Arequipa, lámpara incandescente* (2014) e milhares de outros parágrafos que esperam guarida póstuma.

En octubre no hay milagros desliza sobre 12 horas de um dia de outubro na cidade de Lima, Peru, durante a procissão religiosa do *Señor de los Milagros*. O autor apresenta, na forma de um diário, com hora e local, os eventos que estabelecem o contraponto entre o universo de dom Manuel, banqueiro e influente no jogo da política, e aquele de dom Lucho, empregado do banco, prestes a ser despejado do cortiço no qual vive em precárias condições com a sua família – a esposa María, a filha Bety e os filhos Carlos e Miguel. Este último, revoltado com o abandono e a injustiça, atenta contra a imagem do *Señor*, cuspidando-a, e acaba linchado pela multidão em êxtase. Inquieto desde a primeira cena, Miguel planta a pergunta diante da repressão policial: “E se estivésemos armados?”. As páginas finais confirmam que o jovem decidiu-se, desesperadamente, ao custo da própria vida, pela violência.

A narrativa de Reynoso despertou a virulência de boa parte da crítica da época, que designou a lata de lixo como destino natural do livro, considerado um amontoado de páginas repletas de pornografia daninha. O autor foi classificado como marxista raivoso, pervertido, dado às coisas abjetas (ENRÍQUEZ, 2016). A “ditadura da imprensa”, nas palavras de Jorge Ramos Rea (2015a), atribuiu a violência e os matizes eróticos do romance – próprios da efervescência dos corpos juvenis – a prováveis desvios psicológicos de Reynoso, tentou negar a literariedade do texto e julgou a publicação imprópria para um homem que exercia a função de professor. O escritor tratou de ressignificar os juízos dos seus detratores: “En lo que se

refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que yo estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar al país.” (REYNOSO apud REA, 2015, p. 73).

José María Arguedas, após a publicação de *Los inocentes*, já tinha reconhecido em Reynoso aquilo que os outros pretendiam esconder: tratava-se do novo narrador para um mundo novo. O Peru do início da segunda metade do século XX, com o crescimento dos cinturões de pobreza, o acirramento dos conflitos de classe, e incapaz ainda de reverter o esquema de dominação herdado da Conquista espanhola, prefigurava o horror em que a nação submergiu-se a partir dos anos 1980. Acompanhando a modernização social – manifesta nas letras do Rio da Prata com trinta anos de antecedência – a Geração de 50 peruana, atenta ao cenário urbano em mutação, reelaborava as técnicas narrativas desenvolvidas pelos escritores neorrealistas da Europa e dos Estados Unidos. Oswaldo Reynoso, inscrito nesse fenômeno, escrevia com a violência de um estilo novo, em amálgama de linguagem popular, alta poesia e recursos inovadores para mudar o panorama literário nacional.

O interesse pessoal pelo autor, razão primitiva desta dissertação, remonta ao ano de 2011, quando do meu primeiro contato com os escritos de Reynoso, nas dependências da Casa da Literatura Peruana, em Lima. Naquela ocasião, fui apresentado à edição mais recente do seu livro de contos *Los inocentes* e tomado de transcendente fascinação por aqueles relatos que conjugavam a exaltação lírica, a experimentação da linguagem e a densa caracterização psicológica dos jovens com os quais eu compartilhava diariamente a chuva dourada de pó derramada sobre o asfalto. “El semáforo es caramelo de menta: exquisitamente.” (REYNOSO, 2006a, p. 11). Reynoso passou a influenciar decisivamente minha compreensão do ser peruano e minha poética pessoal. O velho professor, frequentador do mítico Palermo, representava as ruas pelas quais eu também andava, *manos en los bolsillos*, e pode ser que a gente tenha se cruzado na saída de algum bar. Já como estudante do mestrado em História da Literatura, forcei o reencontro com o autor. Dada a qualidade que nele eu enxergava, resultou-me estranho que o seu nome fosse praticamente desconhecido no restante da América Latina e, especialmente, no Brasil, onde até o momento não se registra tradução alguma dos seus livros publicada. Decidido pela importância de estudá-lo, nos primeiros meses de 2016, fui surpreendido novamente por Reynoso pouco depois, no fim de maio, desta vez com a notícia do seu desaparecimento físico.

As pesquisas desenvolvidas sobre a literatura de Reynoso no Brasil concentram-se na

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Rômulo Monte Alto, doutor em Literatura Comparada, coordena nessa instituição o projeto “Literatura andina e cultura peruana: traduzir para entender”, que conta entre seus resultados a dissertação intitulada *Los inocentes, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita*, de autoria de Lara Mucci Poenaru, e a tradução de *El goce de la piel*, realizada por Douglas Henrique de Oliveira. No viés da estética da recepção, o estudo de Poenaru busca compreender o conjunto de negociações que fizeram com que o livro *Los inocentes* (1961) seja hoje considerado oficialmente referência da literatura peruana depois de ter recebido a quase unânime reprovação da crítica quando publicado. Além do importante levantamento bibliográfico realizado por Poenaru, é pertinente a análise do significado dos recursos literários presentes em *Los Inocentes*, como o uso de gírias, o monólogo interior e a influência cinematográfica para a composição do cenário, utilizados também no livro *En octubre no hay milagros*. Já a preocupação de Douglas Oliveira refere-se à possibilidade de preservar os elementos estilísticos da obra no processo de tradução, ademais de apontar a construção da identidade adolescente através da recorrência das tensões sexuais nos contos sobre os quais se debruça.

Destacando, ainda que de maneira breve, a fortuna crítica levantada inicialmente, responsável por estimular a delimitação do objeto de estudo, sublinho o artigo *Narrar la violencia: En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso*, de autoria de María Elena Torre, da Universidad Nacional del Sur, Argentina. A concisa publicação adianta em cinco páginas certas relações entre linguagem, violência e política que desenvolvo na dissertação. Para María Torre, *En octubre* apresenta uma violência emergente, conectada ao contexto de surgimento de organizações revolucionárias: a pobreza, a exploração dos camponeses e a discriminação étnica. A teórica argentina atenta ainda para o círculo de violência que, começando com a greve dos bancários e terminando com a morte de Miguel, envolve a narrativa e arma o universo caótico da metrópole que atrai e repele. Para esta dissertação, as considerações de Maria Torre também são importantes por destacarem a complexidade do projeto narrativo de Reynoso em um esforço estético no qual o caráter violento transcende a escolha temática e permeia toda a linguagem.

De igual modo, o artigo de Paola Calderón, *La grasa de las capitales: consideraciones sobre Los siete locos y En octubre no hay milagros*, estabelece pontos de aproximação entre o autor argentino Roberto Arlt (1900-1942) e Oswaldo Reynoso. Segundo ela, ambos adotam uma escritura violenta “que muchas veces ignora el buen gusto, atraviesa los límites de

aquello que las élites culturales establecen como el tono apropiado de la literatura.” (CALDERÓN, 2016, p. 8). A distância temporal entre os livros, caracterizados como representantes do realismo urbano, é explicada por Paola Calderón através da ideia de que “el proceso de modernización de ciudad que Buenos Aires vivía en los veinte-treinta, en Lima se da en la década del cincuenta –sesenta.” (CALDERÓN, 2016, p. 12). O estudo comparativista de Calderón também leva em consideração as diferenças entre as narrativas: *En octubre no hay milagros* afasta-se mais radicalmente do realismo clássico, uma vez que a apresentação da cidade por Reynoso é realizada a partir de múltiplas perspectivas, reconhecendo que a linguagem só pode dar conta do real de maneira fragmentada. A argumentação de Calderón é importante por relacionar a violência manifesta no plano linguístico com um processo de reconfiguração simbólica da cidade que agudiza suas contradições e leva o criador a forjar estéticas narrativas transgressoras.

Por último, o estudo lexicográfico do livro de Reynoso desenvolvido por Luisa Prisciliana Portilla Durand, em 2014, identifica 158 palavras presentes na obra *En octubre no hay milagros* que, à época de sua publicação, não constavam no Dicionário da Real Academia Espanhola. Nesse sentido, suscita o entendimento de que o livro encerra um repertório vocabular baseado no uso popular da linguagem capaz de integrar novos sujeitos ao universo ficcional e agredir a literatura vista enquanto domínio da norma culta.

Com base nessas observações prévias e como forma de estender as perspectivas de estudo da produção de Reynoso, a presente dissertação procura explorar as possibilidades de diálogo entre o romance *En octubre no hay milagros* (1965), do escritor peruano Oswaldo Reynoso Díaz, e a questão do sacrifício, mais precisamente relacionado à ética que pautava o modelo de militância nas organizações políticas revolucionárias voltadas à luta armada pelo poder na segunda metade do século XX dentro do espaço latino-americano.

O texto movimenta-se de acordo com aproximações e ampliações sucessivas do problema central, para o qual tenta estabelecer um contato recíproco, constante e sem determinismos, entre o campo artístico-cultural peruano/latino-americano, as transformações e permanências históricas do período de produção do romance, os aportes da antropologia sobre a instituição milenar e universal do sacrifício e as ponderações filosóficas acerca do enfrentamento do ser humano com a morte. Acredito, assim, que o mérito do trabalho não se encontra em oferecer um resultado final e definitivo, mas em incitar o alargamento tanto da crítica sobre a literatura de Reynoso quanto da reflexão sobre a ética do sacrifício. Nos

espaços referidos, esta dissertação pretende jogar em órbita elementos adicionais. Dessa forma, desejo apresentar o texto de Reynoso ao público brasileiro, uma vez considerada a escassa atenção dada aos seus escritos em território nacional e a premente tarefa de integrar culturalmente os povos da Nossa América.

Esta articulação inscreve-se, de igual modo, na discussão mais profunda sobre a utilização política da violência, o que ocorre em um contexto continental pós-ditaduras. O tema é particularmente pungente no Peru atual, pois as graves violações dos direitos humanos às quais incorreram tanto o partido maoísta Sendero Luminoso quanto o Estado peruano no recente período do conflito armado interno demandam com urgência a atenção de um país que permanece extremamente fraturado e desigual. Portanto, as mediações propostas entre literatura, violência e história assumem, a partir de *En octubre*, determinadas particularidades, especificidades situacionais das instâncias de produção e dos lugares de experiência dos povos latino-americanos. Esquadrinhando esses tópicos, as considerações aqui expostas filiam-se à linha de pesquisa “Literatura, História e Memória Literária” do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande.

A dissertação está dividida em dois capítulos. O item 1.1, “(Neo)indigenismo e a expressão literária no Peru”, relaciona diferentes percepções da crítica com respeito a qual seria o real caráter do movimento indigenista, sobretudo tendo em conta os efeitos da separação entre a temática explorada, os atores representados e as instâncias de produção e recepção, efeitos indissociáveis de uma sociedade marcada pela dominação histórica do elemento indígena pelo ocidental/espanhol. Esboça a evolução experimentada pela corrente indigenista na perspectiva de Tomás Escajadillo, sondando as pressões modernas por novas configurações de representação e as possíveis permanências identitárias na literatura posterior de cunho urbano. Apresento também a primeira aproximação ao tema do sacrifício atrelada à dificuldade de lidar artisticamente com a heterogeneidade cultural do Peru. Para tal, procedo à análise breve de algumas expressões neoindigenistas da geração de 50, à qual pertenceu Oswaldo Reynoso.

No subcapítulo 1.2, empreendo um esforço comparativo entre dois romances peruanos – *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas, e *En octubre no hay milagros* – com o objetivo de questionar as formas sob as quais ocorreu a modernização peruana. Assim, revisito conceitos como transculturação (Ángel Rama) e heterogeneidade (Cornejo Polar) para pensar os cruzamentos culturais advindos dos trânsitos migratórios, além

de examinar, de maneira interdisciplinar, os recursos expressivos presentes em ambas as obras e a correspondência entre estes recursos, as fronteiras do literário definidas pelo cultismo da linguagem e os moldes romanescos.

A unidade 1.3, “A horrível Lima da geração de 50”, parte das proposições de Sebastián Salazar Bondy no livro *Lima la horrible*, de 1964, para aprofundar a análise dos cenários geográficos e das atmosferas sociais e psicológicas de *En octubre no hay milagros*. Nele indago as maneiras pelas quais o universo da narrativa, enquanto representação literária do espaço urbano da capital em modernização, permite pensar, com os contrastes sociais delineados por Reynoso no ambiente da procissão, as posturas da geração de 50 diante da sobrevivência do mito colonial de uma cidade pacata e circunscrita às pompas palacianas.

No item que abre o segundo capítulo, intitulado “Crise da representação: a experiência da política como guerra”, abordo, a partir da noção de crise mimética de René Girard, como as situações literárias de *En octubre* plasmam a descrença na política tradicional generalizada no Peru da segunda metade do século XX. De igual modo, aponto, por meio do conceito de pobreza da experiência de Walter Benjamin, a agudização dos conflitos sociais e as condições do surgimento de grupos armados que autorizam compreender a narrativa em um contexto de guerra. O tema da disposição sacrificial dos militantes, ou em outras palavras, da possibilidade de controle político do sacrifício, é interpelado, inicialmente, pela discussão da retórica apologética da violência com base nos postulados de Jean-Paul Sartre e Hannah Arendt e ampliado pela filosofia da morte de Hegel segundo as considerações de Georges Bataille.

“Capitalismo e sacrifício”, ponto 2.2, explora a hipótese, em consonância com o ensaio de Walter Benjamin “O capitalismo como religião”, de que o modo de produção vigente opera sob lógica sacrificial. Na representação da procissão do *Señor de los Milagros* realizada por Reynoso, procuro entrever as dimensões ético-religiosas das práticas de administração da morte levadas a cabo desde a ordem e aquelas que se insurgem contra a mesma.

O subcapítulo 2.3, “Morte e ressurreição: a procissão religiosa como festa”, propõe novas percepções acerca da presença do erotismo no romance. Georges Bataille ressalta a violência do domínio do sagrado. Com o filósofo busco pensar a unidade entre o sacrifício e a convulsão erótica, além da dialeticidade do par proibição-transgressão. A argumentação sobre o sacrifício é estendida com a análise de diferentes produções artísticas limenhas que retratam

o ambiente da procissão, à luz da teoria da festa de Roger Caillois, a fim de discutir como a morte de Miguel encontra lugar na atmosfera de exceção, êxtase e excessos composta por Reynoso. Também com base em Caillois retorno ao tema da guerra, perscrutando agora os fundamentos antropológicos que permitem vislumbrar as similaridades desta com o tempo da festa.

No item 2.4, “Morte e ressurreição: o sacrifício”, concentro o debate sobre o tipo ideal de militante pautado pela glorificação da disposição sacrificial e os efeitos desse imaginário para a construção política e para a memória dos conflitos experimentados na América Latina. Como passo prévio, examino as funções da instituição arcaica do sacrifício, os ritos inerentes a ele e o seu caráter ambíguo, por meio das contribuições de Henri Mauss e Marcel Hubert, bem como a particularidade do sacrifício cristão segundo o mecanismo do bode expiatório exposto por René Girard. Realizo este movimento para tratar de maneira complexa o tema da violência política, para além de circunstâncias pontuais, associando-o filosoficamente à esfera íntima do sagrado.

O último subcapítulo desta dissertação, “A literatura, a revolução e o sacrifício”, é uma sorte de epílogo, no qual pondero o encantamento de Reynoso pelos rostos juvenis, mediante a inserção do personagem Miguel e de outros adolescentes de sua produção literária no “reino da infância”, segundo o conceito de Georges Bataille. Ao considerar a literatura como herdeira das antigas religiões e prolongamento dos sacrifícios, Bataille segue ajudando a desvendar neste item o caráter constitutivo da violência do sagrado no romance *En octubre no hay milagros*. Uma vez que o mundo da criança está marcado pelo clarão do instante e, por conseguinte, opõe-se ao mundo calculado do trabalho e dos adultos, cogito, ademais, as implicações do protagonismo infantil na narrativa de Reynoso e no compromisso do escritor com a transformação social.

1. En octubre no hay milagros e a modernidade literária peruana

1.1 (Neo)indigenismo e a expressão literária no Peru

O crítico Tomás Escajadillo (1989) estabelece, no artigo “El indigenismo narrativo peruano”, certa diferenciação entre as obras consideradas indigenistas e aquelas de “temática indígena”, as quais classifica como “indianistas”, por discordar da ideia disseminada de que bastaria o sentimento de reivindicação ao autóctone para a configuração de um texto indigenista. Segundo Escajadillo, seria necessário, além de tal sentimento, a superação da visão romântica do mundo andino, proliferadora de situações e linguagens sentimentais, e a suficiente proximidade do mundo novelado, de maneira a reduzir o impulso exotista. O “indianismo”, para Escajadillo, estaria ainda dividido em “indianismo modernista”, incluindo os livros *Los hijos del sol* (1921), de Abraham Valdelomar, e *La venganza del cóndor* (1924), de Ventura García Calderón, e “indianismo romântico-realista-idealista”, com *El padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui, e *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner.

Dessa forma, a irrupção do indigenismo propriamente dito coincidiria não com o livro da escritora cusquenha Clorinda, como sinaliza boa parte dos críticos, senão com o aparecimento de *Cuentos andinos* (1920), de Enrique López Albújar, e encontraria em Ciro Alegría e José María Arguedas seus mais hábeis representantes. O esquema evolutivo de Escajadillo completa-se com o aprofundamento da densidade psicológica e a ampliação do espaço representado, levados a cabo por um grupo de escritores superadores do indigenismo ortodoxo, entre eles Eleodoro Vargas Vicuña e Carlos Eduardo Zavaleta, já pertencentes à geração de 50, e considerados, aqui, neoindigenistas.

Enquanto elemento constitutivo do espaço literário peruano, faz-se necessário sublinhar que o indigenismo transcende o mesmo. Primeiramente, porque conecta-se com a formação da Asociación Pro Indígena, ativa de 1909 a 1916, e com as rebeliões indígenas de 1915-1924, além da Revolução Mexicana de 1910, as doutrinas de mestiçagem de José Vasconcelos e o muralismo mexicano, processos que instalaram o problema indígena na agenda dos intelectuais latino-americanos. Do mesmo modo, nas primeiras décadas do século XX o interesse pelo tema indígena manifestou-se em distintas áreas da cultura peruana: Julio C. Tello organizava escavações arqueológicas, Luis Eduardo Valcarcel viajava com a Missão Peruana de Arte Incaico (1924-1925) por Bolívia e Argentina, a Escola Nova de José Antonio

Encinas, em Puno, e o Grupo Orkopata procuravam superar o sistema colonial de ensino através da educação rural, intercultural e bilíngue, com escolas ambulantes e o aprendizado do quechua a partir da música e do teatro, compartilhando, ademais, as preocupações no seu órgão de difusão – o *Boletín Titikaka* – em rede com o principal espaço de discussão da época, a revista *Amauta*, dirigida pelo socialista José Carlos Mariátegui. Além disso, como destaca Ricardo González Vigil, a corrente indigenista manifestava-se na

creación musical (Daniel Alomía Robles, Valle Riestra, Teodoro Valcárcel, Edgar Valcárcel, etc.), pictórica (la escuela de José Sabogal, sin olvidar los elementos de la plástica prehispánica asimilados por Szyszlo y los nudos de Eielson), cinematográfica (lo más parecido a una escuela de cine que hayamos tenido es la denominada escuela del Cusco, con películas como *Kukuli* y *Jarawi*) y fotográfica (ahí, Martín Chambi brilla como uno de los fotógrafos más geniales del siglo XX). (VIGIL, 2004, p. 132)

Compreender o indigenismo em sentido amplo significa, então, reconhecer a existência de uma área cultural para além das fronteiras nacionais, uma área cultural andina, como defende Ángel Rama (2008), ou ainda mais ampla, e, por outro lado, marcar o caráter fraturado da sociedade peruana. Misha Kokotovic caracteriza o indigenismo como “la revaloración y reivindicación de la herencia cultural indígena andina del Perú (en vez de la hispánica), y la redefinición de la identidad regional o nacional para incluir en ellas a la cultura indígena.” (KOKOTOVIC, 2006, p. 33-34).

No mesmo sentido, José Carlos Mariátegui, no célebre *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, antecipa a consideração de que

el indigenismo no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el nativismo en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los indigenistas auténticos – que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero 'exotismo' – colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación – no de restauración ni resurrección. (MARIÁTEGUI, 1974, p. 332)

Contrastando a corrente indigenista com o nativismo platino, Mariátegui argumenta que este era viabilizado pela unidade nacional que Uruguai e Argentina haviam logrado, enquanto na realidade peruana persistia o choque entre os elementos costenho e andino. Nesse contexto, defende Mariátegui:

(...) se averigua que la corriente indigenista no depende de simples factores literarios sino de complejos factores sociales y económicos. Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre – no sólo inferioridad – social y económica. (MARIÁTEGUI, 1974, p. 332-333)

O teórico aponta um desequilíbrio histórico na formação nacional e acredita que o indigenismo, ao incorporar o sentimento de libertação do indígena, representaria as forças sociais responsáveis pela modernização do Peru sob projeto socialista, extinguindo, por conseguinte, os resíduos de feudalidade verificáveis na literatura colonial crioula. Mariátegui situa o indigenismo no interior do programa revolucionário de sua geração: é necessidade histórica para liquidar o latifúndio e promover o desenvolvimento autônomo e integrado do país; esta análise marcada pela crença no progresso não deixa de identificar os verdadeiros atores do movimento em questão:

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla. (MARIÁTEGUI, 1974, p. 335)

No balanço que Ángel Rama (2008) realiza da literatura indigenista, o crítico uruguaio concorda com Mariátegui ao classificá-la como obra de mestiços. No entanto, no que se refere aos efeitos decorrentes desse fato, a avaliação de Rama não é tão positiva. Segundo ele, o indigenismo, enquanto máscara do *mesticismo* das camadas médias emergentes, demonstrou ser incapaz de perceber autenticamente a cultura dos elementos subjugados que reivindicava, uma vez que operava mediante a simplificação do pensamento dominante, do qual era o filho bastardo.

Desse modo, o ceticismo de Rama assinala que o indigenismo nasce da disputa de poder entre a oligarquia e uma nova vanguarda mestiça em busca da legitimação dos seus interesses. Questiona-se, dessa forma, a originalidade da corrente indigenista: como nas outras três vezes em que o indígena havia aparecido na literatura americana (a literatura missionária colonial, a neoclássica da Independência e a do período romântico), ele permanecia sem lograr expressão própria; um setor minoritário em ascensão empregava a mitificação do passado incaico como parte do seu projeto de corroer os valores culturais instalados:

Quizás haya sido esa la trampa que esterilizó los esfuerzos cumplidos en las disciplinas artísticas por el movimiento indigenista, reflejando así otros equívocos subterráneos en el campo de las ideas. Porque se trató de una literatura escrita por y para las bajas clases medias o mestizas en situación de ascenso y por lo tanto, ansiosas de una culturización indispensable para el cumplimiento de su proyecto. Ese circuito cerrado transitaba sin embargo a través del tema indígena, usado como

elemento referencial y nunca como elemento que pudiera ser puesto a la prueba de la realidad dado que en ningún momento el público al que se dirigió el indigenismo estuvo compuesto de indios. (RAMA, 2008, p. 164)

Rama parece incorrer na injustiça apontada por Mariátegui ao reclamar para a literatura indigenista uma aferição do real como validação do sucesso dos seus esforços, ou seja, ao mesmo tempo que discerne a natureza mestiça desse movimento, o crítico uruguaio exige dele resultados que esta natureza de antemão inviabiliza. De alguma forma, embora Ángel Rama reconheça o papel democratizador e transculturador dos setores médios latino-americanos ainda incipientes, não deixa de atribuir-lhes certo oportunismo no tratamento do referente autóctone. Conforme Rama, o *mesticismo* promoveria, através de quatro fatores (realismo, economicismo, modernização e socialismo) uma forma de aculturação do indígena adaptada às particularidades da primeira metade do século XX.

A leitura de Antonio Cornejo Polar em *El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sócio-cultural* contrapõe-se às apreciações adversas lançadas por Ángel Rama, aportando maior complexidade para a abordagem do cruzamento entre o mundo quechua e o castelhano. Cornejo Polar enfatiza o caráter não-orgânico da literatura peruana e marca um precedente para as manifestações indigenistas nas crônicas do Novo Mundo, no sentido de que ambas expressam a *heterogeneidade* de obras literárias forjadas no conflito entre diferentes identidades socioculturais, quando “la producción, el texto y su consumo corresponde a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (CORNEJO POLAR, 1978, p. 13). A sobrevivência do indígena ao extermínio da Conquista preserva a ambiguidade resultante do fato de que o escritor precisa interpretar um mundo estranho ao seu de maneira a representá-lo ao mesmo tempo com fidelidade e inteligibilidade. Em situações textuais como essas, mais do que determinar a capacidade mimética lograda pelos autores, o importante do trabalho crítico seria, conforme Cornejo Polar, a análise do processo contido na assimilação criativa das formas estéticas pertencentes ao referente indígena, como nos desenhos de Guamán Poma ou na linguagem de José María Arguedas, pois nelas a tensão artística remete ao cruzamento problemático de forças sociais díspares:

Este difícil diálogo intersocial e intercultural constituye el cimiento más profundo del indigenismo. Al igual que todas las literaturas heterogéneas, cuyos sesgos específicos habría que estudiar por separado, el indigenismo no se agota en la representación realista de su referente, que por lo demás está limitada por la inevitable exterioridad de su perspectiva de creación, y se realiza más bien como reproducción literaria, de la estructura e historia de sociedades desintegradas como son las de los países andinos. Reproductor de la clave más honda de las sociedades andinas, el indigenismo, se compromete raigalmente con el curso histórico de las

naciones que guardan el vigor de los pueblos que la conquista no pudo liquidar. Si esta pluralidad no deja nunca de ser conflictiva, es también, y con mayor intensidad, espléndidamente enriquecedora. (CORNEJO POLAR, 1978, p. 21)

As considerações teóricas de Cornejo Polar correspondem às dificuldades enfrentadas por José María Arguedas enquanto escritor bilíngue: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos, en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquél un trance al parecer insoluble.” (ARGUEDAS, 2011, p. 16). Contudo, Arguedas não considerava este um problema originado por sua condição individual de mestiço criado junto aos indígenas, mas um impasse enfrentado por todos aqueles que arriscavam a expressão literária no Peru, pois o drama nela contido era de substrato histórico:

¿Hasta cuándo durará la dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantinsuyo y de España? ¿Qué profundidad tiene ahora la corriente que los separa? Una angustia creciente oprime a quien desde lo interno del drama contempla el porvenir. (ARGUEDAS, 2011, p. 14)

No ensaio *La novela y el problema de la expresión literária en el Perú*, escrito em 1950 e incluído como prólogo em algumas versões do livro *Yawar Fiesta*, Arguedas rechaça a classificação de suas novelas como indigenistas, argumentando que os seus personagens fazem confluir os diferentes tipos andinos – o indígena, mas também o latifundiário novo e o latifundiário antigo, o mestiço de comportamento oscilante, o estudante provinciano e o migrante. Além disso, ao esboçar o árduo caminho pelo desenvolvimento de um estilo para representar as culturas em choque nos Andes, com a necessária modificação do idioma, a forma literária manifestaria o problema nacional: “¿Y por qué llamar indigenista a la literatura que nos muestra el alterado y brumoso rostro de nuestros pueblos y nuestro propio rostro, así atormentado? Bien se ve que no se trata sólo del indio.” (ARGUEDAS, 2011, p. 20).

Ángel Rama visualiza em Arguedas o promotor da renovação geracional que produziria um aprofundamento da visão literária através da descoberta de áreas do pensamento indígena até então ignoradas pelo limitado *mesticismo* de Enrique López Albújar e José Carlos Mariátegui, o que justificaria a inadequação do termo “indigenista” para referir-se à nova literatura surgida nos anos 1950 e que procurava integrar “todos os sangues” da nação. Relacionado ao exposto por Rama, Tomás Escajadillo levanta uma dupla possibilidade: se, por um lado, a ampliação do indígena como problemática de todo o país leva ao ocaso do indigenismo tal qual se conhecia, por outro, mantém-se a existência de uma prática literária

ocupada com os valores humanos da população nativa, atualizando-se com os aportes da narrativa moderna, logrando, desse modo, ainda maior proximidade com o mundo novelado.

Nesse sentido, Escajadillo explora o conceito de *neoindigenismo*, sob o qual abriga as mudanças levadas a cabo na literatura pós-Segunda Guerra, resumidas em quatro pontos que explicam a insurgência dessa nova vertente: o emprego do realismo mágico, apresentando o estrato mítico sem separá-lo daquilo que se toma por real; a intensificação do lirismo no relato, com o florescimento da prosa poética em primeira pessoa; a complexificação técnica e a profunda experimentação dos moldes e estruturas narrativas; o crescimento do espaço da representação narrativa, com a presença de personagens e cenários exteriores ao mundo andino. Sobre esse último ponto, Escajadillo sustenta que, nas novelas de Carlos Eduardo Zavaleta e Marcos Yauri, por exemplo, a mobilidade espacial não minimiza a atenção ao mundo indígena, apenas o concebe dependente do conjunto da sociedade, ao que afirma categoricamente como provocação aos críticos modernos defensores do “ocaso do indigenismo”: “El indigenismo (no) ha muerto: Viva el 'neo-indigenismo'.” (ESCAJADILLO, 1989, p. 136).

Ricardo González Vigil indica o escritor Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997) como uma das vozes neoindigenistas mais expressivas da literatura peruana. Vicuña, autor de relação estreita com Oswaldo Reynoso, ofereceu à geração de 50, de caráter predominantemente urbano, dois livros de contos – *Ñahuin* (1953) e *Taita Cristo* (1964) – que conjugam a montagem técnica moderna com a cosmovisão andina, trilhando com rara destreza caminhos que consagraram prosadores mais reconhecidos a nível internacional, como Juan Rulfo:

Resulta pasmosa la similitud en estilo y contenido del trabajo de Eleodoro Vargas Vicuña y el del gran escritor real-maravilloso mexicano Juan Rulfo. Esta se explica por sus experiencias afines del mundo rural en contacto con el legado indígena y por lecturas comunes (básicamente Joyce, Faulkner y los regionalistas hispanoamericanos). Ambos publicaron sus respectivos primeros libros en 1953. (VIGIL, 2004, p. 137)

No prólogo à edição de 1976 do livro *Ñahuin*, Washington Delgado destaca a densa poesia presente nos contos. Delgado estabelece paralelos entre a prosa poética elaborada a partir do mundo quechua e a tragédia grega, o que seria resultado menos da instrução formal de Vicuña do que do vínculo com as forças míticas universais, de origem agrária, como a dualidade vida-morte concebida em relação com a ordem cíclica da natureza:

(...) es, sobre todo, en los relatos de Taita Cristo donde percibimos la presencia constante del mundo mítico. En el relato del mismo título el motivo central constituye el conflicto entre padre y el hijo, conflicto que es el mismo de Edipo y cuya raíz mítica refleja el ritual agrario de la siembra y la cosecha y también el ciclo del día (Amón-Ra-Osiris). Pero el cuento de Vargas Vicuña no tiene ninguna relación argumental con el teatro griego, ni con la literatura egipcia. No es el nivel de la trama donde se produce la coincidencia. Hay, sin embargo, una atmósfera ritual que nos separa del progresivo tiempo histórico y nos sumerge en el inmóvil tiempo mítico, y luego, como conflicto único, continuo y agobiante, la competencia entre el padre y el hijo, no como un problema psicológico o como un enfrentamiento de caracteres, sino como un rito que nos presenta en forma concreta el combate abstracto y eterno entre lo viejo y lo nuevo, ese combate tan magníficamente estudiado por Frazer en *La rama dorada*. El desenlace, además, resulta sorprendente: quien es derrotado y sucumbe no es el padre sino el hijo, pero este final subraya el poder, la fuerza inmarcesible del viejo mundo mítico y ritual. (DELGADO in VICUÑA, 1978, p. 19-20)

O conto “Taita Cristo”, mencionado por Delgado, transcorre no pequeno povoado andino de Acobamba durante a procissão de Sexta-feira Santa, na qual o protagonista Alejandro Guerrero é forçado pelos conterrâneos, que o julgam já velho para a função, a abandonar o andor carregado sobre os ombros por 39 anos. Alejandro reluta, mas quando finalmente aceita ceder o posto, o seu filho e substituto, Lizandro, frustrando as expectativas do pai e dos lugareños, não resiste ao peso da imagem e cai, dessangrando-se, ainda no começo do percurso religioso. Alejandro, disposto a honrar a estirpe familiar e expiar a falta cometida, decide carregar a cruz do Senhor: “Yo responderé. Mi sangre no está vencida. (...) Seré el primero en pagar mi culpa por mi propia cuenta. (...) -Verán quien es Alejandro Guerrero. (VICUÑA, 1978, p. 90-91). O desfecho está anunciado e determinado pela história primitiva, o motivo da procissão, diante do qual o assombro do mosaico de personagens concertado por Vicuña é inexoravelmente vencido pela dura resignação:

Es como si se cumpliera un mandato. De alguien que hubiera dicho: “Así es el asunto”. Por eso cuando tambalea de nuevo, nadie le ayuda. Cae, pues, y se resigna. Unos, viéndolo caído, se ajustan la correa. Saben que no se levantará. Lo ven más muerto que un muerto.” (VICUÑA, 1978, p. 93)

Afinal, a saga de Alejandro não é individual, ela cumpre uma função para a comunidade, no que a data, marcando um ciclo de renascimento, exige que a marcha prossiga, carregando a Cruz até o final: “Pero, ¿No es Viernes Santo? ¿No hay un muerto? Y si el Alejandro está detenido, ¿no tendrá que seguir de todos modos hasta morir? - En su ley como debe ser.” (VICUÑA, 1978, p. 95) ou “No se empieza un camino para dejarlo a medio andar.” (VICUÑA, 1978, p. 97).

