



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULINA ALEXANDRA SOARES FELIPE

**OS ASPECTOS FABULARES NO DISCURSO ENTRE PERSONAGENS
HUMANOS E ANIMAIS EM *GARABOMBO, EL INVISIBLE* DE MANUEL SCORZA**

FORTALEZA

2021

PAULINA ALEXANDRA SOARES FELIPE

**OS ASPECTOS FABULARES NO DISCURSO ENTRE PERSONAGENS
HUMANOS E ANIMAIS EM *GARABOMBO, EL INVISIBLE* DE MANUEL SCORZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Pós-Dr^a. Roseli Barros Cunha

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F353a Felipe, Paulina Alexandra Soares.

Os aspectos fabulares no discurso entre personagens humanos e animais em Garabombo, el invisible de Manuel Scorza / Paulina Alexandra Soares Felipe. – 2021. 134 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. América Latina. 2. Neindigenismo. 3. Dialogismo. 4. Fabular. 5. Valores indígenas. I. Título.

CDD 400

PAULINA ALEXANDRA SOARES FELIPE

**OS ASPECTOS FABULARES NO DISCURSO ENTRE PERSONAGENS
HUMANOS E ANIMAIS EM *GARABOMBO, EL INVISIBLE* DE MANUEL SCORZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 25/01/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Pós-Dr^a. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Adelaide Maria Gonçalves Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Amarino Oliveira de Queiroz
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Aos meus pais, Arimatéa e Maria

AGRADECIMENTOS

À professora Roseli, que desde o primeiro momento me acolheu e acreditou em meu potencial, sendo um exemplo de inspiração.

Aos professores participantes da banca examinadora Adelaide Maria Gonçalves Pereira (UFC) e Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN) pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Ao meu amigo Glauber, grande incentivador e que acendeu em mim o desejo de tentar o mestrado.

À Nísia, amiga/irmã. Exemplo de persistência, bom humor e de otimismo.

Aos meus pais, pelo suporte e ao meu irmão, Paulo pelo encorajamento.

À minha companheira Lígia, mulher admirável pela inteligência e sensibilidade.

Às minhas gatas Diana e Selina, que estiveram presentes em cada momento da escrita me contemplando com a energia positiva necessária.

Aos amigos e amigas, em especial Eli e Ariane que torcem e comemoram a cada vitória por mim conquistada.

À Universidade Federal do Ceará, que tem o compromisso contínuo na formação acadêmica de qualidade.

Aos demais professores e colegas do grupo de estudo e da turma de mestrado (e doutorado), em particular Elayne, pelas reflexões e sugestões enviadas ao longo da pesquisa.

“Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.” (RULFO, 2008, p. 17)

RESUMO

O autor peruano neindigenista Manuel Scorza (1928 – 1983), publicou poesias e romances, sua obra mais conhecida é a pentalogia *La guerra silenciosa*, composta por: *Redoble por Rancas* (1970), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976), *La tumba del relámpago* (1978) e pela produção que analisaremos, *Garabombo, el invisible* (1972). O objetivo desta dissertação é verificar de que maneira os aspectos do dialogismo agem na construção do discurso romanescos entre os personagens humanos e animais, direcionando sob uma perspectiva crítica a estruturação das vozes sociais que ultrapassam o sentido da fábula. A fim de perscrutar com abrangência cada aporte teórico, elegeu-se para o princípio das análises, a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010) de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, que apresenta o jogo de vozes ideológicas e o seu aspecto discursivo. Acerca dos fatores históricos e biográficos de Scorza a contribuição de Macedo e Soto no livro *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos* (2008) e Dunia Gras com *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible* (2003) foram relevantes na dissecação sobre a memória e identidade. O aprofundamento sobre os conceitos de realismo maravilhoso e dialogismo foram tratados ainda por autores conhecidos, como Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica* ([1970] 2004) e *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade* (2003) de Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin. Realizamos uma análise de todo o romance pontuando, sobretudo, os capítulos 30, 35 e 36 revelando assim, até que ponto o autor estabelece os aspectos que constituem a linguagem existente entre humanos e animais. A ideologia, a multiplicidade de vozes e as concepções épicas de *Garabombo, el invisible*, representam um marco na literatura neindigenista por sua intensidade, permitindo desta forma uma abrangente visão do contexto social e político vivido pelos peruanos.

Palavras-chave: América Latina; neindigenismo; dialogismo fabular; valores Indígenas.

RESUMEN

El autor peruano neoindigenista Manuel Scorza (1928-1983) publicó poesías y novelas. Es importante decir que su obra más conocida es la pentalogía *La guerra silenciosa*, ciclo comprendido por: *Redoble por Rancas* (1970), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976), *La tumba del relámpago* (1978) y por la producción que analizamos en este estudio: *Garabombo, el invisible* (1972). El objetivo de esta tesis de Maestría es verificar de qué manera los aspectos del dialogismo actúan en la construcción del discurso romanesco entre los personajes humanos y animales, apuntando bajo una perspectiva crítica la estructuración de las voces sociales que superan el sentido de la fábula. Con la finalidad de investigar con amplitud cada marco teórico, se eligió para el principio del análisis la obra *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010) de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, que presenta el juego de voces ideológicas y el aspecto discursivo. Sobre los factores históricos y biográficos de Scorza, la contribución de Macedo y Soto en el libro *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos* (2008) y Dunia Gras con *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible* (2003) fueron relevantes en el análisis sobre la memoria e identidad. Para profundizar los conceptos sobre el realismo maravilloso y el dialogismo fueron tratados todavía por autores conocidos como, por ejemplo, Tzvetan Todorov en *Introdução à literatura fantástica* ([1970] 2004) y *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade* (2003) de Diana Luz Pessoa de Barros y José Luiz Fiorin. Realizamos un análisis de la novela por completo señalando en particular los capítulos 30, 35 y 36 demostrando, de esta manera, hasta qué punto el autor establece los aspectos que constituyen el lenguaje existente entre los humanos y los animales. La ideología, la multiplicidad de voces y las concepciones épicas de *Garabombo, el invisible* representan un marco en la literatura neoindigenista por su intensidad, permitiendo, de ahí, una amplia visión del contexto social y político vivido por los peruanos.

Palabras-clave: América Latina; neoindigenismo; dialogismo; fabular; valores Indígenas.

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | A PERSPECTIVA DADA AO ÍNDIO NAS CORRENTES LITERÁRIAS NA AMÉRICA LATINA: A MODERNIZAÇÃO DA LITERATURA PERUANA... | 15 |
| 2.1 | O <i>boom</i> e pós-<i>boom</i> latino-americano e suas implicações com a corrente Neoindigenista | 27 |
| 2.2 | Manuel Scorza: o papel do escritor no âmbito histórico e cultural peruano | 34 |
| 2.3 | Um olhar mais aproximado para <i>Garabombo, el invisible</i> | 43 |
| 3 | O DISCURSO DO NARRADOR | 49 |
| 3.1 | Uma abordagem panorâmica de alguns personagens | 55 |
| 3.2 | Sobre a heterogeneidade de gêneros presente em <i>Garabombo, el invisible</i> | 81 |
| 3.2.1 | <i>Notícias e o debate da vinculação à crônica</i> | 81 |
| 3.2.2 | <i>Canção e origem da pluralidade</i> | 87 |
| 3.2.3 | <i>As cartas de Menino Remigio</i> | 94 |
| 3.2.4 | O caráter fabuloso em <i>Garabombo, el invisible</i> | 98 |
| 4 | O DISCURSO ENTRE CAVALOS E HUMANOS: UMA REFLEXÃO FABULAR E AS CONCEPÇÕES MORALIZANTES NA VOZ DOS ANIMAIS | 104 |
| 5 | CONCLUSÃO | 127 |
| | REFERÊNCIAS | 130 |

1 INTRODUÇÃO

Ter conhecimento sobre a trajetória das correntes literárias que se fizeram presentes na história peruana se faz necessário para que possamos compreender de maneira mais ampla, as mudanças de ordem social, cultural e política daquela sociedade e com isso entender melhor o percurso literário dos autores que produziam naquele momento. O caminho por essas correntes ressalta três movimentos, o Indianismo, Indigenismo e o Neoindigenismo, que foram fundamentais para permitirem um entendimento aprofundado das necessidades e anseios do indígena ou, ao menos, as expectativas àqueles que advogam em favor dos autóctones e seus descendentes.

Em *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* Antonio Cornejo Polar afirma que o que “ajuda a compreender melhor o significado do termo Indianismo é a sua incorporação ao sistema ideológico do romantismo. Neste sentido o Indianismo seria o Indigenismo romântico”¹ (2005, p. 39). A trajetória histórica que passa pelos movimentos Indianista, Indigenista e Neoindigenista, foi detalhadamente tratada em *Historia de la literatura hispanoamericana II* (2006) no capítulo *La literatura indigenista* de René Prieto, ao fazer uma abordagem abrangente das três correntes expondo as diferenças que caracterizam cada uma delas e os autores que participaram desse percurso.

Cada tendência assumiu seu papel com vigor, difundindo e consolidando a luta pela causa indígena. Segundo Prieto (2006), temos com a corrente Indianista, uma visão sentimental do autóctone, na qual o índio é descrito de forma estereotipada e sentimental, ressaltando o papel do guerreiro. Essa perspectiva foi fortalecida com a romantização das cenas e uma idealização dos aspectos folclóricos que rodeiam o indígena. Os autores do movimento Indianista a partir da concepção de glória e liberdade dirigidas ao autóctone findam por não abordar de maneira aprofundada os problemas que assolavam o índio, da sua precária condição e necessidades que precisavam ser externadas.

Essa trajetória vai ao encontro dos anseios da população indígena pelo desejo de mudança, já que sempre foram explorados desde a colonização, conversa

¹ Ayuda a comprender mejor el significado del término indianismo es su incorporación al sistema estético e ideológico del romanticismo. En este sentido el indianismo sería el indigenismo romántico.

perfeitamente com o movimento Indigenista, que pratica a denúncia contra as atrocidades vividas pelos autóctones.

No Indigenismo, segundo Prieto (2006), as pautas levantadas estavam relacionadas ao protesto social, coordenadas por autores que resolveram se posicionar diante das queixas indígenas, expondo as insatisfações que rondavam a comunidade nativa, e que resultavam em um índio marginalizado e seguidamente explorado. Um dos grandes representantes desse momento foi José María Arguedas (1911 – 1969) com a obra *Agua* (1935) que retratou, por sua formação como antropólogo e vivência entre os indígenas, as dores e aspirações dos povos originários.

Em meio ao processo histórico e literário que passava por intensas mudanças, sobretudo de ordem política e social, emerge a corrente Neoindigenista que permanece com os ideais de defesa do autóctone. A literatura desenvolvida com o Neoindigenismo caminhará junto à modernidade que ocorre no Peru, e se refletirá nas produções de diversos escritores trazendo, além da luta em favor do índio, novas características, a exemplo do aspecto lúdico às obras. Nesse período, temos como destaque o nome de Manuel Scorza (1928 – 1983) que participou do momento de transição que compreendia do Indigenismo ao Neoindigenismo.

Entre poesias e romances, o autor apresenta a pentalogia intitulada *La guerra silenciosa*, composta por cinco obras: *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976) e *La tumba del relámpago* (1978). Em sua produção romanesca, Scorza apresenta a situação do índio nas serras peruanas, que sofre com a exploração do senhor de terra e estrangeiros. Ao ser entrevistado por Joaquín Soler Serrano no programa *Radiotelevisión Española*², o autor, que também foi partícipe dos fatos ocorridos nos Andes Centrais, detalha o massacre em Rancas entre 1959 e 1960 e “narra o começo desse processo de conscientização dos *comuneros*, que começam a descobrir a necessidade de luta” (ARAO, 2008, p. 86)³ em seu primeiro romance intitulado *Redoble por Rancas* ao apresentar o longo e doloroso movimento de recuperação das terras tomadas.

² O programa Radiotelevisión Española com apresentação de Joaquín Soler Serrano entrevistou em 1977, Manuel Scorza, que apresentou algumas de suas obras e discorreu sobre sua experiência enquanto ativista político e escritor. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F8oqVHqKFoU> Acesso em: 05.02.2018.

³ narra el comienzo de ese proceso de concientización de los comuneros, que empiezan a descubrir la necesidad de lucha.

A luta do indígena contra a corporação americana Cerro de Pasco continua com a história de *Garabombo, el invisible*, segundo romance, onde o autor traça um panorama da luta indígena que objetivava recuperar suas terras em meio a um cenário sociopolítico bastante desfavorável, já que a intervenção dos militares, dos fazendeiros e também dos estrangeiros, constituiu uma força capaz de subtrair a vida de milhares de autóctones.

No romance, *Garabombo*, o índio “invisível” é uma referência aos demais indígenas, que o veem como um herói e líder, aquele que impulsiona os companheiros a recuperarem o que por direito sempre foi deles, a terra. Assim, o personagem articula com a ajuda dos *comuneros* estratégias que culminaram em confronto, visto que as negociações com os políticos e as forças militares não tiveram êxito.

Na terceira obra, temos *El jinete insomne*, que discorre sobre a história de Raimundo Herrera, um cavaleiro que não dorme até que o camponês dos Andes reacenda o espírito de rebelião e lute pela reconquista de seu território. Em *Cantar de Agapito Robles*, Scorza nos conta sobre um personagem que representa a comunidade de San Juan, que também luta pela reintegração de suas terras. Fechando o ciclo dos cinco romances, temos *La tumba del relámpago*, no qual a ação ocorre em 1960, onde os militantes do grupo *Sendero Luminoso* e os líderes comunais reiniciam as revoltas contra as multinacionais.

Com a força dos intelectuais que aderiram ao resgate e a divulgação do que estava ocorrendo com os índios na América Latina, sobretudo a partir do movimento Indigenista e que terá continuidade com o Neoindigenismo, as mudanças mesmo que paulatinamente, tomaram um impulso. Pelo fato de Scorza ter sido testemunha e partícipe das lutas camponesas, o autóctone em seus romances foi colocado, mais uma vez, como o protagonista, que luta em defesa de seus direitos e contra o abuso da tomada de terras.

Amparamos-nos neste alicerce, o da luta indígena apresentado em *La guerra silenciosa*, e voltamos nosso olhar para o segundo romance, *Garabombo, el invisible*, que será nosso objeto de estudo. Por tratar-se de uma pentalogia há uma diversidade de personagens que passeiam pelas obras e que ocupam papel crucial no conflito estabelecido, dentre eles estarão os cavalos que apresentados como personagens surgem com um discurso equilibrado e coerente frente ao comportamento humano.

A partir dos diálogos entre humanos e equinos estabelecemos como *corpus* de nossa pesquisa os capítulos 30, 35 e 36, nos quais analisaremos o discurso entre os referidos personagens, dando enfoque à fala e representatividade dos cavalos na obra. Mediante os aspectos elencados, que passam pelo discurso e a significação da fala, a hipótese a ser comprovada é que por meio de uma nova composição literária, o autor apresenta uma tessitura social que passa por momentos de intensos questionamentos. A confluência entre o homem e a natureza, destacada ao longo do romance, por meio dos diálogos entre os cavalos e os homens, é colocada à prova em virtude dos objetivos pessoais do homem, evidenciando assim momentos de angústia e sofrimento entre as duas partes, prejudicando, dessa maneira, a interação entre os dois interlocutores.

Trazer à discussão o tema do discurso nos remete ao teórico Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975) que nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010) e *Estética da criação verbal* ([1979] 1997) apresentam observações importantes em relação ao que se pode compreender por dialogismo. Ademais do autor russo, a fundamentação teórica de nosso estudo se cercará da análise do artigo de Suely Reis Pinheiro em *El mundo polifónico en Garabombo, el invisible* (2008), e ainda, corrobora com a pesquisa a obra *Do riso e da luta: ensaios sobre Manuel Scorza*, de Cláudia Pinheiro e Suely Reis (2003).

Os elementos históricos que incorporam a pentalogia scorziana trazem uma ressignificação à construção do romance, uma obra rica em personagens que foram distribuídos de forma a inteirar-se sobre um momento desconhecido até mesmo para muitos peruanos. Dessa maneira, se faz imprescindível aprofundar elementos históricos para a pesquisa, buscando uma divisão em quatro capítulos, no qual o segundo tratará de esclarecimentos históricos quanto ao papel do indígena nas correntes literárias, passando pelo surgimento do *Boom* e posteriormente o *Pós-boom*, que estão cronologicamente ligados ao Neoindigenismo, e à modernidade narrativa daquele momento. Ainda no referido capítulo, abordaremos os aspectos biográficos de Scorza, particularizando sua participação nos movimentos andinos de recuperação das terras.

No terceiro capítulo, apresentaremos a heterogeneidade de gêneros presente no romance, dando enfoque ao caráter fabuloso. Discorreremos além desta temática, sobre o discurso do narrador e por fim a respeito dos personagens. No quarto capítulo, abordaremos como o autor constrói o discurso entre humanos e

cavalos utilizando para isso, dos conceitos de linguagem e de estruturação das vozes ideológicas que atuam entre os agentes da interlocução.

Nossa Conclusão, alvo do último se ocupa em apresentar como o sentido fabular está presente na obra *Garabombo, el invisible*, ao explicar como o autor ultrapassa seu significado, o que identificamos por meio dos diálogos entre humanos e cavalos. Os aspectos moralizantes vistos nos discursos nos equinos demonstram o criticismo em relação ao comportamento humano, o que nos permite fazer uma abordagem crítica de suas atitudes.

Ao longo de sua obra o autor mostra as vitórias e derrotas do povo peruano, assim como sua ligação com a natureza. O diálogo entre os homens e os cavalos ocupa grande importância no romance, já que os animais assumem uma postura muito mais íntegra em relação não somente ao discurso, mas também às atitudes.

Scorza ao longo do romance tem uma preocupação em apresentar a obra com um discurso ideológico que a todo o momento não somente atenta para os fatores sociais e históricos, indicados aqui pela presença da rebelião campesina e as humilhações sofridas por esta camada da população, bem como por outras problemáticas decorridas, presente, sobretudo, pela “invisibilidade” de Garabombo, que nos dá margem a algumas interpretações dentro da história.

Em *La guerra silenciosa*, e em particular na obra *GEI*⁴, circunstâncias de reflexão e luta por reconhecimento se unem a uma narrativa que prima pelo desejo de mudança por parte dos indígenas explorados. Garabombo dá voz à comunidade andina na qual lutou, e, incansável, se utiliza dos meios legais para solucionar a problemática instaurada ao verbalizar que “— A lei autoriza expropriar a terra em favor dos índios”. (SCORZA, 1984, p. 34)⁵.

Nesse contexto, nossa pesquisa está inserida na proposta dos estudos do Programa de Pós-Graduação em Letras ao questionar assuntos relativos à sociologia e literatura ao estabelecer uma análise crítica do momento vivido pelos indígenas, como evidenciam Ana Pizarro em *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) e Tania Carvalhal em *Intertextualidade: a migração de um conceito* (2006). Os acontecimentos que são extemporâneos mostram o quanto é imperativo

⁴ Doravante utilizaremos a sigla *GEI* para referirnos ao romance *Garabombo, el invisible*.

⁵ —La ley autoriza a expropiar la tierra en favor de los indios.

sua abordagem para que possamos esclarecer fatos importantes da história peruana.

Por fim, ao tratar-se de uma obra que desenvolve interrogações pertinentes à conduta do homem e seu comportamento, por meio de uma linguagem que privilegia os aspectos políticos, culturais e até mágicos, temos por finalidade colaborar com os estudos da Literatura Comparada, sobretudo no que tange às reflexões realizadas no âmbito da Universidade Federal do Ceará, ampliando desta forma as futuras discussões na comunidade acadêmica sobre os temas que estão associados à questão do discurso e sua manifestação.

2 A PERSPECTIVA DADA AO ÍNDIO NAS CORRENTES LITERÁRIAS NA AMÉRICA LATINA: A MODERNIZAÇÃO DA LITERATURA PERUANA

A maneira como foram apresentados os habitantes originários em países como Peru, Colômbia, Chile, e no que compreendemos nos dias atuais como América Latina nos pede que façamos algumas observações quanto à forma como têm sido representados na literatura latino-americana, que passam primeiramente pelos aspectos históricos e às discussões que cercam a relação entre o estrangeiro e o indígena.

A discussão levantada gira em torno não somente à forma como foram tratados, já que os espanhóis enxergavam os índios como inumanos, seres sem alma, o que justificaria ao explorador o duro e desumano trabalho a que os nativos foram submetidos; como também à própria denominação “índio” que foi equivocadamente utilizada pelos colonizadores, ao pensarem que tinham aportado nas Índias.

Em *Relación del primer viaje de D. Cristóbal Colón para el descubrimiento de las Indias* ([1492], 2006 p. 27) Cristovão Colombo (1451 – 1506) afirma que a chegada do europeu às terras “descobertas” modificaria completamente a vida do indígena que inocente aos seus reais interesses, chega a confundi-lo com um Deus: “nos perguntavam se tínhamos vindo do céu; e chegou um velho numa pequena embarcação, e outros em alta voz chamavam todos os homens e mulheres: tragam-lhes comida e bebida” (COLÓN, [1492] 2006, p. 27, tradução nossa)⁶. A condição de associação ao divino favoreceu o estrangeiro, que nesta relação conseguia, mesmo com as dificuldades de comunicação e conseqüentemente de entendimento, pouco a pouco estabelecer-se na região e de lograr seu propósito exploratório.

Segundo Colombo ([1492] 2006, p. 27, tradução nossa), para o colonizador, que tratava o índio também por “qualquer um”⁷, denotando certa desimportância, o interesse inicial se concentrava na extração do ouro e da prata, para logo depois começar o cultivo da cana-de-açúcar, do café e demais culturas. A dominação dos autóctones seria essencial para efetivar os planos de exploração, que tinham objetivos claros.

⁶ nos preguntaban si éramos venidos del cielo; y vino uno viejo en el batel dentro, y otros á voces grandes llamaban todos hombres y mujeres (...): traedles de comer y de beber.

⁷ los unos.

O desejo de enriquecer e a pulsão de domínio, essas duas formas de aspiração ao poder, sem dúvida nenhuma motivam o comportamento dos espanhóis; mas este também é condicionado pela ideia que fazem dos índios, segundo a qual estes lhes são inferiores, em outras palavras, estão a meio caminho entre os homens e os animais. (TODOROV, 1991, p.127)

A descrição dos habitantes indígenas, tão bem apresentada por Colombo, mostra, portanto, seres que foram inferiorizados e reprimidos pelas razões da dominação, já que conforme o navegador relata aos reis, “com cinquenta homens dominará a todos, e farão tudo o que ordenar” (COLÓN [1492] 2006, p. 28, tradução nossa)⁸. Por outro lado também apresenta certo fascínio pelo autóctone, sua aparência e comportamento como podemos ver a seguir.

Eles andam desnudos como sua mãe os pariu, e também as mulheres, ainda que eu tenha visto só uma moça, e todos os que vi eram jovens, onde nenhum tinha mais de trinta anos de idade: bem feitos, de corpos formosos, e belos rostos: os cabelos grossos como seda de rabo de cavalos, e curtos: os cabelos estão acima das sobrancelhas, exceto alguns que usam cabelos longos, e jamais cortam: pintam de preto, e são da cor dos canários, nem pretos nem brancos, e alguns pintam de branco, outros de vermelho, outros não pintam, e alguns pintam o rosto, e outros o corpo, e alguns só os olhos e outros só o nariz. Eles não trazem armas, nem as conhecem, porque os mostrei espadas e as pegavam pela lâmina, e se cortavam com inocência. (COLÓN, [1492] 2006, p. 24, tradução nossa)⁹

O registro feito por Colombo foi fundamental não somente pelo teor histórico, mas também, para o que posteriormente consideraríamos literatura, já que seu olhar eurocêntrico apontava além da descrição romantizada já descrita em seus registros, para uma ideia preconcebida sobre o indígena, a de que, por exemplo, andavam nus por serem pobres. O cotidiano indígena, seu caráter físico e de comportamento revelam, segundo Colombo, uma maneira servil e respeitosa, com a qual se dirigia ao europeu, que viram nos autóctones “pessoas que com amor e não à força melhor se livrariam e se converteriam à nossa Santa Fé” (COLÓN, [1492] 2006, p. 24, tradução nossa)¹⁰. Essa aparente subserviência e a maneira como

⁸ con cincuenta hombres los terná todos sojuzgados, y les hará hacer todo lo que quisiere.

⁹ Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una farto moza, y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años: muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos, y muy buenas caras: los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballos, é cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos de tras que traen largos, que jamás cortan: dellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y dellos solos, los ojos, y dellos sólo el nariz. Ellos no traen armas ni las cognocen, porque les amostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia.

¹⁰ gente que mejor se libraría y convertiría á nuestra Santa Fe com amor que no por fuerza.

viviam, foi posteriormente estudada por Jean-Jacques Rousseau, que para criar sua teoria do bom selvagem se apoiou nos escritos de Bartolomé de Las Casas para construir sua ideia, com a ressalva de que Colombo já havia registrado antes o contexto vivido pelo nativo.

Temos dessa maneira um confronto entre duas realidades, na qual a primeira traz inicialmente em *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, a figura do europeu, como um representante celestial, que objetivava “o ensinamento divino do amor do próximo” (LAS CASAS, [1552] 2006, p. 113, tradução nossa)¹¹, reforçado pela leitura de Inca Garcilaso (1539 – 1616) em *Comentarios reales* (1609), do nativo que “ficou admirado e bobo” (DE LA VEGA, [1609] 1985, p. 15 tradução nossa)¹² com a chegada do explorador. A visão lascasiana, assim como a de Inca Garcilaso de la Vega traz um olhar romantizado do índio, e verificam no comportamento do explorador um único objetivo, enriquecer.

Ademais desta perspectiva, houve uma mudança de comportamento e resistência de diferentes civilizações quando da chegada do explorador em suas terras. Em *La Araucana* (1574) Alonso de Ercilla (1533 – 1594) nos mostra em seus versos um nativo valente e guerreiro onde “ainda que uma faca enorme tente feri-lo não o alcança” (ZÚÑIGA, 1574, p. 367, tradução nossa)¹³, evidenciando o caráter combativo do índio, que está disposto a lutar em sua própria defesa.

Diante dessas perspectivas, percebe-se que há uma idealização do indígena, que aparecerá mais tarde no Romantismo literário, o que contribuiu na construção do que considera uma identidade indígena. “Os protagonistas indígenas durante os primeiros quartos do século XIX passaram a ser objetos exóticos” (PRIETO, 2006, p. 160, tradução nossa)¹⁴, e essa visão folclórica estaria presente nas obras literárias que viriam logo em seguida a serem conhecidas, apresentando despreocupadamente o indígena sentimental, sem ater-se aos problemas que o cercavam.

Indiferentes às verdadeiras realidades das civilizações indígenas —a antropologia e a etnologia americanas se veem nesta época em seu princípio— idealizaram aos habitantes nativos. Como esta idealização

¹¹ el precepto divino del amor del prójimo.

¹² se quedó pasmado y abobado.

¹³ aunque el cuchillo de dos brazos fuera alcanzar a herirle no pudiera.

¹⁴ Los protagonistas indígenas durante los primeros cuartos del siglo XIX pasaron a ser objetos exóticos.

marcou um evidente contraste com as condições de vida deploráveis dos habitantes contemporâneos do Novo Mundo, houve uma tendência entre estes autores a exaltar os valores das antigas culturas indígenas e a criticar a decadência que tinham sofrido seus contemporâneos, uma atitude que se traduziu numa insensibilidade em direção ao presente em suas obras literárias. (PRIETO, 2006, p. 162, tradução nossa)¹⁵

No chamado período Indianista, segundo Prieto (2006), os autores da literatura hispano-americana mascaram a realidade do nativo, que surge como o personagem glorioso, capaz de liderar uma revolta em nome da liberdade. Essa idealização do índio como um personagem puro e destemido se aproxima bastante à ideia do indígena dentro do pensamento indianista no Brasil. A literatura que se estabeleceria nesse período, apresentou um nativo estereotipado, prevalecendo à perspectiva romântica do nativo.

Alfredo Bosi acrescenta que “o índio, fonte da nobreza nacional, seria, em princípio, o análogo do ‘bárbaro’” (1970, p. 110). Nessa aproximação de uma idealização do índio entre a literatura que se desenvolve tanto no Brasil quanto na literatura hispano-americana, fica evidenciada na maneira como o autóctone é retratado, sob uma visão romântica, heróica e sentimental, o que colabora na construção de sua identidade ao longo do século XX.