Da mesma maneira, que o fim da procissão coincida com a morte de Alejandro

comprova e vivifica a pujança do povoado, significando a instauração de um tempo renovado pelo triunfo missional de Acobamba. Há, porém, uma voz que inicialmente questiona a finalidade do que está por suceder, a voz da velha Juliana:

-Locura es! - dijo de pronto - . Locura! - dijo irguiéndose, afirmándose sobre el anda. Y a la gente:
-De qué modo hoy se vive? Cuál es su forma? Donde están mis tiempos? Dónde está el que manda?
-Así se hace? La procesión se ordena de este modo?
-Quién es el guiador? O será mi hijo, con diablos azules, y ustedes lo siguen en su locura?
(...)
-Verdad que se da vida a los hijos para que se desafien en la fuerza. Para que se venzan. Que para eso es el hombre. Pero aquí, quién es el contricante?
(...)
- O será castigo? (VICUÑA, 1978, p. 99)

No entanto, Don Manuel Suárez recorda a função social da imolação:

- Por otra parte, Juliana, ya no es que puedas decir mi hijo. No. Ese hombre, este hombre, es uno de nosotros que está cumpliendo. Lo que ningún diablo se atrevió en ningún valle conocido. Sí. Se trata de uno que cumplirá, Juliana. Tú lo sabes más que nosotros. Cumplirá con su cargo, aunque se nos quede en el camino. (VICUÑA, 1978, p. 100)

Suárez, o homem mais velho do povoado, ressalta o heroísmo da atitude de Alejandro. Por mais que o “cargo” apareça nebuloso, o importante é “cumprir”, para o qual se espera abnegação total. Mesmo a mãe de Alejandro acaba por curvar-se ao papel a ela designado – o de Virgem Maria, La Dolorosa – e atesta a utilidade do sacrifício, em uma passagem que, ademais, cerrando o conto, confirma o fôlego lírico de Eleodoro Vargas Vicuña:

Los faroles del pueblo, olvidados de apagar. Su pensamiento se va a la iglesia, tal si fuera a refugiarse. Sus manos tocan la cruz. Piensa la madre en el hombre, el Salvador, de nuevo solo, con la frente caída, en medio de lo oscuro.
Fuerte, ahora, la madre vieja, segura, entre las mujeres vuelve.
“Ay, tiempo, tiempo”, dice suspirando, mirando la tierra dura, los árboles inclinados, mirando en rededor, reconociendo, sintiendo en el amanecer, confusamente, que alguien ha nacido. (VICUÑA, 1978, p. 102)

En octubre no hay milagros, romance de Oswaldo Reynoso, apresenta na figura de Leonardo, o professor, um personagem que também se opõe à morte do protagonista, tentando desestimulá-lo a praticar a ação que acarreta o linchamento, mas seus esforços estão, igualmente, de antemão condenados ao fracasso, pois nota-se a previsibilidade e a inevitabilidade do desenlace delineadas desde o início do relato:

Pero la verdad, es que lloro porque soy cobarde. Cobarde: porque corro, porque

tengo miedo de cumplir veinte años, porque tengo miedo de estar solo, porque ya no creo en mi collera, porque lloré cuando me jalaron en el examen de ingreso a San Marcos, porque ese tal Pocho me la quita a Mery y yo no le pego. (...) Desde chibolo era cobarde. (...) Pero hoy se acabó. Ya no correré de nadie.” (REYNOSO, 2008, p. 11-12)

Nota-se, além disso, como o tema da “covardia”, intrinsecamente relacionado à necessidade de provar a *hombria*, é chave para entender o impulso violento ou a ânsia por expurgar as culpas. No “Taita Cristo”, diante do suor sangrento de Alejandro “Las mujeres se miran comprobando la hombría.” (VICUÑA, 1978, p. 93) e “Un huaracaíno celoso grita: - Que pueda! Un hombre es un hombre.” (VICUÑA, 1978, p. 93). Estendendo brevemente a leitura comparada até um conto de José María Arguedas chamado “Warma Kuyay”, publicado em 1935 no livro *Agua*, nota-se de que forma o garoto narrador, mestiço, reprova o fato do indígena Kutu não rebelar-se diante de um episódio de injustiça e vingar-se do patrão que estuprou a sua amada: “Kutu tenía sangre de mujer: le temblaba a don Froilán, casi a todos los hombres les temía. Le quitaron su mujer y se fue a ocultar después en los pueblos del interior, mezclándose con las comunidades de Sondondo, Chacralla... Era cobarde!” (ARGUEDAS, 1981, p. 94).

Como o outubro de Reynoso, a Sexta Santa de Vicuña oferece uma evidente atualização do sacrifício cristão, ocorrido diante da representação do crucificado em evento popular que induz ao êxtase devocional: “Y nadie puede saber lo que ha de hacer, pues que el Alejandro ha caído y las viejas gritan por el hijo. El verdadero camino de la cruz, nuevamente un hombre está sufriendo. Lo vemos.” (VICUÑA, 1978, p. 92-93). Constata-se que o tempo mítico de ambas narrativas, ainda que situadas em espaços muito diferentes, é um tempo que demanda sangue, de uma estabilidade ou equilíbrio sutis, dependentes do periódico choque violento entre vida e morte, ou entre o novo e o velho, como aponta Washington Delgado, em uma situação-limite, na qual a integridade individual é submetida a um controle exterior irresistível.

Em outro conto rural da geração de 50, Carlos Eduardo Zavaleta elabora a história de outro Cristo, “El Cristo Villenas” (1955). Ali, um viajante, dotado de valores forâneos e não-hegemônicos (revela seu ateísmo), questiona o entrelaçamento que a vila andina de Sihuas construiu entre a morte do senhor Villenas, sepultado com o corpo repleto de chagas contraídas após a queda em uma panela de *chicha* fervente, e o mito cristão. Questiona, dessa forma, qual os vencidos Leonardo (*En octubre*) e a velha Juliana (*Taita Cristo*), a ética do sacrifício, a lógica da violência concebida como natural e a obediência cega a leis cuja origem

o homem desconhece, reclamando respeito à individualidade do falecido Villenas e distribuindo às crianças sihuasinas esperanças algo vagas de uma história diferente em um lugar diferente:

- Sea – dijo -. Crea que estoy errado. Invénteme una historia donde yo desaparezca también... Me llamo Lúcar, pero cámbieme nomás de nombre, así como todo el pueblo se lo cambió a Villenas. ¿ Qué nombre me pondría usted, señora...? Habló así y de nuevo buscó a su caballo. Sus manos ensillaron suaves, lentas, amigas de la carona y de las riendas de cuero trenzado. Dijo que había simpatizado con nosotros y que fuéramos a su chacra, de día o de noche, este año o el otro; y tirando a su caballo de la brida, salió a la plaza y caminó solo (bondadoso, sereno, decidido) a través de una tierra, según él, anchurosa y liberada. (ZAVALETA, 2009, p. 41-42)

Não é casual que diante das faces de Cristo, seja reivindicada a sua manifestação sofrente. É com essa imagem do inocente humilhado que o indígena se identificou quando o conquistador impôs a servidão e a devoção cristã. A sublimação da catequese produz a ambiguidade do ser que resiste e se resigna. Em um célebre livro no qual sonda as raízes da violência política no Peru, Gonzalo Portocarrero aponta prováveis substratos histórico-culturais do imaginário social:

La iconografía del ciclo de la pasión es amplísima en el arte colonial peruano. Y el motivo central es, desde luego, Jesús y su sufrimiento. Tanto en el momento postrero y culminante de la crucifixión como en los momentos previos de la flagelación y el vía crucis, con sus caídas. Toda esta riquísima iconografía, que se concentra en la representación del hombre-Dios, Jesucristo, puede ser valorada como una galería de las expresiones socialmente deseables frente a la realidad del sufrimiento. Las imágenes del Cristo de la pasión representan pues un ejemplo que modela la subjetividad del creyente. Se trata de imágenes poderosas que configuran nuestro ser en el mundo. En efecto, nos enseñan, de manera plástica y vivencial, la manera como debemos enfrentar la vida, especialmente, lo que podríamos llamar, siguiendo a César Vallejo, el “dolor cósmico”. Es decir, el sufrimiento acarreado por el simple hecho de estar vivos; por tanto, desgarrados por la (mala) conciencia, arreados por el tiempo. Traídos por la realidad a la impotencia y finitud propias de nuestra condición humana. (PORTOCARRERO, 2012, p. 107)

Ainda que grande parte da narrativa da Geração de 50 transite pela urbanidade e inscreva-se naquilo que Cornejo Polar caracterizou como literatura homogênea, na qual todas as instâncias de produção e recepção correspondem ao mesmo universo sociocultural, compreende-se que é impossível contornar o drama da expressão literária no Peru, conforme expresso na acepção de Arguedas. Este drama, com diferentes matizes, favorece a irrupção de elementos desgarrados do todo social, figuras angustiadas e sofrentes. Como exposto anteriormente, este drama decorre do fato de que compartilham o mesmo território duas culturas em choque, sendo que uma delas é o testemunho vivente de um genocídio que não

conseguiu ser total e imprimiu na frente da nação o signo da fratura e do inacabamento. Para o branco dono de banco, como o dom Manuel de *En octubre*, o indígena constitui, ainda na metade do século XX, um entrave para o seu projeto civilizatório; o mestiço, ocupando, com a modernização e o incremento da educação formal, maior visibilidade enquanto representante da classe média em formação, dotado de maior ou menor proximidade da ancestralidade indígena, proximidade essa de qualquer modo intensificada pelo fenômeno da migração à Costa, pende entre a colaboração com o dominador e o compromisso de combate à injustiça social. Este conflito é, aliás, magistralmente esboçado pelo melhor contista da geração de 50, Julio Ramón Ribeyro, no relato “La piel de un indio no cuesta caro”.

De igual modo, a narrativa sensível ao drama nacional projeta em situações literárias a angústia de quem reconhece que algo deve ser feito, mas sente que os modos de execução perdem a nitidez no céu brumoso da capital. Atualiza-se, então, entre as novas ocorrências da urbanidade limenha, a tradição pessimista do indigenismo, com personagens desgarrados, sem espaço na sociedade, que, chocando-se entre a raiva e resignação, não raras vezes são esmagados por forças que não controlam – a cidade de Lima e a flagrante desigualdade são fenômenos naturais como a seca ou a inundação. Quando ensaiam surtos de mobilização coletiva, as humanidades são pisoteadas pelo Caterpillar modernizador de *Lima, hora cero* (1954), de Enrique Congrains Martin, ou são deslocadas, como por ordem do destino, para a desesperada saída do sacrifício.

Pareceria que, migrando para a cidade, permanecesse vigente nos corpos narrativos o tempo mítico do sangue que circula e uma e outra vez pede ser derramado a fim de seguir seu curso cíclico. Para as letras da geração de 50, o campo está como cimento de violência: o advento da narrativa moderna peruana, valendo-se do neorrealismo europeu e estadunidense, acusa que, enquanto parte do país suporta comprimida a presença espantosa das montanhas, outra caminha comprimida entre espantosos edifícios.

1.2 O moderno de *En octubre no hay milagros* e *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

“Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.” Com estas palavras, Marshall Bermann (1986, p. 15), na introdução do clássico *Tudo que é sólido desmancha no ar*, convida a pensar a dialética da modernidade e mergulhar em um processo que, alastrando-se durante o século XX, adquiriu dimensões globais e refere-se diretamente à nossa experiência cotidiana. Se há alguma sorte de racionalidade nesse “turbilhão de permanente desintegração e mudança”, ela está marcada pela complexa dinâmica dos polos esperança/desesperança, o que tento analisar neste subcapítulo a partir da literatura.

Aqui me apresento com o propósito de mapear o movimento, moderno em si, pelo qual os autores reelaboram, denunciam, projetam e plasam as transformações da modernidade em seus respectivos universos narrativos, valendo-se para tal de técnicas modernas. Minha análise parte de um esforço comparativo entre dois romances peruanos – *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas, e *En octubre no hay milagros* (1965), escrito por Oswaldo Reynoso – por meio do qual pretendo abrir novas possibilidades de leitura e contribuir para que escovemos a contrapelo a história da nossa modernidade latino-americana.

Pretendo relacionar as ficções com suas condições de produção, abordando o processo social do Peru da metade do século XX bem como as especificidades do romance enquanto gênero literário de origens europeias. Para isso, me valho das contribuições da Literatura Comparada (COSER, 2005; COUTINHO, 2006), domínio do conhecimento que não se reduz mais ao binarismo da influência, cuja implicação era a de medir os textos a partir de modelos canônicos ocidentais, e questiona, atualmente, de maneira mais ampla a produção de sentidos em uma trama interdisciplinar, esgarçando as fronteiras do literário pela incorporação, inclusive, de conceitos que permitem discutir os cruzamentos culturais advindos dos trânsitos migratórios. Da mesma maneira, a Literatura Comparada prova ser insuficiente a noção de cultura devedora e propõe que toda assimilação cultural é um processo criativo de transformação. É assim que entendo aqui a ideia de modernidade, pois os recursos apropriados por nossos autores são transculturados com base no contexto local de produção.

A narrativa peruana, orientada até então em grande parte pelo paradigma indigenista,

desloca a partir da década de 1950 o seu eixo temático para o mundo urbano. Este fenômeno relaciona-se com as mudanças sociais ocorridas no país após a Segunda Guerra e, especialmente, com o que se refere ao intenso trânsito migratório responsável pela reconfiguração da nação. De acordo com os números expostos por Julio Cotler (2006, p. 239), a população urbana, correspondente em 1940 a 26,9% da população peruana, salta no ano de 1961 à importância de 40,9%. Ainda segundo Cotler, os motivos encontram-se na desagregação da economia rural andina, de estrutura tradicional, e na queda de sua participação relativa frente ao desenvolvimento das atividades industriais e de exportação, facilitadas por políticas governamentais que incentivavam a penetração do capital estrangeiro. Assim,

A dramática queda da renda rural, combinada com o desenvolvimento do capitalismo urbano e seus padrões culturais, estimulou os proprietários agrícolas médios e os camponeses, especialmente da Serra, a migrar para as cidades da Costa, onde percebiam a existência de canais de mobilidade social. Criou-se assim um fluxo migratório das zonas rurais para as suburbanas, da Serra para a Costa, das pequenas cidades para as grandes, e finalmente para Lima, seguindo o novo impulso do desenvolvimento capitalista que modificou a estrutura residencial da população. (COTLER, 2006, p. 237)

O dramatismo acompanhou o migrante em seu desterro: as cidades cresciam caoticamente, prometiam oportunidades, mas proliferavam favelas carentes de direitos sociais básicos. A modernidade, aqui amplificada em seus efeitos desiguais pelo caráter de nação dependente do Peru, retirou grandes contingentes populacionais das relações de servidão às quais estavam condenados nos Andes para despejá-los sem qualquer garantia em geografias hostis, algumas inexploradas e outras incrustadas nos dejetos dos grandes centros costeiros; assim, o indivíduo migrante incorporou a aventura da modernidade periférica: “Los migrantes andinos y de otras zonas rurales se asentaron en su mayoría en el desierto a las afueras de Lima, invadiendo tierras baldías y construyendo comunidades conocidas como *barriadas*, o de forma más eufemística, *pueblos jóvenes*.” (KOKOTOVIC, 2006, p. 169).

A modernização econômica, indissociável, portanto, do êxodo rural e da formação das *barriadas*, foi acompanhada no campo literário por um grupo de escritores que empreenderam a transição do indigenismo ortodoxo para o neoindigenismo e para a narrativa urbana, a chamada Geração de 50, composta por nomes como Enrique Congrains Martín, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos E. Zavaleta, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro e Oswaldo Reynoso.

Entendendo o indigenismo como uma visão urbana do universo andino, subordinada à

incomunicação entre espaços culturais distintos, Misha Kokotovic explica que a chegada do serrano à costa instalou novos desafios para a criação estética no Peru. Podemos esboçar a mudança plasmada na prosa da geração de 50 por meio da exposição de Kokotovic:

Con la presencia física de los indígenas andinos en las vidas de los lectores urbanos, hubo menos necesidad de que los escritores indigenistas mediaran en la relación entre los dos grupos a través de la literatura. El interés del lector en temas indígenas rurales se desvaneció, y algunos autores, incluyendo autores indigenistas, empezaron a producir narrativas sobre la vida urbana. (KOKOTOVIC, 2006, p. 172)

A atividade literária de José María Arguedas (1911-1969) condensou o fenômeno descrito por Kokotovic. No desenvolvimento de sua escrita refletiu-se a gradual ampliação do mundo representado: começa em pequenas comunidades indígenas (*Agua*, 1935), passa por capitais de províncias e departamentos serranos (*Yawar Fiesta*, 1941; *Los ríos profundos*, 1958) e chega a lugares onde encontram-se todos os elementos do Peru moderno (*Todas las sangres*, 1964; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971).

Mantendo vínculos em seus primeiros textos com o “indigenismo ortodoxo”, no seu último livro, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado dois anos após o seu suicídio, Arguedas retrata a cidade costeira de Chimbote em pleno processo de explosão econômica e demográfica provocada pela produção de farinha de peixe. Compõe a obra com personagens de múltiplas origens e entrecruza a descrição de situações ficcionais em Chimbote com diários pessoais nos quais expressa a vontade de suicidar-se, rememora fatos da infância junto aos indígenas e viagens recentes, disserta sobre a própria escritura do romance e a realidade peruana, além de estabelecer um diálogo com outros escritores da época. Os *zorros* (raposas) aparecem como tentativa de alinhar essa trama fragmentada; eles são figuras míticas provenientes da cosmovisão andina e o encontro simboliza o choque dos dois mundos – o de cima (Serra) e o de baixo (Costa) – resultado do fluxo migratório.

En octubre no hay milagros, publicado em 1965, articula várias das inquietações literárias da geração de 50 e constitui, junto ao texto de Arguedas, outra importante representação do processo de modernização peruana. Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016), o autor arequipenho que havia debutado com o livro de poemas *Luzbel* (1955), encontra na capital o material para o seu primeiro romance. Este desenvolve-se em pouco mais de 12 horas de um dia de outubro na cidade de Lima, Peru, durante a procissão religiosa do *Señor de los Milagros*. O autor apresenta sob a forma de um diário, com hora e local, os acontecimentos que estabelecem um contraponto entre o universo de Dom Manuel, banqueiro,

o “dono do país”, que comanda o jogo da política, e aquele de Dom Lucho, empregado do banco, a ponto de ser despejado do cortiço no qual vive com a sua família.

Nos diários, Arguedas confessa entre outras coisas ter sentido a necessidade de repensar seu trabalho como narrador e aprender com os escritores “cosmopolitas” as técnicas necessárias para sublimar em seu romance a nova realidade constatada nas entrevistas antropológicas levadas a cabo em Chimbote. Isso ocorre no marco da famosa polêmica travada com o escritor Julio Cortázar, desatada como consequência de uma carta do argentino endereçada a Roberto Fernández Retamar e publicada em 1967 na revista da Casa de las Américas, em que critica a concepção telurista de alguns autores latino-americanos, produto, segundo ele, de falências culturais que contrapunham na visão daqueles o país ao mundo. Para Cortázar, o sucesso dos seus próprios escritos explicava-se em parte pela visão ampla que lhe conferia o exílio em Paris. Arguedas, em resposta, sublinha a importância daquilo que havia aprendido fora dos livros, no mundo quechua, reivindicando sua posição de provinciano e insurgindo-se contra a escrita profissional dos cosmopolitas europeizantes.

Parece que o altercado, intensificado pela entrevista de Cortázar à revista *Life* em 1969, influenciou as posteriores análises de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pois, somado à vinculação histórica do autor com o movimento indigenista, consolidou-se a imagem de um Arguedas conservador, inimigo do progresso e representante de um mundo fossilizado. Não corroboro a conclusão, e exploro melhor este ponto mais adiante, de Miguel Gutiérrez (1988, p. 228), conforme o qual: “Para Arguedas la comunidad andina y la urbe costeña constituían, respectivamente, el reino y el exilio, el paraíso y el infierno. Arguedas vivió siempre con la nostalgia de la comunidad andina.”

Mario Vargas Llosa (1997, p. 307) adota o mesmo caminho ao estabelecer uma oposição simplista incapaz de dar conta do conflito dinâmico, e profundamente moderno, presente no romance. Para o crítico, Arguedas estaria aferrado a uma utopia arcaica, hostil ao desenvolvimento industrial, anti-urbana e passadista, produto dos seus distúrbios psíquicos. Talvez, desde o cômodo assento no paraíso de suas certezas neoliberais, Vargas Llosa não encontre na racionalidade andina contribuição possível para o Peru moderno. Arguedas sim. E este é o salto que dá com relação a outras expressões indigenistas. Por trás do encontro dos *zorros* há um conflito que excede a habitual oposição costa-serra: é o conflito entre as forças do capital que buscam conservar a tradição de domínio e exclusão e as forças populares que no turbilhão de mudanças procuram com sua sabedoria forjar uma modernidade própria,

enfrentadas com o brutal desafio de integrar um país fraturado. Uma vez acertada esta digressão, vale dizer que este conflito permeia as produções estéticas peruanas dos anos 1950-1960, assumindo em cada qual distinta forma. Procedo agora a uma breve tentativa de delinear-lo a partir de duas situações das narrativas aqui confrontadas.

Ambos textos apresentam eventos marcados pelo espólio: em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, os moradores das *barriadas* são forçados a retirar as cruzes dos seus mortos do cemitério antigo, agora reformado para receber os corpos das pessoas mais ricas de Chimbote. Resolvem, então, liderados pelo criador de porcos Gregorio Bazalar e pelo louco Moncada, empreender uma procissão fúnebre para transladar as cruzes ao novo lugar destinado, um buraco ainda mal traçado no meio da montanha. Já no livro *En octubre no hay milagros*, Dom Lucho sofre com a ameaça de despejo da casa na qual vive com seus três filhos e esposa. A construtora Ricardo Palma, de propriedade de Dom Manuel, dono também do banco para o qual Dom Lucho trabalha há anos, pretende construir no local um edifício moderno. O desespero do empregado de classe média aumenta à medida que peregrina sem sucesso por vários pontos da cidade de Lima no intuito de conseguir uma casa de aluguel. Tudo isso no dia em que a multidão pulsa no maior evento de devoção capitalino: a procissão do *Señor de los Milagros*.

Os deslocamentos litúrgicos impelem o leitor a recorrer o tempo e o espaço de cada universo ficcional. Arguedas descreve através da procissão de cruzes:

La luz de las islas guaneras de la bahía ya se estaba dorando a esa hora y llegaba, fuerte, a las hondonadas y cumbres de San Pedro. Respiraban esa luz en el hueso del hueso, la gente que había hecho sus casas en el menospreciado cerro de arena que dominaba todos los horizontes de Chimbote. (ARGUEDAS, 1984, p. 59)

Esta marcha fúnebre protagonizada por migrantes é, igualmente, o encontro com a experiência coletiva, pelo qual os moradores reivindicam a companhia dos mortos, como se o mesmo Arguedas reivindicasse aquilo que eles podem contar e assumisse o papel de ponte entre a Chimbote industrial e os antepassados representantes de uma cultura de tradição oral. É assim que, ao ver a passagem das cruzes, as prostitutas rezam (e o fazem em quechua) porque creem que os mortos podem ajudá-las a superar as diferentes provações que sofrem. É possível conjecturar, com base na distinção estabelecida por Walter Benjamin entre narrador e romancista, a proximidade de Arguedas ao primeiro termo:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode

recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). (BENJAMIN, 1994, p. 221)

Destaco, por outro lado, o caráter solitário da peregrinação de Dom Lucho no livro de Oswaldo Reynoso. Na sua via-crúcis, o bancário carrega o peso de ter trabalhado a vida toda e não possuir casa própria. O personagem descobre, através das estações que percorre, a realidade desigual dos bairros de Lima, os negociados turvos pelos quais D. Manuel, com sua influência no poder público, lucra com a aquisição de terrenos. Ou seja, o processo de modernização é desvelado na busca de uma casa de aluguel: os cachorros das mansões de San Isidro vivem melhor do que os moradores das *quintas*. No entanto, Dom Lucho não se solidariza com estas pessoas. Pelo contrário, sente asco do populacho, das “prostitutas, matones e maricones”, e procura distanciar-se destes. Rejeita a proposta feita por d. Tapia de invadir um terreno e formar uma *barriada* porque considera que estes são espaços para serranos, portanto, indignos para a sua família. Anseia viver melhor mudando-se a um bairro de “gente decente” e, assim, lograr melhor imagem social, mas não possui as condições financeiras para tal. Nisso, incomoda mais não ver seu mérito individual ser recompensado do que as péssimas condições, bem piores do que a sua, às quais estão relegados os demais.

Reynoso traça o perfil do homem de classe média baixa, ou melhor, do tipo classificado por Arturo Jauretche (2010) como *medio pelo* – aquele que, situado em uma posição equívoca na estratificação social, busca aparentar um status superior ao seu. Mas Reynoso forja este personagem com os recursos da narrativa moderna, como podemos observar na passagem a seguir:

Desde entonces siempre he tenido que recurrir a prestamistas. Nunca tampoco Bety pudo dar una fiesta a sus amigas. Y mañana sacarán los muebles y, ¿a dónde iremos? Ni pensar en el compadre, se ha llenado de hijos y ya su casa parece una conejera. Mi prima, tampoco. Por qué pasa esto conmigo si nunca he hecho daño a nadie, siempre he sido un buen padre. A veces pienso que Miguel tiene razón cuando habla de la revolución, de Fidel, de Cuba, pero esto no sirve porque luego vendrán los rusos y nos quitarán la libertad. Pero debe haber otra salida, no sé. Una vez Miguel llevó un libro a la casa y después de la comida leyó una parte en donde decía que el Perú era una gran hacienda repartida entre diez familias y que nosotros los pobres vivíamos sólo para trabajar como animales y hacer posible que esas familias vivieran como reyes. (Itálicos do original) (REYNOSO, 2008, p. 186)

A utilização do monólogo interior por Reynoso dá conta da complexidade da representação literária sob o marco de um país que exige um realismo de novo tipo. Explorar a atividade mental caótica dos personagens, espaço onde a fusão de tempos e temas ocorre com maior liberdade do que no discurso articulado, torna-se fundamental para abarcar uma

realidade efervescente, do mesmo modo que reflete no texto a dificuldade de ordenar a experiência vivida no turbilhão da modernidade. Incapaz de entender plenamente o que lhe passa, Dom Lucho oscila entre a consciência de ser explorado, o que o integraria à massa trabalhadora, e o temor de ver-se romper a institucionalidade burguesa, que, pela marginalização de tantos, garante-lhe a liberdade de diferenciar-se dos mais pobres. Este conflito assume maior radicalização na figura de Miguel, filho de Dom Lucho, a ponto de exigir do jovem uma resposta no plano da ação que o leva à morte. Trata-se aqui do combate edípico apontado por Washington Delgado no anteriormente referido conto “Taita Cristo”, de Eleodoro Vargas Vicuña, que confere concretude ao arquetípico par novo/velho mediante os personagens de pai e filho, estando, no livro de Reynoso, o comportamento de Miguel relacionado à queda de Dom Lucho ocasionada pela repressão policial. Isto diz respeito ao conflito aqui já esboçado como constitutivo do ser moderno e passível de ser expressado sob vários termos: esperança/desesperança, rebelião/resignação, aceitação/transgressão, permanência/transformação, ação/pensamento, extravio/reencontro.

Sobre o uso do monólogo interior, é importante ainda localizá-lo como produto do desenvolvimento da modernidade. Carlos Reis e Ana Lopes argumentam que a utilização do tempo subjetivo, largamente explorado na ficção por James Joyce, conecta-se com as descobertas científicas do fim do século XIX:

Através do monólogo interior abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamentalmente no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo: as análises de Bergson sobre o tempo psicológico, a reflexão de W. James sobre o fenômeno psicológico que designou pela expressão corrente de consciência (stream of consciousness) e a exploração freudiana do inconsciente delimitam em traços largos o contexto cultural que condicionou o aparecimento desse novo tipo de romance. (REIS & LOPES, 1988, p. 266)

Pensando novamente com Benjamin: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário.” (BENJAMIN, 1994, p. 213). Dom Lucho está só. Talvez apenas o leitor, em sua solidão, o acompanhe. O diálogo com a família é praticamente inexistente – o que sabemos de Dom Lucho aparece sob a profusão de monólogos interiores, que, como sabemos, são discursos sem ouvintes. Seus próprios companheiros de trabalho o veem com desconfiança. Reynoso utiliza um recurso proustiano, apelando à memória invocada por um evento involuntário (o cuspe de uma criança), para trazer a imagem deste isolamento:

Los demás muchachos empujan a don Lucho y un niño, saltando en el aire, lo escupe en la cara. Don Lucho, sin decir nada, como atontado, se limpia el rostro y se retira del grupo mirándole los ojos al niño roto, despeinado, que se mete el dedo a la nariz.

Y un compañero exaltado, en la asamblea general, quiso escupirle la cara, diciéndole que era un traidor, un soplón. (Itálicos do original) (REYNOSO, 2008, p. 124)

Recuperando a etimologia da palavra “teoria”, constata-se que sua origem no grego está relacionada ao termo “procissão”, pela referência ao deslocamento de certa comitiva a um lugar dado e o conhecimento resultante desta visita. A partir disso, penso que os autores conduzem o leitor para a formulação de diferentes teorias. Por um lado, a procissão de Arguedas tende a corroborar a assertiva de Benjamin de que nem os mortos estão a salvo diante da ação do inimigo e induz o leitor a portar-se como o anjo da história que procura, em meio ao vendaval do progresso, a ajuda dos antepassados para reconstituir o mundo. Já na ficção de Reynoso, o leitor acompanha o errante caminho de um Dom Lucho desamparado, chocando-se com o temor aos efeitos inócuos de tentar solucionar um problema social exclusivamente desde a ação individual.

Obviamente não pretendo categorizações absolutas, pois nos dois romances interpenetram-se o individual e o coletivo (ficamos sabendo que Bazalar é movido por ambições pessoais e Dom Lucho participa de protestos de rua, por exemplo). No entanto, atesto a validade da conclusão, na esteira do pensamento de Miguel Gutiérrez, de que no livro *En octubre no hay milagros* predomina a tendência do romance moderno que apresenta “el yo en contienda con el mundo” (GUTIÉRREZ, 1988, p. 29) enquanto em *El zorro* de Arguedas aparece com maior força “la búsqueda de la integración del yo en lo comunitario.” (GUTIÉRREZ, 1988, p. 30).

Para Gutiérrez, a literatura moderna, aquela iniciada por Baudelaire e Flaubert, estaria centrada na “agonia do eu”, ou ainda, em uma “crepuscular mitologia da consciência infeliz do eu”, símbolo do pânico, do vazio e do silêncio desatados por condições históricas pontuais: a crise do Absoluto burguês e a contenda entre o capitalismo e o socialismo, tendo este último passado a ser uma possibilidade concreta a contar da Comuna de Paris, em 1871. O mesmo Gutiérrez (1988, p. 25) argumenta que a narrativa peruana da geração de 50 esteve marcada pelo culto à morte como síntese de uma vida de frustração, o que levou à predominância de uma postura derrotista que desestimulava a ação. Ele lembra que a rebeldia não esteve totalmente ausente da ficção daquela época, mas ela manifestou quase sempre um caráter individual e ambíguo, no que cita como exemplo o destino final de Miguel, o protagonista de

En octubre, selado pela tentativa banal de cuspir na imagem do *Señor de los Milagros*. As conclusões de Gutiérrez podem ser relacionadas também com a história de Arguedas, que decidiu suicidar-se em 1969 por acreditar que já não tinha forças para contribuir com o novo Peru que surgia. Entretanto, ao passo que avanço em minha análise, questionarei esse caráter individual citado por Gutiérrez, dado que considerar a morte de Miguel um ato sacrificial, como aqui o faço, significa atribuir-lhe inevitáveis implicações coletivas e oferecer matizes extras à sua ambiguidade.

Walter Benjamin sugere que todo leitor de romance busca ao fim do livro o “sentido da vida”. Nas duas obras analisadas, este sentido parece residir, com a ambiguidade da qual nos fala Gutiérrez, na necessidade premente de uma revolução. Paradoxalmente, a realização plena deste sentido demandaria a organização coletiva, identificar-se em um conceito de “povo” que o Dom Lucho de *En octubre no hay milagros* rechaça. A unificação de todas as experiências difusas de injustiça poderia dar-se na inteligência do leitor, provocando neste um desconforto existencial e/ou o desejo de rebelião contra as forças da ordem. Contudo, Oswaldo Reynoso decide explicitar este “sentido da vida” e irrompe como voz autoral no discurso de ficção para dirigir-se diretamente ao leitor e orientá-lo a uma solução coletiva:

Y así como a don Lucho, mañana, a ti, también, pueden sacarte los muebles a la calle. Será como abrirte el estómago y dejar, a la mirada pública, tus intestinos: lo más íntimo que tienes. Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir [...] Y será antiliterario, nada formal, para los críticos de los diarios de don Manuel, dialogar contigo, a través de esta novela, decirte que la revolución socialista depende de la acción colectiva y consciente de todos los que, como tú, no tienen un pedacito de tierra en su país, para vivir. (REYNOSO, 2008, p. 189)

A incorporação no livro *El zorro* do discurso proferido durante a cerimônia de entrega do prêmio “Inca Garcilaso de la Vega” sob o título “No soy un aculturado...” parece marcar necessidade semelhante, pois nele o autor afirma que “fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud.” (ARGUEDAS, 1984, p. 16), além de apontar em outra passagem: “(...) cuando llegue aquí un socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso.” (ARGUEDAS, 1984, p. 20).

Neste ponto, são possíveis pelo menos dois caminhos de análise: o primeiro levaria à ideia de que tal intromissão fere a especificidade do literário, prejudicado pela subordinação ao referente do real e a um compromisso político-panfletário; trilhar o segundo caminho, no

entanto, reconheceria aí uma quebra dos limites entre ficção e realidade amparado na totalidade do projeto estético e que, inclusive, enriqueceria o romance, pois o autor já não se esconderia detrás de um narrador pretensamente objetivo para expor seu propósito. Neste sentido, Jéssica Rodríguez defende que o espaço aberto por Arguedas nos “Diários” amplia a liberdade de escrita na modernidade literária:

(...) Considero que El zorro de arriba y el zorro de abajo parte de la convicción de que la forma novelesca no es solo un instrumento para reflejar mejor la realidad, sino que ella misma es un signo del que emana sentido. En el caso de esta novela, la simultaneidad de voces, tiempos y espacios diferentes hace estallar un modelo de novela y la idea de un único significado o interpretación para ella. (LÓPEZ, 2015, p. 129)

A aparição do autor nos diários entrelaça os tempos da ficção, do Chimbote industrial, os da escritura do livro e os da agonia do escritor à beira do suicídio. Isto afeta a formação do “sentido da vida” por parte do leitor, uma vez que a morte de Arguedas, anunciada nas confissões, é confirmada no mundo extratextual e adiciona outro plano para aquele fechamento que, segundo Benjamin, todos procuramos ao fim de um romance. No caso de *En octubre*, o martírio de Miguel coexiste com o solipsismo do professor Leonardo, personagem no qual pode-se identificar alguns traços biográficos de Reynoso.

Naquilo referente ao trabalho técnico, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* refina os recursos já esboçados em *Los ríos profundos*, considerado por Miguel Gutiérrez (1988) um bem-sucedido romance proustiano. Gutiérrez aponta que a evolução do indigenista foi determinada pelo influxo recebido dos jovens da geração de 50, o que culminaria no inovador *El zorro*. Oswaldo Reynoso reconheceu, por sua parte, a importância que o mestre Arguedas desempenhou como leitor crítico dos seus originais. Além disso, é notório o artigo no qual um esperançoso Arguedas, referindo-se ao livro de contos *Los inocentes*, identifica em Reynoso a figura de um narrador que havia conseguido romper com as formas precedentes e criado um estilo novo, baseado na conjunção da alta poesia com a gíria popular, o que o alçava à condição de intérprete desta nova Lima “en que se encuentran, se mezclan, luchan y fermentan todas las fuerzas de la tradición y de las indetenibles fuerzas que impulsan la marcha del Perú actual.” (ARGUEDAS, 2016).

Indiquei mais acima como José María Arguedas constituiu um nexos fundamental entre duas gerações e duas importantes tradições literárias nacionais. O ingresso da narrativa peruana na modernidade literária depende do já referido deslizamento espacial: voltar a atenção para a cidade significa contaminar o estético com novas situações, protagonizadas por

atores emergentes – o migrante andino nas *barriadas* e todos aqueles “seres abertos a la dinámica social (niños y adolescentes, lumpen, desocupados o semi-ocupados) o lamentables ruinas humanas, alienadas, al parecer sin salida (provenientes en su mayoría de la pequeña burguesía).” (VIGIL, 1984, p. 241). Contudo, ainda segundo Ricardo González Vigil, o que marca a importância da geração de 50 é a renovação do arsenal técnico utilizado para ficcionalizar o ambiente citadino, de modo que ela instala na prosa peruana, trinta anos depois do processo correspondente na poesia,

La "Nueva Narrativa", es decir la narrativa "moderna" en el sentido que uno habla de arte "moderno" para referirse a la transformación radical que han sufrido en Europa y América los lenguajes artísticos a partir de 1880 aproximadamente (teniendo como eje renovador, en el campo narrativo, 1910-1940) dinamitando los presupuestos teóricos, los recursos expresivos y las opciones creadoras del arte "tradicional". (VIGIL, 1984, p. 228)

Julio Ramón Ribeyro, importante contista e novelista da geração de 50, em artigo de 1953, lançava um diagnóstico e um desafio:

Es un hecho curioso que Lima, siendo ya una ciudad grande — por no decir una gran ciudad — carece aún de una novela, y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural y político, luce, al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su policía una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar. (RIBEYRO *apud* OFOGO NKAMA, 1994, p. 28)

Se o escritor mostra-se surpreso diante da inexistência de uma novela limenha é porque pressupõe que os relatos que sintetizam a vida de uma cidade surgem quando esta atinge determinado grau de modernização. Lima já estaria madura, faltava apenas a mão capaz de colher a novela fundamental. Deste postulado se desprende a ideia de que, para Ribeyro, um grande romance tem por terreno de excelência uma grande cidade, pulsa como um elemento mais de sua cartografia – junto das fábricas, monumentos e da polícia – sendo produto dela, e por consequência, do processo de modernização, mas também moldando-a e cobrando sua relevância para que esta mesma cidade possa reconhecer-se como moderna.

Esta ação recíproca é identificada também por Rômulo Monte Alto (2011, p. 117) quando este afirma, em seu *Descaminhos do moderno em José Maria Arguedas*, que o moderno assenta-se em dupla base: a cultura escrita e a experiência urbana. Como expõe Monte Alto, foi na cidade que o “querer-ser-moderno”, verificável no reclamo de Ribeyro, teve espaço para desenvolver-se mediante a profissionalização da cultura. Em certa ordem, isto conecta-se à existência de um considerável mercado de leitores graças ao crescimento do

número de alfabetizados. Sem embargo, o relevante para os propósitos aqui perseguidos será colocar esta questão: em que medida e de que forma os romances analisados neste trabalho violentam as bases do moderno sobre as quais os mesmos estão constituídos?

Marshall Bermann, sobre a “Perda do Halo” em Baudelaire, conclui: “O homem moderno arquetípico (...) é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas.” (BERMANN, 1986, p. 154). Este homem busca um espaço no meio do caos urbano confrontando-se, em movimentos solitários, com a multidão. Reynoso acata o conselho de Baudelaire e utiliza a energia anárquica do tráfego para a composição artística, fazendo da figura de Dom Lucho um legítimo exemplar do homem comum no terror da Lima moderna:

Y don Lucho sigue su marcha. Tres niños lustrabotas lo rodean, lo siguen, le impiden el paso, “lustrolustro, espejo”. (...) Un joven se coloca frente a él con una cámara fotográfica. Don Lucho con leve movimiento del brazo le dice: “No”. Los autos, en columnas apretadas, entran y salen, en ronda, a las pistas brillantes, mojadas, de la Plaza San Martín. Don Lucho se ve rodeado por una señora andrajosa y cuatro niños flacos: “unalimosnita porfavor”. Don Lucho saca de la secreta cincuenta centavos y se los alcanza a la señora. Gente apresurada va y viene por el centro de la plaza. Una chiquilla se prende del brazo de don Lucho y trata de detenerlo: “paroy paroy”. Don Lucho, agitando el brazo, la rechaza. (...) Don Lucho ve venir, hacia él, casi a la carrera, a muchachos y mujeres con cajas, canastas y atados. Don Lucho se hace a un lado. (...) La gente agitada se vuelve a la calle. Don Lucho esquiva a peatones apurados. (REYNOSO, 2008, p. 32-34)

Engraxates, menino fotógrafo, vendedora de loteria, ambulantes e mendigos: as pessoas são obstáculos que Dom Lucho precisa esquivar para prosseguir sua marcha. A esta imagem do centro soma-se a particularidade do processo de modernização peruano: a transformação do ambiente urbano pelo aluvião migratório sem precedentes. Torna-se, desse modo, tema recorrente na literatura dessa época o choque sociológico resultante da presença do serrano na Costa, a formação das *barriadas* nas periferias e a iminência do desalojo de famílias para a remodelação de áreas tugurizadas. Nesse contexto, em ambas narrativas a atividade industrial incontrolada e a expansão de moradias precarizadas complementam-se para conferir à experiência do urbano aspectos de caos e degradação:

Desde el vigésimo piso del edificio de su banco contempló Lima: Babilonia de la porquería: a sus pies, casas chatas y sucias y, de vez en cuando, un alto edificio de cemento, cristal y acero; pocos parques; por las calles, angostas y largas, autos y tranvías destartalados, aglomerados en las esquinas; y el cielo gris, triste, cochino; basurales colgantes, aéreos, color tierra podrida. (REYNOSO, 2008, p. 91)

La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que

millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borboteaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa fetidez avanzaba a ras del suelo y elevándose. (ARGUEDAS, 1984, p. 41)

A cidade é um torvelinho asqueroso, hostil, onde os habitantes, representantes de todos os sangues do Peru, não se realizam em sua humanidade. É interessante a presença da prostituição nos relatos, pois estabelecem um paralelo entre a exploração do corpo e a exploração econômica, simbolizando a situação de dependência e alienação do país e dos personagens em certa unidade biopolítica. O progresso emana olores fétidos, poucos são os beneficiados das atividades produtivas e esta situação passa a ser um fermento para a mudança.

A modernidade traz, desse modo, uma avalanche que ameaça destruir todo o estabelecido e, sobretudo, a ordem excludente forjada pelas camadas dominantes. Esta avalanche também ataca a estrutura narrativa: as formas tradicionais já não são suficientes. Assim, a apreensão manifesta-se com semelhante caos diluviano. No *El zorro* dá-se através da irrupção brusca das raposas no interior do capítulo I para ensaiar uma canção em quechua e também pelo diálogo mágico entre Ángel e Diego, que reproduz a linguagem das míticas raposas e conclui igualmente em um transe musical que contagia os demais personagens. Reproduzo aqui a segunda passagem porque permite visualizar como Arguedas parte do seu conhecimento da cultura andina para compreender o que acontecia no Peru, usando o termo quechua *lloqlla* para referir-se ao processo, com o que comprova a impossibilidade de conter a avalanche migrante no próprio tecido literário:

-(...) Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo, mete en un molde a una lloqlla? ¿Usted sabe lo que es una lloqlla?
-La avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...
-Así es ahora Chimbote, oiga usted; y nadie nos conocemos. Le dije que redujimos los obreros de doscientos cincuentiocho a noventa y seis, ¿no? Esta lloqlla come hambre. Más obreros largamos de las fábricas más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida. (ARGUEDAS, 1984, p. 73-74)

No livro *En octubre no hay milagros*, Oswaldo Reynoso utiliza do discurso indireto livre para incorporar ao fluxo narrativo as instâncias psíquicas de Dom Manuel, nas quais o rechaço que sofre por parte do seu jovem amante Tito, descrito na voz do narrador, mistura-se nos pensamentos do magnata com o medo à sublevação das classes subalternas (o que

romperia os moldes da dominação). Segundo Reis & Lopes, este recurso foi notabilizado por Flaubert e desenvolveu-se sobretudo no século XX, constituindo-se em um discurso híbrido, imediato e mediado, pois através dessa ferramenta “a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador” (1988, p. 277). A seguir o trecho de *En octubre no hay milagros*:

Cuando se acercó a la cama con el vaso de licor, don Manuel, suplicante, lo tomó por el brazo; entonces, Tito le dijo que estaba cansado, agotado, que por favor mejor lo dejara para después de la procesión. Don Manuel, excitado, se puso de pie y, sin decir nada, comenzó a pasearse frente al amplio ventanal de vidrio celeste claro. (...) Y ahí estaba su ciudad: enorme, sin límites precisos, crecía crecía: los serranos hambrientos, hediondos, sucios, bajaban de los Andes y la ceñían desesperados, las casas con techos de basura se perdían interminables, hacia la faja azul lechosa del mar (...) Aquí, en el centro de la capital, amontonados, como moscas en la mierda, viven zambos y criollos en callejones y quintas viejas, destruidas (...) A los serranos hay que devolverlos al campo y si no tienen tierra hay que mandarlos a la selva: pueden rebelarse, tienen ya la cabeza caliente con la revolución, con China, con Fidel Castro.

Don Manuel terminó de tomar el gin, dejó el vaso y entró al baño. (REYNOSO, 2008, p. 91-92)

Don Manuel, membro de uma família colonial com protagonismo nos eventos históricos do Peru, sente Lima como “su ciudad” e pretende defendê-la da invasão dos bárbaros serranos. Ele mesmo empresário ator da modernização do país, quer evitar a eclosão de uma “nova cena moderna primordial” (BERMANN, 1986, p. 158): a revolta popular. Ainda nas palavras de Bermann, é neste breve momento luminoso que as massas apoderam-se da matéria elementar da cidade, a rua, para ordenar o caos moderno.

Fica evidente que os romances são elaborados em um momento de crise social: as contradições se agudizavam e a miséria minava as possibilidades de convivência pacífica. À *lloqlla* migrante corresponde uma *lloqlla* que rompe com os moldes tradicionais da narrativa peruana e arrasta para o terreno literário elementos até então pouco desenvolvidos. Nas obras analisadas, verifica-se um verdadeiro assalto praticado pela linguagem oral à cidade letrada. No caso de *El zorro*, o que ocorre é a andinização do espanhol, com a alteração dos vocábulos e da sintaxe convencional pelo indivíduo migrante:

-Yo no soy política sindicato. En me mujer legítimo seis hijos legítimos hay. So barriga bien alementado, bien trajeado; a escuela van. (ARGUEDAS, 1984, p. 55)

-Soficiente, creo. Acortaremos detallamientos. Ostí sabe: Mancilla era presidente, elegido por cuatro gatos. Abusos cometía a cada rato. (...) Cada vecinos limpiaban poquito su calle. La juventud ha colaborado apertura estadio chico frente a gran monumento ruina incaico que con su cruz, está. (ARGUEDAS, 1984, p. 153)

Destaco as variantes da linguagem: “usted” transforma-se em “ostí”, ocorre a substituição da “u” pela “o”, da “i” pela “e”, a omissão de artigos e preposições, além da inversão da posição do verbo na oração. Tal aspecto do trabalho de Arguedas foi duramente criticado por Vargas Llosa, chegando este a considerar que “el habla de los personajes es el mayor fracaso de la novela.” (VARGAS LLOSA, 1997, p. 324). Para Vargas Llosa, Arguedas teria simplesmente transcrito parte de suas gravações etnográficas para os diálogos do romance – o resultado disso seria uma linguagem afásica e artificial, pouco convincente para o leitor. Segundo o crítico, “en vez de expresar un fenómeno sociolingüístico objetivo, el babelismo de la novela se convirtió en metáfora del horror al progreso del autor, de su angustia por la pérdida de ese mundo arcaico que amaba y, también, en una proyección de su crisis personal.” (VARGAS LLOSA, 1997, p. 324). Outros estudiosos, entretanto, consideram que a linguagem do romance é a expressão da poética quechua do sujeito migrante, um discurso heterogêneo e heterogeneizante, fundador de um novo projeto de modernidade. Trata-se de um processo no qual a “'cidade oral' avança sobre a nação letrada, invertendo os papéis civilizatórios, exigindo o reconhecimento de sua existência e questionando a hegemonia do que ocupa o centro.” (MONTE ALTO, 2011, p. 79).

Assim, o idioma espanhol torna-se um campo de batalha entre diferentes tradições, de onde emerge uma escrita descontínua e uma nova língua que está sempre tensionando suas próprias margens. No entanto, o que Rômulo Monte Alto, com base em outros autores, identifica como “escrita migrante” não se resume às variantes dialetais presentes no romance, ela manifesta-se também na estrutura fragmentada e, principalmente, na busca em integrar a racionalidade quechua à urbanidade em formação. Isso ocorre tanto pela mediação das raposas do título, retomadas da cosmovisão andina a partir de um texto do século XVI traduzido pelo próprio Arguedas, quanto por outros mitos que explicam a consecução de diálogos obscuros, pela reivindicação da proteção dos antepassados incaicos, pela aparição de personagens proféticos, pela relação com a natureza e ainda pela dança que soluciona situações em que a escrita mostra-se insuficiente. Todos estes elementos fundam uma estética crítica da modernidade, o que não significa a adoção de um projeto arcaico, como denunciava Vargas Llosa, mas uma proposta de modernidade alternativa que carrega as potencialidades de um povo e as falências de um lugar concreto: o Peru dos anos 1960. Por isso, Martín Lienhard, como expõe Rômulo Monte Alto (2011, p. 19), saudou *El zorro* como a provável precursora de uma série literária na qual as maiorias populares já não fossem apenas referente

narrativo, mas desempenhassem um papel ativo. Realizando um balanço atual, é claro que devemos ponderar o entusiasmo com a radicalidade dessas propostas, ainda mais porque a manutenção do narrador pouco permeável às formas do discurso dos elementos subalternos contribuiu para que não fossem abalados os moldes que circunscrevem o literário à linguagem erudita e impedem uma real democratização das instâncias de produção artística.

É importante salientar a importância do conjunto dos textos de José María Arguedas na formulação de duas reconhecidas categorias de análise da realidade latino-americana. Refiro-me aos conceitos de transculturação e de heterogeneidade cultural, desenvolvidos respectivamente pelos reconhecidos estudiosos Ángel Rama e Antonio Cornejo Polar. Para Ángel Rama, Arguedas distanciou-se dos indigenistas que evocavam nostalgicamente o Incanato e reconheceu na capacidade de adaptação do povo quechua o fundamento para que as culturas internas se fortalecessem sem renunciar à modernidade. Arguedas enxergaria, então, na figura do mestiço o possível agente da transculturação (conceito retomado do cubano Fernando Ortiz) e a partir dele teria encontrado os mecanismos literários próprios para enfrentar a modernização. Rama argumenta que a criação arguediana é um experimento transculturador, pois desenvolve “un sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para convivir armónicamente e integrarse a una estructura autorregulada”. (RAMA, 2008, p. 237) Cornejo Polar, por sua vez, desconfia da possibilidade de uma solução harmônica para o conflito da modernidade. Centrando-se na condição do sujeito migrante, conforme o crítico peruano, a obra de Arguedas revela um mundo de fragmentação, onde a acumulação de tempos distintos não encontra síntese mais que eventual e transitória. Cornejo Polar dá ênfase à natureza desagregada, difusa e descontínua do migrante, sujeito que promove a heterogeneização das relações sociais porque seu discurso é radicalmente descentralizado – não provém de um centro e não converge para um centro. (MONTE ALTO, 2011). Percebemos, desse modo, como, nas duas leituras do universo criativo de Arguedas, a primeira de lógica centrípeta (de fora para dentro), a segunda centrífuga (de dentro para fora), o autor acabou aportando às ciências sociais subsídios para a compreensão do processo de modernização na América Latina, em especial dos efeitos da invasão da cidade letrada pela cultura oral. Essas leituras, por sua vez, servem de substrato para categorias mais recentes, como a hibridação, de Néstor García Canclini, que propõe pensar as estratégias inestáveis e diversas através dos quais o culto, o popular e o massivo respondem às lógicas do mercado, construindo-se não como unidades isoladas e

autossuficientes, mas como dinâmicas heterogêneas pelas quais manifestam-se os vínculos equívocos entre tradição e modernidade na América Latina, região onde a transnacionalização da cultura coexiste com a estrutura oligárquica que forjou culturas de elite enquanto simulava a formação de culturas nacionais, excluindo, dessa forma, a maioria da população indígena.

No romance *En octubre no hay milagros*, a invasão oral é capitaneada pela juventude. Prosseguindo o trabalho iniciado no livro de contos *Los inocentes* (1961), Oswaldo Reynoso explora a linguagem cotidiana das *colleras* – os grupos de amigos em idade colegial que desfilam pela narrativa empregando termos às vezes incompreensíveis para os demais. No trecho a seguir o *argot* filtra-se na linguagem culta do narrador por meio das palavras “trome” e “chavetero” para logo assumir, na fala de Parafina, sua forma plena:

Con los codos sobre el mostrador y estirando las cabezas, comenzaron a molestar a la joven japonesa, que por nada levantaba los ojos del chiste. El Zorro, mímico, cerrando y abriendo los ojos, gracioso, contaba a Frayjodas la bronca que había tenido en la mañana con el más trome y chavetero de su clase. Conejo, de uniforme comando y casaca de lana ploma, entró seguido por el perro que se le metía entre las piernas. Saludó al Zorro dándole un manazo en la espalda. Parafina dijo:
-Patitas, junta para cáncamos – y estirando la mano – tuen solifacios por mitra.
(REYNOSO, 2008, p. 149-150)

Reynoso não foi, obviamente, o único na literatura peruana a dedicar boa parte de suas páginas aos jovens. Mario Vargas Llosa, por exemplo, ambientou o célebre *La ciudad y los perros* (1963) na instituição de ensino Leôncio Prado. Este interesse é sintomático de um momento no qual a modernização da sociedade peruana incrementava os índices de escolarização:

Entre 1960 e 1965, as despesas com educação aumentaram 85%, chegando a representar 33% do orçamento público. Nesse período, o número de estudantes cresceu 50% e o dos professores, 67%. O resultado foi que, neste período, o Peru experimentou a taxa de crescimento mais rápida de recrutamento infantil entre os principais países da América Latina. (COTLER, 2006, p. 300)

Os dados apresentados por Julio Cotler levam a pensar que a extensão dos gastos era acompanhada pela extensão da infância, uma vez que Philippe Ariès (1986) demonstrou como a preocupação moderna com os problemas da criança está ligada historicamente à retirada dessa do meio dos adultos pelo advento dos regimes disciplinares de educação.

Oswaldo Reynoso, professor, introduz a juventude em suas narrativas. No universo de *En octubre*, o leitor conhece alguns garotos apenas pelas alcunhas forjadas na interação dos amigos de *collera*. Casos de exceção são o de Carlos (Zorro) e o de Tito (Caradehumo), mas isso ocorre justamente para marcar a diferença entre o plano familiar e a sociabilização na rua,

onde os personagens podem desenvolver a fala própria.

De igual modo, o episódio no qual o personagem Conejo explica o porquê do seu apelido ilustra o vasto conhecimento das gírias correntes e o cuidado com os mínimos assuntos infantis por parte de Reynoso: “-Quise que en mi cama tiraran conmigo plan de pestaña; pero la drema, como siempre, dijo: nelson y se los llevó al techo. Al día siguiente, tempranito, con una caja de zapatos les hice un jato como la puta madre. Todos los días yo mismito les preparaba jamancia firmeza.” (REYNOSO, 2008, p. 159).

Luisa Portilla Durand, em estudo lexicográfico do livro de Reynoso, identificou 158 palavras presentes na obra *En octubre no hay milagros* que, à época de sua publicação (1965), não constavam no Dicionário da Real Academia Espanhola. Nesse sentido, entendo que o romance encerra um repertório vocabular baseado no uso popular que viola os limites do literário definidos pelo cultismo da linguagem e que foi alvo de ataques por parte da crítica especializada por abalar a estreita relação entre literatura, língua nacional e Estado unificado. Este fenômeno é relevante socialmente porque, argumenta Durand, baseada no estudioso Alberto Escobar,

Las formas del hablar limeño elaboradas por los jóvenes y consagradas por obras ya valiosas en la literatura nacional diseñan anticipadamente un proyecto que había entrevisto Arguedas cuando ansiaba una sociedad nacional, donde ni las lenguas ni las creencias ni las religiones atentaran contra la dignidad de la persona humana ni la luz de su palabra. (ESCOBAR *apud* PORTILLA DURAND, 2014, p. 218).

Os dois romancistas tensionam a cultura escrita com elementos estranhos a ela: reproduzem no campo ficcional o conflito demográfico. Com a fala migrante ou popular limenha, contaminam a cidade letrada e desestabilizam a configuração do próprio espanhol, dialogando com aquele conflito, inerente à literatura latino-americana, classificado por Pedro Henríquez Ureña, descontadas as pretensões unitárias deste, como “o problema do idioma”:

No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal. Nuestra expresión necesitará doble vigor para imponer su tonalidad sobre el rojo y el gualda. (UREÑA, 2006, p. 9)

Agrego ao problema da expressão genuína haver herdado também o gênero literário. Tanto Reynoso quanto Arguedas escolhem a forma do romance, gênero cuja existência deve muito à modernidade burguesa, e talvez o façam justamente por isso. Claudio Magris remarca a indissociabilidade entre romance e modernidade:

Decerto o termo “romance” remonta à época medieval, e há os romances gregos, mas se poderia dizer que estes, quando merecem ou justificam o nome, já trazem – em formas embrionárias e com todas as características culturais, sociais e estilísticas de suas épocas – aquelas características de modernização, para bem e para mal, e de ambivalência que definem o verdadeiro romance: sua relação com a dissolução da épica, a ambivalente simbiose de crise epigonal e inovação técnica, resíduos do universo épico remodelados e recompostos em novas estruturas, declínio de antigos valores e arrojada construção da realidade; mistura de estratégias narrativas populares, serial e feuilletons que fascinaram o público antigo, como mais tarde o burguês, polifônica contaminação de gêneros – e especialmente de registros e temas – altos e baixos. (MAGRIS, 2009, p. 1016)

Retomando o problema planteado por Julio Ramón Ribeyro no artigo “Lima, ciudad sin novela”, penso que, à medida que a modernização transformava o Peru, o romance passou a ser a expressão privilegiada da literatura nacional, pois continha em sua essência a mutabilidade própria à condição moderna e oferecia a plasticidade necessária para narrar o novo momento. Agora, os dois livros aqui estudados contribuem para dar a este gênero europeu um caráter autóctone, porquanto exploram ao máximo sua ambivalência desde a realidade peruana: isso significa traduzir a dissolução da sociedade tradicional andina, a força de uma cultura oral exterior à ocidental, a multiplicidade de vozes presentes nos grandes centros costeiros e o projeto de dominação dependente das elites em choque com o reclamo popular por melhores condições de vida e a construção de uma nação integrada.

Não sem razão Mikhail Bakhtin caracterizou o romance como “um fenômeno plurilinguístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010, p. 73). O gênero permite que os autores orquestram *unidades estilísticas heterogêneas* em um todo para abarcar a complexidade do tema que ficcionalizam. Isto demanda, seguindo o pensamento de Bakhtin, a incorporação de diferentes narrativas: além da direta do autor, aparece a narrativa tradicional oral, a narrativa semiliterária tradicional, as formas literárias que estão fora do discurso literário do autor e os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 2010, p. 73). Assim, é estabelecido um jogo dialógico entre as diversas vozes da sociedade, revelando que, bem como a língua, a sociedade não é única, e que todo sujeito constitui-se com relação a outro.

Neste sentido, predominam em *El zorro* as vozes do sujeito migrante, seja na figura das prostitutas serranas; dos estrangeiros que foram transculturados pela cultura quechua, como o padre Cardozo e o gringo Maxwell; do serrano Asto ou ainda de Esteban, personagem que conhece as diferentes regiões do país e cuja luta pela vida (tenta cuspir o carvão que aspirou nas minas) é um emblema das consequências do progresso. Estas vozes são enunciadas principalmente desde as *barriadas* e constituem-se em oposição a Braschi, dono

das indústrias de Chimbote. Junto à máfia que armou para controlar os empregados, Braschi é o responsável pela corrupção moral na cidade e a ausência física deste personagem no texto reforça sua onipresença. Esta função corresponde, na obra de Reynoso, à figura de dom Manuel, personagem que detém voz própria no romance e detalhada caracterização, de modo que tenta firmar-se o contraponto entre a sua vida de luxo e a classe média sob ameaça de pauperização.

Se Chimbote é local de encontro para todos os elementos nacionais, a Lima de Reynoso restringe-se às diferenças encontradas no perímetro urbano. Isto não significa a ausência do conflito migratório, mas o elemento serrano aparece tacitamente no comportamento reativo dos atores, uma vez que *En octubre* não chega até as *barriadas*. Desse modo, os personagens de Reynoso diferem dos de Arguedas por apresentarem um centro de discurso – a Lima *criolla* – enquanto os migrantes transitam no *El zorro* por distintos eixos de cultura. O professor Leonardo sintetiza em sua fala o país fraturado e o limitado conhecimento da realidade nacional por parte da classe média urbana: “Alguna vez pensé dejar todo esto, partir a la sierra con armas, organizar a los campesinos y declarar desde cualquier Sierra Maestra guerra a muerte a la burguesía, pero me pareció muy romántico, además no sé hablar quechua.” (REYNOSO, 2008, p. 137).

Reitero que neste esforço comparativo se discute, mais do que os pontos de similaridade e contrastes entre os romances *El zorro de arriba y el zorro de abajo* e *En octubre no hay milagros*, o tema da modernidade cultural peruana à luz das transformações da segunda metade do século XX e da renovação das técnicas de narração. Ressalto a importância das obras para a narrativa urbana, uma vez que introduzem vozes pouco exploradas até então – o sujeito migrante e a classe média proletarizada, com particular atenção para a juventude. Realizam, ademais, um movimento de alimentação recíproca: tensionando os limites do literário questionam o fenômeno excludente do progresso. Confirmam, desse modo, o postulado de Bakhtin sobre o estabelecimento do romance enquanto gênero: “Toda especificidade é histórica. O porvir da literatura não é só crescimento e mudança nos limites das inabaláveis fronteiras de sua especificidade, ele abala as próprias fronteiras.” (BAKHTIN, 2010, p. 422).

Ainda segundo Bakhtin, o abalo das fronteiras deve-se a que o romance constrói-se na “zona de contato com um evento da atualidade inacabada.” (BAKHTIN, 2010, p. 422). No presente objeto de estudo, o potencial de transformação decorre da confluência na literatura

de algumas especificidades históricas peruanas: a desagregação da economia rural andina, a crescente concentração de renda na Costa e, por consequência, o crescente fluxo migratório, o crescimento dos setores médios urbanos junto à reelaboração da preocupação social do indigenismo, dos ensinamentos de Mariátegui, além da interpretação do legado das vanguardas modernistas continentais e do novo realismo europeu e estadunidense.

Enfim, no encontro conflituoso entre duas culturas secularmente separadas gestou-se a oportunidade de romper a dominação da cultura escrita sobre a oral. Entendo que *El zorro* e *En octubre* aportam para o alargamento da linguagem e do romance de expressão latino-americana. Os autores que investiram nessa tarefa o fizeram revelando em profundidade a contradição do ser moderno adaptada às particularidades peruanas:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. (...) É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e abertura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. (BERMANN, 1986, p. 13-14)

É apenas nesse sentido que reconhecemos a antimodernidade dos romances: na crítica moderna que realizam a um tipo de modernidade e deixam entrever a possibilidade de outro. O desenvolvimento das relações de produção não garante um avanço nas condições materiais de vida do grosso da população. Pelo contrário, a destruição dos moldes tradicionais joga o indivíduo em uma situação de incerteza e desarraigo no caos dos centros urbanos, privados ademais de direitos básicos, como moradia digna. Esta situação, no entanto, é fermento para que os desalojados busquem seu próprio espaço na modernidade por meio da luta coletiva.

Contudo, a crise agônica do indivíduo adquire nos romances desfecho trágico: o suicídio de Arguedas e o linchamento de Miguel antecipam a violência que dominaria o Peru dos anos 1980 e a incapacidade da sociedade de organizar-se de maneira mais justa. Estes corpos caídos juntam-se a tantos outros espezinhados pelo cortejo triunfal dos vencedores. O certo é que, em um momento no qual o antigo não termina de morrer e o novo ainda não nasce completamente, o escritor não pode mostrar-se asséptico ao caos, senão traduzi-lo em uma narrativa que abale a literatura tradicional e a experiência do leitor com a força desse turbilhão indomável. Nos dois romances analisados, os escritores desenrolam com maestria esta premissa.

1.3 A horrível Lima da geração de 50

Lima no es una ciudad para vivir, sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio. En ningún otro lugar, por mí conocido, la presencia de la muerte es tan palpable y persistente: en ninguna otra ciudad, su mano alhajada nos invita a cada paso, con tanto cinismo, tan exquisita seducción.

(Jorge Eduardo Eielson)

Conforme Carlos Reis e Ana Lopes,

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translatado, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (REIS & LOPES, 1988, p. 204)

No que se refere ao romance *En octubre no hay milagros*, Oswaldo Reynoso contrapõe as atmosferas sociais da família Colmenares e de Dom Manuel, alternando a elaboração de respectivos cenários de escassez e opulência. Por um lado, dona Maria e dom Lucho vivem como quem espera a morte, espremidos no “apartamento letra D”, vivenda deteriorada que compartilham, ademais, com os três filhos, Carlos, Bety e Miguel, estes dividindo o mesmo quarto. Reynoso trata de ordenar um ambiente opressor, úmido como as lágrimas derramadas por Maria ao escutar a radionovela “El derecho de nacer”, que favorece a evocação nostálgica de sua infância ensolarada em Arequipa e da esperança depositada inicialmente pela migrante na união com Dom Lucho. Em uma espécie de identificação entre o domínio psicológico da dona de casa e o espaço físico, o rincão insalubre, escuro e triste também remete à morte do pai de Maria, motivo de sua viagem à capital. O automatismo com que realiza as tarefas domésticas reforça, aliás, a sensação de que está presa a um destino que parece não ter escolhido. Entre as velhas fotografias e os poucos objetos que compõem o drama dos Colmenares há lugar para a imagem religiosa: diante da ameaça de despejo, vela e oração são os únicos a manter a fé para que por um milagre Dom Lucho encontre uma casa “decente”.

Corta el pescado: si no fuera porque la señora del pescado da fiado hasta fin de mes, hoy, nuevamente, sólo habría panamito con arroz; carne, ni pensarlo, sólo en domingo: ¡y esto! Vuelve a lavarse las manos, ligeramente. Sale de la cocina: el

comedor pequeño. Sin ser muy gorda, doña María tiene que pasar de costado entre las sillas de la mesa y la pared, al baño. Ahí mismo, cerca del aparador, la puerta del baño apenas si se puede abrir. Siempre el baño con la bomba rota: está oxidada, inútil, vieja, desde hace más de un año (...) Las paredes empapeladas de amarillo, viejo, quemado, exhiben fotografías de artistas, recortes coloridos de revistas, banderines deportivos, estampas de San Martín de Porres y del Señor de los Milagros (...) Dos camas, un velador, una mesita con cuadernos y libros y apenas si hay espacio para trajinar (...) Con el hábito y el cordón en la mano cruza la habitación y entra a su dormitorio: cueva triste, oscura, sin ventanas: aroma a incienso, a sahumero, a flor marchita, a vela prendida, mezclado con agrio olor a ropa usada, muy usada, casi sucia. (...) Una cama de dos plazas, vieja, de madera; veladorcito café, rajado; en el rincón, cajas unas sobre otras, ahí se guardan las cosas de la casa, tan queridas por doña María; en la pared una repisa dorada, sobre ella, un cuadro con marco plateado del Señor de los Milagros, flores y una vela encendida. (REYNOSO, 2008, p. 44-46)

Se, por um lado, o minúsculo espaço habitado pelos Colmenares (atentemos para as conotações desse sobrenome) reflete a impotência da família diante do desalojo, e a incapacidade, ainda mais, de decidir o destino da própria vida, por outro, dom Manuel, o dono da construtora que tombará o cortiço, transita entre a ampla e tranquila residência de inverno em Santa Inês e o elegante sobrado de balcões e memórias coloniais para controlar os rumos políticos do país, articulando o golpe que, em função dos seus interesses econômicos, colocará abaixo também o gabinete atual. Reynoso estabelece no romance, além disso, um interessante entramado de religião e poder, visto que a procissão reforça a posição de domínio social do banqueiro Manuel.

Desde el gran ventanal del dormitorio, don Manuel, con bata celeste parisina, y un vaso de gin con hielo y limón en la mano, vio a su Tito que en pantalón de baño, tendido sobre el césped, cerca de la piscina, tomaba el sol matutino (...) El hermoso jardín de flores exóticas, lleno de sol, llegaba casi hasta los cerros duros, pelados, agresivos contra el cielo purísimo. (...) Su residencia de Santa Inés, a treinta kilómetros de la fría y nebulosa Lima, con sol durante todo el año, era el refugio predilecto para el goce y sufrimiento de su cuerpo: toda su loca juventud se había revolcado con muchachos en la Glorieta China, escondida entre venerables pinos; y de los arcos de su Nido Sevillano, entre olivos y naranjos, colgaba aún, fresco, el recuerdo de antiguos rostros adolescentes consumidos hasta el asco. (REYNOSO, 2008, p. 23)

Terminado el variado y exquisito piqueo criollo, íntimos y familiares, en grupos achispados, conversadores, subieron por la escalinata de piedra y azulejos. Ya en los portales del segundo piso, la señora Katy, con hábito morado, fumando, mostró, extasiada, un enorme cuadro colonial. Don Manuel, locuaz, movedizo, siempre seguido por Tito, hizo pasar a sus íntimos a una salita: entusiasmado, les hizo contemplar su extraordinaria colección de huacos y tejidos de las culturas preíncas de la costa. (...) Los mozos iban y venían con fuentes llenas de fruta y chocolates. El criado moreno daba los últimos toques a la decoración especial. Los sillones estaban dispuestos cerca de los balcones. En la pared de la izquierda habían levantado un imponente altar con el cuadro del Señor de los Milagros; dos sahumeros aromaban el salón con incienso; cuatro grandes y gruesos cirios se consumían, lentamente, en llama azul; en las mesas especiales varias canastas con flores picadas. (REYNOSO, 2008, 130-131)

Por meio da representação de cenários tão díspares, contrastados em um evento de culto funcional à construção da ideia de unidade nacional, o projeto literário avança no sentido de questionar tal engendro: embora a senhora Katy e dona Maria vistam hábito morado, os seus modos de vida distam irrevocavelmente, inclusive nas gritantes diferenças dos altares oferecidos ao Senhor. Como expõe no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, organizado pela Casa da Cultura de Arequipa em 1965, Oswaldo Reynoso acredita que a realidade se apresenta de modo caótico frente ao escritor e que este a ordena segundo a sua concepção de mundo. Declarando sua cosmovisão marxista-leninista, Oswaldo expressa que sua atividade literária busca desvendar a estratificação social:

Hay en Lima una gran cantidad de gente que pertenece a una clase media que, por las mismas contradicciones y por los mismos procesos económicos del país, está en un proceso de proletarización (...) Esta gente proletaria, esta gente de clase media, odia y tiene miedo de ser proletaria y al mismo tiempo aspira a ser clase alta: este es un conflicto bastante fuerte, entonces es una clase media que vive en la simulación, que reniega de su mismo estrato social, que tiene miedo de ser de otro estrato inferior y que aspira a tener la vida que hacen las gentes de estrato superior. (...) Esta situación determina un personaje; (...) Se presenta este problema para que la gente que tenga este problema al ponerse en contacto con esta realidad verbal tome conciencia de lo que es y al tomar conciencia reniegue de sus propios prejuicios, de su propia forma de ser y aspire a algo. Yo creo que en esto está el mensaje de la obra literaria; es decir, el mensaje de la obra literaria no es la proclama política, sino el mensaje de dar conciencia a la gente, al lector, de lo que es y a través de determinadas técnicas hacerle intuir lo que debe ser. (ALEGRÍA *et al*, 1969, p. 135-136)

A família Colmenares obedece à tipificação social desenhada por Reynoso. O bancário dom Lucho não tem condições de alugar uma casa em lugar considerado por ele decente, ou seja, não frequentado por migrantes serranos e gente mais pobre. Com Bety, filha de Dom Lucho, os preconceitos referidos por Reynoso são ainda melhor explorados literariamente, uma vez que a personagem renega o bairro no qual vive, modifica seus hábitos e emula comportamentos, além de simular virgindade, para conquistar Coqui, rapaz de Miraflores, e lograr a ascensão social não permitida por outros métodos.