O Indianismo vem dessa forma, valorizar estas características como se fossem únicas, em que “o passado indígena inventado pelos autores indianistas é glorioso, enquanto que o presente simplesmente se descarta em sua representação” (PRIETO, 2006, p. 162, tradução nossa)¹⁶. O que interessa para o escritor desta corrente é apresentar a figura lendária do nativo sem preocupar-se com a situação de desigualdade estabelecida, o que será abordado no movimento Indigenista.

A corrente literária Indianista enfatiza o lado emocional romantizado do nativo e reforça seu lado heróico, abafando os horrores ocorridos durante o processo de colonização liderado por um estrangeiro que a todo o momento reforça sua autoridade e supremacia.

¹⁵ Ajenos a las realidades verdaderas de las civilizaciones indígenas —la antropología y la etnología americanas se encuentran en esta época en su infancia— idealizaron a los habitantes aborígenes. Como esta idealización marcó un claro contraste con las condiciones de vida deplorables de los habitantes coetáneos del Nuevo Mundo, hubo una tendencia entre estos autores a exaltar los valores de las antiguas culturas indígenas y a criticar la decadencia que habían sufrido sus contemporáneos, una actitud que se tradujo en una insensibilidad hacia el presente en sus obras literarias.

¹⁶ El pasado indígena inventado por los autores indianistas es glorioso, en tanto que el presente simplemente se descarta en sus esquemas.

Diante dos conflitos que se instalaram e “que idealizavam o índio por um lado e o desonravam por outro” (PRIETO, 2006, p. 163, tradução nossa)¹⁷, um novo panorama se desenhava, o qual reverberaria anos depois com uma nova leitura do autóctone. Temos assim a passagem do movimento Indianista que daria lugar ao Indigenismo com Narciso Aréstegui (1820 – 1869) e sua obra *El padre Horán* (1848), que trouxe uma imagem do nativo a partir de suas adversidades, ao inserir a exploração da mão de obra indígena.

Os mesmos ideais de reivindicação estarão presentes também com os autores Efraín de Kristal na obra *The Andes Viewed from de City: Literary and Political Discourse on the Indian in Peru* (1848 – 1930), Ladislao Graña (1817 – 1862) com *Sé Bueno y serás feliz* e logo mais com Clorinda Matto de Turner (1852 – 1909) em *Aves sin nido* (1889).

Com o movimento Indigenista a ideia central está voltada à problemática social indígena, e o tom de protesto e denúncia ganha voz e representação com os escritores. Os conflitos e contrastes que se estabelecem desde a chegada do espanhol e que foram potencializados ao longo dos anos maximizaram o desejo de luta que cresceu diante da precariedade ou ausência de direitos voltados ao indígena, culminando no Indigenismo.

É nesse enfoque sobre a injustiça social, a determinação de defender a causa de uma raça esquecida o que diferencia a literatura do Indigenismo da obra de autores indianistas que escreveram nas décadas do século XIX. Os escritores de ambas tendências dividem uma compaixão pelas culturas conquistadas da América, porém, enquanto os indianistas unem um interesse puramente sentimental ao seu apego às tradições do passado, os indigenistas se direcionam no protesto social e dirigem sua atenção ao índio contemporâneo rural o que vem desde a perspectiva urbana característica do romance burguês. (PRIETO, 2006, p. 160-161, tradução nossa)¹⁸

Essa preocupação social se tornaria o eixo central da corrente Indigenista, que enquanto movimento começa por volta de 1920. Percebemos nesse contexto que um dos escritores que ganha visibilidade é Matto de Turner, que surge nesse

¹⁷ Que idealizaban al indio por un lado y lo degradaban por otro.

¹⁸ Es este enfoque sobre la injusticia social, la determinación de defender la causa de una raza olvidada lo que distingue la literatura del Indigenismo de la obra de autores indianistas que escribieron en las décadas del siglo XIX. Los escritores de ambas tendencias comparten una compasión por las culturas conquistadas de América, pero, mientras que los indianistas unen un interés puramente sentimental a su apego a las tradiciones del pasado, los indigenistas se centran en la protesta social y dirigen su atención al indio contemporáneo rural al que ven desde la perspectiva urbana característica de la novela burguesa.

momento de transição localizado entre a corrente Indianista e Indigenista com romances de alto teor crítico.

As questões sociais sempre estiveram na pauta dos escritos de Matto de Turner. Ao longo de sua trajetória, a autora, que também foi jornalista e educadora, demonstrou pioneirismo ao tratar em artigos jornalísticos de vários assuntos, tais como a situação de exploração e dependência em que viviam os indígenas no Peru e a participação das mulheres como agentes no processo de modernização e progresso da sociedade peruana no final do século XIX. (CUNHA, 2018, p. 263)

O trabalho de intelectuais femininas foi árduo, mediante uma sociedade na qual prevalecia o comportamento masculino, sabendo disto é evidente que Clorinda Matto de Turner enfrentou alguns problemas que passaram por observações dirigidas ao seu trabalho e a maneira como tece soluções às adversidades autóctones, denotando por vezes certo preconceito ao nativo, o que não modificaria sua forma de atuar que definitivamente estava à frente da época.

É importante observar que essa tomada de consciência em defesa do índio com o movimento Indigenista ganha espaço entre os intelectuais que se fizeram presentes na causa indígena. Essa expansão do ideal autóctone trouxe uma pluralidade à corrente promovendo uma diversidade quanto aos tipos de indigenismos que surgiram.

Escajadillo sustenta a existência de diversos tipos de *indigenismo*. A partir de uma entrevista concedida por Mariano Valderrama, um dos organizadores de *Indigenismo, clases sociales y problema nacional*, em 1978, refere-se ao *indigenismo* dos setores dominantes, exemplificados pela política do Estado ou de intelectuais como José de la Riva-Agüero e Víctor Andrés Belaúnde; outro identificado por ele como populista e projetado por Luis E. Valcárcel; e um *indigenismo* socialista elaborado por Mariátegui e pelo grupo Kuntur, em Cusco. Escajadillo conclui, baseado nessa classificação, que se poderia considerar a existência de tantos *indigenismos* literários quantas eram as revistas culturais dedicadas ao assunto. (CUNHA, 2016, p. 17, grifo da autora)

Em meio a esse contexto múltiplo de indigenismos, e conseqüentemente de diferentes gerações que deram voz à questão indígena, importantes nomes deram seguimento à luta autóctone, como: Enrique López Albújar (1852 – 1966), Jorge Icaza (1906 – 1978) e Ciro Alegría (1909 – 1967) entre outros grandes escritores, que continuaram com a temática autóctone, mostrando os desafios enfrentados pelo índio e a interferência sofrida em sua cultura e costumes. Nesse

cenário, “a trama do romance de Icaza é muito parecida à de *Ciro Alegría*: em ambos casos os índios se veem forçados a abandonar suas terras tradicionalmente comuns” (PRIETO, 2006, p. 169)¹⁹.

O momento político vivido no Peru influenciou diretamente a literatura, sendo que um dos acontecimentos mais marcantes ocorreu quando “a APRA (fundada em 1924) e o Partido Comunista (fundado por Mariátegui em 1930) representam duas versões diferentes de estabelecer um governo popular e democrático” (HUÁRAG, 2014, p. 42, tradução nossa)²⁰. O primeiro foi instituído por Victor Raúl de Haya de la Torre (1895 – 1979) que determinou uma aliança entre intelectuais e operários a fim de inserir novos ideais ao índio.

Um dos livros mais importantes desse período é *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de *Ciro Alegría* que narra como os indígenas tiveram que abandonar suas terras em virtude da invasão dos grandes fazendeiros. A comunidade autóctone frente aos ideais apistas vê que uma mudança de comportamento é necessária, dessa forma, entende que estruturalmente deve ater-se aos problemas políticos e econômicos do país, e para isso decide ir além dos limites de seu território para se atualizar acerca da situação que viria a enfrentar.

Prieto (2006, p. 170, tradução nossa) diz que “a moral do drama de *Alegría* fica clara. (...) O índio deve ingressar na sociedade moderna por sua própria vontade com a ajuda dos que sentem a injustiça de sua situação”²¹. Esse “ingressar na sociedade moderna” trará consequências diretas ao autóctone que, como bem salienta o autor, será visto posteriormente como um “índio ladinizado”. O principal motivo para a ocorrência dessa mudança será o progresso instalado pelo desenvolvimento das estradas, que se por um lado proporciona ganhos econômicos, por outro põe em xeque as raízes indígenas, colocando em risco sua identidade cultural, causando “nas comunidades originárias (...) a perda de suas raízes, a destruição de um equilíbrio cultural que não é substituído por nenhum outro equivalente” (RAMA, [1982] 1987, p. 169, tradução nossa)²².

¹⁹ la trama de la novela de Icaza es muy parecida a la de *Ciro Alegría*: en ambos casos los indios se ven forçados a abandonar sus tierras tradicionalmente comunes.

²⁰ el APRA (fundado en 1924) y el Partido Comunista (fundado por Mariátegui en 1930) representan dos versiones distintas de establecer un gobierno popular y democrático.

²¹ la moraleja del drama de *Alegría* queda clara. (...) El indio debe entrar en la sociedad moderna por su propia voluntad con la ayuda de los que sienten la injusticia de su situación.

²² las comunidades originarias (...) la pérdida de sus raíces, la destrucción de un equilibrio cultural que no es reemplazado por ningún otro equivalente.

Como abordou Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), as comunidades indígenas sofreriam forte influência com a mistura de culturas e de raças, ocasionada entre outros fatores pelo desenvolvimento econômico e o progresso dos países.

É importante observar que a mistura racial e cultural influi diretamente na literatura indigenista, já que temos em sua composição escritores que não são indígenas, e que por isso têm uma visão comprometida ou incompleta, já que “se tratava de literatura escrita por mestiços e brancos que viam a cultura externamente” (PRIETO, 2006, p. 171, tradução nossa)²³. Esse olhar para muitos críticos mostrava que a literatura indigenista, não consegue voltar-se inteiramente para o índio por não compreender a problemática indígena, e dessa forma falhar em sua defesa, já que seus autores não são índios.

A literatura indigenista não pode nos dar uma versão rigorosamente verídica do índio. Tem que idealizá-lo e aperfeiçoá-lo. E nem pode nos dar sua própria alma. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso se chama indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, caso venha, virá em seu tempo. Quando os próprios índios estejam no momento de produzi-la. (MARIÁTEGUI, [1979] 2007, p. 283, tradução nossa)²⁴

Percebe-se então que o Indigenismo sofre ao tentar se alinhar às questões do índio, visto que a visão do autor passa por interferências que estão ligadas a sua construção enquanto indivíduo, e que sendo assim não entenderia de fato as adversidades do indígena. Essa noção da mestiçagem, que tanto influi na literatura “constitui um fenômeno presente, em muitos desenvolvimentos culturais” (PACHECO; PIZARRO, 1985, p. 71-72, tradução nossa)²⁵ e dada sua concepção ainda não fiel do indígena falha e torna-se limitada.

Frente a estas discussões outro importante nome se destacaria o de José María Arguedas (1911 – 1969) que como salienta Prieto (2006, p. 171, tradução nossa) “passou sua vida tentando traduzir a autêntica voz da raça cujo sangue dividia com amor e dor”²⁶.

²³ se tratava de literatura escrita por mestizos y blancos que veían la cultura desde fuera.

²⁴ 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.

²⁵ constituye un fenómeno presente, en muchos desarrollos culturales.

²⁶ pasó su vida intentando traducir la auténtica voz de la raza cuya sangre compartía con amor y dolor.

Arguedas, além de escritor foi antropólogo, e conseguiu apresentar o índio com suas qualidades e defeitos, indo além do olhar puramente sentimental que a corrente Indianista apresentava. Ortiz (2011, p. 91, tradução nossa) nos lembra que “sua educação entre os índios deixou marcas permanentes, que o farão participar de uma cosmovisão mais próxima ao mundo quíchua que ao mundo ocidental”²⁷. Essa forte influência do costume indígena durante sua infância e vida foram fundamentais em sua constituição como pessoa e profissional, e marcaram o autor com a denominação de mestiço cultural, já que tendo um traço europeu, ficava distante do que conhecemos como índio e isso o angustiava bastante.

Arguedas sentia que pertencia ao povo indígena, certamente nunca “chegou a ser” um índio. Constantemente descobrimos no autor esse “estar entre dois mundos”, o qual já nos referimos: “essencialmente” ele não se encontra integrado em nenhum dos dois setores, senão que se caracteriza por uma situação de hibridez problemática. (ORTIZ, 2011, p. 91-92, tradução nossa)²⁸

Essa situação conflituosa que afetou sua vida estará inevitavelmente refletida em suas obras, nos mostrando um índio e suas problemáticas de ordem social e histórica, inserindo, até mesmo em virtude da criação que teve junto aos indígenas, a língua quíchua, que aparece introduzida em seus textos de língua espanhola.

Prieto (2006) nos diz que as principais obras que contam essa história são o primeiro livro de contos, *Agua* (e), o romance *Yawar fiesta* (1941) e em 1958 lança *Los ríos profundos*. Tínhamos então em Arguedas um autor que buscou apresentar a realidade do indígena, que vivia à parte da sociedade, um índio esquecido e que sofria frente às carências humanas e de direitos. Arguedas, mesmo não sendo índio, modifica essa perspectiva, justamente por ter tido uma vivência com os índios, se identifica com estes e sua cultura, o que vemos, por exemplo, em *Los ríos profundos*.

Arguedas parte de uma vocação reivindicadora muito nítida, praticamente de uma militância a serviço dos povos indígenas secularmente explorados,

²⁷ su educación entre los indios le dejó huellas indelebles, que lo harán participar de una cosmovisión más cercana al mundo quechua que al occidental.

²⁸ Arguedas sintiera que pertenecía al pueblo indígena, indudablemente nunca “llegó a ser” un indio. Constantemente descubrimos en él ese “estar entre dos mundos”, al cual hemos aludido ya: “esencialmente” él no se halla integrado en ninguno de esos dos sectores, sino que se caracteriza por una situación de hibridez problemática.

primeiro pelos espanhóis da Colônia e posteriormente pelos peruanos da República, porém ao mesmo tempo tem consciência clara da problemática andina a qual busca examinar com critério realista, evitando as simplificações ou as parcializações. (RAMA, [1982] 1987, p. 198, tradução nossa)²⁹

A proximidade do autor com as problemáticas que envolvem o mundo indígena são apresentadas em suas obras, que além de externar os obstáculos de ordem social e cultural, mantém um vínculo especial com sua experiência de vida, dessa forma a leitura do escritor sobre a realidade do indígena é sensível e dolorosa.

A figura do índio, antes apresentada de maneira sentimental com o Indianismo e enaltecida com o movimento Indigenista, ganhará uma transformação que ultrapassará fronteiras ao disseminar suas ideias, além do Peru, por Panamá, Guatemala, México e demais países da América Latina. Arguedas vive esse momento de transição, que compreende o Indianismo e o surgimento de uma nova corrente denominada Neoindigenista, composta por autores mestiços, se não raciais, certamente culturais.

Com essa ênfase no mestiço, a literatura do Indigenismo evoluiu em direção a uma terceira fase, a que se referem comumente com Neoindigenismo porque postula o pária antigamente desdenhado como o elemento redentor capaz de produzir um processo de aculturação. A figura do índio idealizada pelos indianistas e exaltada pelos indigenistas se vê em realidade transcendida por um número crescente de autores que reconhecem o valor da cultura mestiça e imaginam a identidade de seus respectivos países como uma congregação de culturas. (PRIETO, 2006, p. 173, tradução nossa)³⁰

Mesmo a corrente Neoindigenista, que tinha autores não índios, a intenção de mostrar o mundo indígena ou de seus descendentes de um modo mais solidário foi um elemento importante. O próprio Arguedas vive um dilema entre serra

²⁹ Arguedas parte de una vocación reivindicadora muy nítida, prácticamente de una militancia al servicio de los pueblos indígenas secularmente explotados, primero por los españoles de la Colonia y luego por los peruanos de la República, pero al mismo tiempo tiene conciencia lúcida de la problemática andina a la que procura examinar con criterio realista, evitando las simplificaciones o las parcializaciones.

³⁰ Con este énfasis en el mestizo, la literatura del Indigenismo evolucionó hacia una tercera fase, a la que se refieren comúnmente como Neoindigenismo porque postula el paria antiguamente desdeñado como el elemento redentor capaz de producir un proceso de aculturación. La figura del indio, idealizada por los indianistas y exaltada por los indigenistas se ve en realidad transcendida por un número creciente de autores que reconocen el valor de la cultura mestiza e imaginan la identidad de sus países respectivos como una congregación de culturas.

x costa, que se está fortemente enraizado em sua obra, e que se ramifica em suas ações, mostrando a dramaticidade envolvendo esses dois pólos.

Além de Arguedas que já participa do movimento Neoindigenista, contamos também com o guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899 – 1974), que assim como Arguedas, foi antropólogo, sociólogo e cresceu em contato próximo aos índios. Em sua obra, *El problema social del indio* (1923), aborda as culturas nativas dos guatemaltecos, sua precária situação econômica e as carências pelas quais os autóctones passavam cotidianamente. Prieto (2006, p. 175, tradução nossa) observa que o autor “se valeu de sua obra (...) para denunciar o abuso e a exploração de um país subdesenvolvido (...) por uma elite capitalista e por uma nação industrializada”³¹.

Apesar da proximidade com os indígenas, Asturias e Arguedas atuavam de diferentes maneiras. Enquanto Arguedas proliferou em suas obras a questão do contato com o índio aliado à natureza, Asturias se viu deslumbrado com o surrealismo francês, e em temas que giravam em torno de “a magia, o esotérico, a psicanálise, a escrita automática e os jogos de palavras, interesses que dariam um sabor muito especial ao seu próprio tipo de Neoindigenismo” (PRIETO, 2006, p. 176, tradução nossa)³².

Arguedas, Asturias, entre outros escritores, reuniram em suas obras ficcionais, a escrita em espanhol, mas também valorizaram a cultura indígena, salientando as lendas e canções, para que desta maneira seus leitores tivessem uma aproximação com os costumes autóctones. O Neoindigenismo dessa forma se configura como um movimento que vinha em pleno amadurecimento, e se mostrava com características que permitiam à produção literária da América Latina a possibilidade de reinventar-se com:

- a) o emprego da perspectiva do realismo mágico, que permite revelar as dimensões míticas do universo indígena sem separá-las da realidade obtendo imagens mais profundas e precisas desse universo.
- b) a intensificação do lirismo como categoria integrada ao relato.
- c) a ampliação, complexidade e aperfeiçoamento do arsenal técnico da narrativa por meio de um processo de experimentação que supera as conquistas alcançadas neste aspecto pelo indigenismo ortodoxo.
- d) o crescimento do espaço da representação narrativa em consonância com as transformações reais da problemática indígena, cada vez menos

³¹ se valió de su obra (...) para denunciar el abuso y la explotación de un país subdesarrollado (...) por una élite capitalista y por una nación industrializada.

³² la magia, lo esotérico, el psicoanálisis, la escritura automática y los juegos de palabras, intereses que darían un sabor muy especial a su propio tipo de Neoindigenismo.

independente com o que ocorre à sociedade nacional como todo. (CORNEJO POLAR, [1984] 2008, p. 29, tradução nossa)³³

É importante pontuar que as características apresentadas por Cornejo Polar, especialmente no que diz respeito ao “realismo mágico” não devem confundir nosso leitor quanto ao teor das obras. Preferimos, segundo a proposta de Munayco (2018) o termo “lúdico” para as experimentações que ocorrem nas obras dessa fase. Temos então além do humor, do lúdico, também o caráter de protesto, “posto que existe uma correspondência entre os feitos narrados e as tragédias do mundo fático” (MUNAYCO, 2018, p. 70, tradução nossa)³⁴. Munayco ainda acrescenta que o “‘realismo mágico’ que caracteriza os romances de Scorza (...) não seria como o que promovia o boom latino-americano, mas sim que existiria uma influência da cosmovisão andina” (2018, p. 70, tradução nossa)³⁵.

Estas particularidades revelam que por volta dos anos de 1950 escritores criaram “uma narrativa urbana de orientação neorealista (...), impulsionando uma renovação do Indigenismo, o denominado Neoindigenismo” (GARCÍA-BEDOYA, 2012, p. 248, tradução nossa)³⁶. Novos nomes surgem, como os de Miguel Gutiérrez (1940 – 2016), Gregorio Martínez (1942 – 2017), Oswaldo Reynoso (1931 – 2016), Manuel Scorza (1928 – 1983), que continuaram a renovação a caminho da modernização da literatura peruana.

Esse momento coincidirá com o *Boom* latino-americano que difundirá toda a produção da nova narrativa não só dentro da América Latina, mas também mundialmente. Manuel Scorza, um dos grandes nomes da literatura neoindigenista com a obra *La guerra silenciosa*, estará inserido nesse momento de transição entre a corrente Indigenista e Neoindigenista, a exemplo de Gabriel García Márquez (1927 – 2014), e atuará divulgando as discussões em torno da luta autóctone. Levando em considerações a importância dessa difusão para a produção da nova narrativa latino-

³³ a) El empleo de la perspectiva del realismo mágico, que permite revelar las dimensiones míticas del universo indígena sin aislarlas de la realidad, con lo que obtiene imágenes más profundas y certeras de ese universo. b) La intensificación del lirismo como categoría integrada al relato. c) La ampliación, complejización y perfeccionamiento del arsenal técnico de la narrativa mediante un proceso de experimentación que supera los logros alcanzados en este aspecto por el indigenismo ortodoxo. d) El crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena, cada vez menos independiente de lo que sucede a la sociedad nacional como conjunto.

³⁴ puesto que existe correspondencia entre los hechos narrados y los sucesos del mundo fático.

³⁵ “realismo mágico” que caracteriza a las novelas de Scorza (...) no sería como el que promovía el *boom* latinoamericano, sino que existiría una influencia de la cosmovisión andina.

³⁶ Una narrativa urbana de orientación neorealista (...), impulsando una renovación del Indigenismo, el denominado Neoindigenismo.

americana que vigorava havia muito tempo, realizaremos, na próxima seção, algumas considerações sobre o Boom e o Pós-boom e sua relação com a corrente Neoindigenista na qual Scorza é inserido pela crítica literária.

2.1 O *boom* e pós-*boom* latino-americano e suas implicações com a corrente Neoindigenista

Em *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Rama faz uma abordagem da cultura andina e dos conflitos regionais ocorridos com a modernização da América Latina, que aconteceu de forma traumática para os autóctones, visto que a chegada dessa modernização e a miscigenação ocorrida significaram um choque para os costumes indígenas que não contavam com essas interferências do ocidental. Ademais, com a modernização, muitos autóctones saíram da serra peruana para a costa, o que ocasionou uma “expansão dos padrões culturais citadinos sobre os âmbitos rurais” (CORNEJO POLAR, [1984] 2008, p. 30, tradução nossa)³⁷, e por sua vez outro impacto àqueles habitantes que objetivavam encontrar melhores condições de vida.

Um símbolo dessa transformação cultural, assim como socioeconômica em Lima é a última obra publicada pelo escritor José María Arguedas, intitulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), que aborda justamente essa cosmovisão do autóctone que vive sob o caos da cidade, e é devorado pela dura realidade de privações e pobreza. O autor, que passava por um dilema pessoal profundo com seguidas tentativas de suicídio, também sofre com a condição do autóctone, que o angustiou durante muitos anos.

Esse estado depressivo e desgostoso é um reflexo não apenas da vida pessoal de Arguedas, mas de seus anseios e dúvidas com relação às transformações que nota na sociedade peruana – tanto nas relações de trabalho como nas que relata em seus personagens de Chimbote quando ainda nas da produção literária. Não podemos nos esquecer de que a época de escritura do romance é considerada como a do *boom* literário da América Latina, fenômeno que proporcionou a visibilidade e reconhecimento de vários autores com as editoras e o público, mudanças que não agradavam a Arguedas. (CUNHA, 2011, p. 57)

A partir da década de 1950 muitos escritores buscam profissionalizar-se e viver exclusivamente da realização de suas obras, alguns tiveram êxito como Mario

³⁷ expansión de los patrones culturales citadinos sobre los ámbitos rurales.

Vargas Llosa (1936) com *La ciudad y los perros* (1963) e Manuel Scorza, que teve como destaque a pentalogia *La guerra silenciosa* (1970 – 1978). Com o início da profissionalização, entre outras mudanças se destaca a divulgação das obras, que passaram a ser conhecidas na Europa e nos Estados Unidos e levou os jovens escritores a acreditar “que na América Latina existe a possibilidade de publicar, de conseguir uma audiência que transcenda as fronteiras nacionais e, inclusive, as da língua” (VARGAS LLOSA [1972] *apud* RAMA, 2005, p. 168, tradução nossa)³⁸. Essa ampliação do romance e sua representação no panorama literário na América Latina e no mercado internacional trouxe uma resignificação à narrativa hispano-americana, que logo se refletiria no chamado *boom* latino-americano.

Com o passar dos anos a expectativa de escritores como Arguedas, Jorge Icaza em apresentar suas obras literárias, vinha alicerçada por uma condição histórica que contava com material literário de décadas de produção, esse movimento avança e chega precisamente à década de 1950, com o trabalho de Manuel Scorza, que mesmo não sendo indígena resignificou a perspectiva do como tratar o problema indígena, ao proporem uma aproximação das necessidades dos autóctones, organizando diversos festivais em países como Venezuela, Colômbia, Equador.

Manuel Scorza será o que continuará construindo a versão social do indigenismo com uma série de romances iniciada com *Redoble por Rancas* (1970). No Festival do Livro que em novembro de 1957 organizaram os editores limeños Mejía Baca e Villanueva, se editaram tiragens de meio milhão de exemplares as obras de Jorge Icaza (*Huasipungo*), de López Albújar (*Matalaché*), de Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*) mais os clássicos do regionalismo: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Los de abajo* de Mariano Azuela. (RAMA, [1982] 1987, p. 146-147, grifo do autor, tradução nossa)³⁹

Esse caráter mercadológico do *boom* latino-americano, que teve início por volta da década de 1960 e se estendeu até meados de 1972, foi promovido pelas

³⁸ que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua.

³⁹ Manuel Scorza, será el que rematará epigonalmente la versión social del indigenismo con una serie de novelas iniciada con *Redoble por Rancas* (1970). En el Festival del Libro que en noviembre de 1957 organizaron los editores limeños Mejía Baca y Villanueva, se editaron en tiradas de medio millón de ejemplares las obras de Jorge Icaza (*Huasipungo*), de López Albújar (*Matalaché*), de Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*) más los clásicos del regionalismo: *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga, *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Los de abajo* de Mariano Azuela.

editoras e deu visibilidade aos autores da nova narrativa tendo como alvo o grande público, mas, sobretudo, o público europeu e estadunidense.

A produção que já acontecia há décadas ganha materialização e visibilidade ultrapassando fronteiras e extrapolando os limites da América Latina. Da mesma forma os escritores, que por meio da profissionalização mudam seu olhar quanto à maneira de desenvolver seus trabalhos.

Houve, então, uma euforia inicial que contou com um amplo respaldo e consenso crítico positivo, porém à medida que se alinharam as características do *boom*, principalmente o reduccionismo que age sobre o rico desenvolvimento literário do continente e a progressiva incorporação das técnicas de publicidade e o mercado em que se viu conduzida a infraestrutura empresarial quando as edições tradicionais de três mil exemplares foram substituídas por tiragens massivas deu início a posições negativas, a consertos e a objeções que chegaram a adquirir uma nota ácida. (RAMA, [1984] 2005, p. 163, tradução nossa)⁴⁰

A efusão editorial ocorrida não poderia deixar de causar críticas por parte de alguns escritores, justamente por esse caráter mercadológico e publicitário do *boom*. O momento vivido deu oportunidade aos autores, permitindo uma maior divulgação de suas obras, assim “o mercado editorial acabou trazendo ao fenômeno uma série de romances que foram publicados com novas edições e tiragens muito maiores que as iniciais quando foram lançados nas décadas de 1940 e 1950” (BRAGANÇA, 2008, p. 121).