Coqui tiene que sacarme de este infierno: me llevará a comer a la Pizzería de Miraflores, me traerá pasteles de la Tiendecita Blanca, nos iremos a un departamento de esos elegantes de edificio, con teléfono y todas las comodidades: tele, lavadora, aspiradora, refrigeradora y todas esas cosas eléctricas que son una maravilla; seré íntima de sus hermanas y me vincularé con la gente decente de Miraflores, ya me veo hecha toda una señorita de sociedad.
Ya no tendré que soportar al borracho de mi hermano: ¡lo odio!, sucio que no le gusta lavarse los pies, todos en este barrio son sucios y apestosos (...) (REYNOSO, 2008, p. 101)

O livro *Lima la horrible*, escrito por Sebastián Salazar Bondy e publicado em 1964, um ano antes do aparecimento de *En octubre*, auxilia a ampliar a pauta sociológica do ficcionalizado por Reynoso. Para Bondy, a sociedade peruana está regida por um sistema de castas, no qual impera a hegemonia daquelas reduzidas famílias de linhagem respeitável. Ainda segundo Bondy, todo limenho está preso na armadilha do que ele designa “o mito da Arcádia Colonial”. Esta metáfora idílica, forjada pelas “Grandes Famílias”, trata da idealização do passado colonial enquanto época dourada, idade de serenidade e abundância, o que depende do apagamento da fissura social entre amos e servos daquele período, a fim de desestimular as revoltas dos subalternos do presente, oferecendo, em troca, a quimera de acessar por relações sociais exclusivas a herança aristocrática. O habitante de Lima sofre, assim, o influxo nostálgico de um tempo que não aconteceu, e isso se fortalece através da profusão de uma rede de valores baseados em costumes e lendas que exaltam o universo cortesão:

El mito colonial – se ha dicho arriba – se esconde en el criollismo y por medio de sus valores negativos excita el sueño vano de la edad dorada de reyes, santos, tapadas, fantasmas, donjuanes y pícaros. ¿Como asciende un hombre común al mundo privilegiado, hasta su halo, pues más allá no es posible, sino asumiendo la teoría del paraíso colonial gracias al ejercicio del criollismo? En éste se obnubila, se embriaga de mentiras, sueña con el señorío... Se trata de lo que ha sido llamado líneas antes *perricholismo*: entrega al virrey, a su equivalencia contemporánea, del mismo modo que la modesta tonadillera del XVIII al corazón senil del hidalgo catalán, con ambición, mas ciertamente con asco, aunque como único recurso para escapar de la fatal inferioridad. (SALAZAR BONDY, 1974, p. 35-36)

A personagem Bety desponta, desse modo, como atualização da figura histórica de Micaela Villegas, conhecida como La Perricholi, sorte de Malinche (a amante indígena de Cortés) peruana. Moça mestiça de origem modesta, Micaela fez-se atriz recitando clássicos da literatura espanhola, e ainda jovem contraiu romance com o sexagenário vice-rei do Peru, dom Manuel Amat, ingressando assim às altas esferas palacianas. Destaco que junto à tipificação social dos personagens e à caracterização espacial, *En octubre* oferece uma representação do “espírito da cidade”. Este é, aliás, o título de uma das crônicas da série sobre Lima publicada por Reynoso no jornal *Expresso* entre outubro de 1962 e fevereiro de 1963, na qual também explora o mito que envolve a cidade de Lima, dessa vez pelo fascínio despertado em um grupo de meninos provincianos, como aqui resume Jorge Ramos Rea:

Los niños piensan con candor que la ciudad se ha estancado en la época colonial y llevan sus sueños por aventuras virreinales, tal como se revelan en los libros de historia o en las *Tradiciones* de Ricardo Palma: “Infinidad de veces nos vimos en

sueños, transformados en héroes o santos, trajinar por antiguos palacios coloniales, por misteriosos conventos oscuros, por bulliciosas alamedas multicolores” (Reynoso 2005a: 33).

Solo la charla amena con el vecino zapatero los acercaba a la realidad para diluir esas fantasías. (REA, 2015b, p. 54-55)

Esse espírito da cidade está marcado, como visto, pela presença fantasmagórica do passado, útil à oligarquia encarnada por dom Manuel, que procura a manutenção da ordem vigente. Salazar Bondy reprova o escritor Ricardo Palma por ter aportado com sua pluma a esse conto de cortesãos respeitosos e respeitáveis:

Es verdad que el autor de las Tradiciones Peruanas compuso una suerte de frágil y aldeana *comédie humaine* pero no acertó a incluir en ella a nadie que por descontentadizo y libre quisiera sacudir el conformismo y trastocar la deferencia debida a las instituciones. Respectivamente, su versión de los próceres de la Independencia estuvo morigerada por el adormecedor aroma de salones y alcobas virreinales. La invención colonial, de tanto éxito, acabó con su inicial propósito satírico, ciertamente demoledor. (SALAZAR BONDY, 1974, p. 16)

Entretanto, no romance *En octubre*, essa invenção palaciana, e, por conseguinte, as pretensões das “Grandes Famílias”, não encontram apenas conformidade. Elas colidem com a desobediência de Tito, o jovem pobre do bairro de La Victoria, amante de dom Manuel, que após uma estadia na casa do banqueiro, demonstra que não lhe bastava a satisfação de estar inserido na camada colonial. Em ato de revolta, Tito rechaça o asqueroso servilismo sexual, abandona a mansão e liberta-se da sua luxuosa condição de *La Perricholi*, recuperando a identidade perdida mediante a destruição dos objetos atesourados por dom Manuel. O banqueiro, privado de Tito e de suas relíquias, descobre a fragilidade diante do reflexo intolerável:

Llegó hasta la última sala del corredor y, miedoso, abrió, despacio la puerta. Ingresó y la débil y temblorosa luz de la lámpara fue iluminando, desparramados por el suelo, fragmentos de sus queridas piezas de cerámica precolombina: eran los únicos objetos que había amado intensamente; levantó la lámpara y vio las telas de sus adorados cuadros coloniales tasajeados con odio; paseó la lámpara por las paredes y se contempló en un gran espejo de marco dorado: viejo, voluminoso, calvo, con gran papada y encorvado como un simio; alucinado, sacó el revólver y disparó contra la luna del espejo. (REYNOSO, 2008, p. 221)

O conto “El Príncipe”, incluído no livro *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso, apresenta a procura de prestígio social em Lima por parte de um jovem de baixos recursos, Roberto Montenegro del Carpio. O relato transcorre durante o interrogatório do garoto, acusado de roubar cinco mil soles e um carro. O incidente aparece no jornal e é valorizado pelos pares da gangue juvenil: agora o Príncipe é reconhecido como o mais “rocanrolero” dos

amigos. Todavía, a prostituta que Roberto procurava impressionar diz que o preferia sem dinheiro e acaba por denunciá-lo às forças policiais. A queixa de Roberto revela o desajuste entre os anseios e a realidade na busca por reconhecimento na estrutura limenha. O apelido conferido ao garoto, ademais, nos reforça não sem ironia a enraizada presença do mito colonial no imaginário coletivo:

(Si Lima es Ciudad de los Reyes por algo será. Robertito, tú tienes toda la facha de un Príncipe. Eres un auténtico hijo de Lima. Y, ¿cómo sabes tú, cómo es la facha de un Príncipe? - le pregunté asombrado a Manos Voladoras. Entonces, él, afeminado como siempre, con ese tonito que me da risa, respondió: -No hay necesidad de ver príncipes de verdad para imaginarse cómo son. Se les conoce por lo que dicen las novelas, por lo que se ve en el cine y por un poquito de imaginación. (REYNOSO, 2006, p. 36-37)

(Sí, soy un cojudo, pero por culpa de Alicia y de Dora. Manos Voladoras también tiene la culpa. Siempre con la misma vaina: eres un Príncipe, eres un Príncipe. ¿Y cómo, en la Ciudad de los Reyes, un Príncipe sin auto y sin plata?: la hueva, compadre). (REYNOSO, 2006, p. 42)

A construção do espaço ficcional serve em Reynoso para desconstruir feitiços de ouro, carruagens e autoridades. O escritor privilegia cenários como cantinas, bilhares, cinemas e, é claro, o asfalto, o bafo dos carros, os pedestres e os ônibus apressados; assim, a linguagem se despe de escrúpulos fariseus e escapa da *lisura limeña*. No relato da geração de 50, grande parte da ação desenrola-se nas ruas de Lima em processo de modernização, pois resulta importante evidenciar que a cidade deixou de ser “la quieta ciudad regida por el horario de maitines y ángelus (...). Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir.” (SALAZAR BONDY, 1974, p. 19).

A rua é o cenário por excelência para a desmitificação de Lima. A Lima que é o Peru, mas não porque o Peru seja Lima, e Lima o Jirón de la Unión, e o Jirón de la Unión o Palais Concert, como pregava o autocentramento intelectual de Abraham Valdelomar, senão porque a chegada de imigrantes de todo o país forçou a capital a cruzar-se com o corpo nacional que havia negado em toda a sua história. Igualmente, tal fenômeno demanda a focalização de certos espaços periféricos e degradados, como lixões e assentamentos provisórios, além da elaboração de situações grotescas, eivadas de miséria com implicações trágicas – tão extremos quanto a miséria são as soluções finais –, mas que, longe de buscar a comiseração, contestam as pompas aristocráticas por encarar o horror de frente e denunciá-lo, como queria Salazar Bondy. Este horror, por sua vez, não é a sujeira dos pobres, mas a fantasia da Arcádia

colonial: a Lima que olha pra trás continua pisando nos seus filhos.

Não são poucos os desfechos trágicos da narrativa de 50: os escritores desta geração evitam compactuar com o embuste da paz conventual. *No una, sino muchas muertes*, parafraseando o livro de Enrique Congrains. Ofereço, por exemplo, o caso do célebre “Los gallinazos sin plumas”, publicado em 1955. No conto de Julio Ramón Ribeyro, dois irmãos, Enrique e Efraín, são maltratados pelo avô que os força a buscar diariamente no lixo comida para o porco Pascual. O avô mostra-se indiferente até mesmo às condições de saúde dos seus netos. Aqui, o tormento impellido pelo velho dom Santos só termina quando Enrique provoca a queda do avô no chiqueiro e este é estraçalhado pelo insaciável Pascual.

Trata-se, em suma, do embate concreto entre forças que representam os arquétipos do antigo e do novo. É certo que este embate pode manifestar-se às vezes de maneira mais sutil, como no conto “Una resurrección cotidiana” (1964), de Carlos Eduardo Zavaleta, incluído em *El cielo sin cielo de Lima* (1986), no qual a presença de um aluno muito parecido ao seu pai desconcerta o professor no momento da prova oral. O pai, como fantasma, atormenta o filho com lembranças de infância, mas sobretudo com a imagem da morte por atropelamento. Um tremor frio recorre o corpo do professor. Como desenlace da situação angustiante, o professor decide formular uma nova questão, mais fácil que a anterior, ao estudante dublê de seu progenitor. Contudo, abundam na literatura do período as sínteses que dependem da extinção de elementos mediante o derramamento de sangue. É aqui que chegamos ao ataque de Miguel desferido contra a imagem do *Señor de los Milagros*, tendo em conta que ela representa a manutenção da ordem colonial, a ordem que, no presente do romance, condena a família Colmenares ao despejo e à impotência, oferecendo de consolo apenas a vã promessa do paraíso celestial. Salazar Bondy havia proclamado a necessidade do instinto deicida e profanador para combater o horror que denunciou, Oswaldo Reynoso criou Miguel e este outubro bem limenho.

2. En octubre no hay milagros e a ética do sacrificio

2.1 Crise da representação: a experiência da política como guerra

Aquellos que pusieron todo en su plato, dejando los platos de los otros vacíos, sé que a ellos debo gritarles: ¡Los primeros violentos, los provocadores de toda violencia, son ustedes! Ante la mirada de Dios ustedes tienen probablemente más sangre en sus manos de inconscientes que las que tendrá nunca ningún desesperado que haya tomado las armas para intentar salir de su desesperación.

(Abade Pierre)

Úmida. Manhã cinza e úmida de outubro. O Senhor dos Milagres na cruz. Lima, esta besta com um milhão de cabeças. Lima, imensa: não há lugar para a família Colmenares. Corre o dia, corre a ordem de despejo e seria um milagre encontrar casa para alugar. Dom Lucho peregrina. Miguel olha a estátua de San Martín através de um balão vermelho. Correm os cavalos de polícia, correm as bombas de gás lacrimogêneo, correm as lágrimas pelos rostos de Miguel e dom Lucho, que correm, fugindo. Outra manhã, mas esta, porque Miguel não esqueceu.

*Grupos de bancarios frente a La Prensa daban mueras al Gobierno. Mi viejo estaba con los manifestantes. De pronto, la guardia de asalto aparece por la plaza San Martín. Corriendo, en columnas, pegados a la pared, avanzan con las varas en alto. Lanzan bombas lacrimógenas. Corremos hacia La Merced; pero, ahí, hay policía montada que arremete con sable. Corro tras de mi viejo. Un policía descarga con furia su vara sobre él. Se tapa el rostro con las manos. Los anteojos caen al suelo. El policía no deja de pegarle. Lo tiene acorralado contra la pared. Y yo ahí, ahí; las piernas me tiemblan, la boca amarga, los ojos dan vuelta, el estómago se revuelve y todo el jirón, los caballos, la gente que corre, los gases y mi viejo encogidos con las manos en la cara y los anteojos en el suelo giran, giran, giran en mi cabeza: ¡LA GRAMPUTA QUE LOS PARIÓ! ¡CONCHESUMADRE! Lo dejan tirado en el suelo. Lo levanto. Recojo sus anteojos: las lunas están rotas. Lo agarro del brazo y corremos de los caballos que vuelven a la carga. Esa mañana caminamos solos, en silencio, con los ojos llenos de lágrimas, las bombas lacrimógenas. Los dos. Solos. Tristes. Caminamos por las calles del centro. En el almuerzo, mi **pobre** viejo, con el brazo vendado y la cara llena de moretones, **me mira de frente. No habla.** Nunca. Nunca olvidaré la mirada de mi viejo, esa mañana, en el almuerzo. (Itálico do original, negrito meu) (REYNOSO, 2008, p. 15-16)*

A transcrição do extenso monólogo interior de Miguel justifica-se pela importância que o trecho recobrará em minhas reflexões. É interessante, primeiro, ressaltar que Oswaldo Reynoso apresenta o evento objetivo da repressão policial à greve dos bancários por meio do

pensamento de Miguel e que este, por sua vez, tem acesso à experiência pela rememoração desatada por um balão vermelho: a estátua equestre de San Martín aparece deformada na visão de Miguel, mais como desejo de que os cavalos da polícia não fossem tão poderosos. Desse modo, o que há em Reynoso não é a repressão “como foi”, senão os giros traumáticos do estômago e da cabeça de Miguel.

Mas isso não é um capricho de Reynoso. Theodor Adorno analisou este movimento no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”. O crítico alemão chama a atenção para a crise da objetividade literária: a partir do século XIX gesta-se uma rebelião formal contra o relato e a ilusão realista de apreender as coisas pela contemplação. A representação foi abalada por uma tendência subjetivista, porque, segundo ele, as relações sociais cada vez aumentam mais o fosso entre a aparência e a essência, de maneira que, se o narrador descreve fielmente o real como ele se apresenta, estaria apenas reproduzindo dele a fachada. Contribuiria, assim, para reforçar o engano daqueles que pretendem convencer-nos de que o mundo contemporâneo faz sentido.

O narrador encontra-se, para Adorno, diante de uma situação paradoxal: o romance exige a narração, mas hoje é impossível narrar; cabe a ele reconhecer a incapacidade de dominar integralmente a experiência, pois “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesmo contínua.” (ADORNO, 2003, p. 56). Interessa, sobretudo, o exemplo oferecido por Adorno: “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.” (ADORNO, 2003, p. 56). Repetem-se as guerras, repetem-se os exemplos. Escrevia Walter Benjamin: “Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis.” (BENJAMIN, 2016, p. 86). Estivemos com Miguel no campo de batalha limenho e constatamos como o seu pai voltou mudo. Podíamos esperar de dom Lucho que, no almoço, com a “autoridade da idade”, transmitisse alguma experiência, mas ele voltou **pobre**, mais pobre de experiências do que antes. Isso não é estranho para Benjamin.

Escrito provavelmente em 1933, o ensaio *Experiência e pobreza* já alertava para a baixa cotação da experiência, inversamente proporcional ao crescimento da técnica. Para ele, a humanidade foi dilapidando o seu patrimônio, aquilo que era transmitido pelos mais velhos às novas gerações, em troca de uma profusão vertiginosa de “atuais”. A existência estaria

dominada por experiências múltiplas, mas baseadas todas nas “infinitas complicações da vida cotidiana”, sem valor perdurável. O resultado seria, próximo da conclusão de Adorno, a impossibilidade de narrar, de contar uma história. O homem chegaria ao leito de morte sem transmitir experiências que, tendo sentido para a geração vindoura, constituíssem elos de cultura.

Diferentemente do velho vinhateiro da fábula de Esopo, Dom Lucho não deixa de legado tesouro algum. Trabalhou toda a vida no banco e não conseguiu adquirir residência própria. Sendo assim, não pode deixar uma casa para os filhos e menos falar sobre o caráter abençoado do trabalho. Não pode transmitir ensinamento perdurável sobre o mundo, porque dele pouco entendeu. É neste sentido revelada a dimensão da pobreza da experiência de dom Lucho. O bancário não é pobre por escassez de experiências: ele é da geração que viu Lima passar da tranquila cidade com traços coloniais à grande capital moderna, com suas indústrias, carros e largas avenidas. Podemos escrever com as letras de Benjamin que ele pertence àquela

geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, [e] viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. (BENJAMIN, 2016, p. 86)

Então, dom Lucho é pobre porque teve de engolir todas essas transformações e ficou saturado e cansado. É pobre por causa do progresso. As experiências vividas por ele foram sendo desmentidas pelo processo social: pensou que um matrimônio honrado e a dedicação ao trabalho garantiriam um lar decente, mas encontra-se agora desorientado. Está distante da esposa, dos filhos e dos companheiros de trabalho, que o consideram um traidor. À época da greve sabemos que estava há dois meses sem receber salário. A casa está em péssimas condições e a comida é escassa. Procura sem sucesso uma moradia digna e, caso consiga até o fim do dia, necessitaria ademais um empréstimo para o traslado dos móveis. Apesar dos mais de vinte anos vivendo no cortiço, pagando o aluguel sempre adiantado, não consegue estender um dia sequer o prazo para a mudança. Saindo desolado do estúdio do advogado, dom Lucho mostra-se novamente pequeno, encurralado contra a parede. Manifesta aqui sua pobreza:

Había caminado hasta el Paseo de la República y frente a las columnas y a las aves de rapiña del Palacio de Justicia se había sentido aplastado por el orden perfecto y mecánico de los millares y millares de expedientes en papel sello quinto que iban y venían de mano en mano, de oficina en oficina, iban como las letras, los cheques, los documentos que él durante más de veinte años había revisado, sellado, firmado, para nada, don Lucho había pensado que detrás de tanto expediente, detrás de tantas letras, cheques, documentos había algo poderoso, oculto, que nunca llegaría a comprender: don Lucho tuvo miedo. (Itálicos do original) (REYNOSO, 2008, p.

Agora, quando o fim da vida aproxima-se para dom Lucho, ele não identifica qual foi o fim da sua vida, perdida em uma infindável perspectiva de meios. Dom Lucho cala-se.

Seguirei com Benjamin para afirmar que “essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade.” (BENJAMIN, 2016, p. 86). Com isso, pretendo relacionar a experiência de dom Lucho com a crise vivida pelo Peru na segunda metade do século XX, entendendo que *En octubre no hay milagros* dialoga com a incapacidade da democracia representativa responder às mudanças vividas pelo país nas décadas antecedentes, ou ainda, com a percepção generalizada de não ser levado em conta pelas instâncias de tomada de decisão. Sobretudo, penso a violência narrativa de Reynoso e a conflitividade política como expressões de uma crise da representação, na acepção ampla do termo.

A partir de 1950, com a ditadura de Manuel A. Odría, as facilidades concedidas à penetração do capital estrangeiro modificaram completamente o cenário socioeconômico, deslocando a produção agropecuária a um segundo plano. O processo de industrialização levou à desagregação do mundo rural e à conseqüente migração massiva para as grandes cidades da Costa, principalmente Lima. Os migrantes concentraram-se em precários assentamentos na periferia da capital, as denominadas *barriadas*, desde onde organizaram-se em associações para demandar do poder público a construção de vivendas, a concessão de títulos de propriedade e o fornecimento de serviços básicos.

Além disso, promoveu-se a divisão na classe dominante pelo controle do aparato estatal entre a fração exportadora, defensora da modernização do agro, e os latifundiários ciosos da manutenção das relações de propriedade tradicionais. Estes latifundiários tentaram compensar o atraso produtivo com a superexploração dos seus dependentes. O campesinado indígena rejeitou a mudança nos termos de intercâmbio e respondeu mobilizando-se pela recuperação de terras usurpadas. Enquanto isso, nas cidades, o crescimento econômico resultou na formação de setores intermédios com heterogêneas demandas sociais, estimuladas em sua reivindicação pelo incremento da educação formal.

Das turbulentas eleições de 1962 resultou vitorioso Fernando Belaúnde Terry, pelo partido Ação Popular. O governo timidamente reformista intensificou a modernização com alta concentração de renda, que marginalizava do acesso aos direitos sociais básicos amplos contingentes populacionais, relegando-os ao desemprego e à informalidade, e acabou por

demonstrar que o Estado, as classes dominantes e os partidos políticos eram incapazes de atender as novas exigências populares.

O APRA, Aliança Popular Revolucionária Americana, fundado em 1924 por Raul Haya de la Torre como esperança de projeto continental anti-imperialista, canalizou por muito tempo os anseios da classe trabalhadora. Ainda que debilitado pela política de convivência com a burguesia no período da presidência de Manuel Prado, chegou aos anos 1960 controlando boa parte das organizações sindicais peruanas. No entanto, sua espúria aliança com a União Nacional Odrísta, representante da oligarquia conservadora, a fim de combater Belaúnde, foi considerada uma traição aos interesses populares e um desrespeito à memória dos seus militantes duramente perseguidos pela ditadura de Odría. Esta passagem de *En octubre no hay milagros* manifesta o sentimento reinante com relação ao jogo democrático:

Sus pálidas simpatías hacia el Apra se desmoronaban: no podía comprender cómo los jefes de ese partido apoyaban y compartían el Gobierno con los dueños de los bancos, pero era así, en la política sólo existen las ambiciones personales, el acomodo, y siempre será así, el hombre por naturaleza es egoísta, nunca cambiará. Por eso es que él nunca quiso militar en ningún partido político, sólo era simpatizante aprista y nada más: era, como decía él, un ciudadano honrado dedicado a su trabajo y a su familia; sin embargo, escondió en su propia casa y corriendo muchos riesgos, al compadre Pepe, dirigente sindical y alto jefe del Apra, que era buscado por la soplonería de Odría. [...] Pero cuando el Apra ordenó votar por Prado y entró en alianza con Odría, el compadre Pepe, poco a poco, fue retirándose del Partido. Ahora le daba la razón a don Lucho: la política siempre será así, es para los vivos, para los blancos [...] (REYNOSO, 2008, p. 144-145)

Começa a gestar-se, no entanto, em meio à descrença, novas formas de fazer política, tendentes todas a transbordar o marco da institucionalidade burguesa. Por um lado, o movimento operário independente distancia-se das posições de conciliação de classes. Por outro, nas montanhas e selvas peruanas despertam as primeiras ações guerrilheiras, claramente influenciadas pelo triunfo da Revolução Cubana. As lutas de libertação do Terceiro Mundo mostram um caminho alternativo ao da “coexistência pacífica” pregado pela União Soviética e fazem repercutir fortemente o chamado de Che Guevara a erguer muitos Vietnãs. A via das urnas parece bloqueada para os setores populares da América Latina quando muitos países encontram-se sob regimes ditatoriais ou com as suas democracias sequestradas pelas corporações.

O anseio por transformações sociais generaliza, então, na esquerda peruana a consigna de Mao: o poder nasce do cano do fuzil. Na região sul da serra peruana, surgem nos primeiros anos da década de 1960 movimentos armados com diferentes graus de organização, táticas e

objetivos: as brigadas de autodefesa campesina lideradas por Hugo Blanco, capturado em 1963, e as guerrilhas do ELN e do MIR, desbaratadas em 1965 (esta última com o assassinato do seu líder, Luis de la Puente Uceda, dissidente das filas do APRA, morto curiosamente em outubro de 1965, ano da publicação do nosso *En octubre*). Proponho um diálogo entre o fenômeno da luta armada e o romance *En octubre no hay milagros* porque, acreditando que esta relação permeia o universo narrativo de Reynoso, vislumbro no personagem Miguel o soldado de uma época na qual a política aparece como guerra.

Para fundamentar minhas palavras, retorno à cena inicial do ensaio: Miguel e o seu pai no campo de batalha. Ali o que a violência destaca são duas posições políticas contrapostas: a do trabalhador dom Lucho e a do empresário dom Manuel, defendida esta pelo aparato repressivo estatal. Assim, manifesta-se o antagonismo em sua face bélica, enquanto submissão pela coerção física antes que pelo aparelho cultural ou exposição discursiva. É inevitável mencionar a clássica aceção de Clausewitz (AVELAR, 2011, p. 11) da guerra como continuação da política por outros meios, mas ele referia-se ao confronto internacional entre duas potências simétricas e regulares, enquanto aqui temos uma situação diferente – a de um minúsculo dom Lucho contra os cavalos da polícia, a dos reduzidos grupos guerrilheiros contra os 50 mil homens do exército peruano ou ainda a de Miguel diante da multidão em procissão. Identifico no desesperado ataque de Miguel à imagem do *Señor de los Milagros* a culminação de um conflito que Reynoso desenvolve durante o romance, conflito este que traduz ficcionalmente o complexo problema da violência política.

Nesse sentido, a cena da repressão policial, junto ao linchamento do final, marca o entrecruzamento de vida/morte que tento esboçar ao decorrer deste trabalho. Miguel exprime que jamais esquecerá do olhar do seu pai naquele dia. Entendo nisso a presença de um trauma, manifesto enquanto impossibilidade de narrar na pobre experiência de dom Lucho, e transmutado em Miguel no medo contíguo à raiva que o impele à reação (“las piernas me tiemblan, la boca amarga, los ojos dan vuelta, el estómago se revuelve”). Esta raiva é a de quem olha para os antepassados pisoteados pelo cortejo triunfal dos vencedores, na conhecida imagem de Benjamin, ou essa raiva vulcânica da qual nos fala Sartre referindo-se ao contexto colonial argelino:

¿Tres generaciones? Desde la segunda, apenas abrían los ojos, los hijos han visto cómo golpeaban a sus padres. En términos de psiquiatría, están traumatizados. Para toda la vida. Pero esas agresiones renovadas sin cesar, lejos de llevarlos a someterse, los sitúan en una contradicción insoportable que el europeo pagará, tarde o temprano. Después de eso, aunque se les domestique a su vez, aunque se les enseñe

la vergüenza, el dolor y el hambre, no se provocará en sus cuerpos sino una rabia volcánica cuya fuerza es igual a la de la presión que se ejerce sobre ellos. (SARTRE in FANON, 2001, p. 16)

Presenciamos, como expresse, a tentativa de libertar-se da dominação imposta, rebelando-se não apenas contra a imediata representação do oponente, mas contra a normalização da violência na ordem injusta, fundadora da oposição. É o caso de discutir o gesto duplo pelo qual Marx, conforme Idelber Avelar, reivindica o recurso revolucionário à violência em sua teoria:

Por um lado, ela [a teoria marxiana] mostrava a violência sobre a qual se fundou a ordem capitalista (os horrores da acumulação e expropriação primitivas, devidamente reproduzidos no presente por atrocidades reais e simbólicas). Por outro lado, ela oferecia a justificativa para a violência revolucionária no futuro. Marx partia da premissa de que a violência revolucionária seria a única manifestação particular do universal “violência” que poderia abolir o conceito de uma vez por todas, ao abolir a realidade que ele designa. (AVELAR, 2011, p. 15)

O campo de batalha entre forças políticas assimétricas desloca-se das urnas para o choque da violência aberta. Uma destas forças utiliza das armas para manter a violência e a outra para extingui-la. Este movimento de militarização da política muda a concepção da luta revolucionária: a ação direta passa a preceder a formação de maiorias, ou melhor, é estabelecida como forma prioritária de comunicação entre a vanguarda e as massas. É assim que Miguel, sem participar de qualquer organização de base, sente que “tem que fazer algo”, frase repetida ao longo do livro. Este algo, sabemos mais tarde, é o ato desesperado, praticado em total isolamento, que o leva à morte. Para Héctor Bejar, guerrilheiro peruano fundador do Exército de Libertação Nacional, a primazia da ação tornou-se crença difundida na “nova esquerda” e era o que realmente a diferenciava:

(...) La “nueva izquierda” reivindicaba la acción como promotora del desarrollo de la conciencia popular. Armada o no, individual o masiva, la acción era, a sus ojos, la única que podía engendrar la revolución y unificar a los revolucionarios. (...) Poco a poco este planteamiento fue quedando más claro y no tardó en afectar la concepción que exigía la preexistencia del partido para cualquier proceso revolucionario. Cuando la estructura teórica de las guerrillas enunciada por los dirigentes cubanos y resumida por Debray empezó a circular en el Perú, no hizo sino reforzar lo que muchos habían sostenido en la práctica: primero la acción, luego el partido; el partido nace de la acción. (BEJAR, 1969, p. 41-42)

Oswaldo Reynoso elabora no romance *En octubre* um encontro entre as duas concepções, condensadas nas figuras de Miguel e do professor Leonardo. Manifesta, igualmente, o conflito entre ação e pensamento. O seguinte diálogo é relevante nesse sentido:

Leonardo: Después todo seguirá igual (golpea su pantalón con la vara) la violencia individual no cambia nada (camina por entre la gente)

Miguel: No sé (toman por la avenida Abancay)

Leonardo: Sólo la acción colectiva y organizada de un partido de campesinos, obreros y gente decidida podrá cambiar todo esto que está podrido.

Miguel: Hablas como si fueras un libro, pero mañana nos botan de la casa yo sigo cobarde mi viejo se muere de tanto trabajar sin haber gozado nada mi mamá se acaba lavando cocinando renegando y a mi hermana la hacen puta y al Zorro lo corrompen. (REYNOSO, 2008, p. 213-214)

Miguel resalta que o palavrerio bonito de Leonardo não resolve os seus problemas concretos, despejados todos em um discurso caótico que vai mesclando-os à medida que perde a pontuação. O próprio Leonardo reconhece:

(Leonardo: “tanta palabra para nada, estoy perdido en frases hechas, la revolución no es más que un bonito tema de conversación y nada más: no sé qué decirle a Miguel, y camina a mi lado y respira y se atormenta y quiere hacer algo violento y yo me pierdo en palabras) (REYNOSO, 2008, p. 226)

Sobre a incapacidade de Leonardo de dissuadir as intenções de Miguel, percebe-se a impotência do discurso diante do impulso violento, não só na consumação do ataque pelo último, mas também na postura de Leonardo que reconhece na falta de articulação entre teoria e prática a debilidade da sua condição de revolucionário. Isso diz respeito a um tempo em que o compromisso com a revolução demandava constantes provas objetivas para ser reconhecido como legítimo, um tempo que obrigava a atuar. Ou como expressava Fidel em discurso de 1963: “o revolucionário não senta na porta de casa a esperar passar o cadáver dos inimigos, ele entende que o dever de todo revolucionário é fazer a Revolução”.

Consolidou-se na produção estética daqueles anos a oposição ator X espectador, que em última instância dialogava com o dilema da função da arte. O documentário *La hora de los hornos* (1968), por exemplo, era apresentado como um “film-acto” direcionado à liberação e fazia da exibição um momento de reunião política, prevendo interrupções para o debate. Dirigido pelo grupo argentino Cine Liberación e tendo como principal realizador Pino Solanas, estabelecia contrapontos de dados e fotogramas entre a elite e os miseráveis latino-americanos, realizava alterações bruscas de ritmo que atormentavam o leitor e criava um ambiente sonoro vertiginoso através do repetido golpe de bastão em um barril.

Nas sessões e no próprio documentário, era exposta a frase de Frantz Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor”. O objetivo era tensionar ao máximo a relação com o vidente para que a recepção fosse um alistamento para o combate, um combate visto como necessário e inevitável, posta a violência que assolava a América Latina. O espectador que

quisesse deixar de sê-lo podia seguir os exemplos daqueles que haviam caído na guerra, como o anônimo enterrado sob a paisagem andina ou como o Che Guevara. O guerrilheiro aparece morto na lavanderia de Vallegrande, mas o seu rosto, de olhos bem abertos, permanece em primeiro plano por três minutos na tela, como quem interrogasse: “Eu ofereci minha vida à Revolução. Tu és capaz de fazer o mesmo?” A resposta separaria o herói do covarde/traidor. Esta retórica militante, derivada de algo que chamo a *ética do sacrifício* e detalho mais adiante, fica explícita na voz do narrador:

Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados. El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias. Vida y muerte están marcadas por la violencia cotidiana. Esta es nuestra guerra: de hambre, de enfermedades curables, de vejez prematura mueren hoy en América Latina cuatro personas por minuto, cinco mil quinientas por día, dos millones por año. ¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir, con su rebelión, su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. Él es ya la vida y la liberación misma, totales. En su rebelión el latinoamericano recupera su existencia. (LA HORA, 1968)

No início de *En octubre*, Miguel lamenta por considerar-se covarde, mas levanta uma hipótese: “¿Y si estuviéramos armados?”. Reconhece que tem medo de matar, mas vislumbra a violência como resposta diante da impotência e indignação gerados pela injustiça. Para o narrador de *La hora de los hornos*, a violência é explicitamente defendida como a única opção. Ainda mais, a violência instala-se como opção estética nessas produções, no que estamos diante, acredito, de uma situação na qual as formas políticas e artísticas tradicionais já não representam satisfatoriamente, ou, pelo menos, de maneira conciliatória e apaziguadora, as contradições sociais.

Aproprio-me do conceito de “crise mimética”, desenvolvido por René Girard, para discutir a ideia sugerida. Girard, com base em Aristóteles, argumenta que o homem é o animal mais mimético de todos, sendo que

A imitação deve conceber-se não apenas ao nível das maneiras de falar e de se comportar, mas também ao nível do desejo. Os homens imitam os desejos uns dos outros e, por esta razão, estão inclinados para o que eu apelido de rivalidade mimética, processo que existe entre parceiros sociais e que tende a agravar-se constantemente pelo facto de que a imitação ricocheteia entre os dois parceiros. Quanto mais eu desejo este objecto que tu já desejas, mais ele se te apresentará desejável e, em contrapartida, mais ele me parecerá desejável para mim. Assim sabemos que todas as rivalidades têm tendência a exacerbar-se. (GIRARD, 2009, p. 5-6)

Todavia, em determinados momentos, a rivalidade exacerba-se de tal modo que todas

as pessoas que desejam a mesma coisa procuram obtê-la pelo uso da força: trata-se da crise do desejo mimético e a violência decorrente precipita o todo social em uma desorganização que ameaça a sua própria sobrevivência, pois o combate pela posse do objeto pode estender-se infinitamente no mecanismo da vingança. Penso que em uma sociedade dividida por classes, a contraposição de interesses irreconciliáveis é a norma; contudo, em certas situações, a fermentação de forças sociais deixa em descoberto tal antagonismo. É então que os atores oprimidos são instados a devolver a violência historicamente infligida sobre eles. Na arte e na política, as vozes sociais em choque buscam novas formas de representação de seus desejos, novas imagens para os seus inimigos, ou novos arranjos para os seus ódios, e novas interpretações do combate que travam. Assim, desencadeiam experiências-limite, nas quais a vida em sua forma imediata e aquilo que a sustenta são questionados. Nesse ínterim, criações estéticas como *En octubre* e *Hora de los hornos* são inundadas pela violência: os recursos empregados na representação irremediavelmente racham os marcos da própria atividade mimética. Estas criações são, dessa maneira, também parte do combate mimético, no qual procuram, reciprocamente, direcionar as águas para que elas arrasem os campos inimigos.