Como dissemos, segundo Rama, essas obras já vinham sendo escritas e com o fenômeno do *boom*, termo usado por Rama (1982), ganharam oportunidade necessária para serem conhecidas. Rama denominará esse momento como “fenômeno” em virtude da produção, também conhecida como “nova narrativa”, que já ocorria há anos, e que deu visibilidade a muitos autores. No entanto, as editoras venderam a ideia literária como uma novidade fortalecendo a concepção que Rama tem do *boom* como um fenômeno editorial.

Em meio às conjecturas instaladas temos a visão de alguns autores como Vargas Llosa, que inicialmente diz não saber o que foi o *boom*, porém é categórico ao afirmar que “não se tratou em nenhum momento, de um movimento literário

⁴⁰ Hubo, pues, una exaltación inicial que contó con un amplio respaldo y un consenso crítico positivo pero que a medida que se perfilaron las características del *boom*, sobre todo el reduccionismo que opera sobre la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad y el mercadeo a que se vio conducida la infraestructura empresarial cuando las ediciones tradicionales de tres mil ejemplares fueron sustituidas por tiradas masivas dio paso a posiciones negativas, a reparos y a objeciones que llegaron a adquirir una nota ácida.

vinculado por um ideal estético, político ou moral. Como tal, esse fenômeno já passou” (RAMA, [1984] 2005, p. 168, tradução nossa)⁴¹. O olhar de Vargas Llosa, segundo Rama, assume um caráter de acidente histórico para o fenômeno ao considerar que vários autores participaram desse período produzindo e ganhando repercussão na sociedade.

Julio Cortázar, diferentemente de Vargas Llosa vinculará ao *boom* uma ampliação do número de leitores latino-americanos. Apesar de não ser afeito à terminologia, por esta ser em língua estrangeira, considera que com o fenômeno “foi um produto das empresas editoriais, destacando o fato óbvio do surgimento de um novo público leitor e de sua busca de identidade” (RAMA, [1984] 2005, p. 170, tradução nossa)⁴². Um novo público composto inicialmente pela classe intelectual universitária e que em virtude do posicionamento ideológico se ramificaria, aliando-se assim às ações do castrismo e do foquismo⁴³. Aliada às percepções de Vargas Llosa e Cortázar temos ainda a visão de Rama esclarecendo que

antes de tudo é necessário definir o *boom*, algo nada fácil visto que sua existência se registrou em milhares de revistas e diários dos últimos dez anos, como um tópico cuja origem ninguém conhece, porém que se repete como uma senha. (...) Tendo suas origens na terminologia do “marketing” moderno norte-americano para designar uma subida brusca das vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo. Postula a existência prévia das ditas sociedades, tal como se percebeu desde a pós-guerra nos espaços urbanos mais desenvolvidos da América Latina, onde já se havia produzido o boom dos artigos de higiene pessoal e logo se registraria o de calculadoras e os eletrodomésticos. A surpresa foi sua aplicação a uma matéria (os livros) que com exceção a algumas linhas de produção (os textos escolares) se encontrava à margem desses processamentos, ainda antes do *boom* da narrativa já se havia percebido o fenômeno em um material semelhante que contribuiria poderosamente em seu desenvolvimento, como foi o das “revistas” de atualidades (semanários, quinzenários ou mensais) que desde o começo dos anos sessenta se mudaram a América Latina os modelos europeus e norte-americanos

⁴¹ no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó.

⁴² fue un producto de las empresas editoriales, destacando el hecho obvio de la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad.

⁴³ Entenda-se Foquismo como uma ação política revolucionária ocorrida em Cuba. Sobre o assunto conferir: MAESTRI, Mario. “Volveremos a la montaña!” Sobre o foquismo e a luta revolucionária na América Latina. História: Debates e Tendências. V10, n.01.jan/jun2010, p.96-121.

(*L'Express*, *Time*, *Newsweek*) adequando-os às novas demandas dos públicos nacionais. (RAMA, [1984] 2005, p. 165, tradução nossa)⁴⁴

Temos então que o *boom* latino-americano, um fenômeno de caráter profundamente sociológico e de mercado, indica uma grande difusão, uma continuação de um processo literário que já vinha ocorrendo há bastante tempo.

Com o profícuo interesse de países como Alemanha e França em conhecer as obras dos escritores latino-americanos, sendo Scorza um grande exemplo desse interesse, as produções nas pequenas editoras culturais tiveram uma significativa diminuição em virtude da chegada das editoras multinacionais.

Pequenas editoras foram desaparecendo, sendo absorvidas por editoras maiores da Europa, já que não tinham o suporte ou força para seguir a linha de crescimento econômico, neste momento as editoras multinacionais entraram em cena. Ao terminar a década de 1970, em virtude de problemas políticos e econômicos, muitas entraram em crise, o que culminou com o fortalecimento das multinacionais no mercado literário latino-americano, que continuou dando respaldo aos importantes nomes da literatura e a difusão de suas obras para o amplo mercado. Essa atitude, de certa forma, limitou o público leitor, que em grande parte era formado pela elite. Cabe destacar que muitos nomes de releve ficaram de fora dessa lista de escritores tidos como de produção mais massiva.

Se nos detivéssemos aqui, os integrantes do *boom* poderiam ser determinados exclusivamente pelos indicadores de publicidade. Porém não é desta forma. Nas várias listas não encontrei os nomes de Luis Spota, Mario Benedetti, Silvana Bullrich, Manuel Scorza, Miguel Otero Silva, David Villas, que são escritores cujas obras alcançaram ampla difusão, e também

⁴⁴ ante todo hay que definir al *boom*, cosa nada fácil visto que su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios de los últimos diez años, como un tópico cuyo origen nadie conoce pero que se repite como una contraseña. (...) Teniendo sus orígenes en la terminología del "marketing" moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo. Postula la existencia previa de dichas sociedades, tal como se percibió desde la posguerra en los enclaves urbanos más desarrollados de América Latina, donde ya se había producido el *boom* de los artículos de tocador y pronto se registraría el de las calculadoras y los electrodomésticos. La sorpresa fue su aplicación a una materia (los libros) que salvo algunas líneas de producción (los textos escolares) se encontraba al margen de esos procesamientos, aunque con anterioridad al *boom* de la narrativa ya se había percibido el fenómeno en un material afín que contribuiría poderosamente a su desarrollo, como fue el de los "magazines" de actualidades (semanarios, quincenarios o mensuarios) que desde el comienzo de los sesenta trasladaron a América Latina los modelos europeos y norteamericanos (*L'Express*, *Time*, *Newsweek*) adecuándolos a las demandas nuevas de los públicos nacionales.

não constam os nomes de Corín Tellado ou Papillón que venderam como ninguém. (RAMA, [1984], 2005, p. 184, tradução nossa)⁴⁵

Mediante as transformações ocorridas com a entrada das multinacionais na produção literária, algumas mudanças de comportamento foram percebidas, dentre as quais, a necessidade de que os escritores se apresentassem em programas televisivos, assim como ter mais produtividade. Para muitos, essas atitudes foram vistas positivamente, sobretudo por poderem divulgar suas obras em outras cidades ou países, no entanto para outra parte, este comportamento distanciava as convicções literárias de um grupo que visava o ideal quantitativo. Cabe destacar que

Este escritor-intelectual é solicitado a opinar sobre os acontecimentos de seu tempo e deve ser capaz de sustentar um discurso intelectual articulado e progressista. O compromisso político assumido por este escritor acabou por outorgar-lhe uma legitimidade no papel de interlocutor, ou mediador, da realidade social que teria efeitos consideráveis na escritura literária latino-americana. Paralelamente ao engajamento ideológico, a escritura refletia a descoberta de uma pluralidade da fala que vinha acompanhada da descoberta da pluralidade dos sujeitos falantes, e que viria a desembocar no desenvolvimento da literatura testemunho dos anos setenta. (BRAGANÇA, 2008, p. 126)

A partir da inserção de novas distinções às produções, os escritores têm a possibilidade de fazer experimentações e levar ao público leitor uma proposta mais ousada e que falava sobre os aspectos políticos, econômicos e históricos, de maneira mais humorada, “a tradição do humor negro que se encontra no romance, assim como a mescla de mitos e realidades, habitual entre os romancistas do *boom* latino-americano” (MIRAVET, 2003, p. 131, tradução nossa)⁴⁶, coincide com as ideias do Neindigenismo de “um vasto projeto de modernização da literatura peruana, que inclui a transformação do escritor em profissional” (CORNEJO POLAR, [1984] 2008, p. 31, tradução nossa)⁴⁷.

A modernização da literatura, a profissionalização dos autores, a chegada das multinacionais no mercado literário, provocaram, sobretudo a última, uma

⁴⁵ Si nos detuviéramos aquí, los integrantes del *boom* podrían ser determinados exclusivamente por los barómetros de publicidad. Pero no es así. En las enumeraciones corrientes no he encontrado los nombres de Luis Spota, Mario Benedetti, Silvana Bullrich, Manuel Scorza, Miguel Otero Silva, David Villas, que son escritores cuyas obras han alcanzado amplia difusión, y tampoco, claro está, los nombres de Corín Tellado o Papillón que han vendido más que nadie.

⁴⁶ la tradición de humor negro que se encuentra en la novela, así como la mezcla de mitos y realidades, habitual entre los novelistas del *boom* latinoamericano.

⁴⁷ un vasto proyecto de modernización de la literatura peruana, incluyendo la transformación del escritor en profesional.

ampliação de público, e com isso ocorre o pós-*boom*, onde o nome de Scorza, que já tinha absorvido o pensamento que a chamada literatura latino-americana havia adquirido mundialmente, ganha ainda mais visibilidade, e sua literatura, força na divulgação da história peruana. Os neoindigenistas que fizeram parte do movimento pós-*boom*, foram traduzidos para diversos países, destacando-se aqui seu nome, cujo

interesse (...) pelos autores do *boom* dá cor à sua prosa; sua escrita se aproxima mais à característica de García Márquez (n. 1928) que a de nenhum outro indigenista. Esta semelhança se percebe melhor no manejo e representação dos mitos, um elemento constituinte dos quatro primeiros romances de "A Guerra Silenciosa". (PRIETO, 2006, p. 183, tradução nossa)⁴⁸

Cornejo Polar ([1984] 2008, p. 34, tradução nossa), faz uma observação pertinente quanto a esse período vivido por Scorza, que passa pelos dois momentos, estando primeiramente "condicionado pela nova narrativa hispano-americana; de outro, se refere a uma tradição anterior, em grande parte discutida e negada pelo *boom*, como o romance indigenista"⁴⁹. Diante desse contexto, e do desejo de externar as intensas lutas sociais, o autor resolve contar a história de opressão vivida pelo autóctone utilizando-se de elementos que eram apreciados pelo leitor, fortalecendo assim seus ideais.

Dessa forma, afirmamos que Scorza conta essa história por caminhos distintos aos da corrente Indianista e Indigenista, na qual a primeira, como abordado, traz o nativo como um ser livre, corajoso, romântico. Os autores indianistas não estão atentos às necessidades sociais, às condições de extrema pobreza na qual os indígenas vivem, destacando em sua literatura somente aspectos de cunho cultural, o que irá diferir do Indigenismo que revela em suas obras os abusos pelos quais passaram os indígenas, exaltando o caráter social.

Indo além do papel reivindicativo, temos com o Neoindigenismo novas características em que os aspectos lúdicos aparecem nas obras. Os escritores do movimento Neoindigenista que participam do pós-*boom* conseguem divulgar seus

⁴⁸ interés (...) por los autores del *boom* da color a su prosa; su escritura se acerca más al sabor de la de García Márquez (n. 1928) que a la de ningún otro autor indigenista. Esta homología se percibe mejor en el manejo y la representación de los mitos, un elemento constituyente de las cuatro primeras novelas de "La Guerra Silenciosa".

⁴⁹ condicionado por la nueva narrativa hispanoamericana; de otra, se refiere a una tradición anterior, en gran parte discutida y negada por el *boom*, como es la novela indigenista.

trabalhos, e desenvolvem algo mais atrativo aos leitores, como o humor em seus romances. Um dos grandes exemplos desse período será Manuel Scorza que atuou pujantemente nesse período e foi atuante na luta indígena. Por sua obra ter sido amplamente traduzida na Europa e ter alcançado entre os próprios latino-americanos uma vasta importância, o autor dá continuidade a um debate que já havia sido iniciado por outros intelectuais da América Latina, e os divulga por meio de sua pentalogia *La guerra silenciosa*. Entretanto, faz-se necessário enfatizar a importância de Scorza no âmbito das produções no Peru e seu papel naquela sociedade da época.

2.2 Manuel Scorza: o papel do escritor no âmbito histórico e cultural peruano

A trajetória do escritor Manuel Scorza (1928 – 1983) teve como alicerce suas primeiras experiências na cidade de Lima, onde nasceu. Seu pai, nascido em Matara, trabalhou como eletricitista, e sua mãe, Edelmira, natural dos Andes Centrais, era auxiliar de enfermagem. “Scorza sempre preferiu acentuar suas origens indígenas uma vez principiado narrador, numa ocasião declarou ter nascido, como sua mãe, nos Andes Centrais” (PERALTA, [1978] p. 12 *apud* MIRAVET, 2003, p. 22, tradução nossa)⁵⁰.

Quando criança, entre os sete e oito anos, Scorza foi acometido por problemas asmáticos e sua família decidiu retornar à serra, precisamente em Acoria um distrito da cidade de Huancavelica, onde seu pai abriu uma padaria, e ali permaneceram até sua melhora.

O retorno ao campo dava a Scorza a possibilidade de aproximar-se dos indígenas, e assim estar mais próximo da realidade vivida por eles, porém isso não ocorreu de fato, já que ele não era índio, pertencendo a uma cultura diferente, sendo considerado branco, ou seja, *criollo*.

Durante sua adolescência, em decorrência de problemas econômicos, a família de Scorza decide retornar à Lima e lá seu pai abre uma banca onde passa a vender jornais e revistas, essa atividade viria a aproximar o futuro escritor da literatura. Ainda segundo Miravet (2003, p. 23, tradução nossa), é importante

⁵⁰ Scorza prefirió siempre acentuar sus orígenes indígenas una vez iniciado como narrador, por lo que en alguna ocasión declaró que había nacido, como su madre, en los Andes Centrales.

salientar que a realidade de humilhação vivida pelos pais de Scorza durante a vivência nas fazendas, inspiraria o futuro autor a escrever sobre a luta autóctone.

Scorza terminou seus estudos no Colégio Militar Leôncio Prado, e logo ingressou na Universidade Nacional de São Marcos, em Lima. Aqui começaria seu efetivo envolvimento político, fazendo parte de uma unidade do conhecido grupo APRA⁵¹, sendo sua luta contra o regime autoritário do então presidente general Manuel Arturo Odría Amoretti (1897 – 1974) uma constante. “Em 1948, (...) é detido por suas atividades políticas e a polícia confisca, e provavelmente destrói, um manuscrito com seus poemas. Permanece preso (...) e ao sair é expulso do Perú” (ALDAZ, 2008, p. 77, tradução nossa)⁵². Entre 1949 e 1952 foi exilado, e viveu no Chile e na Argentina, e mais tarde no México, onde deu continuidade aos seus estudos literários, e participou de eventos apresentando seus poemas. Neste mesmo período Scorza apresentou um poema destinado à situação dos mineiros bolivianos cujo conteúdo

une as reivindicações dos mineiros, que chama de “irmãos”, com os que diz dividir seus desejos e ânsias. Para expressar sua gratidão por este poema, assim como por outras atividades em seu apoio, os sindicatos de mineiros bolivianos o convidaram ao primeiro aniversário da Revolução Nacional de seu país. (MIRAVET, 2003, p. 28, tradução nossa)⁵³

O posicionamento em defesa do indígena ocorreu progressivamente na vida e obra de Manuel Scorza, e ainda na década de 1950 lança o poema *Las imprecaciones* (1955), que em seu conteúdo traz um engajamento social em poesias como “*Epístola a los poetas que vendrán ou América, no puedo escribir tu nombre sin morirme*”. Em *Las imprecaciones*, Scorza aborda o “canto à dor, ao sofrimento, à pátria, à pobreza, à fome e à injustiça” (MIRAVET, 2003, p. 86, tradução nossa)⁵⁴, se apresentando dessa forma, como uma poesia de denúncia.

O poema *Los adioses* (1960), por outro lado fala do amor perdido, dos desencontros que marcaram a vida de quem deseja viver o amor, e da consequente

⁵¹ APRA (Aliança Popular Revolucionária Americana) é uma corrente democrática inspirada no marxismo e fundada em 1924.

⁵² En 1948, (...) es arrestado por sus actividades políticas y la policía le confisca, y probablemente destruye, un manuscrito con sus poemas. Permanece preso (...) y a su salida es expulsado del Perú.

⁵³ une a las quejas de los mineros, a los que llama "hermanos", con los que dice compartir sus deseos y ansias. Para expresar su gratitud por este poema, así como por otras actividades en su apoyo, los sindicatos de mineros bolivianos lo invitaron al primer aniversario de la Revolución Nacional de su país.

⁵⁴ canto al dolor, al sufrimiento, a la patria, a la pobreza, el hambre y la injusticia.

tristeza. Interrogações tomam de conta do poeta ao retratar essa dura realidade, como podemos ver na seguinte passagem.

Onde estás agora?
em qual cidade,
em que penumbra,
em qual bosque
te desconhecem os vaga-lumes?

Talvez enquanto escrevo,
estejas num subúrbio
sozinha, indefesa, abandonada...

Abandonada, não!

Na tua ausência
Meu coração morre todas as tardes
(SCORZA, [1960] 2010 p. 15, tradução nossa)⁵⁵

Um Scorza guiado pelo amor se revela em *Los adioses*, que sofre e se angustia pela ausência da amada que partiu. Um sofrimento que se amplifica por não saber onde estará sua amada e de talvez nunca mais vê-la, definhando dia a dia.

Sebastiá Poy (2008, p. 177, tradução nossa) acrescenta que “a voz poética que percorre *Los adioses* se dirige à mulher que o poeta amou e que, talvez, ainda ama”⁵⁶. Esse contexto nos aproxima do autor que se torna conhecido, inicialmente, por suas poesias, e que nesta obra em particular canta os desenganos pelos quais muitos já passaram.

Em paralelo à sua produção poética, Manuel Scorza impulsionou as editoras Festivales de Libro, Populibros e organizou também o Patronato del libro peruano, que tiveram papel fundamental na divulgação dos trabalhos de diversos autores, como: Mario Vargas Llosa, Augusto César Salazar Bondy (1925 – 1974), dentre outros grandes escritores, que inclusive fizeram parte da Geração de 50. “Pela primeira vez no Peru pequenas bancas de jornais ofereciam ao transeunte livros clássicos de literatura peruana e hispano-americana” (ESCAJADILLO, 2008, p.12, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁵ ¿Dónde estás ahora? / en qué ciudad, / en que penumbra, / en cuál bosque / te desconocen las luciérnagas? / Tal vez mientras escribo, / estás en un subúrbio / sola, inerme, abandonada... / ¡Abandonada, no! / En tu ausencia / Mi corazón todas las tardes muere.

⁵⁶ la voz poética que recorre *Los adioses* se dirige hacia la mujer que el poeta amó y que, tal vez, todavía ama.

⁵⁷ Por primera vez en el Perú pequeños quioscos ponía a la mano del transeúnte libros clásicos de la literatura peruana e hispanoamericana.

Como relatamos anteriormente, a América Latina vinha de mudanças significativas no que diz respeito à modernização, que ocorria de maneira profunda e que impactou diversos campos, entre eles o da literatura. Scorza desempenhava um forte trabalho como editor, e se valeu dessa experiência para divulgar sua obra poética, e posteriormente seus romances, atuando como participante da luta indígena e aparecendo na pentalogia *La guerra silenciosa* como um narrador testemunha do massacre que tirou a vida de milhares de peruanos.

Cornejo Polar ([1984] 2008, p. 33, tradução nossa) acrescenta que o autor “sem dúvida fascinado pela nova narrativa hispano-americana, decide adentrar tardiamente o campo do relato”⁵⁸ e resolve lançar um ciclo de cinco romances denominado *La Guerra Silenciosa*, que trata sobre as dificuldades, humilhações e tomada de terras indígenas ocorrida nos Andes Centrais pelos estrangeiros, o que atinge profundamente os camponeses, que eram indígenas, que ali viviam, gerando um inevitável enfrentamento entre eles e as forças militares peruanas.

O confronto impactou fortemente a vida do indígena, e foi fundamental para alimentar as ideias do jornalista e escritor que preocupado com a temática social vigente se viu impulsionado a participar da luta autóctone com o desenvolvimento da pentalogia *La guerra silenciosa* que

utiliza diversos recursos literários, tomados em grande parte do *boom* latino-americano, assim como recursos cinematográficos, para apresentar de maneira ágil e moderada os trágicos acontecimentos das matanças de camponeses na serra central peruana no final dos anos cinquenta e começo dos sessenta. O mérito que alcança a proposta literária de Manuel Scorza nesse sentido reside em apresentar a arte literária como o único território latino-americano capaz de mover-se com liberdade expressiva e estética, diferentemente dos espaços políticos ou dos meios de imprensa peruanos de então. (DE LA CUBA, 2014, p. 249, tradução nossa)⁵⁹

Em *Violencia social y política en la narrativa peruana* (2014), Ofelia Huamancho apresenta em seu artigo *Protesta social en el discurso simbólico de La guerra silenciosa de Manuel Scorza* a escolha do autor em construir uma obra em

⁵⁸ sin duda deslumbrado por la nueva narrativa hispanoamericana, decide ingresar tardiamente al campo del relato.

⁵⁹ usa diversos recursos literarios, tomados en gran parte del *boom* latinoamericano, así como recursos cinematográficos, para presentar de forma ágil y amena los trágicos acontecimientos de unas matanzas de campesinos en la sierra central peruana a fines de los años cincuenta y comienzo de los sesenta. El mérito que alcanza la propuesta literaria de Manuel Scorza en ese sentido reside en presentar el arte literario como el único territorio latinoamericano capaz de moverse con libertad expresiva y estética, a diferencia de los espacios políticos o de los medios de prensa peruanos de entonces.

que o humor e a ironia ocupam destaque, salientando além dessas características o caráter verídico dos acontecimentos.

Ao analisarmos a ficção scorziana entendemos que não há um distanciamento dos fatos reais, que são a alma de cada romance, e mesmo abordando uma cosmovisão do imaginário, do fantástico, expõe uma pentalogia marcada pelas verdades silenciadas, por personagens carregados de realidade.

O autor nos conta em uma de suas entrevistas⁶⁰ que foi testemunha da rebelião ocorrida, conheceu os líderes das rebeliões de Rancas e Yanahuanca e estreitou laços de amizade com alguns deles. A vivência de Scorza, enquanto jornalista e escritor possibilitou assim uma aproximação da extrema carência e desigualdade vivida pelo autóctone, utilizando-se para isso de um narrador personagem em *La guerra silenciosa*, que nos conta enfaticamente os horrores vividos pela população peruana, que teve suas terras roubadas em nome do interesse estrangeiro.

A fim de proporcionar ao nosso leitor uma compreensão mais abrangente do que é a pentalogia scorziana, traremos a seguir um breve resumo de cada romance para que dessa forma possamos situar o momento histórico vivido pelos peruanos.

Redoble por Rancas (1971), o primeiro romance da saga scorziana dá início ao que seria uma das maiores referências histórica e literária das atrocidades ocorridas contra os indígenas. Esta obra leva o nome do pequeno povoado, (Rancas), onde aconteceu entre 1959 e 1960, um terrível massacre do povo autóctone, fruto do confronto entre indígenas e militares, e que teve como líder Héctor Chacón, que será o primeiro herói da saga construída por Scorza.

Dando continuidade ao ciclo, temos *Garabombo, el invisible* (1972), que tem como cenário as comunidades de Uchamarca, Chinche e Pacoyán, nas cordilheiras de Pasco. Na década de 1960, precisamente em 1962, grandes grupos de camponeses foram liderados por Fermín Espinoza, o “invisível” índio Garabombo, com o objetivo de recuperar suas terras usurpadas pela companhia estrangeira *Cerro de Pasco Corporation*, isso desencadeou uma série de acontecimentos que culminariam num grande confronto.

⁶⁰ Devemos lembrar que a entrevista mencionada refere-se ao programa realizado por Radiotelevisión Española com apresentação de Joaquín Soler Serrano em 1977. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F8oqVHqKFoU>

O romance *GEI* é o segundo dentro da pentalogia *La guerra silenciosa*, e conta com 37 capítulos curtos estruturados de maneira que o leitor encontrará em seu interior uma mescla de formas, como diálogos, cartas, canções, avisos publicados em notícias de jornal e as narrativas.

Os títulos de cada capítulo são apresentados de forma que parecem dar indicações, respostas ou explicações ao leitor sobre o desencadear das ações transcorridas ao longo da narrativa, como, por exemplo, no capítulo 12 em “Peripécias que Garabombo e Bustillos e / ou Remigio sofreram quando viajaram para a Pérola do Pacífico em busca de justiça” ou o capítulo 19 com “De como Remigio, o Corcunda, poço de mentiras, depósito de sandices, armazém de maldades, se transformou em Remigio, o Belo”. Pinheiro (2011, p. 35) nos explica, que os capítulos são titulados à maneira dos livros de cavalaria e dos romances picarescos.

Neste segundo romance, que é o objeto deste estudo, o narrador nos conta como os indígenas tentaram organizar-se para o enfrentamento inevitável com os militares. Além de apresentar a saga vivida pelo povo peruano, que envolve uma ação para apoderar-se dos planos militares, Scorza nos brinda com importantes valores ao longo da obra, de ordem sociológica e de comportamento, que passam pela conduta do homem em relação aos animais, estes que ocupam papel de destaque na história e que têm intensa participação e significado, o que veremos detalhadamente nos capítulos posteriores.

Em *El jinete insomne* (1977), terceira obra de Scorza, “principia quando se suspeita da preguiça do curso do rio Chaupihuaranga, que começa a estancar até transformar-se em lago” (MIRAVET, 2003, p. 170, tradução nossa)⁶¹. A história ocorre exatamente em Yanacocha, e segue com a mesma temática e foco dos dois romances anteriores.

Temos a presença de outro herói mítico, conhecido como Raymundo Herrera, que segundo Miravet (2003, p. 171, tradução nossa) “se mantém acordado –simbólica e hiperbolicamente, óbvio- durante mais de duzentos e cinquenta anos para salvar o título de propriedade da comunidade”⁶², e que também enfrenta os fazendeiros e estrangeiros em nome do direito indígena. Scorza alicerçado pelas

⁶¹ se inicia cuando se sospecha la pereza del curso del río Chaupihuaranga, que comienza a estancarse hasta convertirse en lago.

⁶² se mantiene despierto -simbólica e hiperbólicamente, por supuesto- durante más de doscientos cincuenta años para salvar el título de propiedad de la comunidad.

características do Neindigenismo expõe situações que unem a realidade e a fantasia, e constrói cada história com suas particularidades e inovações.

Assim como nos romances anteriores, *Cantar de Agapito Robles* (1977), conta também com o herói mítico, Agapito Robles, que conduz os indígenas à luta contra os poderosos, e assim como Garabombo, também articula a comunidade indígena em prol desse objetivo.

Um das novidades desse romance é a participação mais contundente de uma personagem feminina, Maca Albornoz, que aparece inicialmente em *Garabombo, el invisible*. Maca, “cresceu como menino. Bebia, montava, vestia-se e atirava como homem, sem perceber sua beleza escandalosa” (SCORZA, 1984, p. 108)⁶³. Era a filha rejeitada de Melchor Albornoz, que queria um filho.

Por fim, em *La tumba del relámpago* (1979), último romance, Scorza narra à luta ocorrida em Ayacucho por volta de 1960. Mais uma vez o autor passeia entre o real e o imaginário nesta obra, quando aborda as visões da cega Añada em seus ponchos místicos.

O herói do último romance, Genaro Ledesma, que apareceu brevemente no primeiro romance, *Redoble por Rancas*, desempenha papel de grande importância, advogando pela causa indígena contra a companhia estrangeira *Cerro de Pasco*. Outra observação relevante na história é a aparição do próprio autor enquanto personagem “apresentado como um vínculo que estreita a relação da ficção com a realidade, como uma maneira de potencializar o efeito de realidade” (MIRAVET, 2003, p. 235, tradução nossa)⁶⁴.

É importante observar que a motivação maior para que Scorza apresentasse uma pentalogia gira em torno do silenciamento da luta indígena nos livros de história. Os episódios marcados por vitórias e derrotas do autóctone foram omitidos, calando dessa forma a voz daqueles que continuamente se dedicaram a recuperar suas terras, resultando num massacre em que milhares de índios perderam a vida em nome de uma causa legítima.

Apesar de as obras seguirem com a mesma temática: a luta dos camponeses pela recuperação de suas terras é importante ressaltar que a estruturação de cada livro traz múltiplos elementos, que diante da proposta

⁶³ como varón creció. Bebía, cabalgaba, se vestía y disparaba como hombre, sin percibir su desaforada belleza.

⁶⁴ presentado como un vínculo que estrecha la relación de la ficción con la realidad, como una manera de potenciar el efecto de realidad.

neindigenista de uma nova narrativa ou uma narrativa moderna, permitia ao autor mais experimentações. Dessa forma, “a introdução do humor na narrativa é a característica estilística que talvez mais a diferencia do modelo oficial indigenista” (ALDAZ, 2008, p.81, tradução nossa)⁶⁵, que alicerça seu diálogo no tom de protesto, adensando assim a escrita das obras. E essa característica estará presente como veremos mais adiante, nos diálogos nos quais participa o Menino Remigio na obra *GEI*.

Manuel Scorza leva ao leitor uma rica saga que se diferencia pela argumentação e linguagem, assim como pela multiplicidade de personagens, estes que como brevemente salientei, passeiam entre as obras, como Garabombo, Agapito Robles, Ladrão de Cavalos, Genaro Ledesma. Cada romance tem sua importância, por tratar-se de “um texto de testemunho baseado em fatos reais, num olhar que recria a realidade, no plano da ficção, por meio de elementos imaginários, fantásticos e oníricos” (ARAO, 2008, p. 89, tradução nossa)⁶⁶, e também por ainda serem fatos desconhecidos para muitos indígenas.

Em meio a um universo tão diverso, nos propusemos a investigar a segunda obra da pentalogia, intitulada *Garabombo, el invisible*, por sua importância literária frente a um momento de grande turbulência política, atingindo milhares de autóctones, que inesperadamente se viram sem suas terras em nome do capital estrangeiro, o que resultaria em posterior confronto entre autóctones e militares.

Ademais desta razão, os aspectos políticos e históricos tratados pelo autor, e a forma como Scorza escolhe para apresentá-los nos chamaram a atenção, pois a obra expõe uma concepção narrativa que aborda o discurso de maneira ímpar, com a presença da ironia e do humor em determinadas passagens, recursos característicos do Neindigenismo e que ocorrem nas demais obras da pentalogia.

O autor, como testemunha dos fatos ocorridos, conta histórias utilizando-se da fusão de elementos reais e ficcionais. Os diálogos são estruturados de forma que há uma dinamicidade e diversidade, na qual os personagens se apresentam com as suas peculiaridades no tecido textual e

⁶⁵ la introducción del humor en la narración es la característica estilística que quizás más le diferencia del oficial canon indigenista

⁶⁶ un texto testimonial basado en hechos reales, en vista de que recrea la realidad, en el plano de la ficción, a través de elementos imaginarios, fantásticos y oníricos.

para construir uma arquitetura textual, Scorza lança mão de recursos que vão do realismo mágico às transgressões audaciosas de seu modo de narrar, como o uso do humor, das nuances irônicas, para um material que foi sempre tratado com seriedade. (SCHIMITT, 2008, p.150)

Frente aos aspectos lúdicos, irônicos, e até polêmicos, que compõem e foram mostrados no brevíssimo resumo das obras, escolhemos o romance *Garabombo, el invisible*, olhando em particular a forma como o narrador nos apresenta os diálogos que envolvem os cavalos e os homens.

Anteriormente, dissemos que estes animais possuem grande destaque na obra, e claro não apenas por sua participação no confronto, mas, sobretudo pela maneira como o autor resolve determiná-los na história, ou seja, os valores que foram destinados a estes personagens que ultrapassam nossas expectativas enquanto leitores. Sendo assim, nos sentimos motivados a estudar como os aspectos morais e críticos no discurso que acontece entre os cavalos e os humanos se diferenciam, determinando comportamentos tão distintos.

Ao trazer à tona os fatos graves pelos quais os camponeses passaram, o autor constrói um romance repleto de características variadas. Scorza aborda o desejo de liberdade e reconhecimento que o indígena reivindica de ser proprietário da terra, revelando assim as barbáries sofridas pelo autóctone e o seu desejo de ser visto e ouvido pelos detentores do poder, mas não do modo como fazia o Indigenismo, com um novo modo trazido pelo Neoindigenismo.

Desde modo, na próxima seção trataremos de *Garabombo, el invisible*, romance inserido pela crítica no âmbito do que se configurou como a corrente do Neoindigenismo, fazendo uma abordagem ampla dos aspectos sociais e históricos que compõem a obra.

2.3 Um olhar mais aproximado para *Garabombo, el invisible*

Ao dar início a pentalogia *La Guerra Silenciosa* com a obra *Redoble por Rancas*, o autor peruano revelou as atrocidades sucedidas no Peru entre os anos de 1950 e 1960. Os cinco romances apresentam como ponto comum a luta indígena que no decorrer de cada obra conquista algumas vitórias, mas que também sofre diversas derrotas com personagens que protagonizam relatos de resistência em defesa de uma causa.

Na perspectiva de Scorza o autor deve ser “mais que um romancista, o autor é uma testemunha” (SCORZA, 1970, p. 3, tradução nossa)⁶⁷ dos acontecimentos que se passaram no Peru e em cada romance narrou as arbitrariedades sofridas pelos autóctones. Em *GEI* as rebeliões ocorridas no Peru contra as multinacionais e as autoridades peruanas que expulsaram de suas terras milhares de indígenas, entregando ao capital estrangeiro um grande território, se intensificaram, e a luta contra a companhia Cerro de Pasco chegou ao ápice.

Vejamos o que afirmava Mariátegui sobre a presença de empresas estrangeiras em seu país:

Entre 1895 e 1914, se instalaram no Peru as primeiras quatro grandes corporações, a (...) Peruvian Corporation Ltd., Cerro de Pasco Corporation, Internacional Petroleum Corporation, y Grace. A primeira de capital britânico e as demais norte-americanas. Ocupavam, junto a outras empresas estrangeiras menores, o lugar de dominação na mineração, no petróleo, na agricultura de exportação e no transporte pesado. E na mesma etapa, o capital imperialista conseguia também o domínio de quase todo o negócio bancário, do comércio internacional e da empresa principal de serviço elétrico. (MARIÁTEGUI, [1928], 2007, XVII, tradução nossa)⁶⁸

GEI conta com a presença de vários personagens, como Garabombo, o indígena que incita os demais companheiros a reaver suas terras e dignidade; o juiz Montenegro, grande antagonista, dono de extensas terras e aliado dos estrangeiros; Ladrão de Cavalos, que possuía a incrível capacidade de conversar com os cavalos; o Menino Remigio, visto por muitos como apenas um anão e louco; os Cavalos, que ocupam papel de destaque, participando efetivamente da grande rebelião que viria a ser organizada pelos camponeses.

As ações acontecem unindo elementos que passeiam entre o “sobrenatural”, quando os camponeses atestam a invisibilidade do protagonista Garabombo, “Garabombo era transparente. Nenhuma sentinela perceberia seus movimentos de cristal” (SCORZA, 1984, p. 11)⁶⁹, e a realidade, por meio das várias notícias jornalísticas inseridas na obra, a exemplo do capítulo 34 “Exército assume

⁶⁷ más que un novelista, el autor es un testigo.

⁶⁸ Entre 1895 y 1914, se habían instalado en el Perú las primeras cuatro grandes corporaciones, la (...) Peruvian Corporation Ltd., Cerro de Pasco Corporation, Internacional Petroleum Corporation, y Grace. La primera de capital británico y las demás norteamericanas. Ocupaban, junto a otras empresas extranjeras menores, el lugar de predominio en la minería, en el petróleo, en la agricultura de exportación y en el transporte pesado. Y en la misma etapa, el capital imperialista conseguía también el dominio de casi toda la banca, del comercio internacional y de la empresa principal de servicio eléctrico.

⁶⁹ ¡Garabombo era transparente! ¡Ningún centinela percibiría sus movimientos de cristal!

controle de Pasco. Chegam reforços militares”, em que por meio do jornal *Expreso* é noticiado a invasão da cidade pelos militares que se viam na iminência de entrar em confronto com os indígenas.

A cidade de Cerro de Pasco encontra-se desde ontem à noite praticamente em estado de sítio, depois que assumiu o controle da autoridade política e militar o Coronel Luis Marroquín Cueto, agora prefeito provisório. (...) Felipe Lercari, presidente da Associação de Criadores de Lanares, disse que a situação se torna cada vez mais tensa, porque os comuneiros continuam nas terras invadidas sem que as autoridades façam nada para tirá-los.
(*Expreso*, 10 de diciembre de 1961.) (SCORZA, 1984, p. 217, grifo do autor)⁷⁰

Os elementos da natureza estão fortemente imbuídos na construção do romance scorziano, rios, o tempo, a geografia peruana e os animais, fazem parte da composição de seu enredo. Os cavalos ocupam papel de destaque dentro da obra, quando “Scorza usa o discurso intuitivo e moralizador do cavalo com forte conotação reflexiva e filosófica. Enquanto o homem se desespera, o cavalo assume seu papel, acusando, questionando o comportamento humano” (PINHEIRO, 2008, p. 112, tradução nossa)⁷¹. A forma como o romance scorziano é estruturado, dá aos animais papel relevante, ao provocar nos humanos vários questionamentos. Nosso foco será nos cavalos que como afirmamos são, também, protagonistas da história.

Os acontecimentos do cotidiano ocorrem sempre com uma diversidade de personagens, e constatamos isso em cada passagem do texto, como no momento em que Garabombo, recém-saído da prisão, se depara com El Abigeo e outros companheiros e daí dão início ao diálogo.

— Ouça, amigo!
Abigeo puxou a garrafa e, quase antes que ela estourasse no chão, apontou-me a Winchester.
— Não se lembra de mim?
Abigeo desceu a carabina, rindo.
— Por pouco você não conta a história, Garabombo! Quase lhe dou um tiro.

⁷⁰ La ciudad de Cerro de Pasco se halla desde anoche prácticamente en estado de sitio al haber asumido el control de la autoridad política y militar el coronel Luis Marroquín Cueto, ahora Prefecto Accidental. (...) / Felipe Lercari, presidente de la Asociación de Criadores de Lanares, dijo que la situación se torna cada vez más tensa porque los comuneros siguen en las tierras invadidas sin que la autoridad haga nada por sacarlos.

⁷¹ Scorza utiliza el discurso intuitivo y moralizante del caballo con fuerte connotación reflexiva y filosófica. Mientras el hombre se desespera, el caballo asume su papel, acusando, cuestionando el comportamiento humano.

O outro pastava atrás dos rochedos. Abigeo levantou o braço. O companheiro alto, ossudo, de cara comprida, olhos tristes, faces chupadas, aproximou-se sorrindo, sem soltar a carabina.

Abigeo voltou-se.

— Acho que você conhece o chinchino Garabombo. É o homem que sofre da doença de ser invisível, segundo contei outro dia em Oyón.

— Não tenho o prazer.

O outro se abaixou, murmurou algo na orelha do cavalo.

— Quero preveni-los de que você é um amigo e que esperem.

Assim conheci o Ladrão de Cavalos, esse homem a quem tanto devo. (SCORZA, 1984, p. 25-26)⁷²

A obra de Scorza ocorre alicerçada em bases que tratam de um relato verídico, a partir daí a elaboração do romance se dá com a inserção de componentes que lidam com uma realidade difícil para os peruanos, mas que foram contados equilibrando o real e o humor, o que de certa forma dá ao leitor uma nova possibilidade de interpretação. A realidade vem traduzida com as notícias que o autor introduz ao longo da narrativa exemplificada com trechos do jornal *Expreso*; em contraposição o humor vem marcado com as aparições do menino Remigio por meio do comportamento atrevido, das piadas e indiretas dirigidas aos juízes e fazendeiros.

Ao mencionarmos a realidade dos fatos nos atemos à motivação do autor na escrita do romance, que no decorrer da leitura apresenta uma série de passagens jornalísticas com o objetivo de atestar a verdade do momento histórico que “ensangüentou as cordilheiras de Pasco em 1962” (SCORZA, 1984, p. 9)⁷³.

O humor presente em *GEI* “equilibra” os momentos de tensão vividos pelos peruanos. Dessa maneira o autor insere algumas situações ou falas que se confundem com a ironia e ratificam, segundo Scorza, que “a tragédia para poder ser representada e suportada tem que ser aliviada pelo humor (...) se sujeita um pouco ao meu caráter, que é essencialmente irônico (...)” (CLEMENTELLI; MAURO, [1975] p. 248-249 *apud* MIRAVET, 2003, p. 267)⁷⁴. Isso acontece desde o início da obra

⁷² — ¡Oiga, amigo! / El Abigeo tiró la botella y casi antes de que se estrellara, me encañonó con la winchester. / — ¿No se acuerda de mí? / El Abigeo bajó la carabina, riéndose. / — ¡Por poco no la cuentas, Garabombo! Casi te suelto un tiro. / El otro me pasteaba detrás de las rocas. El Abigeo levantó el brazo. El compañero alto, huesudo, de cara larga, de ojos tristes, de mejillas chupadas, se acercó sonriendo, sin soltar la carabina. / El Abigeo se volvió. / — Yo creo que usted conoce al chinchino Garabombo. Es el varón que padece la enfermedad de ser invisible, según le conté el otro día en Oyón. / — No tengo el gusto. / El otro se agachó, murmuró algo en la oreja del caballo. / — Les advierto que usted es un amigo y que esperen. / Así conocí al Ladrón de Caballos, ese varón al que tanto debo.

⁷³ ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962.

⁷⁴ la tragedia para poder ser representada y soportada tiene que ir aliviada por el humor (...) obedece un poco a mi carácter, que es sustancialmente irónico (...).

quando Garabombo e os demais companheiros tentam recuperar os planos das unidades policiais peruanas, com o intuito de organizar a rebelião.

Nesse momento se evidencia o humor característico da obra scorziana no excerto: “— Não seja boba, Sulpicia — falou Melecio Cuéllar —. Não o vêem! Garabombo pode comer e dormir à vontade. E se quiser mijará nos guardas. Pensarão que está chovendo!” (SCORZA, 1984, p. 10)⁷⁵ Esse discurso pensado pelo autor permite ao leitor encontrar o humor, a ironia, a fantasia e o mito no decorrer do relato.

É importante salientar que o enredo de *GEI* começa com esta primeira ação de Garabombo, o indígena dotado do poder da invisibilidade, que furta os planos dos militares em um confronto que se chamaria “Operação Despejo”. O romance conta com histórias paralelas como a do Menino Remigio, o anão procurado para escrever cartas aos moradores, assim como a saga dos indígenas em recuperar os títulos do povoado, que certificam a posse das terras usurpadas. Temos também a presença dos cavalos que ao longo da narrativa, demonstram por meio de sua acertada argumentação o quanto diferem comportalmente dos humanos. A organização dos indígenas, que resultaria em sangrento enfrentamento costura cada capítulo, de forma que o desenrolar dos acontecimentos se revestem de dor, indignação e desejo de mudança.

Com *GEI*, o autor nos presenteia com uma obra que a partir de uma nova narrativa, tem em seu corpo as poesias, as notícias e cartas que dão ao relato a credibilidade à história contada. Em entrevista à *Radiotelevisión Española* em 1977, o autor nos conta que ter vivido, com exceção dos anos de exílio, lado a lado com os índios que lutavam pela recuperação de suas terras foi fundamental para a construção da pentalogia, dando por meio das fotos e demais registros veracidade ao relato. A luta que antes era somente contra o estrangeiro, contava agora com outro vilão, elite peruana, formada pelos fazendeiros, políticos e juízes.

Um dos personagens inovadores, do ciclo de Scorza, é que o clássico índio da tradição indigenista, é ao mesmo tempo o super poderoso Juiz de Yanahuanca. Este, o “primeiro cidadão” da região -dito de passagem o elemento que mais coordena a Pentalogia da saga de Scorza- é uma “criação heróica” de Scorza, um elemento totalmente novo.

⁷⁵ — No seas tonta, Sulpicia — exclamó Melecio Cuellar —. ¡No lo ven! Garabombo puede comer y dormir a su gusto. Y si quiere orinará sobre los guardias. —Creerán que está lloviendo!

(...) a fusão de um “índio” com a “autoridade política” / “representante do poder central do Estado”, na figura do super poderoso Juiz Montenegro. (ESCAJADILLO, 2008, p. 15-16)⁷⁶

A presença do juiz Montenegro na narrativa é fundamental na articulação do jogo ficcional, já que é figura central na tomada de decisões, junto aos militares que planejavam as estratégias contra os rebeldes.

Scorza expõe de maneira crua e verdadeira as práticas desumanas a que eram expostos os indígenas. “[Esse] estado de servidão persiste (...) até os dias de hoje, apesar das leis elaboradas para ‘protegê-los’” (MARIÁTEGUI, 2012, p. 111). Importante atentar que a observação de Mariátegui mesmo sendo do início do século XX ainda cabe nos anos de 1970, sendo levada à ficção por Scorza. O romance scorziano retrata de maneira singular um capítulo apagado dos livros de história, e que ainda segue silenciado ou desconhecido por muitos, expondo por meio de uma narrativa testemunhal as aflições e desejos do autóctone.

Desde modo, realizamos no Capítulo 2, uma introdução dos aspectos históricos ocorridos na serra peruana, e um breve estudo sobre alguns personagens do segundo romance da pentalogia *GEI*, no intuito de, posteriormente, aprofundar nossa pesquisa em uma análise mais acurada sobre o narrador, e a estrutura narrativa do romance. A importância da perspectiva de Scorza, enquanto narrador e personagem a respeito dos acontecimentos nas comunidades peruanas e como ele narra os fatos vividos também serão abordados no capítulo seguinte.

3 O DISCURSO DO NARRADOR

Como vimos no capítulo anterior o Neindigenismo trouxe além do papel de protesto, novos elementos, como o caráter lúdico, o humor e a fantasia. A luta do indígena começa prematuramente com a exploração sofrida por seus próprios conterrâneos, e que se consolida com a chegada do estrangeiro no papel de opressor. Nesse cenário, a massa intelectual, consciente de seu papel, sabe que deve lutar pela implementação de mudanças.

⁷⁶ uno de los novedosos personajes, del ciclo de Scorza, es que el clásico gamonal de la tradición indigenista, es a la vez el superpoderoso Juez de Yanahuanca. Éste, el “primer ciudadano” de la región -dicho de paso el elemento que más coordina la Pentalogía de la saga de Scorza- es una “creación heroica” de Scorza, un elemento totalmente novedoso.
(...) la fusión de un “gamonal” con la “autoridad política” / “representante del poder central del Estado”, en la figura del superpoderoso Juez Montenegro.

Muitas revoltas sucederam ao longo dos anos, a exemplo do que houve em Rancas, Yanahuanca, Chinche e Pacoyán, e que foram muito bem relatadas posteriormente por Manuel Scorza. Isso pediria a contínua ação da população indígena e dos intelectuais, que “reconhecem o valor da cultura mestiça e imaginam a identidade de seus respectivos países como uma congregação de culturas” (PRIETO, 2008, p. 173, tradução nossa)⁷⁷. Assim, novas características às produções e uma mescla de gêneros ousada, viriam a agregar e enriquecer o tecido literário como veremos mais adiante.

Scorza, que “se considerava, antes de tudo, um poeta” (MIRAVET, 2003, p. 76, tradução nossa)⁷⁸ publicou as obras *Las imprecaciones* (1954), e *Los adioses* (1958) e desenvolveu um árduo trabalho como editor. Ainda vivendo um momento transitório entre correntes, mas com nome bastante relacionado ao Neoindigenismo, contaria com a inserção de elementos como a “lenda e história, fantasia e realidade, invenções e testemunhos” (SCHIMITT, 2008, p. 151) em seus romances. Em meio a esse cenário nasceria uma das obras mais importantes da época, a pentalogia *La guerra silenciosa*, o conjunto de cinco romances contados por um narrador personagem.

Garabombo, el invisible, segundo romance da pentalogia scorziana, foi escrita alicerçada na experiência vivida pelo autor durante os confrontos entre indígenas e estrangeiros, narrando a história do índio Garabombo e seus companheiros em busca da retomada de suas terras.

Como dissemos, este momento contava com outro inimigo, os próprios peruanos que atacavam os descendentes dos indígenas. “Scorza foi nomeado a voz dos camponeses, à frente do Movimento Popular do Peru” (DE LA CUBA, 2014, p. 253)⁷⁹, e o espírito inquietante do jornalista, o envolvimento dos demais escritores com a causa indígena e a necessidade de externar o massacre ocorrido entre 1950 e 1960, fez com que a história apresentada, contasse com um narrador, que também foi testemunha do massacre naquele período.

Por entender que Manuel Scorza participou da luta indígena, o leitor pode inicialmente associar o herói Garabombo ao autor, e pensar na possibilidade de ter em suas mãos uma obra autobiográfica, inclusive em entrevista sobre a pentalogia a

⁷⁷ reconocen el valor de la cultura mestiza e imaginan la identidad de sus países respectivos como una congregación de culturas.

⁷⁸ se consideraba, ante todo, un poeta.

⁷⁹ Scorza fue nombrado vocero de los campesinos, al frente del Movimiento Comunal del Perú.

Radiotelevisión Española em 1977, o próprio autor fala da existência de Garabombo, que na realidade era conhecido como Fermín Espinoza⁸⁰. Implantamos assim o seguinte questionamento: deveríamos então, entender essa obra como autobiográfica?

Em nosso entendimento não, já que no romance quem conta a história é um narrador que não tem como cerne sua história em si, mas sim a trajetória de luta vivida pelos indígenas, a história gira em torno desse conflito. Philippe Lejeune em o *Pacto autobiográfico* ([1975] 2008, p. 14), afirma inclusive, que a definição de autobiografia é entendida como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Em *GEI*, o narrador não está preocupado em apresentar única e exclusivamente sua experiência junto aos indígenas, mas sim contar sobre a situação de descaso a qual viviam as comunidades ficcionalizando os fatos.

Sendo assim, o leitor se depara com uma narrativa que tem como foco os acontecimentos ocorridos com os diversos personagens da trama. Mesmo que em alguns momentos o leitor se depare com passagens que o levem a indagar-se: Quem fala neste momento é Scorza ou narrador?

Eu continuei morando na caverna Jupaicanán. Conhece Jupaicanán? Melhor! É chuva, chuva, chuva. Quando estiava, descíamos para recolher esterco de lhama. Só com a fumaça se combatem os morcegos. Jupaicanán é a pátria desses pestíferos. É difícil encontrar lugar seco nessa caverna. Continuamos ali. Uma só esperança nos acompanhava: em breve acabaria o verão. (SCORZA, 1984, p. 45)⁸¹

Aqui vemos que o narrador participante, apresenta a voz do protagonista Garabombo, que vai de encontro a “uma vida de miséria e adquire experiência à custa da dor” (PINHEIRO, 2011, p. 27), o que acaba por torná-lo, Garabombo, no organizador e grande incentivador dos demais indígenas a recuperarem suas terras por meio da rebelião, que será orquestrada ao longo na narrativa.

⁸⁰ Manuel Scorza, em entrevista a Joaquín Soler em *Entrevista a Fondo* (1977) apresenta uma foto de Fermín Espinoza, representante da causa indígena, que aparece como Garabombo no segundo romance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8oqVHqKFoU>

⁸¹ Yo seguí viviendo en la cueva Jupaicanán. ¿Conoce Jupaicanán? ¡Mejor! Es lluvia, lluvia. Cuando escampa bajábamos a recoger estiércol de llamas. Sólo con humo se combate a los murciélagos. Jupaicanán es la patria de esos pestíferos. Es difícil encontrar lugar seco en esa cueva. Seguimos allí. Una esperanza nos mantenía: pronto acabaría el verano.

A inclusão deste narrador enquanto personagem é vista ao longo do jogo ficcional proposto, que por fim participa dos fatos sucedidos, que ora se inclui nos diálogos com o uso da primeira pessoa do plural, ora com o uso da primeira pessoa do singular como podemos ver a seguir.

A tropa se dividiu. *Meteram-nos* entre duas filas. *Descemos* para a estrada. *Eu* conhecia todas as pedras, as gretas, as curvas, as fontes. Os guardas *nos obrigaram* a carregar os primeiros mortos: *descíamos* com dez cadáveres. *Olhei* para a cara aberta, escarlate, de Oswaldo Guzmán, nosso tesoureiro. (SCORZA, 1984, 233, grifo nosso)⁸²

Scorza se faz valer da narração onisciente, e apesar de também utilizar outras pessoas na narrativa “—*Você* meteu essa idéia em Chinche. Por *sua* causa começaram o processo” (SCORZA, 1984, p. 32, grifo nosso)⁸³, conta a história utilizando na maioria dos diálogos a segunda e terceira pessoas do singular e plural e, em determinados momentos, permite algumas intervenções em 1ª pessoa do singular. Oscar Tacca em *Las voces de la novela* (1973, p. 29-30, grifo do autor, tradução nossa) acrescenta que “o narrador sabe mais do que vê. O relato pode, certamente, restringir-se à visão. Porém pode também, (...) representar a *consciência* de um narrador”⁸⁴, o que proporciona um conhecimento aprofundado de si e dos personagens, seus pensamentos e emoções.

Em nossa leitura, acreditamos que Scorza ao construir o jogo ficcional proposto tenta mostrar ao leitor que os fatos os quais vivenciou assumem um caráter de profundo envolvimento não só por ter estado lá, mas, sobretudo, por nos mostrar que aquele momento poderia quem sabe trazer ao indígena uma valorização de seu papel, e incitar o desejo de mudança.

Constatamos que Scorza ao criar seu narrador foi capaz de revelar sua voz interior ao perceber junto aos indígenas as problemáticas direcionadas às questões de cunho social e político. Seu envolvimento como participante da luta trouxe uma interpretação mais ampla dos fatos, bem como uma intimidade com os personagens, ao exibir uma história que conta com um narrador que não estava

⁸² La tropa se dividió. Nos metieron entre dos filas. Bajamos hacia la carretera. Yo conocía todas la rocas, las grietas, las curvas, los puquios. Los guardias nos obligaron a cargar a los primeros muertos: descendíamos con diez cadáveres. Miré la cara abierta, escarlata, de Oswaldo Guzmán, nuestro tesoro.

⁸³ —*Tú* le metiste esa idea a Chinche. Por *ti* comenzaron el juicio.

⁸⁴ el narrador sabe más de lo que ve. El relato puede, ciertamente, ceñirse a la visión. Pero puede también, (...) representar la *conciencia* de un narrador. (grifo do autor)

sozinho na luta travada, mas sim em meio a um coletivo sedento por justiça, como porta-voz dos massacrados, injustiças e desejos quando presente nas reuniões do partido. O narrador testemunha nos aponta então, o sentimento daqueles que já não suportavam mais a exploração e expõe a carga dramática da voz de Garabombo quando ele diz que

— Acabou o tempo em que os prepotentes gritavam “o mundo é meu”.
Todas as cercas cairão! Ninguém nos segura!
Na voz de Garabombo já perceberam o tremor da terra submersa sob a
incontida maré dos pés descalços.
Tremeram. Sabiam que os procuradores preparavam recuperações, mas
desconheciam a colossal magnitude da invasão. Apagariam vinte fazendas
numa só noite! Sobre duzentos mil hectares tremulariam as bandeiras das
comunidades! Olharam para Garabombo, o arquiteto do sonho audacioso.
(SCORZA, 1984, p. 156)⁸⁵

Neste fragmento ainda é possível constatar que o narrador apresenta ao leitor um protagonista incansável e proposto a enfrentar todas as consequências em nome da causa indígena. Até o retorno de Garabombo ao povoado os indígenas se encontravam completamente desacreditados, e não encontravam forças para recuperar suas terras. Um sentimento se apodera do índio e reverbera pelo grupo, que é potencializado pela certeza da invisibilidade de Garabombo que não é citada nesta passagem, mas que se verá ao longo do romance. O índio, ser invisibilizado na sociedade é brilhantemente colocado pelo autor, que ao narrar as aventuras de Fermín Espinosa ou Garabombo, nos explica que sua condição social é frágil e necessita de mudança.