Se Marx acreditava que o desenvolvimento das forças produtivas colocava-as em choque com as relações de propriedade vigentes, e que em cada momento histórico uma classe social determinada, pelo papel progressista encarnado e pela consciência de classe desenvolvida, desempenhava sua missão histórica através da violência, para a esquerda armada dos 60 era a própria violência revolucionária a responsável por criar as condições históricas de transformação. Tomando por base a clássica frase de Marx, “a violência é a parteira da história”, alguns interpretavam que o nascimento do bebê era fruto das dores do parto.

Hannah Arendt identificou neste aparente sutil desencontro teórico uma deformação perigosa. A filósofa alemã, no ensaio *Da violência*, de 1969, reivindica justamente a tradição marxiana para opor-se à apologia da violência realizada pela “nova esquerda”. Segundo Arendt, a convicção maoísta de que o poder brotaria do cano de uma arma era inteiramente não-marxista e equivocada, basicamente porque reduziria a análise política aos termos da dominação, enquanto o poder real residiria, para ela, na capacidade de um grupo angariar o apoio da opinião pública.

Contrariando Sartre, Arendt afirma que a pressão exercida pelo governo sobre a raiva vulcânica é sempre maior que a força desta, porque os homens isolados, sem base de poder,

não reúnem as condições para usar a violência de forma bem-sucedida e, ainda que uma improvável vitória nesses termos ocorra, são grandes as chances de que a violência, seguindo o seu curso natural, estenda seu domínio sobre todos os fins projetados e origine um mundo ainda mais violento.

Para Arendt, a violência é meramente instrumental, racional quando utilizada para objetivos a curto prazo, perigosa, contudo, quando aplicada a estratégias revolucionárias, já que a perda do horizonte da finalidade favoreceria a introdução da violência na dinâmica interna de todo o grupo político. É através desse raciocínio, fundado nas premissas políticas de que a revolução depende da conquista do poder e de que este opõe-se à violência, que Arendt rechaça a humanização pelas armas e a positividade do vínculo fraternal criado pela morte, aspectos da retórica sintetizada em 1961 por Sartre e Fanon em *Os condenados da terra*. Comparemos as duas posições:

La Nación se pone en marcha: para cada hermano está en dondequiera que combaten otros hermanos. Su amor fraternal es lo contrario del odio que les tienen a ustedes: son hermanos porque cada uno de ellos ha matado o puede, de un momento a otro, haber matado. (...) La guerra (...) instituye nuevas estructuras que serán las primeras instituciones de la paz. He aquí, pues, al hombre instaurado hasta en las nuevas tradiciones, hijas futuras de un horrible presente, helo aquí legitimado por un derecho que va a nacer, que nace cada día en el fuego mismo: con el último colono muerto, reembarcado o asimilado, la especie minoritaria desaparece y cede su lugar a la fraternidad socialista. (SARTRE in FANON, 2001, p. 21)

Os fortes sentimentos de fraternidade engendrados pela violência coletiva têm levado muitas pessoas corretas à esperança de que uma nova comunidade, juntamente a um “novo homem”, dela resultem. Essa esperança é uma ilusão pela simples razão de que nenhum relacionamento humano poderá ser mais passageiro do que esse tipo de fraternidade, a qual só pode realizar-se em condições de perigo mortal e imediato. (ARENDR, 1985, p. 43)

A retórica armada levou, em última instância, à validação da disposição sacrificial como legitimadora do compromisso revolucionário, sob a alegação de que o “homem novo” reconquistaria a sua vida pelo controle que passaria a exercer sobre a morte. A ação humanizadora, criadora, que só pode ocorrer em vida, teria relação intrínseca com a destruição provocada pela morte. É possível rastrear este paradoxo planteado no prefácio escrito por Sartre mediante o retorno à cena de abertura deste subcapítulo, com a qual busco relacionar a filosofia hegeliana a partir do estudo de Georges Bataille “Hegel, a morte e o sacrifício”.

Para Bataille, a filosofia hegeliana é a filosofia da morte. O homem é o único animal capaz de separar, nomear e reduzir aos seus fins os elementos da natureza, modificando-os

para tal. Esta capacidade é dada por aquilo que Hegel denomina Negatividade. Em sua Ação negadora, o homem, que também é natureza e encontrava-se imerso em sua globalidade inconsciente, modifica-se e aparta-se da sua condição meramente animal. Isolando-se como indivíduo nomeado, insubstituível, ele introduz na natureza a finitude. Assim, o homem faz-se humano pela morte, pelo sacrifício do animal que nele existia.

Agora, é possível que o homem não tenha presente em sua consciência esta negatividade violenta que o cria, e que a morte pareça a ele algo distante e irreal: seria preciso um confronto com ela para que o homem assuma o seu caráter humano. O problema é que este confronto o levaria à própria extinção da consciência, primordial para o entendimento. Aponta, então, Bataille:

Essa dificuldade anuncia a necessidade do espetáculo, ou geralmente, da representação, sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais. Nada é menos animal, de fato, do que a ficção, mais ou menos distanciada do real, da morte. (BATAILLE, 2013, p. 405)

A morte inexoravelmente acabará com o ser particular, mas ela só é criativa se o homem a encara de frente e o perigo nela contido é revelado. Desse modo, a Ação negadora depende da representação para efetivar-se plenamente. O sacrifício, então, como espetáculo, esteja ele emoldurado em um mundo ficcional ou como possibilidade imediata em um contexto de guerra, constitui-se um meio pelo qual o indivíduo que o contempla, identificando-se com o morto, acredita morrer apesar de estar vivo. É assim que, no romance *En octubre no hay milagros*, chocamo-nos com nossa mortalidade no sacrifício de Miguel, reconhecemos que, como ele, devemos *agir*, fazer algo com nossa experiência finita, fazer valer nossa unicidade no mundo. No interior da narrativa, esta revelação ocorre para o personagem Miguel quando ele está no campo de batalha com o seu pai e assume sua “condição-de-soldado”, nas palavras de Hegel, pela ameaça de morte representada na brutal agressão perpetrada pelos policiais. Depois, no almoço, um dom Lucho calado, cheio de hematomas, olha-o de frente: é a cara da morte que desafia Miguel, é a cara do Che em *La hora de los hornos* e é a cara inchada do próprio Miguel na cena final do livro de Reynoso.

Analisemos este trecho do prefácio escrito por Sartre:

Ese hombre nuevo comienza su vida de hombre por el final; se sabe muerto en potencia. Lo matarán: no sólo acepta el riesgo sino que tiene la certidumbre; ese muerto en potencia ha perdido a su mujer, a sus hijos; ha visto tantas agonías que prefiere vencer a sobrevivir; otros gozarán de la victoria, él no: está demasiado cansado. Pero esa fatiga del corazón es la fuente de un increíble valor. Encontramos

nuestra humanidad más acá de la muerte y de la desesperación, él la encuentra más allá de los suplicios y de la muerte. Hijo de la violencia, en ella encuentra a cada instante su humanidad: éramos hombres a sus expensas, él se hace hombre a expensas nuestras. Otro hombre: de mejor calidad. (SARTRE in FANON, 2011, p. 22)

Encontram-se presentes nesta passagem praticamente todos os temas trabalhados até agora. Primeiro, destaco o cansaço do homem colonizado: contrasta com o cansaço de dom Lucho, porque este homem conseguiu, frente à morte, tomar posse da sua vida e direcioná-la para uma ação. Esta ação transmite a *experiência* de que vale a pena oferecer a vida para a construção de um mundo novo, livre de toda violência. É a experiência do indivíduo com a capacidade de renúncia suficiente para ceder “um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos.” (BENJAMIN, 2016, p. 90). Sua morte comprova o compromisso revolucionário e ganha importância na contribuição dada à sociedade futura. Esta ação, portanto, fundamenta-se na disposição sacrificial, ou, em termos gerais, na *ética do sacrifício*.

Manifesta-se também a ideia, defendida por Sartre e rejeitada por Arendt, de que um homem de melhor qualidade surgiria da violência e de que uma nova sociedade, mais fraterna, nasceria da morte. Para Arendt, os fins sempre correm o risco de serem dominados pelos meios, e, como a edificação de relações sociais diferentes é um fim a longo prazo, as consequências da violência não poderiam ser previstas de maneira segura. Além disso, a violência poderia, para Arendt, vitalizar momentaneamente o grupo que a utiliza, mas sua penetração nas relações internas voltar-se-ia contra os próprios membros.

É interessante aqui retornar à noção de crise mimética, pois, segundo René Girard, chega um momento em que a rivalidade pelo objeto desejado é tão forte que este objeto é destruído e dá lugar a um antagonismo “puro”. Assim, entendido o conflito, em última instância, como disputa pelo poder, tendo em conta, com Arendt, que o poder é a capacidade de agir em comum acordo, depreende-se do contínuo esfacelamento dessa capacidade não só um obstáculo para a construção de algo novo devido à perda da união do grupo como também a crescente ameaça de perpetuação da violência na destruição física dos envolvidos, visto que nestas condições “[o antagonismo] será sempre mais forte, mas o mimetismo incidirá doravante já não sobre o objeto, mas sobre os próprios antagonistas.” (GIRARD, 2009, p. 6).

Apresenta-se igualmente no trecho do prefácio de Sartre a noção hegeliana de humanização pelo conhecimento da morte (desenvolvida através do espetáculo do sacrifício de outros). Agora, se Hegel e Sartre acreditam que o homem nasce com a morte e concordam

que o sacrifício obedece a fins que o excedem, diferem, entretanto, no ponto de chegada: para Hegel, a ação violenta serve à Sabedoria; para Sartre, à liberação nacional.

Bataille, por sua vez, aponta que o sacrifício não pode servir a algo, pois perderia seu caráter soberano. Ele critica em Hegel (e talvez criticasse em Sartre) o sacrifício submetido ao discurso significativo que lhe atribui fins úteis. Bataille defende que o sacrifício é um fim em si. Ademais, considera ingênuo o propósito do conhecimento da morte conforme Hegel; para Bataille, o discurso é incapaz de proporcionar a devida conciliação entre a satisfação e o dilaceramento – ela se dá de maneira mais eficaz no campo do erotismo. Aprofundarei esta discussão com Bataille, mas antes abordarei o controle da morte pelos poderes constituídos, onde o sacrifício atende às necessidades de manutenção da ordem injusta contra a qual levanta-se a ação violenta nos termos expressados até agora.

2.2 Capitalismo e sacrifício

Una dilapidadora de seres humanos, de trabajo vivo, una derrochadora no sólo de carne y sangre, sino también de nervios y cerebro (...) ¿De qué manera puede evitarse mejor este sacrificio de vidas infantiles?

(Karl Marx)

O corpo de dom Lucho, no meio dos cavalos e documentos da modernidade, é minúsculo, frágil. E ele está sem óculos. Não consegue enxergar quem o ataca. Na iminência do despejo, dom Lucho recorda passagens de sua vida, buscando a responsabilidade individual na situação. Reflete: “Por qué pasa esto conmigo si nunca he hecho daño a nadie, siempre he sido un buen padre.” (REYNOSO, 2008, p. 186). O cansaço de dom Lucho é também o cansaço do culpado. No mesmo monólogo, dom Lucho queixa-se de nunca ter proporcionado uma festa à sua filha e ter sido obrigado a recorrer a empréstimos para retirar o filho caçula da maternidade, estando por isso endividado até hoje. Nada mais paradigmático.

No ensaio *O capitalismo como religião*, Walter Benjamin (2013) chama a atenção para a ambiguidade diabólica da palavra “Schuld” em alemão: simultaneamente “dívida” e “culpa”. Isto apoia a crítica benjaminiana no sentido de que o capitalismo não possui apenas uma estrutura religiosa senão que ele mesmo é um fenômeno essencialmente religioso, com a particularidade de ser um culto que, em vez de oferecer a possibilidade de expiação, promove uma culpabilização perpétua e crescente através do endividamento. Assim, dom Lucho procura no empréstimo a salvação para a culpa de não viver em um local “decente”, mas conhecemos os resultados dos seus empréstimos anteriores. Desesperado, a imagem do despejo na sua cabeça assume as feições do juízo final, momento em que será julgado e, visto a simplicidade dos seus pertences, revelada será sua conduta de pecador:

Si en la tarde no encontraba casa y no conseguía préstamo para la garantía, para el traslado de cosas, mañana, a primera hora, todos sus muebles, sus cajas, sus cubiertos, sus vergüenzas estarían en plena vía pública. Era como abrirle el vientre y sacar y exhibir, a la luz pública, su estómago, sus intestinos, su riñón, su hígado, la intimidad de su mujer, de su hija. (REYNOSO, 2008, p. 96-97)

A culpa estende-se pela narrativa: María acredita que o despejo é um castigo do *Señor* pelo envolvimento de Miguel na política e sua adesão ao comunismo, Bety o atribui à escassa afeição de Miguel pelo trabalho, Miguel à vontade de sua irmã diferenciar-se da família pelo namoro com um garoto de classe alta. Na perspectiva de Walter Benjamin, ao implantar um

regime de culto utilitarista permanente, no qual o dinheiro ocupa papel análogo ao dos santos, o capitalismo teria, como parasita do cristianismo, generalizado o desespero como estado religioso universal, incluindo Deus no destino humano do sofrimento sem saída. Desse modo, a graça de Deus manifesta-se na posse de bens materiais, e a desgraça, obviamente, na ausência desses, de maneira que os motivos da desigualdade não são procurados entre as relações de produção – ela aparece legitimada por desígnio superior, como explica Michel Löwy a propósito do texto de Benjamin: “o próprio Deus encontra-se envolvido nessa culpa geral: se os pobres são culpados e excluídos da graça, e se, no capitalismo, eles estão condenados à exclusão social é porque 'é a vontade de Deus' ou, o que é seu equivalente na religião capitalista, a vontade dos mercados.” (LÖWY, 2017).

De acordo com Benjamin, o intrincamento entre cristianismo e capitalismo fusiona a história de ambos, com o agravante de que a elevação da ordem social à categoria de culto mina as possibilidades de crítica à sua configuração. No romance *En octubre no hay milagros*, além do contraponto principal entre os universos de dom Lucho e dom Manuel, Oswaldo Reynoso insere um relato sobre as origens históricas da procissão do *Señor de los Milagros*, situadas na devoção dos escravos ao *Cristo de Pachacamilla*, com o efeito de desnaturalizar o componente religioso da dominação econômica:

Octubre a octubre, señores y monjes han construido un perfecto sistema alucinante en el que, a pesar de los pocos cambios habidos en las normas que rigen y establecen la propiedad que los señores y clérigos tienen sobre los hombres que trabajan y sirven la hacienda, el Cristo de Pachacamilla, más conocido con el nombre de Señor de los Milagros, aún es útil para aplacar la furia ardiente de los pueblos. (REYNOSO, 2008, p. 170)

Aparece aqui um *Señor de los Milagros* totalmente servil aos interesses dos senhores: ele exige que os escravos aceitem as degradantes condições de existência em troca da promessa de um paraíso celestial. O Cristo de Pachacamilla era um desenho humilde feito em uma parede, nele os oprimidos reconheciam a sua humanidade e em torno a ele encontravam as forças para rebelar-se contra os patrões. Na procissão em seu formato atual, o *Señor de los Milagros* é patrocinado por dom Manuel, o banqueiro, que assiste ao evento desde seu balcão colonial, abençoado pelo padre e reverenciado pelos fiéis, responsáveis por carregar a imagem com mais de mil quilos de ouro e prata. Podemos dizer que, para comprazer os ditames do dinheiro, este *Señor de los Milagros* exige da maioria da população a vida em sacrifício, entendido neste caso como sofrimento funcional à reprodução das práticas econômicas. Marx, nesse sentido, já havia comparado o processo do capital à devoção ao ídolo hindu Juggernaut,

representado por uma imagem de madeira levada em procissão numa carruagem com rodas gigantes, debaixo das quais eram jogadas crianças conforme a sua passagem.

A religião econômica tem um caráter marcadamente sacrificial: no altar do mercado os destinos humanos são imolados e na devoção ao Deus capital, um deus culpabilizador, o custo social do sacrifício é apresentado como necessário para o progresso. Desse modo, a vontade de colocar abaixo o cortiço onde vive a família Colmenares e o investimento da construtora na aquisição do terreno para construir um edifício moderno são mais importantes do que o acesso ao direito básico da moradia:

“Pero, doctor, podríamos detener la orden.” “Imposible, interrumpió el abogado, hay muchos millones en juego (...) Han invertido mucho dinero y no lo van a perder por ustedes.” “Si, doctor, comprendo, había contestado don Lucho, así es.” “Pero usted también tiene la culpa, usted se ha dormido, ha tenido como dos meses para buscar casa, buscando se encuentra.” (REYNOSO, 2008, p. 96)

O propósito, obviamente, não é traçar uma crítica teológica da economia política, mas evidenciar que o terreno do sacrifício está sob disputa de significado. Esta tensão remete, é certo, a duas violências encontradas: a estrutural e a libertadora. O caráter sagrado da primeira refere-se à legitimação mistificadora do ataque à vida humana, erigindo um Deus sádico que prega a obediência aos poderes constituídos, no que culpabiliza os homens por sua condição e esconde as bases reais da opressão. Contra esta prática sacrificial, constitui-se outra, em defesa das vidas ceifadas, disposta a arrancar da primeira o controle da morte, acreditando recuperar neste primeiro passo a humanidade perdida. A intenção de orientar o sacrifício para fins libertadores conforma também ética religiosa e liturgia próprias, que refletem e organizam em seu interior a ambiguidade de tentar fundar uma experiência libertadora com base no uso da violência.

Avanço pelos contraditórios caminhos de interpretação da morte de Miguel. Anteriormente, a caracterizei como um ato desesperado no qual Miguel assume a condição de soldado e decide empenhar a vida no combate ao mundo estabelecido. Evidentemente, trata-se de um ataque ineficaz, ao menos no plano imediato, por individual, desorganizado e pelas correlações das forças envolvidas, mas é altamente simbólico: ele se lança contra a imagem do capital, contra o espetáculo legitimador das desigualdades. A multidão castiga o transgressor com o linchamento, no que atua como guardião do culto do capital.

A morte de Miguel é, assim, um assassinato cometido em nome do poder. Neste momento, paradoxalmente, seu sacrifício aproxima-o da figura que busca atacar: o Cristo

crucificado. O *Señor de los Milagros* por um momento volta a ser o *Cristo de Pachacamilla* a serviço dos escravos em rebelião. Como este Cristo dos pobres e como o Che, o guerrilheiro heroico, Miguel revela através da imolação a existência de outros valores que não os da ordem vigente e afirma um compromisso de vida por outra vida que não a atual, de forma que o sacrifício reveste-se também de uma dimensão liberadora. A interpretação do sacrifício de Jesus realizada pelo teólogo da libertação Franz J. Hinkelammert serve para aprofundar as complexas relações entre vida e morte aqui delineadas:

Ao ser sacrificado pela ordem em nome de uma suposta identidade entre ordem e vida e, portanto, em nome da vida, oferece sua vida pela vida e faz um sacrifício válido ao aceitar ser sacrificado. Mas seu sacrifício é por uma vida para além da ordem social em nome da qual é sacrificado. O sacrifício da vida por parte de Jesus só é compreensível nesta linha. Em sentido estrito ele não se sacrifica, mas é sacrificado pela ordem. Mas ele assume esta sua morte pela vida imediata e assim oferece sua vida pela vida. Na ressurreição se manifesta que esta vida não é ilusória e sim real. No sentido da oferenda da vida, Jesus se sacrifica porque leva sua disposição em afirmar a vida para além das ameaças de morte em nome do sacrifício pela ordem. Sacrifica-se somente neste sentido. (HINKELAMMERT, 1989, p. 366)

A ressurreição de Miguel parece vir no momento mesmo de sua morte. No torvelinho de eventos do fim do livro, Reynoso insere a cena do nascimento de um bebê em plena procissão. María Elena Torre (2010) reconheceu acertadamente nessa imagem a ideia da gestação do “homem novo”, presente no pensamento da esquerda dos anos 1960:

El grito de la mujer se confunde con el grito de Miguel, el personaje de la muerte anunciada, y es posible pensarlo en relación con la esperanza de cambio que anida en el pensamiento y las palabras de Leonardo: la utopía del hombre nuevo que por esos años, algunos intelectuales buscaron en el socialismo. (TORRE, 2010, p. 1996)

Mas Miguel vai além das palavras do professor Leonardo. Atormentado pela iminência do despejo, ele decide “fazer algo” pela revolução. Considerar o sacrifício de Miguel como sacrifício contra certa ordem pela instauração de outra, desvela uma dualidade inevitável, a qual já havia se manifestado em minhas considerações sobre a violência revolucionária e está descrita por Hinkelammert nos seguintes termos:

A legitimidade desta luta está na afirmação da vida humana imediata em toda a sua plenitude. No entanto, uma luta política atua sempre, necessariamente, sob condições de factibilidade e não simplesmente sobre o que é desejável. As condições de factibilidade impõem a institucionalização de uma nova ordem e a nova ordem implica o estabelecimento de um poder político com a conseqüente inversão dos direitos humanos. Estando a legitimidade na afirmação da vida, a nova ordem se torna operativa pela administração da morte, quer dizer, através de sacrifícios humanos. (HINKELAMMERT, 1989, p. 367)

Na experiência dos 60, a administração da morte acabou por pautar, inclusive, a ordem

interna das organizações revolucionárias, e a penetração da ética sacrificial levou, em muitos casos, ao isolamento destas com relação ao todo da sociedade e à adoção de posturas autoritárias responsáveis pela imposição de um modelo único de militante além de, nos cenários extremos, resultar no ajustiçamento de companheiros suspeitos de traição.

De outra forma, mas igualmente relacionado à categoria meio-fins em sua conexão com a morte, Georges Bataille questiona a eficácia da distribuição de fins úteis à prática sacrificial. Para ele, o sacrifício é soberano: o caráter transgressor explica-se em si mesmo, no dilaceramento do ser. Ademais, Bataille considera que há outra instância em que o interdito da morte é questionado, sem que disso decorra a extinção física do ser – refere-se ao erotismo. Este item é melhor explorado no subcapítulo seguinte, onde procuro situá-lo no projeto narrativo e no espaço da festa, visto a importância que desempenha na obra *En octubre no hay milagros* no marco das relações estabelecidas com o sacrifício.

2.3 Morte e ressurreição: a procissão religiosa como festa

*Algo infinitamente lúgubre
como el incienso, la copiosa
aglomeración de las llagas
hería los ojos uniéndose
con las llamas afrodisíacas
del apretado río humano.*

(Pablo Neruda)

Avancem, irmãos. Não fiquem parados. Bate aqui, bate lá, chuta calcanhar. Ai, não empurra, dizem aqueles que empurram. Todos são suspeitos porque todos desejam o tumulto. E se eu quisesse sair, não conseguiria. Meus movimentos, longe de obedecerem a governo próprio, são espasmos do Senhor sobre a multidão na qual me perco. Outubro é o mês dos terremotos, contam, e confirmam as estatísticas. E contam que um africano pintou o Cristo, e que este rabisco foi maior que o tremor de terra, e que depois tiveram que sair com esse Cristo pelas ruas de Lima quando o piso ameaçava rachar, e que por isso, para aplacar a fúria sísmica, que o Cristo sai cada outubro. Só que quando ele sai, Lima balança, eu vi, isso ninguém me contou. Um grito treme o corpo da procissão, mas não chega a deixar a minha garganta. Explosão que não explode, vertigem quase desmaio, orgasmo quase orgasmo. A maquiagem vai dando lugar ao papel picado. Até que enfim chove de verdade nessa cidade. Roxo, roxo triste no meu rosto de choro. Miguel tinha razão: “Por qué se vestirán de morado? El morado es triste y más aún bajo cielo nublado. Blanco o rojo sobre rostros morenos: mejor en cielo gris, bonito. Pero ese morado, ese morado, morado de pena, de muerto: da ganas de llorar. Uno se siente triste.” (REYNOSO, 2008, p. 11).

Trato aqui de ampliar as considerações sobre o sacrifício no romance *En octubre no hay milagros* baseado na teoria da festa de Roger Caillois, segundo a qual a dialética da festa duplica e reproduz a do sacrifício, tendo em conta que este, “com efeito, constitui uma sorte de conteúdo privilegiado da festa, fornecendo como que o movimento interior que a resume ou que lhe dá sentido.” (CAILLOIS, 2017, p. 15). Nesse sentido, proponho que Oswaldo Reynoso, este arequipenho que na infância havia cogitado entrar para um convento, torna a procissão do *Señor de los Milagros*, evento religioso que congrega milhares de fiéis anualmente nas ruas de Lima, a atmosfera sacrificial do seu universo de representação.

Vejamos, então, a partir da tristeza de Miguel, que confessa estar bêbado, e do lúgubre incenso de Neruda, observador da procissão em 1947, o que propõe Caillois:

Não há festa, mesmo triste por definição, que não contenha ao menos um princípio de excesso e frenesi: é suficiente evocar as fartas refeições funerárias entre os camponeses. Desde outrora até hoje a festa sempre se definiu pela dança, pelo canto, pela ingestão de alimentos, pela bebedeira. É preciso entregar-se a ela no grau máximo possível, até o esgotamento, até o adocimento. É a lei própria da festa. (CAILLOIS, 2017, p. 15)

A lei da festa é o excesso. Conforme Caillois, nos seus afazeres habituais, os indivíduos estão dispersos e seus atos respondem à necessidade das coisas de perdurar no tempo. Esse cuidado com a manutenção do mundo é imperioso, mas a repetição cotidiana deixa resíduos indesejáveis que enfraquecem as instituições sociais e periodicamente devem ser descartados. Exige-se, então, o consumo desregrado e instantâneo de tudo aquilo que com zelo foi sendo acumulado pelo trabalho da sociedade. Valendo-se da análise de distintos rituais tradicionais, Caillois argumenta que a abundância das festas obedece à determinada lógica econômica sacrificial:

A fecundidade nasce do exagero. À orgia sexual, a festa acrescenta a ingestão monstruosa de alimentos e bebidas. (...) Cada um deve se empanturrar até o limite do possível, se encher como um odre distendido. (...) É necessário forçar a prosperidade das próximas colheitas, dispendendo sem contar o conteúdo dos celeiros e exacerbando ainda tal gesto pela palavra. Concursos ruinosos são abertos para premiar aquele que oferecerá o maior penhor em uma sorte de aposta com o destino, para obrigá-lo a devolver com juros, ao cêntuplo, o que ele terá recebido. (CAILLOIS, 2017, p. 34)

A fim de que a sociedade recobre o seu vigor original é preciso ainda buscar a força de renovação na virtude criadora dos deuses. A festa é abertura para esse tempo mítico, repleto de milagres e feitos extraordinários. A peregrinação limenha revisita, desse modo, a ancestralidade na insólita sobrevivência do Cristo representado pelo negro escravizado ao terremoto de 1655 e às posteriores tentativas de apagá-lo por parte do poder colonial, como reza a lenda popular:

En un sitio de Lima, llamado Pachacamilla, existía, entre otros edificios, una cofradía de negros angolas; uno de estos pintó en una de las paredes una efigie de Cristo en la Cruz: el 13 de noviembre de 1655, un fuerte terremoto que derribó muchísimas fincas, echó por tierra las de Pachacamilla y las paredes de la cofradía, menos aquella en que estaba el Cristo. Dejando esa pared, por encontrarse en buen estado, se levantaron las laterales destinando el edificio no ya a la cofradía de negros. Muchos esfuerzos se hicieron para borrar la efigie que aparecía cada vez más fresca y limpia sobre las capas de cal y de pintura con que se pretendió cubrirla. Tan patente milagro indujo a un individuo llamado Andrés Leon a hacer construir, en 1670, una ramada para dar culto a la imagen; posteriormente el capitán D. Sebastian

de Antuñano compró ese sitio y otros vecinos y en ellos se edificaron el templo y monasterio de las Nazarenas. La imagen del Cristo de los Milagros se conserva hasta hoy en la pared que sirve de respaldo al altar mayor. (FUENTES in MONTALVO, 2006, p. 29)

Como recurso das sociedades para o acesso ao sagrado, a festa precisa opor-se aos prazeres calculados do mundo profano: todo desbordamento é bem-vindo. Os homens se reúnem para desperdiçar e destruir. O ambiente de exaltação não só favorece como demanda o desafio e a escaramuça:

A festa não comporta somente desregramentos de consumo, da boca e do sexo, mas também desregramentos de expressão, do verbo ou do gesto. Gritos, ofensas, injúrias, trocas de ditos grosseiros, obscenos ou sacrílegos, entre um público e um cortejo que o atravessa (como no segundo dia dos Antestérios, nas Leneanas, nos Grandes Mistérios, no carnaval, na festa medieval dos Loucos), refregas de pilhérias e gracejos irônicos entre o grupo de mulheres e o de homens (como no santuário de Demeter Mysia, próximo de Pellana de Acaia) constituem os principais excessos de palavras. Os movimentos não ficam atrás: mímicas eróticas, gesticulações violentas, lutas simuladas ou reais. As contorções obscenas de Baubo, que provocam o riso de Demeter, despertam a natureza de sua letargia e trazem a ela fecundidade. Dança-se até o esgotamento, agita-se até a vertigem. Rápido se chega às brutalidades: na cerimônia do fogo entre os Warramunga, doze participantes empunham tochas flamejantes. Um deles ataca os que estão diante dele empregando seu brandão como uma arma; rapidamente se inicia um conflito geral em que as tochas crepitam ao bater nas cabeças, com o que faíscas ardentes são espalhadas sobre os corpos dos combatentes. (CAILLOIS, 2017, p. 35)

Outras criações artísticas peruanas anteriores a *En octubre no hay milagros* já haviam revelado no comportamento dos fiéis substratos antropológicos que superam o rito estritamente católico de devoção ao Cristo Moreno. Escritores como Carlos Germán Amézaga atentaram para a intensidade emocional conferida pela efervescência comum à procissão do *Señor de los Milagros*, destacando do frenesi popular a familiaridade com a embriaguez e os impulsos violentos:

Va a acabar la gran fiesta... Sopla el viento los cirios
y arrecian en el canto fanáticos delirios...
Hasta el año que viene no tendrá el populacho
función más a su gusto. El corazón borracho
quédale con él néctar piadoso y levantisco
que ha escanciado entre copas muy profanas de pisco.
(...)
La multitud se agolpa ya en desorden completo
sobre la angosta plaza; más... faltando al respeto
de ese lugar, un mozo, con ridículo alarde
se encasqueta el sombrero... ¡Oh, religiosa tarde,
sin refriega o barullo terminar no podías!
Se enciende la cristiana soberbia de otros días
y caen sobre el mozo dos negros penitentes
que a puñetazo limpio le hacen bailar los dientes.
De patadas el otro y... ¡milagro no visto!

¡El masón, el herege, que pronto... hecho un Cristo!
(AMÉZAGA in MONTALVO, 2006, p. 53)

Delírio, êxtase, desordem – eis a essência da festa. A violência desfigura o mundo profano dos afazeres diários e individuais: “Visando tornar mais seguro o reencontro com as condições de existência do passado mítico, busca-se por todos os meios fazer o contrário do que é feito habitualmente.” (CAILLOIS, 2017, p. 29), bem como “toda exuberância, de outro lado, manifesta um acréscimo de vigor que apenas pode trazer abundância e prosperidade à renovação esperada.” (CAILLOIS, 2017, p. 29). A festa é “o período de proeminência do sagrado” (CAILLOIS, 2017, p. 17), o levantamento momentâneo das proibições reinantes. Nesse sentido, a violação dos interditos sexuais, conjuntamente com os atos excessivos, desempenha nela importante papel: “a massa humana, pululante, ondula pisoteando o solo, (...) casais de súbito a abandonam, indo se unir nas moitas vizinhas, e retornam para tomar seu lugar no turbilhão.” (CAILLOIS, 2017, p. 16). A historiadora María Rostorowski de Diez Canseco apontou o elemento erótico como parte fundamental do interregno que caracteriza a procissão-festa em Lima e esboçou uma explicação:

Este jolgorio era comprensible, pues era una época de muy escasa libertad femenina. Las jóvenes debían ser recatadas y permanecer en sus casas, por eso las procesiones les ofrecían la oportunidad para galanteos y encuentros con el sexo opuesto. Todo aquello convertía las manifestaciones de fe en una verdadera fiesta y no podían faltar los cánticos, ramos y alfombras de pétalos de flores, velas y cirios con diseños morados, pavitas de filigrana de plata para el sahumerio, sin contar la venta de picarones, anticuchos acompañados de tiernos choclos y del famoso turrón de doña Pepa, dulce característico del mes morado, que se vendía en los portales de la Plaza Mayor. (ROSTOROWSKI in MONTALVO, 2006, p. 249)

As oportunidades de contato sexual referidas por Rostorowski são abundantes nas crônicas reunidas no livro *Octubre del Señor de los Milagros*, de César Toro Montalvo. Aqui vemos a perfeita simbiose entre os prazeres da gula e do sexo:

En mis años guadalupanos, esta procesión era una de las fiestas que sacaba de sus casillas al estudiantado. El bullicioso de los devotos en las calles y la presencia que sabíamos de mocitas guapas y alegonas, con caras más dulces que el turrón, convertíanla en algo verdaderamente colosal e inaguantable. (...) El placer mayor era, en vez de rezar, arrimarnos lo más posible a las devotitas con posturitas y dichos de hombre grande. (VERGARA in MONTALVO, 2006, p. 138)

E aqui, em plegária sem autoria compilada por Montalvo (2006, p. 175), os artigos de culto transformam-se atrativos de sedução:

Voces de las mozas, guapas, pizpiretas
que vienen luciendo basquiñas coquetas

i reza, i cantan, i lanzan sonrisas,
cimbreado los cuerpos, cinturas de avispas
i apretados bustos, cuyas altiveces
no las exorcisan los escapularios,
que no son cilicio sino ostentación

Manifesta-se de maneira praticamente unânime a sensualidade como afresco dos sobressaltos vividos no terreno da devoção ao Senhor:

(...) otros miles de fieles esperan la procesión en las esquinas, en las plazas, sentados en las aceras, comiendo, bebiendo, atendiendo a las criaturas en sus necesidades, con los sustos del chico que se pierde o del ladrón que lleva una cartera y con los coqueteos de las guapas que encienden sus ojos bajo la mantilla. (URETA in MONTALVO, 2006, p. 225-226)

Se o tema do erotismo ligado à procissão não é exclusividade da obra *En octubre no hay milagros*, conforme constatado pelos exemplos acima, exploremos, entretanto, as particularidades que esta questão assume no romance, quando ela aparece nas vozes pouco recatadas dos jovens dos setores populares, mais especificamente da *collera* de Caradehumo, apelido de Tito, personagem que rememora sua experiência na festa:

Paulanca, de graciaio, se había colocado firmeza detrás de una gila bien rica: apachurrado por la gente que avanzaba despacio, pero empujando, iba todo serio, haciéndose el rezador, con la boca abierta de arrecho que es, bien pegado a la gila. (...) La apretadera de gente nos llevaba de un lado al otro, apachurrándonos como a conejos. (...) Un gil, tecló él, con lentes, disimulado, sapo, se colocó junto a mi pájaro. (...) Amargo le metí un rodillazo de alma. No dijo nada, más bien, peleándose con todos, logró colocarse delante de Melenita. (REYNOSO, 2008, p. 141)

Será disparatado destacar a recorrência de referências animais (“conejo”, “sapo”, “pájaro”) no trecho supracitado? Tratando-se de uma passagem na qual o autor descreve uma situação erótica, vale recordar que, para Bataille (2017, p. 106-107), o ato de transgressão nos aproxima do caráter sagrado que o animal detém pelo fato de não conhecer interditos e permanecer aberto ao mundo violento da morte e da reprodução. Bataille reforça, ademais, que os primeiros sacrifícios tinham por vítimas animais. Estas mortes, sentidas como sacrilégios pelos mais antigos, ratificavam a divinização destes seres. Além disso, Reynoso molda a percepção de que a concentração multitudinária da festa desagrega a nossa personalidade de modo a acarretar a dissolução da vontade individual no êxtase coletivo.