A perspectiva desse narrador que se mistura ao autor é de, portanto, por meio dos acontecimentos, apresentar os hábitos daqueles que fazem parte da obra, as ações de cada personagem, através de uma aproximação desse jogo literário para que assim, possa se estabelecer uma familiaridade com o caráter de cada um dentro da ficção. Essa atitude, em nosso entendimento, se faz essencial para que o leitor possa estabelecer uma relação de proximidade com a obra, com os personagens. Ainda que o autor neoindigenista insira no romance o aspecto lúdico,

⁸⁵ —¡Se acabó el tiempo en que los prepotentes gritaban “el mundo es mio”! ¡Todos los cercos caerán! ¡Nadie nos detendrá! / En la voz de Garabombo ya percibieron el temblor de la tierra sumergida bajo la incontenible marea de los pies descalzos. / Temblaron. Sabían que los personeros preparaban recuperaciones, pero desconocían la colosal magnitud de la invasión. ¡Borrarían veinte haciendas en una sola noche! ¡Sobre doscientas mil hectáreas flamearían las banderas de las comunidades! Miraron a Garabombo, el arquitecto del desaforado sueño.

o bom humor, não devemos esquecer que atrelado a estes aspectos há também o descaso, a indiferença, a invisibilidade do indígena, tendo como um de seus representantes o índio Garabombo.

A aparição de Garabombo, logo no primeiro capítulo, intitulado “Do lugar e da hora em que os incrédulos chinchinos comprovaram que Garabombo era transparente” com dois acontecimentos, nos revela um aspecto bem relevante desta ficção, que se refere ao sobrenatural, presente no adjetivo “transparente” dirigido ao protagonista da obra, o que pode causar certa estranheza para quem lê, e logo surgir a pergunta: “Por que transparente?” Assim nos conta o narrador sobre como seus companheiros tiveram certeza de sua invisibilidade ao conseguir furtar os planos do acampamento militar.

Então todos comprovaram que Garabombo era verdadeiramente invisível. (...) Ninguém o via! Protegido por sua carne transparente, antes do anoitecer, Garabombo se apoderaria dos planos secretos da Guardia de Assalto. (SCORZA, 1984, p. 11-12)⁸⁶

Cabe em nossa análise observar o quanto todos se apoiavam na invisibilidade e heroísmo de Garabombo, e pensar o real significado de seu poder e influência junto aos indígenas nos transporta para um aspecto que rege as cinco obras da pentalogia scorziana, que é o caráter do real maravilhoso. Em *GEI*, a representatividade de Garabombo e sua invisibilidade estarão atreladas à perspectiva sociológica, já que o autor coloca como invisível o indígena em sua condição enquanto aquele que está à serviço dos fazendeiros.

Nosso ponto de vista é reforçado pelo artigo Entre culturas: conflitos na literatura heterogênea de Manuel Scorza (s.d. p. 2) de Lina Arao ao trazer à discussão que o caráter da invisibilidade de Garabombo “é também social, quando adquire um valor metafórico, uma vez que não interessa aos fazendeiros ou governantes fazerem caso de sua existência ou de sua comunidade”. A luta travada entre indígenas por reconhecimento e para que fossem vistos pela oligarquia peruana é contínua, já que suas queixas eram simplesmente ignoradas.

É importante observar que além do olhar metafórico dado a Garabombo, que nos faz discutir sobre a invisibilidade social do índio que é ignorado pelos

⁸⁶ Entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. (...) ¡Nadie lo veía! Protegido por su carne transparente, antes de anochecer, Garabombo se apoderaría de los planes secretos de la Guardia de Asalto.

representantes do capital estrangeiro, como também por seus próprios conterrâneos, há inclusive outra metáfora colocada que diz respeito à humanização dos animais, no caso dos cavalos, que são dotados de um comportamento mais equilibrado comparado aos humanos. Essa condição metafórica fica latente ao vermos que Garabombo, de certa forma se aproveita de sua condição “transparente” para ajudar a comunidade indígena nos planos de recuperação das terras.

Retomando o enfoque do realismo maravilhoso devemos entender que Scorza se vale desse recurso, que é uma marca do movimento Neoindigenista com o objetivo de empregar a questão lúdica e de posteriormente suscitar no leitor questionamentos, afinal no caso de Garabombo, sua invisibilidade provoca dúvidas e indagações no decorrer do romance. A respeito desse efeito sobre o leitor, Irlemar Chiampi em *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983, p. 55) reforça que “é identificado muitas vezes no ouvinte ou no leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento)”⁸⁷, sensações que facilmente serão experimentadas pelo leitor ao se deparar com o enredo de *GEI*.

O jogo literário estabelecido por Scorza é envolvente e nos mostra que os problemas do Peru ultrapassam as questões políticas, ao colocar e questionar as ações humanas. Para isto utiliza elementos ficcionais por meio de personagens que provocam inquietude, como o Menino Remigio maltratado, inferiorizado e ridicularizado por sua aparência, mas que ao mesmo tempo era um dos poucos que sabiam escrever e ler dentre os indígenas. Além do anão, temos o próprio Garabombo, o invisível, que na verdade não era visto por sua condição de indígena, de explorado.

Chamou-nos a atenção a maneira como o autor apresenta os animais, em especial os cavalos, que são também protagonistas. Falamos do “questionar as ações humanas”, e isso ocorrerá com os personagens cavalos que em momentos de enfrentamento e revolta se colocarão e questionarão o comportamento humano. Até que ponto nossas escolhas não interferem e modificam a vida de terceiros? Os cavalos que ganham voz em *GEI* assumem uma representatividade no romance e nos respondem esse questionamento quando ocorre, sobretudo, o confronto entre indígenas e militares.

⁸⁷ es identificado muchas veces en el oyente o en el lector (admiração, sorpresa, espanto, arrebatamiento).

3.1 Uma abordagem panorâmica de alguns personagens

Inicialmente cabe observar que nossa análise panorâmica objetiva fazer um rastreio mais geral a fim de apresentar alguns personagens aos leitores, para depois fazer uma investigação mais detalhada dos cavalos que são protagonistas em *GEI* e que são o foco de nossa dissertação.

Os romances da pentalogia de Scorza possuem uma conexão, e muitos personagens passeiam pelas cinco histórias. Em *Redoble por Rancas* temos a presença de Menino Remigio, Ladrão de Cavalos, os Cavalos, juiz Montenegro e Garabombo, que é tratado por Fermín Espinoza, e que em *Garabombo, el invisible*, será chamado de Garabombo, ocorrendo em algumas poucas passagens ser tratado por Fermín. Convém ressaltar, que fizemos um recorte em meio a imensa gama de personagens do romance, para que nosso leitor possa ter uma ideia daqueles que atuam de forma crucial no romance, onde traremos um pouco de cada um e mais aprofundadamente sobre os Cavalos.

Para situar nosso leitor a respeito de quem é Garabombo, introduziremos uma visão sobre essa figura que assume para a comunidade indígena a representação de líder, já que a comunidade indígena crê que ele seja dotado do poder da invisibilidade, daí o título do romance, *Garabombo, el invisible*. Para os autóctones, vencer os estrangeiros e uma parcela de peruanos aliados a estes, parecia algo impossível até que Fermín fez acreditar ser invisível e sobre essa condição todos falavam.

— Não o vêem — sorriu Amador Cayetano, o presidente da comunidade. — É invisível!
 — Há sete anos que ele é invisível — sussurrou Melecio Cuéllar.
 Ninguém o via! Protegido por sua carne transparente, antes do anoitecer Garabombo se apoderaria dos planos secretos da Guarda de Assalto.
 (SCORZA, 1984, p. 12)⁸⁸

Interessante pensarmos nesta frase “Ninguém o via!”. Autoridades e os próprios indígenas aliados à ideia de retirar as terras de seus conterrâneos não enxergavam Garabombo, e porque não? Esse questionamento seguirá o leitor no decorrer dos capítulos, ao se perguntar qual a razão pela qual o autor insere um

⁸⁸ —No lo ven —sonrió Amador Cayetano, el presidente de la comunidad—. ¡Es invisible!

—Hace siete años que es invisible —susurró Melecio Cuéllar.

¡Nadie lo veía! Protegido por su carne transparente antes del anochecer, Garabombo se apoderaría de los planes secretos de la Guardia de Asalto.

herói que proclama a todos: “Sou de cristal! Sou invisível, Dom Florentino! Sou de ar! Pura sombra! Nunca vão me capturar! Sou fumaça! (SCORZA, 1984, p. 75)⁸⁹.

Ao trazer uma fala que mira o sobrenatural e que aborda a perspectiva lúdica, mais uma vez retomamos à análise os aspectos da corrente Neoindigenista que insere em suas produções novas características, como a mencionada, sem desvincular-se das questões sociais. Neste quesito, nos balisamos nos estudos de Antonio Cornejo Polar que faz uma ampla discussão sobre a referida corrente.

Ao colocar em evidência a problemática social, e constatar por meio do romance os varios obstáculos vivenciados pelos indígenas, as comunidades que resolvem lutar lideradas por Garabombo confiam na invisibilidade do herói como algo sobrenatural, e uma arma frente aos militares. “— Garabombo tirará os títulos! Ele pode, ele é invisível! Levantaram-se, eletrizados” (SCORZA, 1984, p. 75)⁹⁰. A questão é que o herói tem um grande valor simbólico, “a voz de Garabombo surge da escuridão, ajudando aos populares a recuperar sua confiança e calando os fazendeiros” (MIRAVET, 2003, p. 169)⁹¹. O narrador da trama nos fala de personagens que se veem sem esperanças em uma mudança diante de um cenário de exploração, e ao terem como líder um ser “transparente” encorajam-se na luta pela recuperação de suas terras.

Falamos anteriormente da colocação metafórica da invisibilidade de Garabombo na trama, que nos faz pensar que essa invisibilização começou com seus descendentes desde o momento da colonização pelos europeus e posteriormente por seus conterrâneos, os criollos. Em *GEI*, Scorza reforça por meio das problemáticas existentes que o indígena desde sempre enfrentou o descaso ao ser submetido à condição de explorado, tendo sua voz silenciada.

Ao termos como alicerce um fato ocorrido, podemos analisar que *GEI*, na verdade, mostra que a figura do mito, ultrapassa sua existência, ainda mais ao incitar os camponeses a recuperarem suas terras, o que demonstra que “a arte narrativa se revela, assim, num conjunto de estratégias ou perspectivas que coloca o

⁸⁹ ¡Soy de cristal! ¡Soy invisible don Florentino! ¡Soy de aire! ¡Pura sombra! ¡Nunca me capturarán! ¡Soy humo!”.

⁹⁰ —¡Garabombo sacará los títulos! Él puede. ¡Él es invisible! Se levantaron electrizados.

⁹¹ la voz de Garabombo emerge de la oscuridad, ayudando a los comuneros a recuperar su confianza y acallando a los hacendados.

narrador para refletir sobre a condição humana, sempre intensa e complexa” (HUÁRAG, 2008, p. 118, tradução nossa)⁹².

E essa complexidade nos provoca questionamentos, que surgem quando lidamos com a causa indígena, e sobretudo com a situação de exploração vivida pelo autóctone, que perpassa pelo desprezo e invisibilidade por parte da sociedade no romance de Scorza. De la Cuba (2014, p. 262, tradução nossa) acrescenta que “a Garabombo (...), essa singularidade é o símbolo da indiferença das autoridades diante às reivindicações de um cidadão como ele”⁹³, uma indiferença que se mescla às humilhações vividas pelo indígena como podemos averiguar na seguinte passagem, no diálogo mantido entre Garabombo e sua esposa, Amalia Cuéllar.

—Outubro é o mês de distribuição da terra. Todo mês de outubro Dom Gastón distribui os lotes, Garabombo. / —Já sei. / —Talvez tenha esquecido que você o ofendeu. / Os morcegos soavam “plaf, plaf”. Eu continuei alimentando a fogueira. / —Você não é o único que foi perdoado. Lembre-se do coxo Grijalva! Dom Gastón tirou o lote dele, mas no ano seguinte, em outubro, o coxo chorou e Dom Gastón o perdoou-o. Talvez ele também nos perdoe a nós. Por que você não desce? / —Vou pensar. / Quase não dormi. E se Amalia tivesse razão? Por que não? O que é que eu perderia tentando? Ao amanhecer, comuniquéi: —Amalia, acho que vou descer. / —Suplique, Garabombo! Talvez você tenha sarado, talvez Dom Gastón veja você e nos autorize a ocupar um sítio. Por que não? Quem sabe a gente vai semear milho e criar ovelhas! Talvez... (SCORZA, 1984, p. 45)⁹⁴

As contínuas situações de humilhação pelas quais a comunidade indígena passa, deixam Garabombo cada vez mais indignado, e em decorrência disso um desejo de mudança é alimentado. A sua condição diante das dificuldades impostas por ser indígena, e de subalterno à classe dominante, o deixa em posição desfavorável, e isso gera um sentimento de revolta que foi alimentado nos anos em que esteve preso. “Na prisão, ouvindo as discussões dos políticos, aprendeu muito, teve sua melhor escola” Pinheiro (2011, p. 44) e pode constatar que os brancos só viam o que era de seu interesse. Entendemos então que a invisibilidade social do

⁹² el arte narrativo se revela, entonces, en un conjunto de estrategias o perspectivas que maneja el narrador para reflejar la condición humana, siempre intensa y compleja.

⁹³ a Garabombo (...), ese atributo es el símbolo de la indiferencia de las autoridades frente a las quejas de un ciudadano como él.

⁹⁴ —Octubre es el mes del reparto de la tierra. Todos los octubres don Gastón reparte los lotes, Garabombo. / —Ya sé. / —Quizá se haya olvidado que lo ofendiste. / Los murciélagos sonaban “plaf, plaf”. Yo seguí alimentando la fogata. / —No eres el único que ha sido perdonado. ¡Acuérdate del cojo Grijalva! Don Gastón le quitó su lote, pero al año siguiente en octubre el cojo le lloró y don Gastón lo perdonó. Quizás a nosotros también nos perdone. ¿Por qué no bajas? / —Lo pensaré. / Casi no dormí. ¿Y si Amalia tenía razón? ¿Por qué no? ¿Qué perdía intentando? Amaneciendo, comuniqué: —Amalia, creo que bajaré. / —¡Suplica, Garabombo! Quizá te hayas curado, quizá don Gastón te vea y nos autorice a ocupar un sitio. ¿Por qué no? ¡Quién sabe sembramos maíz y criemos ovejas! Quizá...

herói, ocorre também por Fermín tentar denunciar, reivindicar mudanças, e incomodar mostrando que o povoado tinha sido duramente atingido por decisões arbitrárias. Enquanto estava nas repartições tentando ser visto e ouvido, ninguém o enxergava.

Após ter passado trinta meses na prisão, Garabombo se reencontra com seu amigo Juan Lovatón, e é apresentado a um documento chave na luta indígena, os Títulos de propriedade, que traria aos camponeses o respaldo necessário e força na argumentação contra os fazendeiros. Assim se sucede o diálogo entre os dois amigos.

—Sabe o que é isto, Garabombo?
 —Não, Dom Juan.
 —São os títulos de nossa comunidade.
 —Garabombo levantou-se.
 —São os títulos de 1711, Dom Juan?
 Tremia. (...)
 —Este Título prova que as fazendas são roubadas. Todas as fazendas são terra roubada. Aqui está a prova!
 —Tome conhecimento, filho. (SCORZA, 1984, p. 33-34)⁹⁵

A descoberta dá ao herói Garabombo uma nova razão para continuar firme na luta indígena, com a missão de provocar na comunidade o desejo pela retomada das terras sequestradas pela companhia estrangeira, que vale reforçar tinha o aval da ala política, judicial e militar do Peru. Em posse dos títulos, o grupo liderado por Garabombo vai em busca de um advogado em Lima, já que “não cabe expropriação, mas recuperação” (SCORZA, 1984, p. 34)⁹⁶. Essa atitude foi importante, mas enfrentou seus problemas, já que não possuíam uma situação econômica favorável, e estavam ali porque a comunidade fez uma arrecadação para a viagem do pequeno grupo na busca de um advogado que os orientasse.

O leitor não deve se confundir ao pensar que por ser um homem do campo e ter sido preso, Garabombo não tinha conhecimento sobre a real situação pela qual passavam. Em conversa com os demais companheiros da revolta esclareceu que: “No quartel aprendi meus direitos. Li a Constituição! (...) —Sou

⁹⁵ —¿Sabes qué es esto, Garabombo? / —No, don Juan. / —Son los títulos de nuestra comunidad. / Garabombo se levantó. / —¿Son los títulos de 1711, don Juan? / —Este Título prueba que las haciendas nos usurpan. Todas las haciendas son tierra usurpada. ¡Ésta es la prueba! / Entérate, hijo, entérate.

⁹⁶ não cabe expropriação, mas recuperação.

segundo-sargento da reserva” (SCORZA, 1984, p. 27)⁹⁷. A percepção sobre o problema e sobre os direitos dos autóctones foi mais uma arma nas mãos de quem sabia que o confronto a ser travado não seria fácil, e isso fica evidente na conversa de Garabombo e Bustillos com o advogado.

—Nós representamos os colonos da Fazenda Chinche, da província de Yanahuanca, doutor. O dono quer expulsar todas as bocas inúteis. Este ano ele não distribuiu terra aos velhos, às mulheres e aos rebeldes. Sofremos uma tirania muito dura. Vivemos correndo atrás das vacas, dos cavalos e dos animais sem outro salário a não ser pancada. Queremos apresentar uma queixa!

—Fazem bem!

—Ouvimos dizer que a lei autoriza expropriar para os índios sem terra.

—É isso mesmo, filhos. Expliquem-me a situação! (SCORZA, 1984, p. 65)⁹⁸

Garabombo se compromete junto aos companheiros em buscar uma solução para a problemática indígena, “possui qualidade de um herói (...): é incorruptível, não se rende jamais, nem sequer quando enfrenta a prisão ou a tortura, é fiel aos seus ideais” (GRILLO, 2019, p. 105, tradução nossa)⁹⁹. Essas qualidades são essenciais para dar volume ao levante indígena, que ainda se via fragilizado, em virtude do primeiro confronto e que pouco a pouco vai ganhando confiança com a determinação de Garabombo.

Scorza além de defender a luta indígena, nos faz refletir sobre a condição de dignidade do homem frente à reivindicações tão justas e que transcendem qualquer forma de combate. Para isso, o autor assume diversas vezes o discurso indireto livre, “confundindo-se” com o personagem Garabombo, como na passagem: “Eu conhecia todas as pedras, as gretas, as curvas, as fontes”. (SCORZA, 1984, p. 228)¹⁰⁰. Durante a leitura do romance o narrador, que é um observador, mostrará ao leitor que para o além da fantasia, da sátira ou do humor, está a dor, a humilhação e as reclamações de um povo explorado, que aparecem com Garabombo e os demais personagens.

⁹⁷ En el cuartel aprendí mis derechos. ¡Yo he leído la Constitución! (...) —Soy sargento segundo licenciado.

⁹⁸ —Nosotros representamos a los colonos de la hacienda Chinche, de la provincia de Yanahuanca, doctor. El dueño quiere expulsar a todas las bocas inútiles. Este año no ha repartido tierra a los viejos, a las mujeres ni a los rebeldes. Padecemos una pesada tiranía. Eternamente corremos tras las vacas, los caballos y los animales sin más sueldo que los golpes. ¡Queremos quejarnos! / —Hacen bien. / —Hemos oído que la ley autoriza expropiar para los indios sin tierra. / —Así es, hijos. ¡Explíquenme la situación!

⁹⁹ posee las cualidades de un héroe a carta cabal: es incorruptible, no se rinde jamás, ni siquiera cuando enfrenta la cárcel o la tortura, es fiel a sus ideales.

¹⁰⁰ Yo conocía todas las rocas, las grietas, las curvas, los puquios.

A proposta do autor que insere no romance um protagonista invisível e que conta com a adesão de vários companheiros na luta empreendida, é questionada em algumas situações, quando “até Amalia Cuéllar, sua mulher —que mais ninguém carecia de motivos para desconfiar —, cobriu a boca com sua echarpe azul” (SCORZA, 1984, p. 11)¹⁰¹, quando Garabombo utilizando de seu “poder” conseguiria pegar os planos da Guarda de Assalto, demonstrando certa insegurança.

Em outros momentos o poder do índio Fermín (Garabombo) era tido como imprescindível, “—Garabombo tirará os títulos! Ele pode, ele é invisível! Levantaram-se eletrizados” (SCORZA, 1984, p. 78)¹⁰². Esse jogo da invisibilidade, é uma tônica ao longa da obra, e demonstra um significativo simbolismo em torno de sua figura, a figura do índio menosprezado, que por fazer parte de uma classe empobrecida e explorada não é vista e nem respeitada, antes apenas pelo estrangeiro e agora também por seus conterrâneos.

E não o viam simplesmente porque não queriam vê-lo. A condição do indígena, sempre foi desde a época da colonização, a de ser explorado pelos conquistadores, no entanto esse cenário contava, além da presença dos fazendeiros alicerçados pela conivência do governo que invisibilizava a problemática instalada, também com a participação de seus compatriotas, que sofrendo ameaças ou mesmo por um cargo de liderança sob os demais peruanos prestam serviços aos fazendeiros. Um exemplo deste momento temos no capítulo 6, intitulado “Garabombo comprova que afinal de contas não é tão fácil deixar de ser invisível” quando o herói avistou Jiménez e Cristóbal com quem dividiu cela, e que foram soltos graças a Garabombo. Assim acontece.

—Que prazer, irmãos! Que prazer me dá este encontro!
 Mas Jiménez e Cristóbal continuaram descarregando, parecendo não vê-lo, sacos e bolsas de onde emergiam pedaços de carne.
 —Que é que há? Estou tão magro assim? Não me conhece? (...)
 Garabombo suspeitou que Ponciano não o estava vendo. *Não o estava vendo!* De pé na mesma esquina onde sete anos antes contraíra sua doença letal, por um instante que durou meses, assaltou-o o pânico de uma recaída. (...)
 Garabombo esperou que saísse uma comuneira com seu “Melhoral” e contou sua terrível experiência. O velho ficou sombrio.

¹⁰¹ Hasta Amalia Cuéllar, su mujer —que más que nadie carecia de motivos para desconfiar— se tapo la boca con su pañolón azul.

¹⁰² —¡Garabombo sacará los títulos! Él puede. ¡Él es invisible! Se levantaron electrizados.

—Qual recaída nem recaída! Jiménez e Ponciano não têm cara para olhar para você, Garabombo. Sabe que eles são capatazes da Fazenda Chinche?
 —Que é que está dizendo, Dom Juancho?
 Precisou segurar-se na madeira manchada do balcão. (SCORZA, 1984, p. 40-41, grifo do autor)¹⁰³

Fica evidente no comportamento de Garabombo sua perplexidade diante da atitude de seus compatriotas, ainda mais porque esteve junto durante os anos de reclusão e os ajudou a enfrentar os duros dias encarcerados. Ainda mais que por este motivo, passava na cabeça do herói que a indiferença se daria somente em Lima, com os fazendeiros e estrangeiros, mas jamais com seus conterrâneos que a princípio o enxergariam. Em um dos diálogos de Garabombo com Abigeo, seu amigo, temos mais um exemplo desse tratamento.

— Sou segundo-sargento da reserva e não quis permitir. Desci para ficar na subprefeitura.
 — E então?
 — Não me viram.
 — Mas eu vejo você!
 — É que você tem nosso sangue, mas os brancos não me veem. Passei sete dias sentado na porta da repartição. As autoridades iam e vinham, mas não olhavam para mim. (SCORZA, 1984, p. 27)¹⁰⁴

Ao citar as comunidades abordadas no romance: Chinche, Pacoyán, Uchumarca, o narrador nos dá uma amostra de locais que foram duramente explorados e que tiveram na retomada de sua propriedade motivos para entrar em confronto, já que por outras vias não obtiveram sucesso.

Garabombo então, passa a ser um líder que “adota uma atitude de rebeldia que o fará rejeitar os valores predominantes e propor outros novos” (LINDO, 2018, p. 27)¹⁰⁵. Tais atitudes tornam o herói um articulador dos passos que serão

¹⁰³ —¡Qué gusto hermanos! —¡Qué gusto me da este encuentro! / Pero Jiménez y Cristóbal siguieron descargando, aparentemente sin verlo, costales y costalillos de los que sobresalían trozos de carne. / —¿Qué pasa, Ponciano? ¿Estoy tan flaco? ¿No me conoces? (...) / Garabombo sospechó que Ponciano no lo veía. ¡No lo veía! Parado en la misma esquina donde hacía siete años había contraído su letal enfermedad, por un instante que duró meses, lo agredió el pánico de una recaída. (...) / Garabombo esperó que saliera una comunera con su “Mejoral” y le contó su terrible experiencia. El viejo se ensombreció. / —¡Qué recaída ni recaída! Jiménez y Ponciano no tienen cara para verte, Garabombo. ¿Sabes que son caporales de la hacienda Chinche? / —¿Qué dices, don Juancho? / Necesité sostenerse sobre la madera manchada del mostrador. (grifo do autor)

¹⁰⁴ —Soy sargento segundo licenciado y no lo quise permitir. Bajé a quejarme a la Subprefectura. / —¿Y? / —No me vieron. / —¡Pero yo lo veo! / —Es que usted es de nuestra sangre, pero los blancos no me ven. Siete días pasé sentado en la puerta del despacho. Las autoridades iban y venían, pero no me miraban.

¹⁰⁵ adopta una actitud de rebeldía que le hará rechazar los valores predominantes y proponer unos nuevos.

dados na organização da revolta, e isso fica marcado quando, após um ofício da subprefeitura da província que determinava proibida as reuniões na comunidade, salvo com fins de culto e de utilidade pública, resolve com os companheiros, elaborar um plano, assim segue a estratégia.

- Como encontrar um pretexto para nos reunirmos?
- De qualquer maneira, os guarda-civis sempre nos observariam.
- Um momento! Amacho, puxe de novo o seu papel.
- Que papel?
- O ofício. (...)
- Aqui diz que a subprefeitura proíbe todas as assembléias comunais salvo as reuniões com fins de culto ou de utilidade pública.
- Falava se engasgando.
- E daí?
- Vocês não percebem? Eles mesmos nos dão o pretexto.
- Que pretexto?
- Este papel diz que nos podemos reunir com fins de utilidade pública.
- Não entendo.
- Uma escola é uma obra pública?
- É, sim.
- Pois vamos construir uma escola. (...)
- Construir uma escola?
- Por que não? Seria ótimo pretexto para nos reunirmos. (...)
- Estamos na metade da organização. Em dezembro, todas as aldeias estarão preparadas, mas, se os abandonamos agora, nunca mais tornaremos a convencê-los. Só há um caminho, Amador: destruir a escola. (SCORZA, 1984, p. 163-164-165)¹⁰⁶

Segue-se uma discussão ética, já que destruir a escola ia contra os ideais de uma comunidade tão carente, como bem disse Cayetano “Seria pecado!” (SCORZA, 1984, p. 168)¹⁰⁷. Mas Garabombo os convence mais uma vez com o forte argumento, “—Pecado é permanecer a vida toda com a cabeça enfiada dentro da merda. (...) a escola nós podemos reconstruir, mas nossa vida, como vamos recuperá-la? Escolha você mesmo!” (SCORZA, 1984, p. 165)¹⁰⁸.

Com essa justificativa, os companheiros do invisível, veem que “por trás desse fato que parecia absurdo estava o motivo principal: conscientizar aos

¹⁰⁶ —¿Cómo encontrar un pretexto para reunirnos? / —Aunque así fuera, siempre nos observarían los guardias civiles. / —¡Un momento! Amacho, saca de nuevo tu papel. / —¿Qué papel? / —El oficio. / —Aquí dice que la Subprefectura prohíbe todas las asambleas comunales salvo las reuniones con fines de culto o de utilidad pública. / Hablaba ahogándose. / —¿Qué pasa? / —¿No se dan cuenta? Ellos mismos nos dan el pretexto. / —¿Qué pretexto? / —¿Este papel dice que nos podemos reunir para fines de utilidad pública. / —No entiendo. / —Una escuela ¿es obra pública? / —Así es. / —Pues levantemos una escuela. / —¿Construir una escuela? / —¿Por qué no? Sería buenísimo pretexto para reunirnos.(...) / —Estamos a la mitad de la organización. En diciembre todos los caseríos estarán listos, pero si los abandonamos ahora, jamás los volveremos a convencer. Sólo hay un camino, Amador: destruir la escuela.

¹⁰⁷ ¡Sería pecado!

¹⁰⁸ —Pecado es permanecer toda la vida con la cabeza metida en la mierda (...). La escuela la podemos reconstruir, pero nuestra vida ¿cómo la recuperaremos? ¡Escoge tú mismo!

populares” (HUÁRAG, 2008, p. 128, tradução nossa)¹⁰⁹, até porque ainda havia alguns relutantes e inseguros quanto a participar do confronto. E assim Garabombo se dirige a milhares de indígenas.

—Chinchinos: nós envelhecemos reclamando! Passamos nossos anos sentados nos corredores. Anos e anos suplicando! Nunca conseguimos nada! Os fazendeiros nem sequer atendem aos mandatos. Foram intimados três vezes para as audiências. Três vezes esperamos três dias e três noites. Não vieram. Mesmo que esperássemos três séculos não se apresentariam. Eu lutei pela expropriação. Estava enganado. Não cabe expropriação. Estas terras nos pertencem desde 1711 (...). o homem não fica para semente como a batata. Mas morreremos lutando e ninguém cuspirá em cima de nossa memória! (SCORZA, 1984, p. 170)¹¹⁰

Dessa forma, o herói Garabombo dá ânimo aos autóctones, que tomados pelas palavras encorajadoras do invisível, e por acreditarem em sua invisibilidade, se levantam contra a classe dominante peruana. Garabombo ocupa um papel decisivo na luta indígena, pois reacende nos demais companheiros a necessidade de buscar aquilo que é de direito, ser respeitado, ser visível! Ao organizar todos os passos do plano que objetivava a recuperação das terras, ele inclusive proporá a Ladrão de Cavalos pedir a ajuda dos animais no confronto.

Por fim, temos na representação do índio Garabombo provocações que nos fazem refletir sobre o ser índio, e sobre o ser índio diante de uma luta secular contra o estrangeiro, que ganhava naquele momento mais um aliado, o próprio peruano. Para Garabombo ser invisível para o homem branco seria esperado, mas ser invisível e lutar contra seu conterrâneo era mais duro.

Sigamos assim com a apresentação de outro personagem que também merece destaque, o Menino Remigio, que se encontra com o herói logo depois de sua saída da prisão.

— Remigio!
O corcunda voltou-se, piscando.
— Quem é?

¹⁰⁹ detrás de esse hecho que parecía absurdo estaba el motivo fundamental: concientizar a los comuneros.

¹¹⁰ —¡Chinchinos: hemos envejecido reclamando! Hemos gastado nuestros años sentados en los pasadizos. ¡Años de años suplicando! ¡Nunca obtuvimos nada! Los hacendados ni siquiera se presentaron a los comparendos. Tres veces los citaron para las confrontaciones. Tres veces esperamos tres días y tres noches. No acudieron. Aunque esperáramos tres siglos no se presentarían. Yo luché por la expropiación. Estaba equivocado. No cabe expropiación. Estas tierras nos pertenecen desde 1711 (...). El hombre no queda como papa para semilla. ¡Pero moriremos peleando y nadie escupirá sobre nuestra memoria!

Você não se lembra de mim? Sou Garabombo. O seu pé, Garabombo, irmãozinho.

— Quem é? —repetiu o Menino Remigio. — Não vejo nada sem meus óculos!

Enfiou as mãos nos bolsos do paletó esfarrapado, emendado com diferentes pedaços de fazenda, e puxou uns óculos sem vidro. Havia recolhido no lixo os aros de uns óculos quebrados jogados fora por um caixeiro viajante bêbado. Fingia não ver sem eles. Colocou-os e então gritou:

— Garabombo! (SCORZA, 1984, p. 34)¹¹¹

E dessa maneira surge em *GEI*, o Menino Remigio, um anão ridicularizado pelos chamados aristocratas e que utilizava a “palavra sem lógica e ambígua, para dizer as verdades e denúncias, por meio de cartas afrontosas” (PINHEIRO, 2008, p. 111, tradução nossa)¹¹². Este personagem que a princípio pode parecer discreto por sua condição física, assume no transcurso da obra papel relevante, pois assim como Garabombo, também assume um simbolismo no romance.

Menino Remigio utilizava a palavra falada e sobretudo escrita para externar suas críticas ao comportamento dos fazendeiros, militares, juízes, as senhoras do povoado e quem mais quisesse. Sempre dirigia ferrenhas críticas sem preocupar-se com as consequências que porventura pudessem ocorrer à sua pessoa.

Remigio ou Niñito, nos é apresentado pelo narrador como aquele que buscam para escrever as cartas, e que recebe em troca caramelos. Circulava na comunidade com seus três cães: “Sargento”, “Juez” e “Subprefecto”, uma possível referência aos que tolhem os direitos dos indígenas, evidenciando, assim um recurso irônico proposto por Scorza, em direção aos antagonistas do romance.

Interessante observar a animalização dirigida aos personagens que representam a opressão, que silenciam o indígena oprimido, e que enquanto animais do anão mexem o rabo num sinal de simpatia e obediência. O inverso ocorrerá com os cavalos, como veremos mais adiante, que são humanizados e que podem falar, externando suas duras críticas aos humanos.

¹¹¹ —¡Remigio! / El jorobado se volvió, parpadeando. / —¿Quién es? / —¿No te acuerdas de mí? Soy Garabombo. ¡Tu pata Garabombo, hermanito! / —¿Quién es? —repetió el Niño Remigio—. ¡Sin mis anteojos no veo! / Se metió las manos en los bolsillos del saco harapiento, parchado con diferentes pedazos de tela y sacó unos anteojos sin luna. De la basura había recogido el armazón, de unos lentes rotos arrojados por un agente viajero borracho. Pretendía no mirar sin ellos. Se los colocó y entonces gritó: —¡Garabombo!

¹¹² palavra ilógica e imprecisa, para decir las verdades y denuncias, a través de cartas insultantes.

Niñito levava uma vida modesta nos fundos da padaria “La Estrella”, a única do povoado. “Yanayaco, a proprietária, não o tolerava, mas os padeiros o protegiam. Remigio lhes prestava serviços insubstituíveis: escrevia-lhes as cartas” (SCORZA, 1984, p. 39)¹¹³. Assim o anão levava sua vida, que transitava entre escrever uma carta para os amigos em troca de caramelos, uma zombaria dirigida às esposas de alguns juízes e fazendeiros, uma carta afrontosa contra as autoridades do povoado e o sonho de fazer parte dessa classe dominante a qual ele concomitantemente debochava.

Ao redor dele se relata uma brincadeira humilhante que apresenta as terríveis consequências que pode aguentar um indígena ao entrar no mundo dos brancos e confiar ingenuamente nas propostas amigáveis das autoridades. (MIRAVET, 2003, p. 169, tradução nossa)¹¹⁴

A crença de Remigio em ter grande proximidade e que poderia fazer parte daquele universo, crendo até mesmo conhecer o presidente peruano, o levava a escrever muitas cartas com a ilusão de que as autoridades as leriam ou dariam algum tipo de credibilidade às suas ideias e palavras. Tal atitude alimentava as fantasias do anão que espalhava à todos sobre sua “influência”, e do quanto poderia ajudar ao dirigir-se aos poderosos da comunidade, numa tentativa de modificar a realidade dos autóctones. O onírico se revela então, no personagem, que combina loucura e fantasia materializadas em suas cartas e nas conversas mantidas com os poucos camponeses com quem dialogava.

Remigio gastava metade de seu tempo escrevendo às autoridades; a outra, ajudando a Menina Consuelo. Garabombo sabia que a melhor maneira de ganhar sua antipatia era duvidar de sua amizade íntima com o presidente da República, com o arcebispo ou com o presidente da Corte Suprema. Cansado de escrever às autoridades locais, havia alguns meses Remigio o fazia diretamente às mais elevadas hierarquias. Houve épocas em que, aproveitando a noite, enfiava suas cartas por debaixo das portas: escritos absurdos que, no entanto, provocavam problemas, porque Remigio repetia conversas, revelava segredos e divulgava o que muitos teriam preferido ocultar. Mas desde a chegada do novo chefe de linha, que aconselhou rasgar, sem abrir, as cartas do anão, Yanahuanca recuperara a tranquilidade e Remigio a exasperação. Agora escrevia às mais altas

¹¹³ La Yanayaco, la propietaria no lo toleraba, pero los panaderos lo protegían: Remigio, les prestaba servicios irremplazables: les escribía sus cartas.

¹¹⁴ En torno a él se relata un cuento aleccionador que muestra las calamitosas consecuencias que puede comportar a un indígena entrar en el mundo de los blancos y confiar ingenuamente en las propuestas amistosas de las autoridades.

autoridades. “Estou farto de perder meu tempo com provincianos subalternos”, apregoava.
 Chupou as balas com escancarado deleite.
 — Se quiser que eu o recomende ao general, é só falar, Garabombo.
 Garabombo não se atreveu a dizer-lhe que o General Odría já não governava. (SCORZA, 1984, p. 39)¹¹⁵

Remigio, que transitava entre o mundo de fantasia e realidade, elaborava cartas à oligarquia peruana, sempre utilizando-se do superlativos sintéticos, “*Ilustríssimo, respeitadíssimo, queridíssimo, boníssimo, rapidíssimo senhor subprefeito de Yanahuanca*” (SCORZA, 1984, p. 43, grifo do autor)¹¹⁶, com a ilusão de que “*receber resposta sua, senhorita subprefeito, é Justiça que espero alcançar*” (SCORZA, 1984, p. 44, grifo do autor)¹¹⁷. Essas eram as expectativas do Menino Remigio, que tinha o desejo de ser inserido no grupo que ironicamente mais tarde, tramaria contra ele uma dura e humilhante brincadeira.

Niñito, por ser indígena já enfrentava os desafios que lhe eram impostos, e isso se maximava por ter sido preso, ser pobre, anão, o que era provado ao remeter suas cartas a um presidente da república (general Odría) que inclusive já não ocupava mais o posto, ao utilizar óculos que não tinham lentes e por externar aos companheiros do povoado, que um dia seria aceito como membro da classe dominante peruana. Remigio era um deslumbrado e louco, e isso vê-se nitidamente em suas cartas.

Queridíssimo sargento:
Estando preso, acho que é inútil ocultar minha identidade: sou eu.
Admirado sargento, já o vi com seu uniforme novo. Que boa pinta! Parece meu irmão gêmeo.
Marcial Sargento: há dias a senhora dos biscoitos apresentou uma denúncia inteiramente falsa. Trata-se de uns biscoitos que eu comi. Essa velha

¹¹⁵ Escribiendo a las autoridades Remigio gastaba la mitad de su tiempo; la otra la desperdiciaba cireando a la Niña Consuelo. Garabombo sabía que la mejor manera de ganarse su animadversión era deudar de su íntima amistad con el Presidente de la República, con el Arzobispo o el Presidente de la Corte Suprema. Cansado de escribir a las autoridades locales, desde hacía unos meses Remigio escribía, directamente, a las más elevadas jerarquías. Hubo tiempo en que aprovechando la noche deslizaba sus cartas debajo de las puertas: absurdos escritos que causaban sin embargo problemas porque Remigio repetía conversaciones, revelaba secretos y difundía lo que muchos hubieran preferido ocultar. Pero desde la llegada del nuevo Jefe de Lima que aconsejó romper sin abrir las cartas del enano, Yanahuanca había recuperado la tranquilidad y Remigio la exasperación. Ahora escribía a las más altas autoridades. “Estoy harto de perder mi tiempo con provincianos subalternos”, pregonaba. / Chupó los caramelos con descarada delicia. / —Si quieres que te recomiende al general, dímelo, Garabombo. / Garabombo no se atrevió a decirle que ya no gobernaba el general Odría.

¹¹⁶ *Ilustríssimo, respetadíssimo, queridíssimo, sobonsíssimo, rapidíssimo señor Subprefecto de Yanahuanca.* (grifo do autor)

¹¹⁷ *recibir respuesta tuya, señorita Subprefecto, es Justicia que espero alcanzar.* (grifo do autor)

maldita diz que tinha trinta biscoitos e que eu comi dez. Como se eu fosse um morto de fome. Eu só comi dez.

Por culpa dessa caluniadora fui convocado ao Posto de sua simpática presidência, e, como não tenho nada de bobo, roubei um peru. Não é que eu pense que a polícia aceita subornos, mas sim cavalos, putas, terreninhos e presentes. E que melhor presente do que um peruzinho?

(...) Eu sou inocente. Não comi os biscoitos nem o peru. E, para que vejam, vomito. Está vendo? O que foi que eu disse? Vomitei. O que foi que eu comi? De pequeno, quase nada; de grande, nada. E agora, nas vésperas da minha brilhante maturidade, perto de minha idade de ouro, de vez em quando como bolachas quebradas e biscoitos roubados. Sou, pois, inocente. (SCORZA, 1984, p. 51-52, grifo do autor)¹¹⁸

As cartas do Menino Remigio, além de fantasiosas e imaginativas, demonstram a irrealidade, quando em alguns momentos cria um falso ou desejoso parentesco com as autoridades, “Parece que fuera mi gemelo” ao referir-se ao sargento. Ademais, realmente causam um desconforto e antipatia por parte da classe alta da comunidade, já que em muitas situações funcionam como denunciadoras e reveladoras, sendo motivo de discórdia e mal-estar entre os moradores. Braga (2010, p. 175) inclusive afirma que as cartas anônimas estavam “impregnadas de uma autêntica tonalidade humorística, debochada e às vezes difamatória sobre as autoridades e personalidades locais”, porém percebemos que existe verdade em meio a loucura do anão, quando ele diz na passagem da carta acima que “não é que eu pense que a polícia aceita subornos, mas sim cavalos, putas, terreninhos e presentes”. Essas denúncias, por mais que efetivamente não gerassem um impacto, investigação e punição dos culpados, eram observadas por aqueles que recebiam as cartas.

Para além de se defender de pequenos delitos, as cartas do Menino Remigio, também tinham outra finalidade, elas serviam para que pretensamente se fizessem cumprir seus desejos, por mais, claro, que houvesse a impossibilidade de ser ouvido, algo que ele desconhecia.

¹¹⁸ *Queridísimo sargento: / Estando preso creo que es inútil que oculte mi identidad: soy yo. / Admirado Sargento, ya lo vi con su uniforme nuevo. ¡Qué tal pinta! Parece que fuera mi gemelo. / Marcial Sargento: hace días la señora de los bizcochos presentó una denuncia completamente falsa. Se trata de unos bizcochos que me comí. Esta vieja maldita dice que tenía treinta bizcochos y que yo me comí diez. Como si yo fuera un muerto de hambre. Yo sólo me comí diez. / Por culpa de esta calumniadora fui criado a concurrir al Puesto de su simpática presidencia, y como de tonto no tengo pelo, me robé un pavo. No es que yo piense que la policía acepte soborno, pero sí caballos, putas, terrenitos y regalos. Y ¿qué mejor regalo que un pavito? / (...) Yo soy inocente. Yo no me comí los bizcochos ni el pavo. Y para que vean, vomito. ¿Ya ves? ¿Qué le dije? He vomitado. ¿Qué he comido? De chico casi nada; de grande, nada. Y ahora, en vísperas de mi resplandeciente madurez, cerca de mi edad de oro, de vez en cuando como galleta y bizcochos robados. Soy, pues, inocente. / Si el señor Presidente de la República está libre, ¿por qué estoy yo preso? (grifo do autor)*

Senhor presidente da República:(...)

Confiando na bondade de seu regime, que só encarcera os opositoristas e os que fazem uso do direito de reunião, coisa que eu jamais faço porque ando sempre sozinho, solicito-lhe mui respeitosamente que me consertem a perna. Caso não seja possível (coisa que para um general é impossível), ou em sua falta (a mina), solicito diretamente outra perna: uma só, porque a outra anda bem. Não sou ambicioso. Sei que vai começar de novo a guerra contra os macacos e que o Exército tem armazéns cheios de pernas de todos os tamanhos, inclusive 16, que é meu número, para compor os feridos da guerra que o senhor teve a honra de comandar.

Sendo coxinho, eu mal poderia correr. (SCORZA, 1984, p. 60, grifo do autor)¹¹⁹

Niñito se conforma como uma figura emblemática no romance, que aspira altas posições entre as autoridades, e que deseja casar-se com a Menina Consuelo, para estar inserido em “boa” família. E entenda-se o vocábulo “boa”, com a utilização das aspas, por este grupo estar associado aos que humilhavam e exploravam os demais indígenas. Explicamos que naquele momento a revolta popular tinha que lutar também contra seus compatriotas que não nutriam nenhum apreço por aqueles que significam somente a mão de obra responsável pelos duros serviços nas fazendas.

Remigio configura então como uma espécie de bobo da corte nas mãos dos fazendeiros, e não percebia a trama que se desenhava. Acreditava cegamente que pode pertencer aos ditos aristocratas, e que pode inclusive envolver-se com uma mulher de rica família.

Abigeo certa vez em conversa com Sulpicia, que também estava envolvida na zombaria contra o anão, a questiona: “—Por que é que ele não procura uma mulher comuneira? Por que não escolhe testemunhas comuneiras? (SCORZA, 1984, p. 128)¹²⁰. Um deslumbramento pela mudança parecia envolver Niñito, que até convenientemente troca os nomes dos cachorros que antes eram “Sargento”, “Juez” e “Subprefecto” por “Fulano”, “Beltrano” e “Sicrano”.

O personagem Menino Remigio em meio às divagações, loucuras e certos exageros, tenta sair daquela condição de humilhado, não só por sua

¹¹⁹ *Señor Presidente de la República: / (...) Confiando en la bondad de su régimen, que sólo encarcera a los opositores y a los que hacen uso del derecho de reunión, cosa que yo jamás hago porque siempre ando solo, a usted respetuosamente solicito que me enderecen la pierna. En caso de no ser posible (cosa que para un general es imposible) o en su defecto (el mío) solicito directamente otra pierna; uno sola porque la otra anda bien. Ambicioso no soy. Yo sé que se viene de nuevo la guerra con los monos y que el ejército tiene almacenes de piernas de todos los tamaños, incluso 16, que es mi número, para componer a los heridos de la guerra que usted ha tenido el honor de dirigir. / Siendo cojito, mal podría correr. (grifo do autor)*

¹²⁰ —¿Por qué no busca una mujer comunera? ¿Por qué no escoje testigos comuneros?

aparência, mas também por sua condição social. A todo momento conta vantagens de que é íntimo das autoridades, pedindo inclusive favores. Certa vez, escreveu uma carta que tinha como objetivo sua candidatura a uma vaga como professor, na qual dizia que

como professor me proponho modificar o curso das correntes, levantar o rio e transformá-lo em cachoeira, plantar flores na neve. Mudarei a terra do cemitério: importarei terra de onde não fuzilem, nem prendam, nem se persigam os corcundas, nem chamem os coxos de “feios”. (SCORZA, 1984, p. 85-86, grifo do autor)¹²¹

Remigio tem esse caráter divertido e humorístico e algumas de suas cartas acompanham essas características, fazendo um contraponto com as verdades que eram apresentadas. Por mais que tivesse a utopia de se aproximar aos poderosos, ele esbarra na realidade ao pedir que não “se persigam os corcundas, nem chamem os coxos de ‘feios’” (SCORZA, 1984, p. 86)¹²², atestando o duríssimo cotidiano que atravessava.

Remigio ainda serviria aos planos de Garabombo e os demais camponeses, em plena articulação do levante popular, já que os caminhos estavam sendo vigiados pelos militares e conseqüentemente fechados, o que impossibilitaria a troca de mensagens entre os indígenas. Niñito então diz que tem livre circulação e Garabombo retruca: “— É isso mesmo. As autoridades não ligam para você. — Já vão ligar quando eu for senador — o corcunda ficou sombrio. — Então...” (SCORZA, 1984, p. 100)¹²³.

Menino Remigio, o anão a quem muitos recorriam para materializar nas cartas seus anseios e necessidades e que era pago com balas, vive entre momentos de lucidez e outros de fantasia, entre o desejo de abandonar a vida miserável que vivia e de avisar em seus últimos momentos que a tropa estava prestes a atacar seus companheiros.

Remigio representa essa dualidade do sonho X realidade, em que a primeira conta com o desejo de pertencimento à classe detentora do poder, mesmo que talvez de forma inconsciente, visto que a lucidez não o acompanhava em muitas situações. Por outro lado, a realidade vem retratada por meio de suas cartas

¹²¹ *como maestro me propongo modificar el curso de las corrientes, levantar el río y convertirlo en catarata, sembrar flores en la nieve. Cambiaré la tierra del cementerio: importaré tierras donde no se fusile, ni encarcele, ni se persiga a los jorobados, ni le griten “feo” a los cojos.* (grifo do autor)

¹²² se persiga a los jorobados, ni le griten ‘feo’ a los cojos.

¹²³ —Así es. Las autoridades no te hacen caso. —Ya me harán caso cuando sea senador —se ensombreció el jorobado—. Entonces...

denunciadoras e acusativas dirigidas aos poderosos. Em nosso entendimento, Menino Remigio simboliza por fim, aquele que expõe a crueldade e tenta mesmo na iminência de sua morte escrever o que seria sua última carta, esta de aviso sobre o avanço da Guarda de Assalto, que entraria em confronto com os indígenas causando um dos massacres mais cruéis da história peruana, alicerçada por um governo que desfavorecia o autóctone e uma justiça que tinha como representante o juiz Montenegro.

O antagonista de *GEI*, o Doutor Francisco Montenegro, comumente chamado de juiz Montenegro, surge no romance como uma figura tirana, soberba e que junto aos militares e políticos, coíbe duramente os indígenas. Além de juiz, Montenegro é proprietário de terras e assim como os demais fazendeiros explora a mão de obra dos autóctones sem preocupar-se com o bem-estar que não o seu e de sua família.

A exploração, que na verdade sempre fez parte da história do povo indígena. Sobre isso falamos no capítulo 2 quando desde a chegada do europeu o índio era visto como “inumano, um ser sem alma”, daí a justificativa do duro trabalho a que era submetido.

Com o passar dos anos, o tratamento nada digno dirigido à parcela autóctone mais carente, resultou como também já pontuamos, no tirar proveito de seu próprio povo, e se unia ao estrangeiro, os militares, juízes e fazendeiros. Num universo majoritariamente machista, a figura da mulher sofria ainda mais com os abusos, como bem nos apresenta o narrador do romance: “— Pois Dom Gastón tem o hábito de “inaugurar” todas as mulheres. Todas as chinchinas que fazem quinze anos devem servir obrigatoriamente na casa da fazenda” (SCORZA, 1984, p. 27)¹²⁴. Assim agia don Gastón, assim agiam os demais fazendeiros e até mesmo seus familiares, que se sentiam os donos da terra e donos de cada mulher que ali vivia, evidenciando que a prática do estupro era repetida, como na seguinte passagem: “— E o pior não é o velho, mas também os genros: vão em cima” (SCORZA, 1984, p. 27)¹²⁵. Agiam inescrupulosamente e sem medos, sem limites, já que alguns deles eram dos representantes da lei, “eram a lei”.

¹²⁴ —Pues don Gastón tiene la costumbre de inaugurar a todas las mujeres. Todas las chinchinas que cumplen quince años obligatoriamente deben servir en la casa hacienda.

¹²⁵ —Y lo peor no es el viejo sino que encima suben los yernos.

De acordo com (Pérez, 2015, p. 38, grifo do autor), “o personagem sintetiza o *gamonalismo*¹²⁶, com todo o despotismo do grande proprietário rural, e a autoridade burocrática do magistrado, o poder opressivo do Estado”. E se faz presente nas decisões que diretamente terão impacto no povoado, tendo sido partícipe na aprovação da tomada de terras dos chinchinos, que tentavam a todo custo recuperar suas terras, principalmente depois de terem descoberto os documentos que comprovavam serem os proprietários.

Certo de que os documentos de nada valeriam e que aquela batalha já teria um vencedor, a elite, “o juiz Montenegro caçoou do documento” (SCORZA, 1984, p. 77)¹²⁷, sobretudo ao dizer que o presidente Legía tinha anulado todos os títulos de propriedade anteriores à República, o que traria uma grande confiança para a autoridade e os demais fazendeiros, proporcionando uma tranquilidade para quem explorava a terra autóctone.

Em *GEI*, doutor Montenegro divide o antagonismo com outros vilões, como: Dom Gastón Malpartida, o Genro Nº 1, o militar Sargento Astocuri e o coronel Marroquín, além de Remigio Sánchez, que parecia confortável em sua condição enquanto opressor.

Remigio Sánchez era um forte aliado das autoridades da cidade, e sua posição poderia favorecer ou dificultar a vida dos indígenas. O curioso é pensar que, um indígena ou mais especificamente um grupo de indígenas que pertenciam à classe aristocrática faziam o papel do que historicamente conhecemos e vemos, ou seja, o dos brancos. O que predominava era a luta por poder e riqueza. Vale pontuar que esse comportamento ditatorial e dominador já acontecia na época colonial com Guaman Poma Ayala, um cacique que também explorava outros indígenas.

Nessa luta por poder, o juiz Montenegro representa a soberania, já que ninguém do povoado, com exceção do louco anão, com suas cartas afrontosas e que lhe renderão um triste castigo, se atrevia a desobedecê-lo ou contrariá-lo. Assim vivia o poderoso juiz, que também é fazendeiro, e que tradicionalmente, como detentor do poder acreditava ter razão sobre tudo.

¹²⁶ Entenda-se gamonal como os pertencentes à elite rural, como os fazendeiros, que muitas vezes de maneira irregular e violenta expandiram suas terras. Tinham forte influência sociopolítica junto aos demais grupos que compunham os ditos aristocratas no Peru.

¹²⁷ el juez se burló del documento.

O medo que desperta o juiz é tal que ninguém se atreve a pegar, passado um ano, uma moeda que caiu durante seu costumeiro passeio, de seis às sete da tarde, por uma praça deserta de Yanahuanca, até que ele mesmo a pegue acreditando que encontrou por casualidade. Nesse momento, o povo descansa por fim, depois de um ano de tensão por medo de que alguém que não fosse o juiz pegasse a “celebérrima” moeda e enfrentasse assim seu poder. Este medo se traduz na total manipulação da vida do povo. (MIRAVET, 1984, p. 166, tradução nossa)¹²⁸

O juiz se mostrava acima de todos, “pois ele tem mais poder do que qualquer outra pessoa no lugar onde vive, está acima de tudo, faz e desfaz o que quer e quando quer” (BRAGA, 2010, p. 55). Assim todos o temiam, sendo necessário para levantar-se contra esse poder o discurso do sobrenatural. Até Garabombo retornar da prisão, muitos indígenas, ainda mais depois da primeira derrota em Rancas, se viam completamente acuados diante do poder da classe dominante, que parecia desconher o que era a luta popular.

Os indígenas definitivamente não poderiam contar com a ajuda daquele que teria todas as condições legais para que Garabombo e os demais, pudessem recuperar suas terras sem o confronto e as mortes que ocorreriam. Evidenciando que “o doutor Montenegro, míope para os trabalhadores rurais” (DE LA CUBA, 2014, p. 268, tradução nossa)¹²⁹, nunca teve interesse em se fazer presente na causa autóctone.

A exposição do caráter vil do juiz Montenegro e do quanto seu poder engolia as convicções de qualquer perspectiva de mudança se encontram amplamente expostas em *Redoble por Rancas*, *El jinete insomne* e *Cantar de Agapito Robles*, que apresentam mesmo diante desse cenário uma tentativa por parte dos explorados, de combater as injustiças. Em *GEI*, as características pelas quais se fazem conhecer o antagonista são divididas, como dissemos, com outros vilões e seu caráter se revela na sórdida brincadeira que vitima Menino Remigio.