Analisemos outro excerto em que o atrito sexual concerta-se com a agressividade no ambiente da procissão:

Me sonrió. Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y la gente apretaba más y más. Arrecho le metí la

mano por debajo del hábito. Kerosén y Primus, serios los giles, se iban en plan de paleta. La gente que nos rodeaba, apachurrándonos, ni cuenta se daba de la trafa. Todo estaba casi oscuro. Arrecho, arrecho, le puse el pájaro entre las nalgas. Todos los giles que se empujaban en la proce nos juntaban más. A la Samaritana casi la llevaba en el aire. Kerosén, riéndose el de graciaio, le agarraba las tetas y Primus, serio, con la boca abierta, apenas si se movía. Y el tumulto avanzaba. El Serrano, espeso, estaba que me apuraba. En una de tantas empujadas las di, y la Samaritana de loca y arrecha que es me arañaba las manos. (REYNOSO, 2008, p. 142)

Não considero, no marco destes raciocínios, que o romance de Reynoso possa ser considerado pornográfico, como sugestão da polêmica da época, concordando nisso com as apreciações de Mario Vargas Llosa (VARGAS LLOSA in REYNOSO, 2006b) e Pedro Luis Gonzales (GONZALES in REYNOSO, 2006b), embora julgue necessário ampliar os seguintes posicionamentos do último: “en la obra [de Reynoso], la omnipotencia y omnipresencia de lo sexual sirve como medio para destacar la degradación espiritual y la depauperación moral de ciertos sectores aristocráticos, de la clase media y de los grupos humanos más abandonados.” (GONZALES in REYNOSO, 2006, p. 409).

A festa, ainda segundo Caillois, quer forçar o aparecimento de um mundo virgem e o sexo nela aparece, evidentemente, com centralidade, enquanto princípio fecundo. A presença constante do tema explica-se pela composição da atmosfera sacrificial do universo narrativo de *En octubre no hay milagros*. Conforme propõe Caillois, o ato sexual “desenvolve uma energia capaz de aumentar, e excitar, todas as demais que se manifestam na natureza: a orgia da virilidade, cuja ocasião é propiciada pela festa, auxilia assim a função natural pelo simples fato de que ela estimula e reanima as forças cósmicas.” (CAILLOIS, 2017, p. 33) Apresenta-se uma vez mais o embate mencionado entre os arquétipos do velho e do novo, tendo em vista que a festa revisita o Caos da idade primordial, quando “nada estava ainda estabilizado, nenhuma regra ainda editada, nenhuma forma ainda fixada” e o “impossível era então factível.” (CAILLOIS, 2017, p. 20).

Nesse sentido, o texto de Reynoso forja com a festa um estado de exceção, no qual o vigor da juventude é conclamado para reformar a sociedade. Aquilo que é entendido como aberração não adquire, portanto, apelo sensacionalista, senão que instiga o desconforto da nossa consciência humana diante da abertura ao terreno fecundo e aterrador da morte, por focalizar diferentes níveis de transgressão. Flagrante disso é o contato entre Manuel, ainda criança, e Mario, o filho do jardineiro da escola: importa menos para o autor a descrição da consumação física do que evidenciar o trauma de jovens que precisam expressar a sua sexualidade em um espaço de escassa liberdade, no qual o questionamento da ordem

sexual/social é severamente reprimido por associar-se ao pecado. Educado no cerceamento dos instintos, dom Manuel, já adulto, só consegue relacionar-se sexualmente mediante o oferecimento de vantagens materiais a garotos de baixa renda. Como aconteceu com Mario, que Manuel julgava ser de sua propriedade, da mesma forma que ele era dono “de su rosario, de su misal, de sus ternos” (REYNOSO, 2008, p. 201), ao perder Tito, o banqueiro sente abrir-se a ferida úmida da solidão: “Sintió miedo, era un miedo extraño que le punzaba, inclemente, esa herida húmeda que, ahora, se le abría, asquerosamente, del corazón al sexo. (...) comprendió que nunca había tenido contacto tierno, gratuito, amoroso con los seres humanos.” (REYNOSO, 2008, p. 221-222). Possibilidade de análise seria conectar este sentimento a uma construção caricaturesca do personagem de dom Manuel, “para comunicar al lector la repulsión y el escarnio”, como argumenta Vargas Llosa (REYNOSO, 2006b, p. 420), em simplificação que “confunde la persona con la clase a la que pertenece”, nas palavras do crítico José Miguel Oviedo (REYNOSO, 2006b, p. 397).

É certo que

La perspectiva del autor le lleva a reiterar el tema del sexo, demasiadas veces si se quiere, porque éste es uno de los motores de la acción novelesca, al que se la da la primacía incluso sobre lacras igual o más perniciosas que los vicios sexuales. Claro que éstos son, para Reynoso, resultado de la crisis social y económica de nuestra realidad. (CORNEJO POLAR in REYNOSO, 2006b, p. 411)

Não é menos provável, entretanto, que os conflitos sexuais, antes que vícios restritos a efeitos de denúncia social, remetam à superação angustiada do isolamento do ser, ferida universal e intrinsecamente humana, quiçás este o principal motor da ação narrativa, representado tão bem na estampa da morte – é no seu domínio de desgarramento que se visibiliza a carne de Bety, onde o sexo é barganha de união conveniente, a do seu irmão Miguel, triste ao recordar o verão com Mery, ou ainda a de Conejo, cujo apelido marca de maneira não explicitamente erótica a mesma melancolia.

Reynoso desperta as forças violentas da criação reunidas na pura celebração da pele. Insistem estas em quebrantar os mandatos correntes, entre os quais alguns interditos fundamentais, como é o caso do incesto sugerido no desejo de Carlos pela irmã Bety:

Se abrió la puerta del comedor: sería su hermana Bety que llegaba del trabajo. No era bueno, pero ya le estaba gustando mirar las piernas de Bety. No podía evitarlo, todas las noches, ahí, cerquita a su cama, su hermana se desvestía. Chaveta contó cierta vez que su hermana mayor, que duerme en la misma cama con él, una noche se lo comenzó a tocar, y que él, como hombre que es, tuvo que montársela. Su hermana Bety llenaba el cuarto con un olor extraño, rico, que lo excitaba y, por más promesas que hiciera, volvía nuevamente a la mano viciosa, pajera, como dicen en la

Conforme interpreta Caillois, “Os mitos de incesto são mitos de criação. Eles em geral explicam a origem da raça humana. A virtude da união interdita, característica do Grande Tempo, soma-se à fecundidade da união sexual regular.” (CAILLOIS, 2017, p. 33). Lembremos, contudo, que o incesto segue sendo um sacrilégio, e após o período passageiro da festa, é passível de punição. O mito comporta, assim, o prenúncio da catástrofe, vide o mágico rabo de porco de *Cem anos de solidão* (1967).

En octubre no hay milagros transita pela similaridade entre o erotismo e o sacrifício. Reparemos no sangue espalhado pelo desvario último de Miguel: “(...) y Mery desnuda con todo el cuerpo ensangrentado me acaricia es Doris que me besa la boca y su saliva es sangre que corre por las piernas de Bety (...)” (Itálicos do original) (REYNOSO, 2008, p. 236). A narrativa coloca em jogo o interdito da morte. Por isso, vale revisar a angústia que permeia a relação entre este interdito e a sua transgressão. Como explica Bataille (1989, p. 13) em *A literatura e o mal*, “animal algum pode aceder à reprodução sexuada sem se abandonar ao movimento cuja forma acabada é a morte”, tomando em conta que “o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde.”

Não obstante, este movimento incessante de renovação, constante aniquilação e engendramento, nos causa confusão, e recuamos angustiadamente, de maneira igualmente contraditória, mediante o estabelecimento de interditos. Porque, se por um lado, recusamos a vertigem da instabilidade, por outro, nosso desejo mais intenso é direcionado aquilo que mais ameaça nossa integridade. O que nos atrai e repele, despertando as críticas decorosas, é a violência que excede a razão e o controle, manifesta na carne da vítima sacrificada ou do amante possuído, como coloca Bataille em *O erotismo* (2017, p. 116):

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade. O movimento da carne excede um limite na ausência da vontade. A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência.

O que a carne revela é a ordem íntima. Esta é inconciliável com a ordem das coisas, que tem “a duração como condição fundamental de seu valor” (BATAILLE, 2016, p. 44), pois

é consumo desenfreado, e nos ameaça enquanto indivíduos, porque só existimos integrados ao mundo do trabalho e das coisas. Assim, tememos a morte porque tememos a intimidade. O que a angústia revela é a resistência à destruição total. A festa, por sua vez, que é isso, tempo da destruição, do sacrifício e da conjunção erótica, é também angústia, pois precisa subordinar-se às necessidades da realidade profana de estabilidade e parcimônia para ser aceita:

O movimento inicial da festa está dado na humanidade fundamental, mas só atinge a plenitude de um jorro se a concentração angustiada do sacrifício o desencadeia. A festa reúne homens abertos pela consumação da oferenda contagiosa (a comunhão) a uma conflagração todavia limitada por uma sabedoria de sentido contrário: é uma aspiração à destruição que explode na festa, mas é uma sabedoria conservadora que a ordena e limita. (BATAILLE, 2016, p. 45)

A festa, nesse sentido, sobrevive em detrimento da sua essência de dispêndio glorioso, adaptando-se à regra da utilidade. No livro *En octubre no hay milagros*, estas preocupações conservadoras, da ordem das coisas, se incorporam no personagem de dom Manuel, o banqueiro, que utiliza a festa para acumular riquezas: “-Dicen que Manuelito para la procesión del Señor de los Milagros ya formó un monopolio de anticucheras y vendedores de turrón de Doña Pepa, nada se le escapa.” (REYNOSO, 2008, p. 187). Este diálogo ressoa a preocupação nostálgica de certo cronista com relação ao modo em que a lógica do mercado arrefece a abundância esperada nessas datas:

Este año, cuando salgan las tablas a la rúa... ¿será bueno el turrón de Doña Pepa? ¿Con harina afrechada? Con huevos invisibles? Con aceite de lámpara? Con confites de piedra? Con planificaciones turrónicas...? Otra agradable cosa deliciosa y peruana que perderemos para siempre... ¡Adiós... turrón! ¡Hasta nunca... maravillosa Doña Pepa! (MEJÍA in MONTALVO, 2006, p. 231)

Destaco ainda o asco de dom Manuel diante do tumulto dos fiéis:

Y abajo, por la calle, el mar humano, cada vez más denso, avanza en lento y desesperado oleaje rumoroso: olor terrible, vinagre, a pie podrido; olor picante de axila sudada; olor amarillo a ropa interior sucia, turbia. Don Manuel se fastidia: nervioso, pide perfume, rápido, rápido, de inmediato, ya porque si no se desmaya. (...) *si no fuera por el profundo sentimiento religioso que ponen de manifiesto en la procesión sería fácil pensar que Lima es un corral repleto de animales sucios, brutos.* (Itálicos do original) (REYNOSO, 2008, p. 152)

O desborde popular encontra resistência de certos setores, que apostam na coesão social que a festa propicia, mas são conscientes de que os seus excessos, pelo potencial criador que os fundamenta, podem perturbar o estado atual das coisas. O distúrbio precisa ser vigiado, o dispêndio de energias e recursos limitado. Caillois situa este movimento como um

dado comum à evolução civilizacional:

(...) ao longo de sua evolução as sociedades tendem para a indiferenciação, para a uniformidade, para a equalização dos níveis e para o relaxamento das tensões. A complexidade do organismo social, à medida que ela se mostra, suporta menos a interrupção do curso ordinário da vida. Torna-se necessário que tudo, no dia de hoje, continue como ontem, e amanhã tal como hoje. (CAILLOIS, 2017, p. 39)

Faz-se preciso resguardar a ordem estabelecida, no que a festa deve resumir-se ao seu carácter operatório, naquilo referente ao benefício indiscutível que ela traz para o apaziguamento dos ânimos, direccionando oportunamente a descarga de pulsões perigosas. Nesse sentido, ela é tolerada e estimulada pela classe dominante, oferecendo ademais, no plano simbólico do hábito roxo, certa união nacional que as flagrantes desigualdades teimam em desmentir: “Y desde 1760 amos y esclavos, señores y pueblo, señoritos y plebe, en octubre, son iguales por la magia celestina de un simple hábito morado.” (REYNOSO, 2008, p. 154).

Da mesma maneira, penso que *En octubre* soube plasmar as similitudes entre a festa e a guerra, já apontadas por Caillois (2017). Segundo o intelectual francês, o paroxismo da festa primitiva vem sendo substituído nas civilizações modernas pela sinistra solução da guerra. Nesta, como naquela, interrupção violenta da vida regular, comportamentos antes considerados abomináveis passam a gozar de prestígio, qual é o caso do sacrilégio do assassinato: “Como o incesto na festa, o assassinato na guerra é um ato de ressonância religiosa. Ele concerne ao sacrificio humano e não possui utilidade imediata. É por aí, precisamente, que a consciência popular o distingue do assassinato criminoso.” (CAILLOIS, 2017, p. 45). Nesse caminho, é magistral o paralelo traçado por Reynoso entre o sangue de um prisioneiro político, o sangue de Cristo, o sangue de um devoto e o sangue de Miguel correndo do aparato repressivo, instantes antes de ser sacrificado:

Sintió un líquido tibio y espeso por los labios: pudo ver su camisa ensangrentada.

La sangre seca está pegada a la herida del pecho desnudo. La sangre de la frente, coronada de espinas, se ilumina con luz blanca de neón. La sangre resplandece en manos y pies clavados a la cruz.

Los pies descalzos de un penitente sangran y las viejas negras con mantillas negras elevan sus cantos en grito salvaje.

La sangre le corría por el rostro; el gas se le metía por los ojos, por la boca, le picaba todo el cuerpo; sin embargo, pudo correr por el Parque Universitario, huyendo de los perros, de los caballos de la guardia de asalto que arremetía contra la manifestación de obreros y estudiantes. (REYNOSO, 2008, p. 223)

Além disso, é pertinente levantar que em item anterior deste capítulo já havia dissertado sobre como algumas das técnicas narrativas empregadas, a alternância e a desarticulação do discurso dão conta da fragmentação da experiência, comum aos relatos dos soldados que voltavam da guerra, para reforçar aqui as palavras de Adorno e Benjamin.

A guerra, como a festa, é vista como fundante de novas formas e novas normas. Sem embargo, a festa reúne os homens na alegria e no delírio, enquanto a guerra os separa: “A festa renova os pactos, rejuvenesce as uniões. A guerra, ao revés, provoca a ruptura dos contratos e das amizades. Ela exaspera as oposições.” (CAILLOIS, 2017, p. 53). *En octubre no hay milagros*, concebido em tempos de Guerra Fria, levanta a insuficiência do hábito roxo frente ao fantasma vermelho na tarefa da coesão social: são inúmeras as referências à “ameaça comunista”, sendo o temor explorado, inclusive, como artifício para a queda do gabinete. Miguel, comunista, é morto, o que confere ao sacrifício a realidade da qual a imagem carregada no andor era a encenação; isto traz um “excesso de seriedade” à festa que ameaça “romper em definitivo o equilíbrio em favor da destruição”. (CAILLOIS, 2017, p. 55). O romance de Reynoso oferece, desse modo, uma interessante representação ficcional da agitação social de um período que, antecedendo os anos de violência política no Peru (1980-2000), continha os germes daquele desastroso enfrentamento entre os peruanos.

Acredito, assim, que a simbiose entre festa e guerra de *En octubre no hay milagros* contesta a ordem das coisas. Pela ancestralidade reivindicada, resiste na procissão a memória mobilizadora do “perigoso Cristo africano que mostraba el paraíso en la tierra” (REYNOSO, 2008, p. 154) e, segundo reza a lenda original, da milagrosa “victoria de un Cristo popular que se desafió a ser borrado” (KLAIBER in MONTALVO, 2006, p. 217) por aqueles que consideravam o espírito festivo dos negros pouco decente. O desatino popular incuba outro mundo: o sacrifício de Miguel coincide com um parto. No tumulto roxo de orações, “Una mujer lanza un quejido y se desmaya: 'Está dando a luz', y corre la voz y la muchedumbre se estremece, delira, mirando al Señor.” (REYNOSO, 2008, p. 229). É aflitiva, dolorosa, triste e sensual a fertilidade do sorvedouro de cheiros místicos no qual desaparece Miguel – “(sudor agrio, azucena, incienso, esperma, perfume barato y humedad de garúa)” (REYNOSO, 2008, p. 230).

É válido afirmar igualmente que o erotismo abre o romance *En octubre no hay milagros*. Oswaldo Reynoso utilizou a procissão do *Señor de los Milagros* para elaborar um universo marcadamente sensual, o que o tornou alvo dos críticos conservadores, zelosos do

ocultamento daquilo que o autor soube com maestria captar e simbolizar pela mistura dos odores: a unidade entre o voluptuoso e o sagrado.

Y el olor arrecho del mar en mis manos. Olor a cigarro Inca, fuerte. Olor de ruda con incienso. Olor de puta morena. Olor azulino en lengüitas amarillas como llama de cirio prendido. Olor de procesión. Y los morenos de la Santa Hermandad estarán sacando de Nazarenas al Señor. Y las velas encendidas estarán quemando pelos y rabos de beatas putas. Y los giles, serios, haciéndose los rezadores, se juntarán a las hermanas. Y con el pretexto del Señor, muy de mañana, comenzará el cochineo general. Sí. Juntos. Juntitos para no sentir el viento frío de invierno. (REYNOSO, 2008, p. 9)

Oswaldo Reynoso declarou que em sua obra o sexo aparece como maneira pela qual os personagens escapam de si mesmos. Se tomamos em profundidade esta ideia, afirmamos, baseados em Georges Bataille (2017), que esta fuga é o desejo de transcender o isolamento do ser reeditando a fusão na qual foi engendrado pelo ato reprodutivo. A nostalgia que orienta a busca pela continuidade perdida é o fundamento do erotismo e precipita o homem na vertigem do abismo que separa nossas individualidades. Esta experiência é violenta, dela depreende-se que o homem veja desagregada sua constituição normal e questione a ordem social que a fundamenta. Assim, na busca por conquistar a plenitude, o ser encontra-se com a morte.

Não é casual, portanto, a interpenetração destes temas na narrativa de Reynoso: é certo que o sexo revela a hipocrisia da imagem pulcra dos beatos, mas não porque o autor disponha uma irreconciliável contradição entre o sagrado e a sensualidade. Pelo contrário, se o sexo chocou as consciências conservadoras à época da publicação do romance não é porque Reynoso o utilizasse como artifício arbitrário para tal, senão porque retoma a identidade, negada pelo cristianismo, entre a experiência devocional e o contato dos corpos enquanto experiências místicas que desvelam o “sagrado”, ou seja, a ruptura do caráter descontínuo do ser.

Certamente, no livro *En octubre no hay milagros* a consumação do desejo é sempre frustrada por diversas circunstâncias, isso porque o que importa para Reynoso é explorar a angústia que fundamenta a operação erótica, e o faz em um movimento progressivo de abertura do universo da morte para o leitor. Desse modo, a narrativa começa com o sofrimento de Miguel, fruto da perda de Mery, passa pela fusão corporal com a prostituta Doris e culmina no sacrifício de Miguel, revelador do sagrado. Aparecem aqui as três formas do erotismo delineadas por Bataille: dos corações, dos corpos e o erotismo sagrado.

Aproximar o sexo da procissão significa ampliar o sentido do religioso, retirando-o da órbita exclusiva da adoração ao *Señor de los Milagros*. Conforme Bataille (2017), o

cristianismo buscou deslocar o erotismo para o terreno do Mal, para o qual teve que negar o caráter sagrado da transgressão. O erotismo de *En octubre no hay milagros* questiona a religião, mas apenas no sentido de que esta passou a identificar-se com as proibições do mundo profano do trabalho, servindo à ordem do capital, como anteriormente discutido.

O escritor peruano tensiona o espaço da procissão de maneira que nele se reconciliem os prazeres da carne e o êxtase transcendental, enquanto formas eróticas que introduzem o sentimento de continuidade e a abertura ao desconhecido dele decorrente. Isso significa arrancar da procissão do *Señor de los Milagros* a sua qualidade quase apagada de “festa”, no sentido designado por Roger Caillois, como mundo de exceção, de acesso ao sagrado em oposição ao profano habitual, “do frenesi exaltante à repetição cotidiana das mesmas preocupações materiais, o sopro potente da efervescência comum aos calmos afazeres que cada um realiza por conta própria, a concentração da sociedade à sua dispersão.” (CAILLOIS, 2017, p. 16). Através da emergência do sexo, Oswaldo Reynoso recupera o potencial transgressor da humilde imagem do Cristo de Pachacamilla adorada pelos escravos, origem da procissão. Vejamos como nesses dois momentos históricos distintos a experiência erótica é capaz de fazer tremer as paredes do mundo constituído:

Llegado octubre, juntos, frente a su Cristo africano, rezaban y sus quebradas voces se oían en todo Lima. *Y cuando cantaban, fuerte, las sólidas paredes de piedra de las casonas de sus amos temblaban, rajándose.* Entonces, nobles y criollos, asustados, desde las tímidas celosías de sus balcones de madera oscura, miraban al cielo y pedían, de rodillas, a su Cristo Rey la muerte inmediata de ese impostor del muro de Pachacamilla que tenía el poder de juntar y rebelar a todos los mugrientos esclavos de la suave, cortesana y leal ciudad de Lima. (Itálicos meus) (REYNOSO, 2008, p. 154)

Arrecho, arrecho, le puse el pájaro entre las nalgas. Todos los giles que se empujaban en la proce nos juntaban más. A la Samaritana casi la llevaba en el aire. Kerosén, riéndose el degraciao, le agarraba las tetas y Primus, serio, con la boca abierta, apenas si se movía. Y el tumulto avanzaba. (...) a lo lejos, el Ñorse Milagrero avanzaba con sus luces y sus flores por encima del *tumulto que casi hacía estallar las paredes de las calles.* Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro. (Itálicos meus) (REYNOSO, 2008, p. 142-143)

Somente se reduzimos a esfera do sagrado à sua manifestação particular, ou seja, como o conhecemos no mundo de um cristianismo servil à ordem capitalista, podemos inscrever *En octubre no hay milagros* no marco de uma experiência moderna não-religiosa, e considerar, portanto, Reynoso um cético, como pretende Rodrigo Urbano ao afirmar que “para el sujeto profano lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad. No llegará a ser él

mismo hasta el momento en que se desmistifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios.” (URBANO, 2013, p. 261). Certamente nas palavras de Urbano ressoa o relato contado diversas vezes por Reynoso sobre a experiência libertadora da adolescência:

En un verano, con unos amigos fui a las playas de Mollendo. Recién asomábamos a la adolescencia, pero como nos sentíamos hombres tomamos pisco. Esa fue mi primera borrachera. Luego, en la noche, frente al mar, la fiesta tenía que continuar con una masturbación colectiva. Para no recibir las burlas de mis amigos, tuve que masturbarme y resignarme a quedar muerto por la mano de Dios. Nos quedamos dormidos sobre la playa, pero cuando ya me creía descendiendo al infierno, la brisa del mar me despierta. Abro los ojos y descubro que el mundo era más hermoso de lo que hasta antes de la masturbación me lo había imaginado, y estoy vivo y siento el olor fuerte del mar, y desnudo corro al encuentro de las olas gritando: ¡Dios no existe! (REYNOSO *apud* CHAVARRÍA, 2013, p. 462)

Mas não será esta uma experiência autenticamente religiosa? Não será este o sentido de Reynoso considerar-se um “ateu sexual”? O autor crê fervorosamente no arrebatamento místico dos sentidos. Na abertura do corpo embriagado ao desgarramento da morte, o Deus que morre em Mollendo é aquela divindade profana castradora do prazer. Por outro lado, ao abrir os olhos, Reynoso afirma sua vida na beleza transgressora da experiência interior, que revela a existência do ser para si, fora das ordenações utilitárias do mundo do trabalho. O gozo erótico da pele, ameaçando destruí-lo, despertou em nosso escritor a plenitude marinha do sagrado pela qual correu desnudo para encontrar-se com a sua humanidade. A violência dessa busca, refletida no universo narrativo de *En octubre*, alcança o êxtase no sacrifício de Miguel.

O erotismo assume uma função purificadora, que prepara a cerimônia narrativa para a cena final. Marcel Mauss e Henri Hubert no livro *Sobre o sacrifício* destacam a importância dos ritos de entrada para o esquema sacrificial:

O sacrifício é um ato religioso que só pode se efetuar num meio religioso e por intermédio de agentes essencialmente religiosos. Ora, antes da cerimônia, em geral, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima tem esse caráter. Eles são profanos, e é preciso que mudem de estado. Para tanto, são necessários ritos que os introduzem no mundo sagrado e ali os comprometam mais ou menos profundamente, conforme a importância do papel que desempenharão a seguir. (MAUSS & HUBERT, 2005, p. 26)

Como defendem os autores, o sacrifício, ele um ato religioso, não pode ser realizado em qualquer instante ou lugar. Da preparação, na qual os ritos eróticos cumprem importante papel, depende que o linchamento de Miguel seja nesta dissertação considerado não um mero assassinato, o que eximiria o leitor das reflexões aqui desenvolvidas. Neste sentido, no

ambiente religioso da procissão do *Señor de los Milagros*, meio este que o capital tenta reduzir à lógica utilitária das coisas, o prazer sexual é transgressor: levanta momentaneamente as proibições do tempo do trabalho, retirando Miguel e os sacrificantes da condição de objetos e introduzindo-os no mundo sagrado dos deuses – o mesmo terreno íntimo dos sujeitos – no que abre caminho no romance para o sacrifício. Aqui coabitam o domínio do excesso, da violência aterradora da morte, e a angústia resultante da tentativa de limitar o contágio dessa violência, mantendo ou renovando a estabilidade ameaçada. O erotismo é, então, parte do incêndio que percorre as páginas de *En octubre no hay milagros* e a festa do *Señor de los Milagros* o cenário no qual os personagens aproximam-se não sem temor das chamas que consomem violentamente a vida de Miguel.

Minha hipótese é de que *En octubre no hay milagros* instaura uma temporalidade mítica capaz de relacionar na morte de Miguel as potências indeléveis da intimidade humana e os conflitos da sociedade peruana, algo esboçado anteriormente. O *Señor de los Milagros*, vale lembrar, é chamado também de *Señor de los Temblores*, e nosso autor, socialista convicto, tinha bem presente, ademais, os abalos de outros outubros. Terminada a procissão, tudo volta a ser o que era? Pode ser que em outubro não haja milagres, mas então isso quer dizer que nenhum muro deve ficar intacto. A fenda aberta com a festa no sacrifício se expande. Podemos melhor enxergá-la agora, ferida mais viva ainda.

2.4 Morte e ressurreição: o sacrifício

Devemos liquidar a nós mesmos para acabar com o todo? Que cumplicidade, que laços nos prolongam em uma intimidade com o tempo? A vida seria intolerável sem as forças que a negam. Donos de uma saída possível, da ideia de uma fuga, poderíamos facilmente abolir e, no auge do delírio, expectorar este universo. Ou, então, rezar e esperar outras manhãs.

(Emil Cioran)

Até agora teci considerações gerais que nos acercaram ao fenômeno do sacrifício. Necessito, todavia, caracterizá-lo de maneira mais sistemática se pretendo aportar novas reflexões sobre o universo narrativo de *En octubre no hay milagros*, à medida que aprofundo as relações entre o sagrado, a violência e a morte. Por conseguinte, estarei em diálogo também com a *ética do sacrifício* dos movimentos armados da segunda metade do século XX.

A elaboração teórica do francês Georges Bataille articula-se notavelmente à noção de sacrifício produzida pelos intelectuais Marcel Mauss e Henri Hubert. Conforme estes pensadores, “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa.” (MAUSS & HUBERT, 2005, p. 19). Entendo daí que o sacrifício, ao consagrar, transfere a vítima do domínio comum ao domínio religioso, para que ela comunique os dois espaços. Isto implica a destruição da oferenda, senão da sua totalidade pelo menos do seu caráter de coisa, pois do contrário ela não poderia entrar em contato com a divindade à qual a oblação está destinada. No entanto, não é só a vítima que sofre alterações. O sacrifício tem duplo resultado: sobre o objeto sacrificado e sobre o sujeito sacrificante, quem desfruta dos benefícios do ato e está submetido aos seus efeitos.

A partir dessa concepção, Bataille, na esteira da filosofia da morte de Hegel e da teoria da festa de Caillois, concedeu relevante espaço ao sacrifício nas reflexões sobre o sagrado e o profano. Bataille também o considera um ato religioso por excelência, pelo qual a morte de uma vítima revela aos assistentes o mundo do sagrado. Esta morte, contudo, precisa desenrolar-se como espetáculo violento, de uma violência divina que “eleva a vítima acima de um mundo chato, onde os homens levam sua vida calculada.” (BATAILLE, 2017, p. 106). A morte da vítima imitaria, dessa forma, a morte dos assistentes, estes enxergariam a própria morte representada, e nessa representação a ruptura do caráter de ser individual, submetido ao

consumo, como coisa qualquer do mundo profano. Logo, Bataille entende o sacrifício como aprovação da vida: nele a morte é usada para destapar ao humano o ilimitado, este domínio divino que supera a mortalidade e ofende as proibições cotidianas.

Tendo efetuado estas apreciações iniciais, evoco o sacrifício de Miguel no romance *En octubre*:

Fue rechazado por los hermanos que, sin dejar la soga, rompían el oleaje furioso de la muchedumbre que, gritando, cantando, rezando, pugnaban por *acercarse al Señor*. Logra romper la muralla: alucinado, ebrio, avanza, atropellando a los penitentes, a las viejas negras con sahumeros, a los niños vestidos de ángeles: (no soy cobarde) y se lanza sobre las andas botando al suelo flores y cirios: (tengo que escupirlo); los robustos hermanos lo detienen. Miguel, enloquecido, trata de zafarse; pero los hermanos de hábito morado, furiosos, lo *devuelven a la muchedumbre*; en oleaje veloz corre la voz: es un *loco*, un borracho, un *santo*, sacrilegio, sacrilegio. La turbamulta *estremecida, herida*, lo recibe en remolino de golpes y patadas. Entonces, una vieja, que está cerca de las andas, alzando los brazos y cayendo de rodillas, grita:
¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡MILAGRO! ¡OIGO! ¡OIGO! ¡ES UN SANTO!
¡PERDÓN! ¡PERDÓN, SEÑOR, PERDÓN! ¡OIGO! (Itálicos meus) (REYNOSO, 2008, p. 234)

Atentemos ao desejo da multidão: ela pretende aproximar-se da imagem do *Señor de los Milagros*, ou seja, estabelecer contato com o divino. Isto é, aliás, o que pauta a presença dos fiéis na procissão. Mediante o sacrifício de Miguel a multidão logra esta comunicação, pois o aniquilamento o santifica – ele serve de veículo. Reparemos, então, na alteração de estado de Miguel, visto que de louco converte-se em sagrado. Miguel é louco porque ataca o *Señor*, e aqui não me refiro apenas à tentativa de cuspir, senão à sua adoção aos ideais comunistas, revelada durante a narrativa. Dom Manuel, o banqueiro, sintetizava macartista: “ese Fidel tiene la culpa de todo” (REYNOSO, 2008, p. 40) e, referindo-se ao sentimento católico dos devotos: “las ideas extremistas del comunismo internacional quieren terminar con lo más noble que tiene nuestro pueblo.” (REYNOSO, 2008, p. 166).

Uma vez que o *Señor* de ouro e prata serve ao culto do capital, a multidão identifica em Miguel um sacrílego e a preservação da ordem depende do seu extermínio. Porque concentra todo o pecado em sua figura, isto é, representa o Mal, a extinção de Miguel opera no sentido da extinção do Mal em geral. Como Cristo, Miguel morre pelos pecados de todos. Porque permite a reconciliação da comunidade, Miguel representa o Bem, ele é mais sagrado, inclusive, do que os fiéis, que por matá-lo pedem perdão. O pedido de desculpas, segundo René Girard (2011, p. 41), acaba revelando a violência inerente ao sacrifício:

Comportando-se como normalmente fazem, os sacrificadores escrupulosos chamam

sistematicamente a atenção para o que pretendem dissimular: sua própria violência. Sugerem a verdadeira natureza do sacrifício, que no fundo só é uma espécie de assassinato. Trata-se menos de renunciar à violência – nunca se renuncia ao sacrifício – do que enfatizar seu poder de transgressão. O sacrifício é simultaneamente um assassinato e uma ação muito santa. O sacrifício é dividido contra si mesmo. (GIRARD, 2011, p. 42)

Esta ambiguidade é igualmente observada por Mauss e Hubert (2005) como elemento constitutivo do sacrifício. Para os autores, ele ocorre sob multiplicidade de ocasiões, meios, fins e efeitos, mas há nessa diversidade a recorrência da interpenetração dos elementos de expiação e comunhão. Em outras palavras, o sacrifício é ao mesmo tempo a expulsão de um caráter contrário e a comunicação de um caráter sagrado.

Outrossim, o filósofo René Girard privilegia em sua noção do sacrifício o fenômeno do bode expiatório. Conforme Girard (2009), o sacrifício é a primeira instituição humana, baseada na designação de uma vítima que apareça como a culpada da crise aberta em certa sociedade. A imolação do sacrificado, maldoso e salvador, mimetizaria, segundo Girard, a morte do Deus que livrou, em um passado remoto, a comunidade da destruição:

Uma reconciliação paradoxal torna-se possível: se todos os homens que desejam a mesma coisa nunca se entendem, já os que odeiam em conjunto o mesmo adversário entendem-se muito facilmente. De certo modo, este entendimento é aquilo a que chamamos a política. É por isso que eu chamo ao mecanismo da vítima unitária, o mecanismo do bode expiatório. (GIRARD, 2009, p. 7)

O sacrifício une o Todo em oposição ao Um, eliminando com a morte do sacrificado, nas palavras de Mauss e Hubert (2005), a impureza religiosa que cada sacrificante transferiu ao imolado. Nesse ato, ocorre também que cada um dos assistentes recebe um pouco da graça adquirida pela vítima, como em alguns esquemas arcaicos partes da carne oferecida aos deuses eram ingeridas pela comunidade. No entanto, este contato com a carne sagrada também estremece a multidão; o divino é o violento, ele abre o mundo à experiência do desconhecido. Por isso, o sacrifício tenta cercar-se de ritos que limitem o contágio do sagrado. Inevitavelmente, os sacrificantes são jogados contra a violência que propagaram sobre a vítima, afinal a morte, ainda que em condições onde a proibição é suspensa, não deixa de ser um crime, um sacrilégio. Além disso, como aponta Bataille (2017), a morte funciona, diferente da vida calculada, pelo excesso, como uma chama difícil de controlar.