A zombaria pela qual Niñito passou acontece justamente em virtude de suas artimanhas e insultos contra a aristocracia, o que se dava através das cartas anônimas e as afrontas dirigidas à esposa do juiz e outras senhoras. E mesmo o juiz sendo figura tão importante, e temida por muitos, Menino Remigio, não o poupava

¹²⁸ El temor que despierta el juez es tal que nadie se atreve a recoger, durante todo un año, una moneda que se le cayó durante su paseo diario, de seis a siete de la tarde, por la plaza desierta de Yanahuanca, hasta que él mismo la recoge creyendo que la encuentra por casualidad. En ese momento, el pueblo descansa por fin, tras un año de tensión por el miedo a que alguien que no fuera el juez recogiera la "celebérrima" moneda y afrontara así su poder. Este temor se traduce en la manipulación total de la vida del pueblo.

¹²⁹ el doctor Montenegro, miope para los peones.

em suas não identificadas correspondências, o que como já dissemos são motivo de discórdia entre a população, de acusações e denúncias, como no trecho da carta abaixo endereçada a senhora prefeita de Yanahuanca.

(...) Os invejosos dizem que mando cartas anônimas. Sei que seu distintíssimo esposo, o senhor juiz, recebeu uma carta anônima que diz: “Desconfie do juiz (pede dinheiro)”. A senhora acredita que eu vou me confundir e mandar a seu esposo uma carta anônima contra ele mesmo? Ah, ah, ah! (SCORZA, 1984, p. 86, grifo do autor)¹³⁰

Apesar de em *GEI* não haver uma passagem que demonstre abertamente a possível corrupção do juiz Montenegro, sabemos que a forma sarcástica e em alguns momentos até debochada é evidente no tratamento direcionado ao indígenas. Quando soube que os indígenas estavam em posse dos títulos ele diz: “Esses papéis não servem nem para embrulhar queijo” (SCORZA, 1984, p. 77). Há entre os fazendeiros uma poderosa articulação, que conta com fortes aliados. Um sistema que duramente castiga os autóctones que também se organizam para tentar recuperar suas terras. Chegado nesse momento do confronto em *GEI*, o papel do personagem Ladrão de Cavalos se revelaria crucial no movimento contra os militares.

O personagem Ladrão de Cavalos surge no primeiro romance quando “seu pai, um corcunda próximo a pessoas complicadas na outra margem do rio, o abandonou aos cinco anos deixando-o como única herança a linguagem dos animais” (SCORZA, 1970, p.33, tradução nossa)¹³¹. Ladrão de Cavalos conseguia manter um elo estreito com os animais, que o ouviam e faziam companhia em todos os momentos. Sua participação em *GEI* ocorre de maneira pontual, mas não menos importante. A primeira aparição do personagem é relatada no capítulo 4 “Da convenção de cavalos que se reuniu na ponta Conoc”, quando em viagem à Conoc Ladrão de Cavalos é apresentado por seu amigo Abigeo a Garabombo. Assim o narrador nos conta.

—Acho que você conhece o chinchino Garabombo. É o homem que sofre da doença de ser invisível, segundo contei outro dia em Oyón.
—Não tenho o prazer.

¹³⁰ (...) *Los invidiosos dicen que mando anónimos. Sé que su distinguidísimo esposo, el señor juez, ha recibido un anónimo que dice: “Desconfie del juez (pide plata)” ¿Usted cree que yo voy a confundirme y mandarle a su esposo un anónimo contra él mismo? ¡Ja, ja, ja! (grifo do autor)*

¹³¹ su padre, un jorobado hecho a los tratos con gentes complicadas con la otra orilla, lo abandonó a los cinco años dejándole por única herencia el lenguaje de los animales.

O outro se abaixou, murmurou algo na orelha do cavalo.
 —Quero preveni-los de que você é um amigo e que esperem.
 Assim conheci o Ladrão de Cavalos, esse homem a quem tanto devo.
 (SCORZA, 1984, p. 23)¹³²

A participação de Ladrão de Cavalos em *GEI* é intensificada nos capítulos 30 e 35, quando tenta convencer os cavalos a participar da luta indígena. Nestes capítulos o diálogo é profundo e cheio de significação, evidenciando o sentido moral presente principalmente no discurso do cavalo. A presença dos animais, com o intuito de participar do levante popular, já tinha sido ensaiada em *Redoble por Rancas*, primeiro romance de Scorza como podemos comprovar no trecho do capítulo 29 denominado “Da universal insurreição de cavalos que tramaram o Abigeo e o Ladrão de Cavalos”.

—E o que esperam os animais para a rebelião?
 —Que morra Montenegro, um cavalo negro percorrerá as pastagens com a recomendação.
 —Enforcaremos o Juiz e começaremos uma revolução total! —se entusiasmou Pis-pis abrindo uma garrafa de aguardente.
 —Para ter terra é preciso massacrar os fazendeiros —Chacón mastigou um sorriso cruel. El Chorano sorria indiferente.
 —Depois e matar o Juiz enviarão tropas. Nos oporemos. Estou pronto para reunir duzentos cavalgados nesta província —disse Pis-pis. (SCORZA, 1970, p. 100, tradução nossa)¹³³

A presença do sobrenatural que até o momento estava direcionada a Garabombo por sua invisibilidade, e ao Menino Remigio, que sofrerá uma mágica transformação, convertendo-se em Remigio, o belo, terá continuidade com o personagem Ladrão de Cavalos, apresentado pelo narrador como aquele que tem a habilidade de falar com os cavalos, mantendo conversas e sendo um companheiro. Importante ressaltar o quanto é representativa a inserção de personagens que estão ancorados nas inquietações e necessidades humanas, e que nos chamam a

¹³² —Yo creo que usted conoce al chinchino Garabombo. Es el varón que padece la enfermedad de ser invisible, según le conté el otro día en Oyón. / —No tengo el gusto. / El otro se agachó, murmuró algo en la oreja del caballo. / —Les advierto que usted es un amigo y que esperen. / Así conocí al Ladrón de Caballos, ese varón al que tanto debo.

¹³³ —¿Y qué esperan los animales para sublevarse? / —No bien muera Montenegro, un potro color tizne recorrerá los potreros con la consigna. / —¡Colgaremos al Juez y comenzaremos una revolución total! —se entusiasmó Pis-pis descorrontando una botella de aguardiente. / —Para tener tierra hay que masacrar a los gamonales —Chacón masticó una sonrisa cruel. El Chorano sonreía indiferente. / —Después que matem os al Juez mandarán tropas. Contrarrestaremos. Yo estoy listo para reunir doscientos cabalgados en este departamento —dijo Pis-pis.

atenção às questões de ordem universal, como enxergar os problemas sociais das mais diversas ordens.

A presença de personagens como o herói invisível, o anão formoso ou os animais que falam nos levam a pensar em outro conceito, do que ancorarnos unicamente na definição do real maravilhoso. Em *Introdução à literatura fantástica* Todorov ([1970] 2004, p. 38) já nos alertava sobre o assunto quando afirma que “se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico”.

Ao trazer à narrativa cavalos falantes e favorecidos com um discurso moralizador, temos junto ao caráter alegórico, a fábula. Todorov ([1970] 2004, p. 71) aponta que “a fábula é o gênero que mais se aproxima da alegoria pura, onde o sentido primeiro das palavras tende a desaparecer completamente”, o que evidenciamos na fala dos animais quando, por exemplo, conseguem ver o índio Garabombo, “— Mas eu vejo você!” (SCORZA, 1984, p. 27)¹³⁴, denotando outro significado à invisibilidade do herói, que é explicado posteriormente por *Ladrão de Cavalos à Girassol* ao dizer que o cavalo via ao índio simplesmente por este ser animal. No entanto, sabemos que a representação dessa invisibilidade está ligada à questões de cunho sociológico.

A respeito do termo alegoria cabem algumas observações pertinentes ao termo já que em *GEI* os exemplos são diversos, passando pela invisibilidade social de Garabombo, bem como por Menino Remigio visto como louco e de aparência repugnante, porém um dos poucos que sabem escrever na comunidade, sendo procurado pelos indígenas para que escrevessem suas cartas, e como não podemos deixar de pontuar, temos também o caráter antropomórfico dado aos cavalos, seres capazes de ter um olhar mais equilibrado diante das problemáticas sociais humanas.

Em *Alegoria – construção e interpretação da metáfora* (2006) de Adolfo Hansen há uma abordagem dos tipos de alegoria que envolvem o discurso. É interessante pensar na maneira como Scorza apresenta esses personagens em *GEI* e no quanto é significativo que o leitor decifre e entenda a representação de cada um na trama.

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso

¹³⁴ —Yo veo al invisible.

próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2006, p. 9)

Ter essa visão, e aqui vale lembrar da invisibilidade de Garabombo, que assume um sentido figurado ao constatarmos de que na verdade o autor quer mostrar que o indígena não é visto e em consequência é desrespeitado e ridicularizado, reforça a perspectiva alegórica em *GEI*.

Ressaltar o conceito de alegoria, que é amplo e possui diferentes perspectivas se torna crucial para entendermos que estes personagens atuam no romance com funções importantes e que nos propõe questionamentos. “As figuras se revelam como alegóricas na medida em que o enredo tem com a estranha moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante”. (BENJAMIN, 1984, p. 215). O relacionamento dos personagens alegóricos é então marcado por ensinamentos que esperam do leitor um olhar atento do porquê estarem ali, e qual sua finalidade.

A representação do imaginário que inicialmente surge na obra com o índio Garabombo, e que passa por Menino Remigio, vem mais uma vez representada pelos cavalos, que se comunicam com as pessoas e participam junto aos demais personagens da vida cotidiana do povoado. Cada cavalo tem seu nome e personalidade devidamente determinados na construção ficcional, e ao longo da narrativa conheceremos Girassol, um belo potro que acompanhava Ladrão de Cavalos, em suas viagens e aventuras, e que não resistia em posicionar-se frente a qualquer diálogo, como quando conheceram Garabombo.

— Que história é essa que contam de que você é invisível?
 — É verdade! Atravessando a ponte Chirhuac eu fiquei transparente.
 O Ladrão de Cavalos acabou de abrir uma lata de sardinhas.
 — Descendo a Yanahuanca para apresentar uma reclamação, adoeci.
 — Qual era a reclamação?
 — O dono de Chinche, Dom Gastón Malpartida, estava abusando de mim. Você conhece esse sujeito.
 — Como é que não o conhecemos se viemos de lá? —relinchou Girassol, um potro frontino.
 — Você vai calar a boca! — gritou o Ladrão de Cavalos.
 Girassol não se curava daquele hábito: intervir nas conversas. Em várias oportunidades o Ladrão de Cavalos enfrentara, por sua culpa, grandes riscos. Por vontade própria jamais teria trazido Girassol, mas o potro

adorava as viagens e tinha influência demais entre a cavallada para desprezar seus pedidos. (SCORZA, 1984, p. 26-27)¹³⁵

A autoconfiança marcante de Girassol ganha destaque, sendo demonstrada nos diálogos entre os demais personagens. Sua personalidade, que reúne características tão marcantes, é um denominador comum entre os demais cavalos, como Estrelinha, Pássaro-Bobo, Flor de Campo e Rabão, se fazendo presente sobretudo nos capítulos de enfrentamento.

Características e ações humanas como a insegurança, quando os índios aguardavam a comprovação de que Garabombo fosse ou não invisível; o medo, que ficava registrado frente à figura do juiz Montenegro; a traição, exteriorizada no comportamento do índio que trai seu conterrâneo; a ganância, evidenciada pela retirada das terras indígenas pelo capital estrangeiro e fazendeiros, não se assemelham às atitudes e ao comportamento dos cavalos, que se mostram valentes, determinados, prudentes e verdadeiros.

Os cavalos são sinceros, e em alguma medida até ingênuos, dentre os traços humanos que haja alguma proximidade com os homens, está o traço provocador e até zombador de Girassol, nos vindo à memória as afrontas de Menino Remigio em suas cartas. O caráter questionador é outra peculiaridade do cavalo que em algumas situações finda por comprometer Ladrão de Cavalos, que muitas vezes de maneira ostensiva e enérgica, deixa evidente para o cavalo que essa cumplicidade sofre seus abalos, como veremos na seguinte passagem.

— Essa doença é incurável? — perguntou Garabombo, angustiado.
 — Os cachorros uivam quando veem as almas. Eles enxergam os invisíveis. Você já experimentou se besuntar com remela de cachorro? — disse o Ladrão de Cavalos.
 — Ainda não.
 — Experimente.
 Interrompeu-o o relincho *debochado* de Girassol.
 — *De que é que você está rindo?*
 — *Estou rindo do Invisível — relinchou Girassol.*
 — *E qual é a graça, seu bobo?*
 — *Eu vejo o Invisível.*

¹³⁵ —¿Qué es eso que me cuentan que usted es invisible? / —¡Es cierto! Cruzando el puente de Chirhuac me volví transparente. / El Ladrón de Caballos acabó de abrir la lata de sardinas. / —Bajando a Yanahuanca a presentear una queja me enfermó. / —¿De qué se quejaba? / —El dueño de Chinche, don Gastón Malpartida, me abusaba. Usted lo conoce. / —¿Cómo no vamos a conocerlo si de allí venimos? —relinchó Girassol, un potro frontino. / —¡Usted se calla! —gritó el Ladrón de Caballos. / Girassol no se curaba de esa costumbre: intervenir en las conversaciones. En muchas oportunidades el Ladrón de Caballos había sufrido por su culpa grandes riesgos. Por su gusto jamás hubiera sacado a Girassol, pero el potro amaba los viajes y era demasiado influyente en la caballada para desairar sus pedidos.

— *Você não é um homem. Você é um animal!*

— O que é que ele está dizendo? — perguntou Abigeo, que não compreendia o cavalo, mas pelo ruído da conversa percebia *uma divergência*.

— *Este cavalo é um animal mais metido que já vi* — disse o Ladrão, farto.

— *É um papagaio! Por culpa dele um destes dias vou amanhecer na cadeia!*

— *E por que é que você o traz?*

— *Mal com ele, pior sem ele!* (SCORZA, 1984, p. 29, grifo nosso)¹³⁶

Girassol sempre foi um bom observador. Sua percepção sobre algumas circunstâncias irrita Ladrão de Cavalos, que parece se colocar superior por ser humano. Ao questionar Girassol o porquê se ria da conversa entre eles e Garabombo “— De que é que você está rindo?” e “— E qual é a graça, seu bobo?”, Ladrão de Cavalos se aborrece com o certo ar de deboche nas palavras e comportamento do cavalo ao dizer que podia ver o índio Garabombo “— Eu vejo o invisível”, o que é logo rebatido, ou talvez até colocado de maneira inferior por Ladrão de Cavalos, ao dizer que isso ocorria porque Girassol era apenas um animal. Ladrão de Cavalos continua as ofensas quando o chama de intrometido “metido” e “papagaio”, mas ao mesmo tempo reconhece que não quer, ou em nossa suspeita, não pode ficar sem a companhia de Girassol ao dizer que não pode ficar sem ele “—Mal com ele, pior sem ele!”.

A estratégia de Scorza em apresentar “animais para revelar por meio de seu clarividência, lições de sabedoria sobre os triunfos e desgraças dos homens” (PINHEIRO, 2008, p. 111)¹³⁷, mostra que realidade e ficção se misturam, e que isso acontece nos mais variados momentos, como por exemplo, numa conversa aparentemente informal, mas que carrega uma simbologia, afinal a discussão estava dirigida à invisibilidade de Garabombo, alvo da observação ou sarcasmo de Girassol e motivo de interrogação para Abigeo e Ladrão de Cavalos.

¹³⁶ —¿Esta enfermedad es curable? —preguntó Garabombo, angustiado. / —Los perros aúllan cuando miran las ánimas. Ellos ven a los invisibles. ¿Ha ensayado untarse con lagaña de perro? —dijo el Ladrón de Caballos. / —Todavía no. / —Ensaye. / La interrumpió el burlón relincho de Girasol. / —¿De qué te ríes? / —Me río del Invisible —relinchó Girasol. / —¿Y qué te da risa, baboso? / —Yo veo al Invisible. / —¿Tú no eres hombre. ¡Tú eres bestia! / —¿Qué te dice? —preguntó el Abigeo que no comprendía el caballuno, pero que el ruido de la conversación sospechaba una disputa. / —Este caballo es el animal más metete que he conocido —dijo el Ladrón, hartó—. ¡Es un charlatán! Por su culpa uno de estos días amaneceré en la cárcel. / —¿Y por qué lo traes? / —¡Mal con él, peor sin él!

¹³⁷ animais para revelar a través de su clarividencia, preceptos de la sabiduría de los triunfos y de las desgracias de los hombres.

Essa narrativa alegórica característica das fábulas, sempre aparece com uma lição de moral, como por exemplo na fábula de Esopo “A lebre e a tartaruga, que foi mais tarde recontada por La Fontaine, na qual uma tartaruga consegue vencer uma corrida contra uma lebre, com a célebre frase: “A pressa é inimiga da perfeição”, apresentando um ensinamento para quem se propõe à leitura. E isso ocorrerá também em *GEI*, quando formos analisar os diálogos da obra.

Para Scorza, “o sentimento de pertencimento à natureza faz parte de sua herança cultural” (BRAGA, 2010, p. 88), o que demonstra uma cosmovisão, do modo de agir da cultura indígena, evidenciado inclusive pela atribuição, a esta natureza, de sentimentos tipicamente humanos, “Garabombo sentiu o ar gelado, mas que diferença entre esse *frio honesto* e a *névoa hipócrita* de Lima” (SCORZA, 1984, p. 37, grifo nosso)¹³⁸, caracterizando assim o uso da prosopopeia.

Essa figura de linguagem, ou mais precisamente figura de pensamento onde está inserida a “personificação”, como em “frio honesto” ou “névoa hipócrita”, mostra outro recurso que demonstra a riqueza ficcional da obra, que ratifica as palavras de Domingos Paschoal Cegalla ao afirmar que esse “é um precioso recurso da expressão poética” ([1964] 2020, p. 627). Tal característica demonstra além de uma comunhão entre homem e natureza, uma ligação entre o que é bom e ruim, ou seja, enquanto no povoado há um clima de interesse em comum e honesto, possivelmente pela luta em comum, em Lima a hipocrisia se associa ao tratamento que o indígena recebia de seu conterrâneo, ao fingir não vê-lo ou ignorá-lo, ignorando por sua vez as carências de seu próprio povo.

Percebemos nesse jogo literário uma interação entre homem e natureza, identificada na narrativa por meio dos elementos que a compõem, como os cavalos, o rio Chaupihuaranga, e as cenas descritas ao longo do romance, como podemos comprovar a seguir.

Nos cumes onde os trovões conspiram estourou um relámpago. As rajadas se amontoaram. Um aguaceiro caiu sobre os telhados, escamoteou o campanario, ocultou o átrio, reduziu a figura. (...) Remigio se afastou lutando contra o vento. (...) A chuva escarmentava os eucaliptos inocentes. (SCORZA, 1984, p. 180)¹³⁹

¹³⁸ Garabombo sintió el aire gélido pero qué diferencia entre ese frío franco y la neblina hipócrita de Lima.

¹³⁹ En las cumbres donde los truenos conspiraban estalló un relámpago. Las ráfagas se arremolinaron. Un aguacero se derrumbó sobre los tejados, escamoteó el campanario, ocultó el atrio, redujo la figura. (...) Remigio se alejó luchando contra el viento. (...) La lluvia escarmentaba los eucaliptos inocentes.

O leitor de *GEI*, tem em suas mãos uma obra que equilibra as ações do movimento indígena com a descrição do ambiente, preparando-nos para a diversidade de referenciais que passam desde a escolha de um narrador que também é personagem, como também do uso de personagens alegóricos e na pluralidade de gêneros literários, como veremos a seguir. A luta de Garabombo e seus companheiros contra o juiz Montenegro, políticos, militares e fazendeiros, nos faz compreender a missão de cada um nesse jogo ficcional.

3.2 Sobre a heterogeneidade de gêneros presente em *Garabombo, el invisible*

Assim como no primeiro romance da pentalogia, *Redoble por Rancas*, Scorza apresenta em *GEI*, um prólogo que é fundamental na condução do leitor quanto aos acontecimentos que se seguirão. A estratégia literária utilizada pelo autor, apresenta inicialmente uma – Notícia – que encabeça a abertura dos 37 capítulos vindouros.

Dessa forma, o leitor terá com esse recurso literário, um aparato para a leitura sendo possível estar munido de informações iniciais que acrescentem a compreensão do enredo, aqui em particular sobre a luta popular que objetivava a recuperação das terras tomadas pela companhia estrangeira Cerro de Pasco, atribuindo assim uma veracidade aos episódios vividos pelas comunidades exploradas. Miravet (2003, p. 239) acrescenta que “as notícias introdutórias registradas por Scorza, reproduções de textos surgidos em jornais (...) constituem A Guerra Silenciosa, para mostrar sua função na criação do efeito de realidade”¹⁴⁰. Ou seja, mesmo o leitor estando diante de um romance ficcional, o prólogo que aparece como notícia tem a função de lembrar ao leitor sobre a “realidade” dos fatos.

Resolvemos fazer uma divisão da pluralidade textual encontrada em *GEI* para que nosso leitor possa visualizar de maneira mais organizada a heterogeneidade presente na obra, dessa forma, o entendimento sobre os variados gêneros será mais claro.

3.2.1 Notícias e o debate da vinculação à crônica

¹⁴⁰ las noticias introductorias firmadas por Scorza, reproducciones de textos aparecidos en periódicos (...) constituyen La Guerra Silenciosa, para mostrar su función en la creación del efecto de realidad.

O autor em várias entrevistas relatou sua experiência enquanto jornalista e participante das revoltas indígenas ocorridas no Peru. Alicercado nessa vivência e tendo a necessidade de externar ao mundo o massacre pelo qual a comunidade autóctone passou, fez um alerta ao leitor por meio da breve – Notícia – que abre o romance, situando assim, o momento histórico vivido e a situação de pressão pela qual passavam os camponeses. “O autor se apresenta como condutor direto de fatos e acontecimentos. Além disso, assinando a notícia com as iniciais M. S. o autor se identifica com o narrador da novela” (SPREEN, [s.d.], p. 122-123 *apud* MIRAVET, 2003, p. 138)¹⁴¹.

Esse recurso atesta que mesmo tratando-se de um romance ficcional, o autor situa a história em um momento real levando ao leitor fontes que alicerçam os fatos ocorridos, como podemos averiguar no prólogo que segue.

NOTÍCIA

Este livro é também um capítulo da Guerra Calada em que se defrontam, há séculos, a sociedade nativa do Peru e os sobreviventes das grandes culturas pré-colombianas. Centenas de milhares de homens — muitíssimos mais que todos os mortos de nossas inglórias guerras “oficiais” — caíram travando essa luta desesperada. Os historiadores quase não registram a atrocidade nem a grandeza desse combate desigual que, pela enésima vez, ensanguentou as cordilheiras de Pasco em 1962.

Dezoito meses depois do massacre de Rancas, a comunidade de Yanahuanca, comandada por Fermín Espinoza, o Garabombo, invadiu e recuperou os quase inabarcáveis territórios das fazendas Uchumarca, Chinche e Pacoyán. Era o amanhecer da grande epopeia andina que liquidaria com o feudalismo no centro do Peru! MS (SCORZA, 1984, p. 7, grifo do autor)¹⁴²

Importante atentar que neste prólogo, o autor nos aproxima ao primeiro dado de natureza histórica que foi a exploração das “culturas pré-colombianas”, fato ocorrido com a colonização e que atravessou séculos persistindo até à década de sessenta com as “inglórias guerras ‘oficiais’”. Ao principiar o romance ficcional desta maneira nos recordamos das palavras de Gérard Genette em *Paratextos editoriais*

¹⁴¹ El autor se presenta como transmisor objetivo de hechos y acontecimientos. Además, firmando la noticia con las iniciales M. S. el autor se identifica con el narrador de la novela.

¹⁴² *Este libro es también un capítulo de la Guerra Callada que opone, desde hace siglos, a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevivientes de las grandes culturas precolombinas. Cientos de miles de hombres — muchísimos más que todos los muertos de nuestras inglorias guerras “oficiales” — han caído librando esta lucha desesperada. Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que, por enésima vez, ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962. / Dieciocho meses después de la masacre de Rancas, la comunidad de Yanahuanca, comandada por Fermín Espinoza, Garabombo, invadió y recuperó los casi inabarcables territorios de las haciendas Uchumarca, Chinche y Pacoyán. ¡Era el amanecer de la gran epopeya andina que concluiría con el feudalismo en el centro de Perú! (grifo do autor)*

([1987] p. 9 *apud* CUNHA, 2019, p. 91), quando diz “que uma obra literária, um texto, apresenta-se, geralmente, acompanhado de outras produções, sejam estas verbais ou não, que ‘o cercam e prolongam’ no intuito de ‘apresentá-lo’”, esta apresentação irá configurar o que o crítico francês denomina de paratexto.

Quem também utilizou esse recurso foi Clorinda Matto de Turner em seu romance *Aves sin nido* (1889), numa tentativa de guiar seu leitor aos acontecimentos da obra. Cabe ressaltar que esse recurso literário característico da literatura do romantismo/realismo já era bastante utilizado na época, e nossa aproximação a Scorza se deve pelo fato da autora ter sido conterrânea ao escritor, estando inserida na fronteira do Indianismo e Indigenismo.

Cunha (2019) em seu artigo *Aves sin nido, de Clorinda Matto de Turner: um romance peruano nos limiares da tradução cultural* nos esclarece que “esse elemento paratextual sinaliza ao leitor que ele está diante de um romance que tratará de questões referentes não apenas à sociedade daquela época, mas às necessidades daquele lugar” (p. 92), e isso é também o que ocorrerá em *GEI*, que como destacado na Notícia discute sobre “os mortos de nossas inglórias guerras ‘oficiais’”. Indígenas que foram esquecidos, desrespeitados e mortos numa luta não contada nos livros de história.

Com essa estratégia, o autor objetiva mostrar ao seu leitor, que os episódios vividos pelos índios e em certa medida, por ele mesmo, assumam veracidade em meio à ficção. Por meio dos paratextos encontrados em *GEI* o autor leva ao leitor fatos que evidenciam a importância da luta indígena, e o quanto estava longe uma solução à problemática autóctone, afinal a retirada arbitrária de terras seguia ocorrendo. Temos assim, que mesmo que o romance seja apresentado como uma ficção, as circunstâncias que o cercam fazem parte da realidade latino-americana, precisamente a peruana, que lidava com a instabilidade política.

Os paratextos ocupam a obra por inteiro, sendo apresentados inclusive por notícias retiradas do jornal *Expreso* na década de 1960. Em meu entendimento, o autor utiliza essa fonte para atestar de forma mais robusta a veracidade dos acontecimentos, como temos na seguinte passagem.

DÁ PRAZO DE SETENTA E DUAS HORAS A COMUNEROS DE CERRO DE PASCO
Ontem à noite falamos no terreno das operações “Pacoyán” com o Comandante Pío Falcón, que será o encarregado de desalojar por qualquer meio os comuneros que se apoderaram dos terrenos.

Falcón reconheceu que a situação é extremamente grave. (...)

AJUSTAM TRÉGUA

Hoje, sexta-feira, às oito horas, devem ter início as conversações diretas entre comuneiros e fazendeiros, com a mediação do subdiretor de Assuntos Indígenas do Centro, Dr. Hugo Calle. (...)

Os comuneiros insistem em que são donos legítimos das terras e que possuem títulos desde 1711, enquanto os fazendeiros contestam, afirmando que esses argumentos são falsos e que são eles que podem exhibir títulos de propriedade das terras. (Expreso, Lima, 1 de dezembro de 1961.) (SCORZA, 1984, p. 209-210, grifo do autor)¹⁴³

Scorza une ao jogo literário aspectos verídicos retratados em cada notícia transcrita no interior do romance, e o faz de maneira precisa. Sua formação como jornalista o permitiu inclusive ser atento aos detalhes, como pudemos bem observar na citação acima “Hoje, sexta-feira, às oito horas”, evidenciando assim a precisão dos fatos.

A carga tensional exposta a cada leitura do jornal *Expreso*, como no trecho extraído do capítulo 34 “Exército assume controle de Pasco. Chegam reforços militares” é uma demonstração do quanto o autor via a necessidade de deixar claro a veracidade dos fatos em meio à ficção.

A Direção de Governo enviou a Pasco o Comandante Guillermo Vaudenay para que colabore com o prefeito na contenção de qualquer desordem que possa ocorrer no dia de hoje.

Vaudenay comandou as forças policiais que agiram durante os acontecimentos de Rancas.