René Girard coloca que o mito religioso construído a partir do sacrifício vicário de Jesus Cristo demonstra a confiança na morte espetacular como forma de representação do caráter violento de determinada sociedade, com a intenção de orientá-la a redimir seus

pecados pela inauguração de um mundo situado para além da realidade imediata, no qual a violência descoberta fosse extinta. O sacrifício é um evento de representação: “‘É melhor que um só homem morra e que o povo seja salvo’. Será que isto quer dizer que Cristo é o bode expiatório? Com certeza: ele próprio aceita tornar-se bode expiatório e mostrar-nos o que todos nós fazemos.” (GIRARD, 2009, p. 10).

O sacrifício de Miguel atualiza o do *Señor de los Milagros*, revitaliza o seu significado primitivo. Miguel se oferece como bode expiatório para destapar a injustiça, mostrar a violência da desigualdade naturalizada, já que ninguém parece importar-se com as péssimas condições de vida da maioria da população enquanto dom Manuel desfruta de luxuosos banquetes. Vale, contudo, a ressalva de Girard:

Se o termo sacrifício é utilizado para a morte de Jesus, é num sentido absolutamente contrário ao arcaico. Jesus aceita morrer para revelar a mentira dos sacrifícios sangrentos e torná-los daquele momento em diante impossíveis. É a partir dessa mudança que é preciso interpretar a noção cristã de redenção. (GIRARD, 2011, p. 34)

René Girard argumenta que a tradição judaico-cristã rechaça a efetividade da violência sacrificial ao expor os verdadeiros responsáveis pelo assassinato, inocentando a vítima, diferentemente da elaboração mítica, para a qual o sacrificado deveria, pelo menos, aparecer aos olhos dos sacrificantes como culpado de sua própria morte. Para Girard, revelar o mecanismo do sacrifício, como faz a Bíblia, equivale a desautorizá-lo. A redenção cristã, portanto, consiste no uso do mecanismo do bode expiatório a fim de repudiá-lo, sendo uma prova de evolução da esfera religiosa ligada a determinado movimento inerente ao próprio sacrifício, visto que este possui “um poder paradoxal de reflexão tranquila que provoca, em longo prazo, a superação dessa instituição violenta e, no entanto, fundamental para o desenvolvimento da humanidade.” (GIRARD, 2011, p. 35). No instante em que associo o linchamento de Miguel à crucificação de Cristo, estou focalizando apenas uma das possibilidades de interpretação, posto que o sagrado presente no texto *En octubre* não se reduz à forma cristã. Ciente disso, saúdo as contradições entre o repúdio à violência estrutural e a apologia da violência política, pois outra das possibilidades aqui contempladas é a do sacrifício glorificado por parte de certas organizações armadas revolucionárias. No entrecruzamento dessas perspectivas, opostas e complementares, procuro situar as reflexões sobre a *ética do sacrifício*.

Estendo, nesse sentido, a partir da narrativa de Reynoso, este trabalho para abordar a

dinâmica interna da esquerda armada da segunda metade do século XX e a retórica que a reforçava mediante a valorização da disposição sacrificial do militante. Compreendo que, para este militante, entregar a vida como oferenda à revolução pode configurar-se ação libertadora, seja pela senda da redenção cristã ou no caminho de uma religiosidade mais ampla, quando a sacralidade alcançada pela morte é uma propriedade que, repartida entre os demais militantes, vivifica o espaço comum. Cria-se, desse modo, uma sorte de *cosmogonia da revolução*, no interior da qual os sacrifícios são centrais para os mitos de criação da sociedade vindoura, conforme as explicações de Mauss e Hubert sobre as funções desempenhadas por essa instituição nas sociedades antigas:

É pelo semelhante que se alimenta o semelhante, e a vítima é o alimento dos deuses. Assim, o sacrifício veio a ser rapidamente considerado a condição mesma da existência divina. É ele que fornece a matéria imortal de que vivem os deuses. Desse modo, não somente é do sacrifício que nascem alguns deuses, mas ainda é pelo sacrifício que todos conservam sua existência. O sacrifício acabou então por se revelar como a essência e a origem dos deuses, o seu criador. E é também o criador das coisas, pois é nele que está o princípio de toda vida. (MAUSS & HUBERT, 2005, p. 97-98)

O sacrificado é o alimento da revolução. Ele transforma-se em um mártir, um santo e a lembrança do seu exemplo fortalece o culto revolucionário. Em um esforço comparativo, visualizo em certas produções estéticas comprometidas a instauração de um sacramento semelhante à celebração eucarística: o sacrifício é atualizado, representado na palavra do artista-sacerdote com o fim de que os fiéis possam comungar do corpo do sacrificado. Analisemos, por exemplo, um poema do guerrilheiro peruano Javier Heraud. Nele, o combatente renuncia ao convívio com a amada para lutar nas montanhas contra a injustiça social. Caído, o corpo do guerrilheiro segue lutando. Ele fecunda a terra de esperança, arma uma ponte entre a tristeza do agora e a alegria futura. Concede aos que o recordam a vida divina:

VI
Balada del guerrillero que partió

Una tarde díjole a su amada:
“Me voy, ya es tiempo de lluvias, todo está anegado
la vida se me envuelve en la garganta
no puedo resistir más opresión.
Mientras mis hermanos
mueren en las sierras por balas
asesinas,
yo no debo quedar pensativo,
indiferente.
Adiós, me voy a los montes

con los guerrilleros”
Se despidió y partió.
Y un día ya estaba
arriba, de brazo con los guerrilleros.
Fue su mano espada de plata fina,
aró, sembró, cosechó
la tierra,
disparó con su fusil rayos
de esperanza,
y otro día ya estaba muerto,
con dos metros de tierra
sobre el hombro.
Pensativo y triste
aún recuerda a su amada
inmemorial por largo tiempo.
Y ella lo espera junto al río,
en el puente en donde lo vio partir.
Y acaricia su vientre con tristeza,
pensando en él, en todos,
con sus ojos hermosos
y radiantes
mira hacia el puente, al río,
a la vida.
Y siente en su corazón
la esperanza, la nueva
alegría que su amado juntó
en la tierra.
(HERAUD, 1976, p. 158-159)

Javier Heraud morreu aos 21 anos, em 1963, quando descoberto pelas forças policiais junto aos seus companheiros do Exército de Libertação Nacional. Menciono outras duas mortes de outros dois peruanos vivos na memória nacional para a compreensão dos elementos que subsistem em suas representações. Agostino Visconti pintou, em 1905, a imolação do coronel Alfonso Ugarte na Batalha de Arica, no marco da Guerra do Pacífico. Na tela, Ugarte salta com seu cavalo ao precipício para proteger a bandeira peruana das mãos das tropas chilenas. O outro caso nos leva à execução de Tupac Amaru II, como representada nas letras de Alejandro Romualdo em *Canto coral a Tupac Amaru* (1958), no qual o final de cada estrofe reforça que, independente da força dos assassinos, “no podrán matarlo”, referindo-se ao indígena, este destinado a voltar bradando liberdade.

A morte de Ugarte, hoje celebrada Dia da Bandeira do Peru, nos desperta a atenção para o fato de que o mito sacrificial permeia a formação de toda identidade coletiva, assim como a de Tupac Amaru explicita a transcendência da vítima no esquema sacrificial, revelando ambos um elemento caro a este esquema: a exigência da *abnegação*. O homem desprende-se de sua vida cotidiana em favor da coletividade. Se a renúncia é plena pode conduzir à morte, mas esta morte é justa porque conduz à imortalidade.

Entretanto, para que a representação do sacrifício provoque o efeito desejado é preciso que o receptor esteja seguro de sua fé. Tudo leva à significação de uma morte que não pode passar por morte comum. Assim, o poema de Heraud, a pintura de Ugarte e o canto à Tupac Amaru oferecem também a promessa da transcendência da vítima, a garantia de que o mártir será recordado em todo seu heroísmo, o que equivale a dizer que o artista contribui convencendo o espectador/provável militante da efetividade do sacrifício (em sua ambiguidade comunal e expiatória). Para Mauss e Hubert, o sacrifício implica um credo:

É preciso ainda uma espécie de igual constância no estado de espírito em que se encontram o sacrificante e o sacrificador em relação aos deuses, à vítima e ao voto cuja execução se demanda. Eles devem ter uma *confiança inabalável no resultado automático do sacrifício*. Em suma, trata-se de efetuar um ato religioso com um pensamento religioso: a atitude interna deve corresponder à atitude externa. Vê-se que desde o princípio o sacrifício exige um *credo* (...), que o ato implica a fé. (Itálicos meus) (MAUSS & HUBERT, 2005, p. 34-35)

A representação do sacrifício de *En octubre no hay milagros* permite estabelecer um diálogo com o credo desenvolvido pelos grupos que se propuseram a mudar as relações sociais estabelecidas através da violência armada. O sacrifício, como expresso anteriormente, meio de acesso ao sagrado, é, neste caso, orientado para a ideia da revolução, situada, assim como o Reino dos Céus, em um plano que excede ainda a realidade imediata. A morte, uma vez que abre uma janela para este outro tempo, vivifica a revolução, renovando os votos dos militantes e sacralizando o grupo. A criação de um mundo novo dependeria, portanto, da abdicação do corpo. E o homem novo seria, por conseguinte, aquele generoso a ponto de doar a própria vida para que ela seja compartilhada entre todos. A entrega total é condição subjetiva do elemento de vanguarda, prova do estágio avançado de consciência social e do rompimento com os valores arcaicos do capitalismo. O revolucionário, no qual já se produziu o “cambio cualitativo que [le] permite ir al sacrificio en su función de avanzada” (GUEVARA, 2012, p. 151) fornece o estímulo moral que espera ver-se disseminado na massa. Iluminar, qual farol, a construção da sociedade futura exige a assunção de responsabilidades especiais. É possível perceber algo deste arranjo discursivo alentador do espírito revolucionário no artigo escrito em março de 1965, por Ernesto Che Guevara, intitulado “El socialismo y el hombre en Cuba”, para a revista Marcha, em que o argentino alerta para o preço da revolução:

El individuo de nuestro país sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de *sacrificio*; conoce al *sacrificio*. (GUEVARA, 2012, p. 160)
Sabemos que hay *sacrificios* delante nuestro y que debemos pagar un precio por el

hecho heroico de constituir una vanguardia como nación. (...) Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su *cuota de sacrificio*, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el *hombre nuevo* que se vislumbra en el horizonte. (...) Nuestra libertad y su sostén cotidiano tienen color de sangre y están henchidos de *sacrificio*. Nuestro *sacrificio* es consciente; *cuota* para pagar la libertad que construimos. (Itálicos meus) (GUEVARA, 2012, p. 162-163)

A história recente do Peru apresenta a particularidade de um culto sacrificial que, sobrepondo-se a qualquer incipiente projeto emancipatório, acarretou efeitos trágicos. Refiro-me aqui à “guerra popular” desatada por uma fração do Partido Comunista Peruano, o Sendero Luminoso, encabeçada pelo professor universitário Abimael Guzmán, chamado também de “Presidente Gonzalo”, contra o Estado peruano. O conflito transcorreu com maior intensidade no período compreendido entre os anos de 1980 e 1992, deixou aproximadamente 70 mil vítimas fatais e deslocou forçadamente outros milhares de peruanos, tendo afetado sobretudo aqueles mais pobres, indígenas e moradores da zona rural. Estudioso desse processo, o jornalista Gustavo Gorriti levanta no livro *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú* (1990) o tema da *cuota de sangre* como uma importante chave de interpretação. Conforme Gorriti, o Sendero caracterizou-se pela total falta de critérios na seleção de suas vítimas, perpetrando verdadeiros massacres, o que seria parte da estratégia de exacerbar ao máximo a violência para lograr uma reação à altura por parte das forças estatais, o que de fato não tardou a conseguir. Para Gorriti, o partido não só estava disposto a aceitar os custos da guerra, como pretendeu que eles fossem os mais altos possíveis, porque isso aceleraria a decomposição da antiga sociedade. O militante senderista precisava, portanto, estar moralmente equipado para aportar ao banho de sangue pactuado e anelado, selando o compromisso de andar com a vida na ponta dos dedos, disposto a entregá-la no instante em que fosse requerida pelo partido, entendendo desde aí que ela já não lhe pertencia. A cúpula senderista decidiu, assim, abordar expressamente na IV Sessão Plenária do Comitê Central, em 1981, a questão da *cuota*:

(...) era indispensable convencer de dos cosas a los militantes senderistas: la necesidad de matar en forma sistemática y despersonalizada, para aplicar la estrategia acordada, y, como premisa necesaria de lo anterior, la disposición, más aun, la expectativa de entregar la vida propia. Esto último es “la cuota”. (GORRITI, 1990, p. 158)

A dialética exposta por Gorriti já havia aparecido no item anterior deste capítulo, quando tratei do caráter religioso do assassinato em tempos de guerra: “A mesma lei que exige do combatente o sacrifício de sua vida lhe ordena imolar seu adversário” (CAILLOIS,

2017, p. 45). De igual modo, a *cuota*, enquanto glorificação do sacrifício, é parte da retórica de exaltação da guerra como princípio cósmico e fecundante. A prédica insurrecional do Sendero Luminoso valeu-se do arquétipo de um tempo de exceção, de interrupção das leis ordinárias, de onde emergiria o mundo reformado. Com isso, liberou as práticas guerrilheiras de preocupações humanitárias que poderiam minar a efetividade da linha de ação traçada pela direção, estendendo sob o terreno da destruição uma promessa de paz a longo prazo:

La sangre iba a correr en ríos, y la única manera de triunfar era “cruzando el río de sangre”. Guzmán los puso entonces ante la alternativa de decidir si estaban dispuestos a persistir en la lucha, sabiendo lo que el futuro guardaba. En la “guerra popular” había, desde su punto de vista, una larga travesía que cumplir. Un siná sangriento, tan inevitable como históricamente necesario. Al otro lado estaba la tierra prometida. (GORRITI, 1990, p. 166)

Aprovada a tese de Abimael Guzmán, o acordo da *cuota* foi instaurado como voto que todo militante estava obrigado a realizar, inclusive comprometendo-se textualmente a entregar a vida pela revolução mundial. Desde então, intensificou-se nas fileiras do Sendero, conforme coloca Gorriti, um verdadeiro culto tanatófilo: além do fato de que “prepararse para la muerte se convirtió en un factor central en la preocupación personal y el adoctrinamiento de los cuadros” (GORRITI, 1990, p. 167), o banho de sangue previsto por Guzmán passou a ser constantemente louvado – o sacrifício deixou a aparência de evento situacional mantido em parte noutros movimentos guerrilheiros para adquirir valor em si. O seguinte manuscrito, escrito por um dirigente do Sendero e transcrito por Gorriti na grafia original, dá conta desse fenômeno: “La sangre nos fortalese y si es el 'baño' que nos a hecho la F[uerza] A[rmada] la sangre está corriendo, no nos esta aciendo daño si no mas bien nos esta fortaliciendo.” (GORRITI, 1990, p. 168).

Não obstante, uma apologia deste sentido do sacrifício ocorre necessariamente em detrimento de outro, o princípio da “economia da violência”, que rege a instituição do sacrifício segundo René Girard, para o qual a polarização das desavenças na figura única do bode expiatório atua na direção da reconciliação dos envolvidos e no apaziguamento da crise mimética. Pelo contrário, a engenharia senderista é a da catástrofe total. No cálculo político de Abimael Guzmán, um sacrifício necessita reverberar em outro, pois ele está afiançado no augúrio da violência extremada. O banho de sangue proporcionaria a energia de “1 milhão de mortos” para a transformação da sociedade. Diz a canção de um senderista anônimo compilada por Gorriti:

En la salida de Aucayacu
hay un cadáver, de quien será
seguramente de un campesino
que dio su vida por la lucha.

(...) Ahora la cuota hay que dar
si nuestra sangre tenemos que dar
por la revolución, que bueno será. (GORRITI, 1990, p. 169)

O fascínio que a experiência da morte exerceu sobre os militantes alcançou, nesse sentido, um peso considerável, e Gustavo Gorriti, acertando ao compará-la com o êxtase sensual, ratifica e amplia a aproximação aqui já realizada entre o sacrifício e o erotismo com base nas formulações de Georges Bataille.

A medida que la guerra se hacía más despiadada, el voto de morir adquirió manifestaciones diversas. Para muchos senderistas, acosados y angustiados, la idea de morir “arrancándole lauros a la muerte” empezó a tener el atractivo intenso de una experiencia a la vez mística y sensual. La salida perfecta de ansiedades inaguantables, trabajos sin cuenta y la siempre inminente captura y sus horribles consecuencias.

La visión de la muerte como entrega ardiente, como sublimada posesión sensual, abrió horizontes inéditos en el *amor fati* individual de los senderistas y, combinada con la visión del milenio y el culto a la personalidad de Guzmán, creó formas más o menos efímeras, más o menos enfebrecidas, de mito. (GORRITI, 1990, p. 168)

O trecho acima aponta para a unidade do erotismo a partir da violência elementar que anima os seus movimentos, conforme observa Bataille (2017, p. 40-41). Entrega e possessão, termos empregados por Gorriti, remetem à dissolução dos seres individuais no ato sexual; tanto no sexo quanto no sacrifício há uma abertura para a confusão impessoal, a partir do qual infere-se que a visão sensual da morte, animando o mito senderista da revolução, responde a determinada nostalgia de comunhão. É provável, ademais, que este mito tenha exercido progressiva atração sobre os militantes à medida que a repressão incrementava-se e as responsabilidades cruéis da guerra fechavam, apesar de qualquer narrativa contrária, as portas de uma resolução vitoriosa em um horizonte próximo para dar lugar ao sacrifício como única glória possível. Assim, encontra campo especialmente fértil o desejo de uma desagregação violenta, no sentido formulado por Bataille:

Essa ação violenta [o sacrifício], que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda. Ela é desejada como a ação daquele que despe a sua vítima, que ele deseja e quer penetrar. O amante não desagrega menos a mulher amada do que o sacrificador que sangra o homem ou o animal imolado. A mulher, nas mãos daquele que a assalta, é despossuída de seu ser. (BATAILLE, 2017a, p. 114)

O diálogo profícuo entre *En octubre no hay milagros* e a experiência histórica

acontece no marco dessas relações angustiantes do ser humano com o abismo da morte. Da mesma forma que o desejo da conjugação pauta-se pela disrupção violenta, vê-lo frustrado conduz a reações convulsivas. Reparemos no comportamento de dom Manuel diante da fuga do seu amante Tito, e como Reynoso atrela a cena ao quadro de distúrbios sociais relatado pelo telefone:

Ya de vuelta a Santa Inés, don Manuel, borracho, histérico, furioso, mandó a degollar, en su presencia, cinco palomas de castilla; se cubrió el rostro con sangre de paloma y, cayéndose de ebrio, gritando, rasgándose la camisa, rompiendo lámparas y floreros, se encerró en su alcoba. Mandó al demonio a su secretario de asuntos políticos que por teléfono le informaba de muertos, heridos, ómnibus y autos quemados en pleno centro de Lima. (REYNOSO, 2008, p. 28)

A mesma classe de paralelo é traçada por Reynoso ao desenhar as mãos de dom Manuel quando este é abandonado definitivamente por Tito e as mãos do prisioneiro sob tortura: “(...) ahora, sus manos eran dos palomas muertas que colgaban de sus brazos de simio.” (REYNOSO, 2008, p. 222) e “Las manos, como muertas, le colgaban a los lados de su cuerpo inclinado” (REYNOSO, 2008, p. 223). O cenário de destruição evocado por Reynoso demonstra que a ausência do ser amado equipara-se à morte, e não provoca estranhamento que na passagem de Santa Inês esta ausência esteja associada ao sacrifício das cinco pombas, talvez para reforçar o desgarramento do banqueiro ou, ainda, compensar mediante o sangue dos animais aquilo que lhe foi negado por Tito, seguindo o significado atribuído por Bataille:

A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. (BATAILLE, 2017, p. 45)

O narrador revela também a angústia do erotismo no caso de Miguel:

(...) Una colegiala del Rosa Santa María lo había aceptado como enamorado, pero luego lo largó, porque dijo que ya no le gustaba y porque se había conseguido un chico mejor que él. Durante más de dos meses se sintió el hombre más desgraciado y abandonado de la tierra, hasta pensó matarse en presencia de la ingrata colegiala (...) (REYNOSO, 2008, p. 211)

O flerte de Miguel com a morte é, contudo, a situação literária mais complexa, dado que, se identificamos nele a figura de um jovem militante comunista disposto a renunciar à vida em favor de outra sociedade, o seu sacrifício, esforço de superar a vida de abandono abandonando a vida, conecta-se diretamente à noção de *cuota* exposta anteriormente. Miguel teme a morte e desconfia da agressividade:

El contrincante se lanzó furioso y, rasgándole la manga de la camisa, le cortó el brazo. Sintió un miedo desconocido, terrible, cuando vio cómo corría la sangre, su sangre, por el brazo. No llegaba a comprender el sentido de la cólera de su enemigo que era muchacho como él. Quiso comprender, también, la fragilidad de su cuerpo, de su vida. (REYNOSO, 2008, p. 213)

Ainda assim, Miguel sente pulsar certo compromisso, que tampouco compreende ou sabe racionalizar. Reynoso, então, apresenta as intenções violentas do jovem em um discurso desarticulado, praticamente isento de sinais de pontuação, exaltado pelo exemplo da revolução cubana:

Miguel: Leonardo, sabes... (desde el alto parlante llega una marcha cubana revolucionaria. Respira fuerte, agitado; sus ojos brillan, extraños, saca las manos de los bolsillos; se detiene y mira a Leonardo) sabes que quiero hacer algo no sé contra el Señor de los Milagros o contra cualquiera soy cobarde no quiero seguir siendo cobarde tengo que hacer algo acompáñame vamos a la procesión no sé pero si no hago nada mejor me mato los tombos le pegan a mi viejo y tengo miedo ¿ves? soy cobarde a mi hermana la hacen puta y a mí me llega al huevo mañana nos botan de la casa y yo me quedo hecho un cojudo ¿ves? compréndeme soy cobarde tengo que hacer algo contra todo esto acompáñame franco sin mentira ayúdame no quiero ser mierda. (REYNOSO, 2008, p. 196)

Apesar de concentrar-me aqui especialmente na imolação de Miguel, é preciso destacar que a violência perpassa todo o romance. O sangue é ingrediente corrente. Bastaria brevemente atentar, além dos casos já citados, para a presença dele na repressão às manifestações de estudantes e bancários com os hematomas de dom Lucho (p. 16), na briga da gangue do Zorro (p. 76), na menção ao tabu da menstruação de Bety (p. 102), na tortura sofrida pelo prisioneiro político (p. 229) e na própria imagem do *Señor de los Milagros* (p. 223).

Os “rios de sangue” do período da violência política correm quinze anos antes pelo texto de Reynoso. A visibilidade dada pelo autor ao signo da morte, em representação da sociedade violenta e fraturada, desmente, por um lado, apreciações como a de Gorriti (1990, p. 165), que pretendem apresentar a imagem de um Peru pacífico e democrático subitamente abalado pela ação senderista, e por outro, permite uma discussão honesta sobre o caminho da luta armada quando aventura quixotesca. Este último depreende que o personagem Miguel tipifica o isolamento de certa esquerda vanguardista: nele reconhecemos a indignação frente às falências do mundo constituído, acompanhada da impotência para transformá-lo, produto da incomunicação com o povo que pretende defender. *En octubre* apresenta um Miguel solitário, escritor de contos (p. 212) e distante das paixões populares, sensível às injustiças, mas incapaz de articular uma resposta orgânica e coletiva – poderia, por exemplo, ter apoiado

a reação do Choro Plantado e incentivado os vizinhos a resistir ao despejo da “bruja” (p.112). A realidade sobrepassa Miguel e ele não termina de compreendê-la. A tentativa de atentar contra a imagem adorada por milhares de fiéis só dá conta do modo desorientado pelo qual procura unir-se à multidão que o rechaça. No diálogo entre Leonardo e Miguel, a preocupação com a viabilidade de uma saída violenta e desesperada fica evidenciada:

Miguel: No sé pero tengo que hacer algo, algo violento. La procesión ya debe estar por La Victoria (camina con la cabeza levantada).

Leonardo: Todos tenemos miedo (con la vara pega fuerte a su pantalón oscuro) nadie es cobarde.

Miguel: No quiero ser cobarde (respira tragando saliva).

Leonardo: ¿Y crees que haciendo algo violento vas a dejar de ser cobarde?

Miguel: No sé. Tengo que hacer algo (policías a caballo, de dos en dos, pasan por entre los vehículos que colman la pista).

Leonardo: Eso no arregla nada (...) (REYNOSO, 2008, p. 197)

Leonardo: Después todo seguirá igual (golpea su pantalón con la vara) la violencia individual no cambia nada (camina por entre la gente).

Miguel: No sé (toman por la Avenida Abancay).

Leonardo: Sólo la acción colectiva y organizada de un partido de campesinos, obreros y gente decidida podrá cambiar esto que está podrido.

Miguel: Hablas como si fueras un libro, pero mañana nos botan de la casa yo sigo cobarde mi viejo se muere de tanto trabajar sin haber gozado nada mi mamá se acaba lavando cocinando renegando y a mi hermana la hacen puta y al Zorro lo corrompen. (REYNOSO, 2008, p. 213-214)

Esta viabilidade é igualmente questionada quando *En octubre* demonstra que a classe dominante explora o temor à agitação comunista na promoção de um golpe político. A tática, traçada por dom Manuel, inclui: “Primero: la policía descubre en Cajamarca un plan extremista que tiene por finalidad la organización de un comando de guerrilla. Apresan a un cubano y le encuentran cartas comprometedoras, armas y dólares. Los diarios destacan la noticia en primera plana.” (REYNOSO, 2008, p. 81). O novo gabinete, surgido dessa cruzada anticomunista encontra-se, dessa forma, autorizado a aumentar o cerco às reivindicações e intensificar a repressão. Dois policiais conversam enquanto torturam um preso político: “En Puno dicen que encontraron a cinco extremistas que estaban armando a la indiada – informó el joven pelucón. - Ese don Pancho es de cojones, ni siquiera ha juramentado y ya comenzó con la vaina.” (REYNOSO, 2008, p. 229).

Como já exposto, a opção pela luta armada pressupõe a disposição para matar e morrer. Estamos colidindo nada menos do que com um interdito universal, no que decidir sobre a vida de outrem envolve inevitavelmente sérios componentes éticos. Essa discussão é espinhosa, porque desliza sobre o risco de, por um lado, incorrer no falseamento da “teoria dos dois demônios”, que sustenta a equivalência entre a repressão estatal e as ações

guerrilheiras, e, por outro, relativizar os desvios éticos dos combatentes de esquerda. De qualquer forma, é positivo que o debate tenha se intensificado nos últimos anos.

Ana Longoni, em artigo publicado na revista *El Rodaballo* no ano 2000, parte do caso de Eduardo Favario, jovem argentino que abandonou a atividade artística para integrar-se às fileiras do grupo guerrilheiro ERP, para pensar a “supeditación de las prácticas intelectuales a los mandatos de la política que predominó en esos años”. (LONGONI, 2000, p. 1). Estes padrões inquestionáveis de militância estariam apoiados, segundo ela, “en una ética que impuso como mandato no volver nunca atrás, aún cuando por delante sólo se vislumbraba la derrota, la muerte.” (LONGONI, 2000, p. 1). A estudiosa aborda, nesse sentido, o imaginário da esquerda revolucionária perante a morte, discutindo as dimensões ético-religiosas que cruzaram a paixão política com a renúncia à vida particular. Longoni dispõe-se a sistematizar uma série de aspectos recorrentes nos registros discursivos dos militantes, cartas públicas e privadas, que deixam entrever isto que ela designa “moral da violência” ou “ética do sacrifício”: 1. ausência do medo da morte, ou a substituição desse instinto de autoconservação pela “satisfação superior” do triunfo da revolução; 2. o sangue dos caídos nutre o corpo coletivo da Revolução: o indivíduo perde importância e a morte é parte do custo da vitória; 3. a inevitabilidade da morte: é preciso morrer para ser digno daqueles que morreram, o que implica a culpabilização do “individualismo” daqueles que sentem medo ou se resguardam diante da derrota anunciada; 4. a política como guerra: o culto ao militarismo, a política reduzida ao campo dos confrontos bélicos e a guerra como momento heroico, revelados na pretensão de conformar um exército paralelo ao oficial, resultam no verticalismo antidemocrático e “testicular” das organizações armadas; 5. o homem novo: na doutrina enunciada pelo Che, é forjado um modelo subjetivo de militante com base nos valores relativos ao sacrifício, ao ascetismo e ao rigor extremo; 6. religiosidade, messianismo: a morte consentida aproxima o sacrificado da figura de Cristo, além disso, o ambiente mágico dos livros sagrados, dos rituais, do culto ao líder e da profecia da vitória do Bem sobre o Mal permite pensar o parentesco entre a agrupação política e a seita religiosa.

A modo de conclusão, Longoni argumenta que revisitar analiticamente estes pontos é importante principalmente porque

puede ayudar a pensar no sólo en los que murieron sino también en los “sobrevivientes”, aquellos militantes de las organizaciones armadas que salieron con vida de los campos de concentración, y sobre los cuales pesa una acusación, velada o explícita, por no haber corrido la misma terrible suerte que sus

compañeros. Una condena en la que todavía sigue actuando la ética del sacrificio, de la que haría falta deshacerse no sólo para entender lo ocurrido, sino para imaginar otras formas de hacer política. (LONGONI, 2000, p. 12)

Outra contribuição relevante é o intercâmbio de opiniões desencadeado na revista cordobesa *La Intemperie*, em raiz da carta de Oscar del Barco, ex-militante da organização argentina Ejército Guerrillero del Pueblo, publicada em 2004, na qual ele conclama os seus companheiros de guerrilha a assumir a responsabilidade pelos assassinatos cometidos em nome da revolução, invocando o preceito do “não matarás” qual mandato pético da humanidade.

O professor Horacio Tarcus é quem melhor contrasta, já no ano de 2008, os diferentes posicionamentos vertidos na polêmica citada, para a qual também aporta as suas considerações. Para Tarcus, certas esquerdas adotaram uma concepção instrumental da política ao dissociar meios e fins. O processo de autojustificação da razão revolucionária confundiu os métodos do contrapoder com os dos opressores; incapazes de deter a lógica da violência, estas esquerdas não lograram o reconhecimento popular da legitimidade ético-política de suas ações. Tarcus coloca que a necessidade de matar o inimigo para lograr a liberação entranha dilemas éticos: quem é o inimigo? Como identificá-lo? Quem o identificará? A recorrência dessas perguntas indica uma desvantagem para o combatente revolucionário, pois ele atua normalmente contra agentes das forças regulares treinados para matar com eficácia prática, sem hesitações humanistas. No afã de superar essa assimetria, ainda que em situação de flagrante desigualdade de forças, o militante encontra-se com o perigo de reproduzir a violência dos poderosos:

Ahora bien, si el humanista quiere alcanzar la eficacia del represor, necesita liberarse de las ataduras de sus escrúpulos, desacreditándolos, por ejemplo, bajo el rótulo de una “moral pequeñoburguesa”, o “religiosa”. Se autoconvencerá, entonces, de que es el brazo ejecutor del Pueblo, de que el foco que enciende es sólo el catalizador de un ejército popular, o de una guerra civil; que toda la población irá sumándose progresivamente a una lucha donde la consigna es “vencer o morir”. Se repetirá en ese proceso los aforismos del combatiente: “La violencia es la partera de la historia”; “Ninguna revolución puede hacerse sin derramar sangre”; etc. La muerte de sus compañeros muertos heroicamente en combate lo comprometerán en una lógica de lucha hasta el final: “avanzar siempre, retroceder jamás”.

Aunque llegó a la militancia política por una sensibilidad social y una vocación humanista, el combatiente tiene que negarlas para ser un soldado eficaz. Asimismo, el ejército popular, para ser eficaz, necesita replicar el verticalismo, la jerarquización y, en suma, el autoritarismo del ejército que combate. La violencia revolucionaria, para ser eficaz frente a la violencia oficial, va reproduciendo en forma especular aquellas formas de violencia del poder represor que buscaba cuestionar. (TARCUS, 2018, p. 13)

Decerto, é fundamental ressaltar a excepcionalidade do caso peruano: em nenhum outro rincão da América Latina um movimento subversivo voltou-se indiscriminadamente contra a população do seu país ou incidiu em violações massivas dos direitos humanos. Isto havia sido sempre exclusividade do Estado. Quiçá por essa razão as referências ao período do conflito político no Peru estejam ainda tão dominadas pela tremenda simplificação contida no epíteto “terroristas”, atribuído aos senderistas, por meio do qual procura-se evitar todo e qualquer esforço de entendimento mais amplo da origem e das feições da violência. Tratei não só de evitar a intoxicação do presente estudo por esse termo como também comprovar a sua insuficiência para o tratamento de tema tão complexo, convencido que estou de que esta forma de silenciamento atende aos interesses dos grupos de poder, comprometidos menos com as vítimas, pelas quais também são responsáveis, do que com a manutenção do monopólio sobre o uso da violência. A revolta contra esse monopólio, nutrida pela *ética do sacrifício*, é o que oportuniza a relação entre a experiência senderista e o restante dos movimentos guerrilheiros latino-americanos, apesar da patente discrepância de princípios e práticas.

Enfim, o estabelecimento da *cuota* como ideal promove aquilo que Mauss e Hubert (2005) chamaram de *heroicização do sacrifício*, aspecto essencial do que denomino aqui a *ética do sacrifício*. Este aspecto é origem de distorções daninhas a um processo que se proponha emancipatório, porquanto guarda, paradoxalmente, a existência de um contrato que desmente o absoluto da generosidade da vítima, já que ela anseia por sua sacralização em um credo que perpetue heroicamente a memória de sua abnegação. A vítima espera favorecer-se do sacrifício heroicizado tornando-se ela um herói, do contrário não estaria disposta a integrar a luta que ameaça a preservação da vida imediata. Secundarizados os objetivos revolucionários, reproduz-se, dessa forma, um dos estímulos morais próprios ao capitalismo, e já caracterizado pelo Che como a “fórmula de casta”: “el premio a los obedientes consiste en el arribo, después de la muerte, a otros mundos maravillosos donde los buenos son premiados” (GUEVARA, 2012, p. 148).

Oswaldo Reynoso contribui para a discussão do culto sacrificial. Nas relações entre *En octubre* e a ética do sacrifício, o universo narrativo do peruano não nos garante que a morte de Miguel semeie a esperança. Confesso discípulo de Proust, Reynoso aprendeu do mestre a inutilidade das intenções consoladoras. Certo de que a realidade não pode ser reformada com imagens, Reynoso cria beleza com uma verdade que o leva a desconfiar de

todas as verdades, assumindo a postura do comunista segundo Walter Benjamin: a do pessimismo integral. *En octubre no hay milagros* adentra sem piedade na angústia aterradora da morte – este abismo da continuidade do ser conforme Bataille – pela representação do esquema sacrificial em toda a sua complexidade.

Pode ser que o sangue santo de Miguel nos redima, mas antes, ou precisamente para tal, ameaça invadir-nos, de modo que para o leitor é difícil observar indiferente o avanço dessa avalanche vermelha: “(...) toda la casa está que revienta en sangre como si el mar de sangre naciera en mi cama y se desbordara por la quinta por el bairro por Lima en tumulto de puños y pies que traspasa mi cuerpo en sangre en golpe sabor a sangre en golpe en sangre.” (REYNOSO, 2008, p. 236). *En octubre no hay milagros* é o golpe desferido por Reynoso contra a tranquilidade contemplativa. O sacrificio, anelo de redenção, arranca-nos um grito de assombro: “-LA PUTA QUE LOS PARIÓ.” (REYNOSO, 2008, p. 237). Por tudo isso, acredito que a narrativa é uma privilegiada porta de entrada para o debate acerca da violência que assolou a sociedade peruana nas duas últimas do século passado.

Penso que a crença na administração política da violência do sacrificio está carregada de uma perversa dinâmica. É pertinente questionar a possibilidade de controle dos seus efeitos, pois a instauração da ética do sacrificio como conjunto de normas morais orientadoras de práticas coletivas pode ter por consequência a reprodução indefinida do mecanismo do bode expiatório na dinâmica grupal. Na experiência histórica da insurgência latino-americana recente, abundam os casos nos quais aquele militante incapaz de apresentar a suficiente capacidade de renúncia da vida imediata em favor da revolução foi considerado frágil (“quebrado”) ou traidor – um pecador por contrariar o culto coletivo não demonstrando “constância no estado de espírito”, “confiança inabalável no resultado do sacrificio” (MAUSS & HUBERT, 2005, p. 34-35).

Para preservar o grupo da desagregação, determinava-se então que o desertor fosse exemplarmente apenado, a fim de que o princípio da deserção não contaminasse todo o grupo. Assim, o expurgo de mentes necessárias à revolução por não coincidirem com o ideal único de militante foi acompanhado de uma homogeneização militarista das agrupações, o que intensificou o isolamento dos grupos vanguardistas com relação ao todo da sociedade, separação esta apoiada de antemão nos mecanismos sacrificiais próprios do modo de produção capitalista – incrementados notavelmente nas suas versões autoritárias.

Trata-se, sobretudo, nesses casos, da violência do sacrificio agindo autonomamente

para que a força de sua lógica siga dominando as relações grupais: a imolação do antigo membro da comunidade, agora dela inimigo, age, da mesma maneira que a morte em combate, no sentido de reforçar a disposição sacrificial dos militantes. Verifico novamente a ambiguidade do sacrifício, o que no geral corresponde à ambiguidade das forças religiosas, à violência do sagrado, que, por sua vez, não remete a desvios monstruosos senão a nossas experiências mais íntimas, contíguas ao nosso processo de humanização.

Para a reflexão no interior da esquerda, longe de deslegitimar a luta dos companheiros caídos em combate, menosprezar a memória ou minimizar os efeitos do terrorismo de Estado, este estudo tenta servir de alerta: sempre comunal e expiatório, o efeito do sacrifício é como o sacrificado, bom e mau. A revolução que busque o seu alimento no sacrifício deve levar em conta que este também é alimentado e pode acabar tornando-se maior do que aquela.

2.5 Literatura, revolução e sacrifício

Então disse Jesus: “Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam, pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas.”

(Mateus 19:14)

A familiaridade com a qual Oswaldo Reynoso transita em suas narrativas pelo meio juvenil é destacada de maneira praticamente unânime pela crítica especializada. O vasto domínio da linguagem adolescente acompanha o interesse psicológico pelos jovens marginalizados e seus hábitos de socialização, de modo que muitas das situações literárias do autor transcorrem em bares, em prostíbulos ou na rua, cenários de brigas, de pequenos delitos e de experimentação sexual.

Conforme observa Miguel Gutiérrez (1988, p. 143), referindo-se a *Los inocentes* (1961), *En octubre* (1965) e *El escarabajo y el hombre* (1970), “Reynoso hace del tema juvenil uno de los soportes de su universo narrativo, de allí que en sus tres libros los protagonistas sean adolescentes y jóvenes, que además – y éste es otro rasgo característico – pertenecen a las capas más bajas de la pequeña burguesía.” Este interesse é atribuído, comumente, à atividade docente exercida pelo escritor em distintos colégios de Lima, na Venezuela, na Escola Normal da Cantuta e na Universidade de Huamanga. Assim, sua atividade literária seria “también parte de su obra educativa, el testimonio de las verdades que el maestro descubriera en su tarea cotidiana.” (DELGADO in REYNOSO, 1986, p. 3)

É pertinente, ademais, pensar a presença do tema juvenil na literatura de Reynoso vinculada às mudanças culturais da época. Em estudo no qual analisa os rastros da leitura na constituição da personalidade de Ernesto Che Guevara, o pesquisador argentino Ricardo Piglia ressalta a “modificação que nos anos 50 está ocorrendo nas formas de vida e nos modelos sociais, que vem da *beat generation* e chega até os hippies e a cultura do rock.” (PIGLIA, 2006, p. 110). Na formação dessa heterodoxa cultura contestadora, da qual Guevara acaba fazendo parte, a rebeldia é cotidianizada: o modo de vestir, de falar, de comportar-se afetiva e sexualmente marca o anseio por engendrar subjetividades alternativas. Nesse momento, “a juventude se cristaliza como um modo horizontal de construção da identidade”, “[ela] se transforma em emblema e se associa ao sujeito que não foi capturado pela lógica da produção.” (PIGLIA, 2006, p. 110)

Nesse sentido, o encantamento de Reynoso pela alma juvenil deve-se ao potencial que

esta encerra de recusa à sociedade constituída por não estar submetida ainda ao mundo do trabalho. A literatura de Reynoso configura uma busca permanente por revisitar o “reino da infância” a fim de nutrir-se com a força do instante que burla as proibições dos adultos. Como sugere Bataille, em *A literatura e o mal*,

Na educação das crianças, a preferência pelo instante presente é a comum definição do Mal. Os adultos interditam àqueles que devem alcançar a “maturidade” o reino divino da infância. Mas a condenação do instante presente em proveito do futuro, se é inevitável, é uma aberração se é extrema. Assim como lhe interditar o acesso fácil e perigoso, é necessário reencontrar o domínio do instante (o reino da infância), e isso exige a transgressão temporária do interdito. (BATAILLE, 1989, p. 19)

É verdade que por vezes a preocupação do Bem – o mundo racional dos cálculos, do interesse comum e do futuro, da necessidade de durar, segundo Bataille – emerge nos escritos do professor Reynoso como testemunho de sua tarefa pedagógica e do seu compromisso de denúncia social. É o caso, por exemplo, dos diálogos nos quais Leonardo tenta dissuadir Miguel da intenção de atacar o *Señor*, ou ainda da passagem na qual o jovem narrador de *El escarabajo y el hombre* (1970) relata ao “Profe” a vida dos seus amigos de *collera*:

(...) Hace mucho dejaron el colegio: tercero de media, y esto, ¿trabajan?: ni pensarlo, ¿de qué viven?: en su casa: comida y cama; ¿y para trago, cine, billar, cigarros?: putas o de vez en cuando un negocio de esos en donde uno tiene que correr por sí los tombos aparecen, y le digo: ya pasan los veinte años y sus viejos: ni pobres ni ricos, trabaja que trabaja, ¿y ellos?: ni mierda, viven, ¿qué crearán, Profe?: la juventud se gasta facilito, ¿y después, de dónde esto?, si no saben ganarse la vida en nada, y no siempre les va a durar (...) y si usted los viera cuando se emborrachan sin mecas, amaneciendo ya: tristes y abrazados lloran con esas baladas nuevaoleras, se compadecen de sus padres, recuerdan el colegio y todos los intentos que hicieron por trabajar y salen furiosos de las cantinas a pegar al primer cholo que encuentran y a robarle pan y leche; casi todos los días duermen hasta las seis de la tarde, y las pocas veces que se les ve de día vagando por el barrio: sonámbulos, Profe, miedosos, manos en los bolsillos, cigarro en boca, arrimados a postes y paredes, ojerosos, pálidos, no hablan; pero la noche los despierta, les da fuerzas, los vuelve intranquilos, habladores, de la esquina al billar, del billar a la cantina, de la cantina a la esquina. (REYNOSO, 2009, p. 15-16)

Sem embargo, o reforço dos interditos serve para evidenciar o poder da transgressão. À culpa que os acomete no início da manhã os adolescentes respondem com mais violência, com gasto dobrado. Diferente dos seus pais, ocupados em durar, os jovens primam pelo excesso. E Reynoso parte dessa vida que transborda para escrever. Das madrugadas marginais de bebedeira e dança, nas *cantinas* e *billares*, nasce, para ele, a melhor literatura, aquela que forja beleza na subversão das formas correntes. Ou melhor, a violência do instante, triunfando avassaladora, indica que talvez seja isto a literatura para Oswald: jogo, embriaguez divina, festa. *En busca de la sonrisa encontrada*, publicado em 2012, o livro em que o autor reelabora

algumas de suas andanças pelo Peru, conta, no capítulo referente a Lima, o encontro do narrador com um grupo de jovens pobres aficionados à leitura. Este encontro sucede em um bar, mas os jovens convencem o narrador a estender a noite no lugar em que moram. São “auténticos limeños de cuatro o cinco generaciones de los barrios más pobres y antiguos del cercado de la ciudad”, de “festivos rasgos y ojos negros, brillantes” (REYNOSO, 2012, p. 64). Um deles, Marcos, também escreve e, animado pelo álcool, lê um de seus poemas. O narrador assim reage à produção artística do garoto:

Había captado estéticamente la entonación y el ritmo del ruido atolondrado del centro de Lima. Nada de la poesía española e inglesa que imperaba en los versos de los poetas estudiantes o catedráticos de las universidades. Las palabras y dichos creados en cantinas, billares, esquinas y bulines adquirirían una belleza hiriente y subversiva en la expresión de sentimientos de amor y desamor y también en jugueteos verbales de ironía contra las normas y disciplinas de la vida burguesa impuestas a la fuerza. Y leyó uno y otros poemas y la sala comenzó a iluminarse con esa poesía de la calle. Y, ahora, después de tantas décadas, veo, en su rostro blanco con destellos de vainilla, el resplandor de sus ojos negros, negros, que lamea desde el fondo de los siglos en la mirada de los jóvenes pobres de mi patria. (REYNOSO, 2012, p. 65-66)

Em distintas partes do livro, Reynoso volta às luminosas imagens dos rostos juvenis: “Era un joven que frisaba los veinte años (...) Su rostro era atabacado subido de tono y en su mirada destellaba una luz que muchas décadas después descubrí en los ojos de los jóvenes pobres de todas las regiones de mi país” (REYNOSO, 2012, p. 59); “hay algo que los une, ¿será acaso esa llama que desde hace siglos incendia sus ojos negros y que ilumina sus rostros en una joven y añeja sonrisa culta? Milenaria” (REYNOSO, 2012, p. 83). Como sugere Bataille sobre o poeta William Blake, “nele tudo é a expressão de idades mais ingênuas, tudo marca o retorno à simplicidade perdida” (BATAILLE, 1989, p. 88). Há um retorno às proibições religiosas sofridas por Reynoso em sua infância na cidade natal: “Sí, siempre llegaré a esa ciudad: Arequipa de mi adolescencia donde un viento feroz quiso apagar para siempre la llama de la lámpara de Aladino que ardía en mi piel” (REYNOSO, 2012, p. 62-63), mas também o retorno a um período mítico de inocência perdida do povo peruano. Reynoso, que trabalhou na China antes da restauração do capitalismo, relata: “La impresión más profunda que tuve, la primera vez que llegué a China, fue el resplandor de la sonrisa de los jóvenes” (REYNOSO, 2012, p. 21). E questiona: “¿por qué en los chinos esa luz en la mirada y en la sonrisa permanece intacta durante toda su vida? Y, ¿por qué, en el Perú, solo estalla en el instante de la juventud para luego sumergirse en el abismo de los siglos?” (REYNOSO, 2012, p. 23), ao que ele mesmo responde:

Porque China es una cultura milenaria no interrumpida, mientras que el desarrollo de la cultura peruana fue fracturado con la Conquista. Sin embargo, creo firmemente que llegará el día, cuando todos seamos hermanos, que ese resplandor no se esconda aterrorizado por la pobreza de nuestro pueblo y se instale para siempre en la mirada de nuestra patria, es decir, en los rostros que amamos. (REYNOSO, 2012, p. 23)

Enquanto esse dia não chega, ou justamente para que ele chegue, Reynoso aposta com revisitar o instante fugaz de esplendor no olhar da juventude peruana. Miguel Gutiérrez (1988, p. 146), no estudo dedicado a Reynoso presente no livro *La generación del 50: un mundo dividido*, coloca acertadamente: “El universo de Reynoso está suspendido entre la nostalgia de la inocencia y la atracción del mal.” No entanto, o crítico considera tais elementos como polos inconciliáveis, de onde resultaria uma contradição prejudicial ao projeto literário de nosso autor. Acredito, pelo contrário, que a nostalgia da inocência e a atração do mal em Reynoso fazem parte de um mesmo universo de violência do sagrado, o domínio do instante, conforme argumenta Bataille:

Nós não podemos duvidar da unidade fundamental de todos os movimentos pelos quais escapamos ao cálculo do interesse, nos quais nós experimentamos a intensidade do instante presente. O misticismo escapa à espontaneidade da infância, assim como à condição acidental da paixão. Mas na expressão dos transe ele se serve do vocabulário do amor, e na contemplação liberada da reflexão discursiva, da simplicidade de um sorriso de criança. (BATAILLE, 1989, p. 24)

Desse modo, encontra sentido também o expresso por Bataille com respeito ao romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë: “O caminho do reino da infância — cujos movimentos procedem da ingenuidade e da inocência — é reencontrado desta maneira, no horror da expiação” (BATAILLE, 1989, p. 21). O sacrifício de Miguel no romance *En octubre no hay milagros* permite vislumbrar a unidade de uma produção literária que atenta contra o Bem: aqui a chispa do olhar sorridente dá lugar, primeiro, ao brilho das lágrimas: “Los ojos negros de Miguel brillan en lágrimas y sus manos tiemblan: traga saliva” (REYNOSO, 2008, p. 232) e, logo, ao apagar completo da chama no abismo da cena final: “Levantó una sábana blanca y, ahí, tendido estaba Miguel: su rostro cubierto con sangre coagulada y sus ojos negros perdidos en la cara hinchada: estaba muerto.” (REYNOSO, 2008, p. 237).

A chispa já contém o incêndio. A morte traz a verdade do instante, aquela mesma da embriaguez infantil e que impele a determinado desejo de destruição. Sorrisos e lágrimas são momentos de intensidade que buscamos e evitamos. Ambos exploram a angústia de seres mortais encadeados na ordem das coisas com a necessidade de transgredir essa duração

individual. Por estes momentos acedemos a estados de fusão, o que representa dilaceramento. A desordem horrorosa dos jorros do sangue de Miguel é paroxismo: eis onde desemboca, em seu fluxo máximo, a angústia incitada por *En octubre* durante todas as dores da festa religiosa, a angústia do leitor em suspeitar, aliás, desde o início, que algo de ruim acontecerá com o protagonista. Fusão e efusão. Vale lembrar, então, com Bataille, “dessas artes, que mantêm em nós a angústia e o ultrapassamento da angústia, que elas são as herdeiras das religiões. Nossas tragédias, nossas comédias são os prolongamentos dos antigos sacrifícios.” (BATAILLE, 1989, p. 59)

Reynoso chega por uma literatura violenta ao arrebatamento místico jogando com o reino da infância. Encantado com a luz furtiva do sorriso adolescente, ele corre atrás do relâmpago revolucionário da inocente poética de Blake, que empresta este verso à epígrafe do livro *El escarabajo y el hombre*: “Ya no quiero seguir, ya no quiero obedecer!” (BLAKE in REYNOSO, 2009, p. 7). Não causaria surpresa escutar estes improperios de qualquer um dos rebeldes personagens de Reynoso. Há um tipo de clarividência ingênua que aproxima estes jovens marginais do céu e do inferno. Esta luz não pertence ao domínio da Razão; por isso, e porque é literatura, esta luz não é um *sendero*, mas um “despertar na noite” (BATAILLE, 1989, p. 79). Mais do que no apelo à consciência reflexiva do leitor mediante o discurso articulado para afirmar “que la revolución socialista depende de la acción colectiva y consciente de todos los que, como tú, no tienen un pedacito de tierra en su país para vivir” (REYNOSO, 2008, p. 189), é no embate disruptivo do terreno das emoções religiosas que entendo manifestar-se a cosmovisão socialista de Reynoso em sua produção literária, concordando aqui com estas considerações de Miguel Gutiérrez:

En octubre no hay milagros es todo, menos una novela que responda a la poética del realismo socialista. (...) Nadie puede dudar de la autenticidad de Oswaldo Reynoso en cuanto a sus sentimientos de solidaridad humana, de su rechazo a la opresión y su lucha por una sociedad más justa. Pero la fuerza y singularidad del universo narrativo del autor de *El escarabajo y el hombre* tiene otro sustento. (...) No es, pues, Reynoso un escritor de la estirpe de un Rimbaud o un Jean Genet, pero como ellos (en especial el segundo) aspira a una transformación radical de la vida, de ahí que su socialismo, en buena medida, tenga raíces de orden ético-religioso, aunque se trate, claro está, de una ética y de una religión estrictamente profana y secular. (GUTIÉRREZ, 1988, p. 145-147)

Sendo provocação pueril, a literatura encontra na impossibilidade a maior potencialidade. Ainda sobre a luz furtiva da poesia de Blake, coloca Bataille: “Ela não poderia se encadear neste rigor que é próprio de uma revolução mudando o mundo” (BATAILLE, 1989, p. 87). Não é competência da literatura organizar a realidade na fiel obediência às

diretrizes de teoria ou projeto revolucionário, senão intranquilizar os espíritos, porque para despertar nestes o vigor indispensável à transformação de todas as formas de vida o mundo comedido da Razão é estreito. Reynoso parece acreditar nisso, como José Carlos Mariátegui intuía anos antes no capítulo “El proceso de la literatura”, de *Siete ensayos*, ao polemizar com o anticlericalismo de Manuel González Prada:

González Prada se engañaba, por ejemplo, cuando nos predicaba antirreligiosidad. Hoy sabemos mucho más que en su tiempo sobre la religión como sobre otras cosas. Sabemos que una revolución es siempre religiosa. La palabra religión tiene un nuevo valor, un nuevo sentido. Sirve para algo más que para designar un rito o una iglesia. Poco importa que los soviets escriban en sus affiches de propaganda que “la religión es el opio de los pueblos”. El comunismo es esencialmente religioso. Lo que motiva aún equívocos es la vieja acepción del vocablo. (MARIÁTEGUI, 1974, p. 263-264)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

James Dean chega ao Peru. A juventude que assiste à *Rebel without a cause* recebe um país onde a miséria extrema, o latifúndio e a secular discriminação contra os indígenas convivem com a inserção da economia na cadeia produtiva global e o influxo dos produtos culturais advindos do centro, como o rock e o cinema. As *barriadas* sem água e as revistas com anúncios dos mais novos televisores. Nessa sociedade dividida nasce *En octubre no hay milagros*. E nasce, como mostra de transculturação e muito antes de se chamar assim, o punk, quando quatro garotos formam em Lima, no ano de 1964, a banda *Los saicos*. Resultado do processo de modernização, *Los saicos* atenta contra alguns dos seus símbolos, como no *hit* “Demolición”: “Echemos abajo la estación de tren/ demoler, demoler, demoler, demoler” (LOS SAICOS, 2018). A música do grupo alterna baladas ao estilo *The Beatles* e arroubos por colocar abaixo o mundo (im)posto em um retorno violento à inocência primitiva: “Camisa de fuerza amarrado/ Cama loco hospital/ Caja de zapatos sin abrir/ Matar romper e incendiar/ Caramelo chocolate/ Cuatro aviones y un camión/ En un buque de carga/ Y tirando carbón/ Destrozando paredes/ Quiero volar” (LOS SAICOS, 2018).

A revolta rudimentar dos punks limenhos é o retrato do desejo destrutivo daquela geração. Destruição, por fundamento, comparável à atitude dos ludistas, os operários ingleses que no começo do século XIX quebravam as máquinas das oficinas têxteis por atribuírem a elas o desemprego e a pobreza. Há de comum nessas posturas a recusa infantil do princípio da utilidade, de que os recursos devem ser conservados racionalmente para o futuro. No entanto, a rebelião espontânea e desorganizada da banda musical revela na contradição o seu verdadeiro caráter: aparentemente lançada contra a acumulação capitalista, é, pelas formas e instrumentos empregados, um libelo eminentemente moderno, cujo ritmo exige a derrubada do mito colonial da cidade pacata, regida pelos campanários das igrejas.

Talvez a referência aos ludistas seja a utilizada por Julio Ramón Ribeyro ao compor o personagem Ludo Tótem de *Los geniecillos dominicales* (1965). Ribeyro representa na obra os principais escritores da geração de 50, demonstrando como o anseio por destruição significava flertar constantemente com a morte, testar os limites do próprio corpo no sexo e na embriaguez. Testemunha Miguel Gutiérrez (1988, p. 179) sobre os seus companheiros do Bar Palermo, “no eran borracheras celebratorias, sino desesperanzadas, sombrías y autodestructivas. *Los geniecillos dominicales* abunda en descripciones de esta embriaguez

desolada que implora a la muerte (...).” Somadas à embriaguez as corridas de carro, como no filme de James Dean e como relata o guitarrista de *Los saicos*: “Nosotros nos creíamos unos muchachos muy rudos, pero en realidad solo corríamos muy rápido por las calles de Lima con los autos de nuestros viejos.” (LOS SAICOS..., 2017). No livro de Ribeyro, Pirulo e Ludo desafiam velozmente os semáforos das mesmas ruas na brincadeira do “El paso de la muerte”, sorte de roleta-russa que provoca o capotamento do carro em que viajam. O veículo para no jardim de uma casa e os dois no hospital (RIBEYRO, 2001, p. 141).

A narrativa da época está marcada pelo isolamento de jovens que desconfiavam instintivamente que o abandono só pode ser transcendido pelo excesso, pelo dispêndio glorioso de suas energias naquilo que lhes confere os “poderes efímeros de una libación” (RIBEYRO, 2001, p. 122), o consumo descomedido da cerveja com gosto a “sudor de muerto.” (RIBEYRO, 2001, p. 146). São representações literárias de uma fissura sem precedentes entre duas gerações: é a incomunicabilidade pai-filho fundamental em *Rebel without a cause* que aparece também no cortiço dos Colmenares de *En octubre*. Parece que nada do que a família tem a dizer faz sentido. Da mesma forma que Jim Stark, o personagem interpretado por James Dean, golpeia o pai, Miguel intui a necessidade de fazer algo contra o “velho”. Um chamado pouco consciente e um pesado sentimento de culpa os impele à ação agressiva. Basta cotejar a força recorrente dos vocábulos “chicken”, no filme, e “cobarde”, no romance.

Os personagens de Reynoso, e Miguel em especial, têm, porém, outra origem social. Dom Lucho, longe de possuir um carro, está prestes a ficar sem casa. Penso que no livro *En octubre* o desejo destrutivo, o embate novo/velho, tem sua carga mítica orientada à política. Reynoso é um dos escritores que melhor expressou literariamente as tensões sociais do período. Ronda o espírito dos intelectuais da geração de 50 a sensação de que o Peru está “jodido” (Zavalita em *Conversación en la Catedral*), ou “podrido” - “Un barco peruano es la imagen de nuestro país. Podrido hasta las bodegas.” (RIBEYRO, 2001, p. 156). Entretanto, com Reynoso, a revolução surge no texto como forma de transformar a realidade e oferecer a todos uma casa para viver. Nesse sentido, acredito que a casa é, mais do que o sonho pequeno-burguês de propriedade, o símbolo de arrancar do mundo um lugar para estar, sendo parte dessa busca por superar o isolamento que identifica a geração de 50 e *En octubre*.

Georges Bataille (1989, p. 49) sugere: “[a sociedade] não pode negar o presente e lhe deixa uma parte acerca da qual a decisão não é absolutamente dada. É a parte das festas, de

que o sacrifício é o momento pesado. O sacrifício concentra a atenção no consumo, no interesse do instante presente, de recursos que em princípio a preocupação do amanhã impunha reservar.” É neste sentido que abordo os elementos da festa de *En octubre* – a agressividade, o frenesi, o erotismo e, é claro, o sacrifício de Miguel. Esta dissertação apresenta, contudo, a ideia de que *En octubre* transforma a procissão do *Señor de los Milagros* em um campo de batalha, porque representa um movimento da sociedade no qual a guerra assume gradualmente as funções da festa, ao tempo que esta já não oferece resposta satisfatória aos conflitos existentes e está subordinada cada vez mais à ordem das coisas. A guerra passa, então, a concentrar a abertura ao tempo do sagrado, da renovação periodicamente necessária, no que aparece enquanto o momento por excelência do encontro glorioso e explosivo entre o que o definha e o que está por surgir. Assim, o sacrifício de Miguel é entendido também como o confronto do comunista que ele é contra a sociedade estabelecida.

Reynoso conjuga em Miguel o sentimento de abandono (a incompreensão dos pais, as frustrações afetivas, não pertencer mais à *collera*) e a vontade revolucionária de combater as injustiças e honrar os mortos pela repressão (REYNOSO, 2008, p. 196). Nesse tumulto, bem desenvolvido no cenário da procissão mediante recursos modernos, o sacrifício tenta ser uma experiência do comum. Isolado, Miguel pretende unir-se à multidão que o mata. Expandindo a ambiguidade dos inocentes culpados, Reynoso volta uma e outra vez ao poema de *Luzbel* (1955), da mesma forma que os seus jovens rebeldes retornam à indistinção, à continuidade (Bataille), do mar, da morte, da multidão: “los inocentes claman maldicen/ derriban ídolos terrenales/ y mueren degollados en el mar” (REYNOSO, 2010, p. 19).

As ambiguidades de *En octubre* forçaram esta dissertação a transitar por diferentes campos do conhecimento. Por esses caminhos heterodoxos cheguei à ética do sacrifício. Nos artigos que mencionavam este conceito, senti a falta de um exame dos significados antropológicos do fenômeno sacrificial. E nos estudos do romance de Reynoso, senti a falta de maior atenção aos significados da morte de Miguel. Nessas lacunas procurei encaixar minhas observações para contribuir tanto às pesquisas sobre a violência de *En octubre* quanto àquelas sobre a violência desatada no Peru anos mais tarde.

Tentei expressar a noção de que todo e qualquer projeto revolucionário vale-se de certa lei natural: o surgimento do novo exige a morte. Agora, explorei igualmente as contradições dos grupos armados que, orientados ao uso da violência política, realizaram um processo de

enaltecimento do sacrifício. Este elogio, uma vez que subordina a construção da nova sociedade ao modelo do militante disposto a entregar a vida, faz com que a revolução tenha que lidar com uma fissura elemental: a razão da violência é justamente não obedecer à Razão. Analisando práticas e discursos da esquerda armada, produções artísticas e consequências da penetração da ética do sacrifício, percebi que o sentido do sacrifício é o excesso e, se por um lado, o vigor desse desbordamento é necessário para denunciar no instante presente aquilo que precisa acabar, por outro, a sua glorificação, além de insuficiente, rivaliza com a fundação de novos valores e a formação da sociedade futura.

REFERÊNCIAS

- ADÁN, Martín. *La casa de cartón*. Lima: Peisa, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003.
- ALEGRÍA, Ciro. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Arequipa 1965. Arequipa: Casa de la Cultura de Arequipa. 1969.
- ARENDT, Hannah. *Da violência*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.
- ARGUEDAS, José María. *Agua*. Lima: Editorial Milla Batres, 1981.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: 1984.
- . *Yawar Fiesta*. Lima: Editorial Horizonte, 2011.
- . *Un narrador para un mundo nuevo*. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/3429-350-2009-05-03.html>. Acesso em: 08/set/2016.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- . Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea*. Rio de Janeiro: v. 15, n. 2, p. 389-413, 2013.
- . *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- . *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.:
- BEJAR, Hector. *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Lima: Campodónico Ediciones, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- . *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERMANN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São

Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAILLOIS, Roger. O sagrado de transgressão: teoria da festa. *Outra travessia*. Florianópolis: n. 19, p. 15-56, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p15>. Acesso em: 02/ jul/ 2017.

CALDERÓN, Paola. *La grasa de las capitales*: consideraciones sobre Los siete locos y En octubre no hay milagros. Disponível em: <http://letrainversa.com.ar/li/literatura-lecturas-criticas/103-la-grasa-de-las-capitales-consideraciones-sobre-los-siete-locos-y-en-octubre-no-hay-milagros?format=pdf>. Acesso em: 08/set/2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

CANSECO, Jose Diez. *Duque*. Lima: Peisa, 1973.

CHAVARRÍA, Luis Fernando Cueto. El mito de Orfeo: las claves narrativas de Oswaldo Reynoso. In: HEREDIA, Gladys Flores; MENA, Javier Morales; DE LIMA, Paolo. *Oswaldo Reynoso I: los universos narrativos*. Lima: Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos, 2013. p. 455-473.

CONGRAINS, Enrique. *No una, sino muchas muertes*. Buenos Aires: Embajada Cultural Peruana, 1958.

CONGRAINS, Enrique. *Lima, hora cero*. Lima: Juan Gutemberg, 2001.

CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto sócio-cultural. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: nº 7 e 8, p. 7-21, 1978.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceito de Literatura e cultura*. Niterói: Ed. EdUFF, 2005.

COSSIO, Jesús; ROSSELL, Luis; VILLAR, Alfredo. *Sendero Luminoso*: história de uma guerra suja. São Paulo: Veneta, 2016.

COTLER, Julio. *Peru: classes, Estado e nação*. Brasília: Funag, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: nº 8, p. 41-58, 2006.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Que difícil es ser Dios*. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999. Lima: IEP, 2011.

DRIANT, Jean-Claude. *Las barriadas de Lima*: historia e interpretacion. Lima: IFEA; DESCO, 1991.

DURAND, Luisa Prisciliana Portilla. Estudio léxicografico de la obra En octubre no hay

milagros, de Oswaldo Reynoso. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Jujuy: n° 46, p. 195-220, 2014.

ENRÍQUEZ, Mariana. *El marxista rabioso*. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3429-2009-05-03.html>. Acesso em: 08/ set/ 2016.

ESCAJADILLO, Tomás. El indigenismo narrativo peruano. *Philologia hispalensis*. España: n°4, p. 117-136, 1989.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 2001.

FREYRE, Maynor. *La generacion del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: CEMED-UNE, 1989.

GIRARD, René. *O sacrificio*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

GIRARD, René. *O bode expiatório e Deus*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em: www.lusosofia.net/textos/girard_rene_o_bode_expiatorio_e_deus.pdf. Acesso em: 02/jul/2017.

GORRITI, Gustavo. *Historia de la guerra milenaria en el Perú I*. Lima: Apoyo, 1990.

GUEVARA, Ernesto Che. *Escritos revolucionarios*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2012.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Setimo Ensayo 1, 1988.

HERAUD, Javier. *Poesias completas y cartas*. Lima: Peisa, 1976.

HEREDIA, Gladys Flores (org.). *Oswaldo Reynoso II: La buena educación*. Lima: Editorial San Marcos, 2013b.

HEREDIA, Gladys Flores; MENA, Javier Morales; LIMA, Paolo de. *Oswaldo Reynoso I: Los universos narrativos*. Lima: Editorial San Marcos, 2013a.

HINKELAMMERT, Franz J & ASSMANN, Hugo. *A idolatria do mercado: ensaio sobre economia e teologia*. São Paulo: Vozes, 1989.

JAURETCHE, Arturo. *El medio pelo en la sociedad argentina: apuntes para una sociología nacional*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

KOKOTOVIC, Misha. *La modernidad andina en la narrativa peruana: conflicto social y transculturación*. Berkeley; Lima: CELACP - Latinoamericana Editores, 2006.

LA HORA de los hornos. Dirección: Octavio Getino e Pino Solanas. 1968. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X_--jUxpjRQ. Acesso em: 02/jul/2017.

LONGONI, Ana. La pasión según Eduardo Favario: la militancia revolucionaria como ética del sacrificio. *El Rodaballo*. Buenos Aires, n.º 11/12, p. 54-61, 2000.

LÓPEZ, Jéssica Rodríguez. *Voces y discursos en el zorro de arriba y el zorro de abajo*, el largo camino hacia el diálogo. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 2015.

LOS SAICOS, el punk que (dicen) nació en Perú. Disponível em: <https://hipersonica.com/los-saicos-el-punk-que-dicen-naci%C3%B3-en-per%C3%BA-39f606f93065>. Acesso em: 04/08/2017.

LOS SAICOS. ¡Demolición! The Complete Recordings (Álbum Completo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G1kY25W1XNE&t=56s>. Acesso em: 08/01/2018.

LÖWY, Michel. *O capitalismo como religião*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200508.htm>. Acesso em: 02/jul/2017.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *En sus textos*. Lima: Peisa, 1973.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1974.

MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. *Sobre o sacrificio*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MONTALVO, César Toro. *Octubre del Señor de los Milagros*. Lima: A.F.A Editores Importadores S.A., 2006.

MONTE ALTO, Rômulo. *Descaminhos do moderno*: em José María Arguedas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

OFOGO NKAMA, Boniface. *La generacion del 50 en el Peru* (una narrativa plural). Madrid: Universidad Complutense, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLANAS, Enrique. *Oswaldo Reynoso: declarado inocente*. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5863-2016-06-05.html>. Acesso em: 02/02/2018.

POENARU, Lara Mucci. *Los Inocentes, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PORTOCARRERO, Gonzalo. *Profetas del odio – raíces culturales y líderes del Sendero Luminoso*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2012.

- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2008.
- REA, Jorge Antonio Ramos. *La crítica periodística sobre la narrativa de Oswaldo Reynoso: 1961-1970/1993-2008*. Lima: Universidade Nacional Mayor de San Marcos, 2015a.
- REA, Jorge Ramos. *El proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso (1961-1965)*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2015b.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- REYNOSO, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Lima: Ediciones Kantus, 1986.
- . *Los inocentes*. Lima: Estruendo Mudo, 2006a.
- . *Narraciones 2*. Lima: Editorial Universitaria, 2006b.
- . *En octubre no hay milagros*. Buenos Aires: El andariego, 2008.
- . *El escarabajo y el hombre*. Lima: Editorial Casatomada, 2009.
- . *Luzbel*. Lima: Estruendomudo, 2010.
- . *En busca de la sonrisa encontrada*. Arequipa: Ciudad Editorial, 2012.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *Los geniecillos dominicales*. Lima: Peisa, 2001.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo* (antología). Lima: Peisa, 2002.
- RONCAGLIOLO, Santiago. *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Buenos Aires: Debate, 2007.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima: Peisa, 1974.
- SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires, La Pleyade, 1978.
- TARCUS, Horacio. *Notas para una crítica de la razón instrumental*. A propósito del debate en torno a la carta de Oscar del Barco. Disponible em: <http://www.elortiba.org/old/pdf/Tarcus.pdf>. Acceso em: 14/07/2017.
- TORRE, María Elena. *Narrar la violencia: En octubre no hay milagros de Oswaldo Reynoso*. In: IV Congreso Internacional de Letras, Buenos Aires, p. 1992-1997, 2010.
- URBANO, Rodrigo. La profanación “morada” de En octubre no hay milagros. In: HEREDIA, Gladys Flores; MENA, Javier Morales; DE LIMA, Paolo. *Oswaldo Reynoso I: los universos*

narrativos. Lima: Fondo Editorial de la Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos, 2013. p. 253-266.

UREÑA, Pedro Henríquez. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Ediciones Cielonaranja, 2006.

VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Bogotá: Seix Barral, 1984.

———. *La ciudad y los perros*. Santiago: Ediciones Wiracocha, 1988.

———. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

VICUÑA, Eleodoro Vargas. *Ñahuin*. Lima: Millas Batres Ediciones, 1978.

VIGIL, Ricardo González. La narrativa peruana después de 1950. *Lexis*. Lima: n° 2, p. 227-248, 1984.

VIGIL, Ricardo González. *Enciclopedia Temática del Perú – Literatura*. Lima: El Comercio, 2004.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *El cielo sin cielo de Lima*. Lima: Munilibros, 1986.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *El Cristo Villenas*. Lima: Alfaguara, 2009.