Este clima de sombria expectativa se vislumbrava desde anteontem, quando chegaram à cidade de Pasco reforços policiais de Huánaco, Huancayo e Jauja, agravado agora pela recusa da autorização ao Movimento Comunal para realizar um comício hoje.

Informações recebidas dizem que a polícia requisitou cavalos da comunidade de Yanahuanca para colocá-los à sua disposição. Interrogado

¹⁴³ DA PLAZO DE 72 HORAS A COMUNEROS DE CERRO DE PASCO

Esta noche hablamos en el terreno de las operaciones “Pacoyán” con el comandante Pio Falcón, quien será el encargado de ejecutar por cualquier medio el desalojo de los comuneros que se han posesionado de terrenos en litigio. / Falcón reconoció que la situación es sumamente grave. (...)

ACUERDAN TREGUA

Hoy viernes a las 8 a. m. deben iniciarse las conversaciones de trato directo entre comuneros y hacendados, con mediación del Subdirector de Asuntos Indígenas del Centro, doctor Hugo Calle.

(...) Los comuneros insisten en que son legítimos dueños de las tierras y que poseen títulos desde 1711, mientras que los hacendados replican expresando que estos argumentos son falsos y que son ellos los que pueden exhibir títulos de posesión sobre las tierras. (Expreso, Lima, 1 de diciembre de 1961.) (grifo do autor)

pele *Expreso*, Marroquín Cueto disse nada a respeito. (*Expreso*, 10 de dezembro de 1961.) (SCORZA, 1984, p. 220-221, grifo do autor)¹⁴⁴

É importante lembrar o cuidado de Scorza em desenvolver uma pentalogia, onde já no prólogo nos alerta que aquele seria mais “um capítulo da Guerra Calada”, munido de uma série de situações que se desenrolariam em uma longa trama, aspecto que caracteriza a obra como um romance. Cornejo Polar em *Sobre el ‘neoindigenismo’ y las novelas de Manuel Scorza* ([1984] 2008), p. 34) afirma que esta “narración têm razões referidas ao desenvolvimento da narrativa hispano-americana”¹⁴⁵, ou seja, os sucessivos acontecimentos estão ligados ao momento de mudanças na América Latina, que impactam diretamente na forma de construção literária.

Outro fato que nos leva a determinar *GEI* como um romance é a forma como a história é apresentada “com episódios soltos. Não há um ordenação de fatos e os acontecimentos não assumem uma cronologia horizontal” (PINHEIRO, 2011, p. 32), o que dá liberdade às histórias dos personagens. Nosso entendimento em qualificar a obra *GEI* como um romance, mediante estas características voltadas à temporalidade, enredo, longa narrativa e distribuição de personagens incluem, claro, a mescla entre realidade e ficção onde a primeira aparece com a notícia introdutória, e a segunda com Garabombo, por exemplo.

Observar como Scorza resolve introduzir notícias ao romance, tendo o cuidado de apresentar fontes, datas e a situação real vivida pelos agentes do conflito peruano, inicialmente nos causou certo impacto, sobretudo por estarmos diante de um romance ficcionalizado. No entanto, entendemos que a proposta do Neoindigenismo é jogar com essa diversidade, com essa riqueza literária ao trazer para o leitor diferentes perspectivas dentro de uma única obra.

René Prieto em *La literatura indigenista* (2006, p. 182) fala em “una crónica en cinco volúmenes”, mas não é categórico, pois no mesmo texto utiliza o

¹⁴⁴ *La Dirección de Gobierno ha enviado a Pasco al comandante Guillermo Vaudenay para que colabore con el Prefecto en la contención de cualquier desmán que podría producirse el día de hoy. / Vaudenay comandó las fuerzas policiales que actuaron durante los sucesos de Rancas. / Este clima de sombría expectación se vislumbraba desde anteayer, en que arribaron a la ciudad de Pasco refuerzos policiales de Huánaco, Huancayo y Jauja, agravado ahora por la denegación del permiso al Movimiento Comunal para realizar un mitín hoy. / Informes recibidos dicen que la policía ha requisitado acémilas de la comunidad de Yanahuanca para ponerlas a su disposición. Solicitado por “Expreso”, Marroquín Cueto dijo no saber nada al respecto. (*Expreso*, 10 de diciembre de 1961.) (grifo do autor)*

¹⁴⁵ narración tiene razones referidas al desarrollo de la narrativa hispanoamericana.

termo “novela”. No prólogo de *Redoble por Rancas* (1970) o narrador diz que “este libro es la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria”, e mais uma vez demonstra por meio de um recurso paratextual a realidade dos fatos ocorridos.

Aliado a essa perspectiva, Dorian Espezúa Salmón em *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos* (2008), nos relembra o conceito de “cronivela” em seu artigo *¿Qué es la cronivela?*, termo que surgiu com José Luis Ayala em sua obra *Wancho Lima* (1989). Acreditamos ser pertinente a observação já que a obra “narra tragédias reais com estratégias discursivas próprias do romance e da crônica com o objetivo de integrar no mesmo campo narrativo o real e o ficcional” (SALMÓN, 2008, p. 64).

A variedade de recursos literários empregados na obra *GEI*, pode provocar certa confusão ou dúvida ao leitor, quando se depara dentro do romance, além do artifício paratextual, com outras possibilidades de gêneros literários como a fábula, poesia e crônica. Porém, ao aprofundarmos os estudos verificamos que o jogo literário criado por Scorza tem por fim tornar evidente a veracidade dos fatos, o que é corroborado por alguns críticos.

(...) os romances foram caracterizados como crônicas. Isso indica que o autor queria documentar veridicamente os fatos históricos. Por outro lado Scorza as denomina “baladas” ou “cantos” para associá-las com coplas populares anônimas ou fações. Esta qualidade mostra que o autor se considerava um porta-voz de uma versão popular dos acontecimentos e por isso não devia fazer uma interpretação intelectual, nem individual. (SPREEN, [s.d.], p. 122-123 apud MIRAVET, 2003, p. 138, tradução nossa)¹⁴⁶

Isso ocorrerá justamente por Scorza unir em um romance, os aspectos históricos e também lúdicos, ao introduzir um herói invisível e animais que falam. A análise desses elementos presentes em *GEI*, necessitam ter um olhar para além da ficcionalização, já que o forte teor de denúncia e crítica permeiam o romance, sendo balizados como pontuamos, com as notícias introduzidas ao longo do romance, como por exemplo no capítulo 31 “Governo adverte: será usada a força”, que apresenta um dos momentos bem tensos e que antecede o confronto.

O leitor irá deparar-se ao longo da narrativa com aspectos reais e imaginários, quando em um dado momento verifica os elementos paratextuais, que

¹⁴⁶ las novelas fueron caracterizadas como crónicas. Eso indica que el autor quería dar una documentación verídica de hechos históricos. Por otro lado Scorza las denomina "baladas" o "cantos" para asociarlas con coplas populares anónimas o hazañas. Esta calificación indica que el autor se consideraba portavoz de una versión popular de los acontecimientos y por eso no debía hacer una interpretación intelectual ni individual.

inclusive o autor os destaca colocando-os em itálico. Essa constituição ou discussão do imaginário com o real estará dessa forma diluída em *GEI*, e o leitor terá com a proposta do autor, em trazer esse aporte documental, uma veracidade aos fatos mencionados em cada notícia ou avisos à comunidade autóctone, como no comunicado a seguir destinado à Associação de criadores de lã do Peru.

INVASÃO DE FAZENDAS EM PASCO.

Como é do domínio público, produziram-se ultimamente invasões, em pequenas e grandes propriedades do departamento de Pasco, com a agravante de terem sido previamente anunciadas e comunicadas às autoridades competentes, através de reiteradas informações. (...)

A ASSOCIAÇÃO DE CRIADORES DE LANARES DO PERU, cumpre o dever de expressar sua profunda preocupação e seu protesto público por esta intolerância incompatível com um Estado de direito.

Lima, 7 de dezembro de 1961.

A ASSOCIAÇÃO DE CRIADORES DE LANARES DO PERU. (SCORZA, 1984, p. 190-191, grifo do autor)¹⁴⁷

A história, como dissemos, é transmitida por um narrador testemunha que no jogo literário tem a função de dar credibilidade aos fatos narrados, abrindo espaço para que o leitor possa conhecer pouco a pouco a obra ficcional, sem distanciar-se da realidade. Ao inteirar-se do enredo do romance e das informações históricas, respaldadas pelos paratextos inseridos nos capítulos, o leitor estará mais alicerçado a encontrar respostas aos questionamentos que porventura venham a surgir ao longo de sua leitura, não perdendo de vista a história reinventada e a história ocorrida.

A escolha, nesse jogo ficcional, de trazer com recorrência à narrativa as notícias jornalísticas do jornal *Expreso* e comunicados referentes ao conflito entre autóctones e militares deu ao romance uma grande sustentação e veracidade. Historicamente nos revela um capítulo do contexto peruano de extrema crueldade e desigualdade, e de forma analítica nos proporciona conhecer técnicas que chegaram com a nova narrativa, mas que nasceram muito antes.

¹⁴⁷ *INVASIÓN DE HACIENDAS EN PASCO. COMUNICADO. Como es del dominio público, se han producido últimamente invasiones, en pequeñas y grandes propiedades del Departamento de Pasco, con la agravante de haber sido previamente anunciadas y comunicadas a las autoridades competentes, mediante reiteradas informaciones. (...) / La ASOCIACIÓN DE CRIADORES DE LANARES DEL PERÚ, cumple con engresar su honda preocupación y pública protesta por esta tolerancia incompatible con un estado de derecho. Lima, 7 de diciembre de 1961. / ASOCIACIÓN DE CRIADORES DE LANARES DEL PERÚ. (grifo do autor)*

3.2.2 Canção e origem da pluralidade

A astúcia literária criada por Scorza em *GEI* permite além do jogo com o narrador, também a heterogeneidade de gêneros literários. Consideramos importante entender de maneira mais abrangente sobre essa pluralidade, para isso resolvemos nos reportar aos estudos de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 – 1975) em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010) que traça um panorama sobre uma variedade de teses ligadas ao dialogismo, o romance polifônico e gêneros literários.

Para que fique claro, entendemos que compreender esse percurso tornar-se imprescindível, visto que a heterogeneidade evidenciada em *GEI*, em nossa compreensão, se dá, sobretudo, pela participação dos animais na trama e pelo discurso empreendido pelos cavalos, o qual veremos mais adiante e que faz parte de nossa análise central, que culminará em um dos momentos ápices do romance, trazendo o caráter fabuloso à obra.

É importante destacar que Bakhtin aprofunda sua tese abordando as obras de Fiódor Dostoiévski, a exemplo de *Crime e Castigo* ([1866] 1955) e os *Irmãos Karamázov* (1880) não somente os aspectos críticos, como também ideológicos e psicológicos do ser humano. Dentre as concepções discutidas pelo teórico, nos chama atenção a criação de um novo gênero, conhecido como o romance polifônico, que consiste segundo Bakhtin (2010, p. 4), na “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes”¹⁴⁸. Essa discussão é bastante pertinente e se faz importante destacar justamente pelo recurso paratextual empregado pelo autor.

Recordemos antes de explicarmos a associação entre as múltiplas vozes e a paratextualidade, que o termo polifonia surge como um estilo musical no século IX ramificando-se até chegar à literatura, onde teve como grande representante Dostoiévski.

A grande forma polifônica (...) é um gênero de composição em que as palavras determinam as linhas melódicas; logo se chamou a este gênero de composição *moteto* (de *mot* - palavra).

¹⁴⁸ De acordo com o tradutor da edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Paulo Bezerra, o termo ‘plenivalentes’ se refere à “plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo” ([1929b] 2010, p. 4).

Pelos meados do século XIII, as vozes dos motetos passam a se diferenciar, tanto rítmica como melodicamente. Essa independência das vozes vai permitir que não só uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano apareçam simultaneamente numa mesma peça, mas também que uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês. (ROMAN, 1992-93, p. 208, grifo do autor)

Esse movimento que ocorre na música e que proporciona a multiplicidade de vozes, também será visto na literatura quando nos deparamos com “a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si” (BAKHTIN, [1979] 2010, p. X). Vale ressaltar que o termo – Polifonia – possui perspectivas diversas (Komaróvitch, Grossman, Lacan, Ducrot, entre outros) e que nos alinhamos ao conceito que Bakhtin apresenta, no entanto, fazemos as considerações necessárias visto que seu estudo tem como base a obra de Dostoiévski, então é natural que haja algumas diferenças de ponto de vista.

A aproximação ao termo polifônico além de expor as consciências individuais, nos levam ao aparecimento de “sujeitos representantes do universo social e plural e dotados de consciências igualmente plurais” (BAKHTIN, [1979] 2010, p. X). Aqui se torna fundamental retomar a discussão da paratextualidade, uma vez que a multiplicidade de vozes está presente inicialmente na notícia que funciona como um prólogo, assim como nos informes, nas cartas do Menino Remigio, nos versos cantados pelos Huamán e os Zárate e nas demais notícias do jornal *Expreso*, cada uma dessas manifestações apresentada pelo narrador. Temos dessa forma vozes externas que são independentes e que atuam junto ao autor ao se apresentar como um narrador personagem.

Consideramos então que a abordagem a Bakhtin torna-se importante em nosso estudo a respeito das vozes que surgem em *GEI*, o que se manifesta por meio da também diversidade de gêneros no jogo ficcional utilizado por Scorza.

Para que possamos aprofundar sobre a heterogeneidade de gêneros, e possamos continuar com a análise em questão, acreditamos ser indispensável voltar à era clássica, onde entre romanos surgiu um gênero conhecido pela flexibilidade literária, a ser denominado como “sátira menipeia”, que segundo Bakhtin (2010, p. 129) é um dos gêneros mais versáteis “e que exerceu influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta,

na escrita russa antiga)”. Com a “sátira menipeia” surgiu a possibilidade de inserções de outros gêneros literários em virtude de sua plurivalência em mesclar-se a outros gêneros.

A história da “sátira menipeia” remonta de tempos antigos, e consideramos importante apresentar ao leitor uma breve história do surgimento do termo.

Esse gênero deve sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara, que lhe deu forma clássica. No entanto, o termo, como denominação de um determinado gênero do século I a.C., Varro, que chamou a sua sátira de “*saturae menippeae*”. Mas o gênero propriamente dito surgiu bem antes e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos socráticos”. “sátiras menipeias” foram escritas também pelo contemporâneo de Aristóteles, Heracleides Pôntico, que, segundo Cícero, foi ainda o criador do gênero *logistoricus* (uma combinação do “diálogo socrático” com histórias fantásticas). Mas o indiscutível representante da “sátira menipeia” foi Bión de Boristênide, ou seja, das margens do Dniepr (século III a.C.). Depois vem Menipo, que deu ao gênero melhor definição, vindo em seguida Varro, de cujas sátiras chegaram até nós inúmeros fragmentos. (...) A evolução da “sátira menipeia” na etapa antiga é concluída pela Consolação da Filosofia, de Boécio. Encontramos elementos de “sátira menipeia” em algumas variedades do “romance grego”, no romance utópico antigo, na sátira romana (em Lucrecio e Horácio). (BAKHTIN, 2010, p. 128-129, grifo do autor)

O desconhecimento de fronteiras são características comuns à “sátira menipeia”, que de acordo com Bakhtin (2010, p. 129) é “um gênero carnalizado, extraordinariamente flexível e mutável, (...) capaz de penetrar em outros gêneros”, promovendo assim um impacto não somente estrutural como também criativo, o que constatamos em *GEI* com os gêneros introduzidos ao romance. O autor acrescenta que o gênero da menipeia ainda possui grande plasticidade externa e uma capacidade de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como formadora de outros gêneros grandes (p. 136). Tais características são também evidenciadas no romance moderno que ressignifica suas características ao trazer a pluralidade contida em seus textos.

A partir dessas colocações de cunho histórico e por meio do romance em discussão, percebemos que essa variedade de gêneros determina um peso verídico à história, sobretudo com as notícias inseridas na obra *GEI*. Mesmo diante dos aspectos lúdicos que também compõem o romance e que são característicos do movimento Neoindigenista, o autor mune seu leitor, inclusive com algumas passagens que vêm com sua assinatura. Esta decisão acaba por conferir não

somente uma dinamicidade ao romance, como também uma reinvenção do cânone literário estabelecido por meio dos variados gêneros presentes em *GEI*.

É importante lembrar que a reinvenção que a corrente Neindigenista trouxe abarca esse momento moderno, de experimentar e se reinventar por meio de novas características no qual encontramos uma riqueza na narrativa ao nos depararmos com a heterogeneidade verificada.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. Cumpre salientar de um modo especial a *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 279-280, grifo do autor)

As palavras de Bakhtin em *Estética da criação verbal* [1979] (1997), corroboram nossa argumentação quanto à hibridez na narrativa de *GEI* que trabalha com diversos gêneros que partem de uma estrutura mais simples, como as canções ou comunicados, indo em direção ao gênero maior, o romance em si que comporta em seu interior os demais discursos propostos por Scorza. Bakhtin ([1979] 1997, p. 281) tratará essa diferença como “gênero de discurso primário (simples) e o gênero de discurso secundário (complexo)”, onde no segundo estará inserido o romance.

Devemos esclarecer que essa perspectiva apresentada por Bakhtin, baseada na obra de Dostoiévski, traz uma heterogeneidade de gêneros que vem expressada na multiplicidade de vozes, uma característica, neste aspecto, comum em *GEI*.

A pluralidade textual em *GEI* nos permite ainda fazer uma abordagem quanto à intertextualidade presente no romance. As primeiras atribuições sobre o conceito de intertextualidade remontam a antiguidade clássica. Nesse contexto um dos nomes que não poderia deixar de ser mencionado é o da crítica literária Julia Kristeva, que fez uma profunda análise da obra de Bakhtin, e que afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação

de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, [1969] 2005, p. 68).

Mesmo com a importância a respeito dos estudos dirigidos à Bakhtin, a pesquisa de Kristeva sofre críticas por alguns linguistas. Na tradução de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Paulo Bezerra diz que a pesquisadora aplica um “reducionismo linguístico à teoria dialógica de Bakhtin” ([1929b] 2010, p. XVI).

Obviamente não entraremos na polêmica instalada, já que nosso foco está direcionado à mescla de gêneros em *GEI*, porém vimos que seria importante contextualizar brevemente como o termo (intertextualidade) chega à literatura e de como as variações linguísticas que estão associadas à terminologia são imprescindíveis à compreensão da diversidade apresentada na obra de Scorza. Temos dessa forma que “a intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos” (CARVALHAL, 2006, p. 128).

A partir da pluralidade adotada por diferentes linguistas, e por saber que “os gêneros textuais não se caracterizam como formas estruturais estáticas” (MARCUSCHI, [s.d.], p. 10) nos utilizaremos do conceito de “intertextualidade tipológica” apresentado pela pesquisadora alemã Ulla Fix em seu trabalho *O cânone e a dissolução do cânone. A intertextualidade tipológica – um recurso estilístico “pós-moderno?”* ([1997] 2006)¹⁴⁹, uma tradução de Hans Peter Wieser, que enfoca os “fenômenos da montagem de padrões textuais, da mistura de padrões textuais e da transgressão deles” (FIX, [1997] (2006), p. 264).

Em nossa análise verificamos que mais um exemplo claro da hibridez em *GEI* e da mescla de vozes é vista no capítulo 27 “De como a polícia, educadamente, felicitou os esforçados chinchinos por sua façanha descomunal”, quando os autóctones estão reunidos antes do combate começar, e os Huamán e os Zárate iniciam um duelo musical. Assim o narrador nos apresenta.

*Hoje, 27 de novembro,
é data para se recordar:
hoje, 27 de novembro,
os chinchinos valentes*

¹⁴⁹ O título original da pesquisa é *Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität – ein postmodernes Stilmittel? Eine thesehafte Darstellung*. In: ANTOS, Gerd & TIETZ, Heike. *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*. Tübingen. Niemeyer. RGL 188. S.: 97-108, 1997. (FIX, [1997] 2006, p. 279)

suas terras saíram a recuperar.
 Encararam triunfalmente os Huamán, que só animados por uma longa visita
 a uma garrafa de cachaça responderam:
Ora pois, Proaño,
ora pois, Romualda:
já não terás milho com queijo.
¡Kunaiquichomi Garabombo! (...)
Isto eu te digo cantando.
tu te lembrarás chorando!
Fazendeirinho, fazendeirinho,
Acabou-se a vida que gozavas
com o trabalho do índio.
 Reconhecendo a vitória dos incomparáveis Huamán, os Zárate tiraram o
 chapéu. Reunidos num mesmo som, entoaram:
Isto eu te digo cantando.
tu te lembrarás chorando!
A vida que tu gozaste
com o trabalho do índio! (SCORZA, 1984, p.180, grifo do autor)¹⁵⁰

Mais uma vez a provocação contra a elite rural é evidenciada no romance, “Fazendeirinho, fazendeirinho, acabou-se a vida que gozavas”, agora por meio do duelo musical. Frente à riqueza de gêneros literários de *GEI* torna-se impossível pensar na obra sem a diversidade proposta. O duelo musical ocorrido entre os Huamán e os Zárate confere certo momento de descontração em meio à tensão de uma luta iminente, como também faz uma denúncia à forma como o índio é explorado pelo fazendeiro, e que abusos daquela natureza não seriam mais tolerados.

Ademais, destas observações, consideramos importante pontuar ao leitor observador, sobre um termo que aparece na canção, “Kunaiquichomi”, que se refere ao idioma quíchua. Assim como este, há outros exemplos em *GEI*, como: “shucuy” (p. 110), “ichucc” (p. 179), “llikllis” (p. 201) e “supaypaguagua” (p. 225), que também fazem menção à mesma língua. Inclusive Scorza introduz em seu capítulo 35 “Como, na antiguidade, se dizia que os homens voltavam no quinto dia depois de terem morrido. Sobre essas coisas devemos escrever” (p. 219), o trecho de uma narração quíchua intitulada *Dioses y hombres de Huarochirí* [1598?], que faz uma abordagem sobre a mitologia, a sociedade peruana do Peru antigo, as lendas e

¹⁵⁰ *Hoy veintisiete de noviembre / es fecha de no olvidar: / hoy veintisiete de noviembre / los chinchinos valientes, / sus tierras volvieron a recuperar. / Miraron triunfalmente a los Huamán que sólo alentados por una larga visita a una botella de cañazo contestaron: Ahora pues Proaño, / ahora pues Romualda: / ya no tendrás cancha con queso. / ¡Kunaiquichomi Garabombo! (...)* / *Esto te lo digo cantando, / tú te acordarás llorando. / Hacendadito, hacendadito, / Se acabó la vida que gozabas / con el trabajo del indio. / Reconociendo la victoria de los incomparables Huamán, los Zárates se sacaron el sombrero. Reunidos en un mismo aire entonaron: / Esto te lo digo cantando, / ¡Tú te acordarás llorando! / ¡La vida que gozaste / con el trabajo del indio!* (grifo do autor)

feitos heróicos dos deuses pré-hispânicos, escrita por Francisco de Ávila (1573 – 1647) e anos depois reescrita por José María Arguedas (1911 – 1969).

Assim como reconhecemos na obra de Scorza uma diversidade de gêneros, o mesmo vemos em alguns trabalhos de Arguedas como *El zorro de arriba, el zorro de abajo* (1971), que mistura o romance e o diário, explicado por a obra estar associada ao também ao Neoindigenismo, ou em *Los ríos profundos*, que traz vários poemas em quíchua.

Frente a abordagem dessa mescla de gêneros, e inclusive de outra língua indígena (quíchua), consideramos importante diante da diversidade apresentada a observação de Cornejo Polar em *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* ([1980] 2005, p. 34) que nos esclarece que “a heterogeneidade cultural fica representada na opção a favor do emprego o espanhol escrito (...) frente à impossibilidade social de atualizar literariamente a oralidade quechua”¹⁵¹.

As ocorrências de textos ou termos em quíchua não são frequentes nos romances de Scorza, mesmo os partícipes da pentalogia sendo falantes do idioma em questão¹⁵². Por razões sociais como Cornejo Polar salienta ademais dos motivos editoriais, já que a língua quíchua não era de domínio ou conhecimento de grande parte do público leitor, Scorza opta por não introduzir tantos termos, o que tornaria possivelmente a compreensão do romance mais difícil, assim como sua aceitação nos demais países latino-americanos e no mercado internacional.

Elementos como, a inserção de outro idioma ao romance, assim como a presença de notícias e canções trazem diversidade à obra. A heterogeneidade presente por meio das mesclas textuais têm raízes profundas que, como vimos tiveram início com a “sátira menipeia” e ao longo da história passou por uma modernização de conceitos, sendo motivo de discussão entre outros teóricos sobre a absorção de gêneros presente nas obras literárias, vide *GEI*.

A hibridiz de padrões é bem visível em Scorza, e assim como verificado nas notícias, que levam à ficção a realidade dos acontecimentos, na canção que desafia os fazendeiros, temos nas cartas do Menino Remigio outro recurso provocativo dirigido às autoridades.

¹⁵¹ la heterogeneidad cultural queda graficada en la opción a favor del empleo del español escrito (...) frente a la imposibilidad social de actualizar literariamente la oralidad quechua.

¹⁵² Em entrevista dada à Peru Cultural HD, Scorza chama a revolução da qual ele participou e que o inspiraria a escrever a pentalogia “La guerra silenciosa” de “rebelión quechua”. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=KKqkn3o0la0>

3.2.3 As cartas de Menino Remigio

As cartas de Remigio sempre causaram bastante desconforto entre as autoridades. Em meio aos devaneios, exageros e loucuras do anão percebemos que há uma forte dose de ironia e enfrentamento aos poderosos, além disso, o humor passeia pelas cartas do personagem por meio das ideias por vezes tão absurdas ou audaciosas. Assim o narrador de *GEI* nos mostra uma das missivas do anão dirigida ao presidente da república ao solicitar uma perna, já que a outra é deficiente.

Yanahuanca, a tantos días do século em curso.

Senhor Presidente da República:

Há alguns dias o abaixo-assinado, em outras palavras, o ocioso, servindo de garçom no banquete cívico que a propósito de sua candidatura única o senhor Subprefeito celebrou por gentil convite da Guarda Civil, ouviu que em seu discurso o Subprefeito disse: ‘O General Odría está endireitando o país e todas as coisas tortas nós vamos botar nos eixos’.

Confiando na bondade de seu regime, que só encarcera os oposicionistas e os que fazem uso do direito de reunião, coisa que eu jamais faço porque ando sempre sozinho, solicito-lhe mui respeitosamente que me consertem a perna. Caso não seja possível (coisa que para um general é impossível), ou em sua falta (a minha), solicito diretamente outra perna: uma só, porque a outra anda bem. Não sou ambicioso. Sei que vai começar de novo a guerra contra os macacos e que o exército tem armazéns cheios de pernas de todos os tamanhos, inclusive 16, que é meu número, para consertar os feridos da guerra que o senhor teve a honra de comandar.

Sendo coxinho, eu mal poderia correr. E não é que eu suponha que o exército corre: eu sei. (SCORZA, 1984, p. 57-58, grifo do autor)¹⁵³

Scorza ao colocar no romance as cartas do anão, um sujeito que para muitos tinha um aspecto desprezível, sobretudo às autoridades, que pouco ou nem tomavam conhecimento de sua existência, fortalece a forma ditatorial do governo vigente na época, como na passagem: “todas las cosas torcidas las vamos a poner derechas” (grifo nosso). Seriam “cosas torcidas” a vontade da população em ver seus direitos respeitados? Assim nos parece. Outro exemplo importante é o da ironia

¹⁵³ *Yanahuanca, a tantos días del siglo en curso. / Señor Presidente de la República: Hace unos días que el firmante de esta carta, por otras palabras, el ocioso, sirviendo de mozo en el banquete cívico que con motivo de su candidatura única celebró el señor Subprefecto por gentil invitación de la Guardia Civil, escuchó que en su discurso el Subprefecto dijo: “El general Odría está enderezando el país y todas las cosas torcidas las vamos a poner derechas.” / Confiando en la bondad de su régimen, que sólo encarcela a los opositores y a los que hacen uso del derecho de reunión, cosa que yo jamás hago porque siempre ando solo, a usted respetuosamente solicito que me enderecen la pierna. En caso de no ser posible (cosa que para un general es imposible) o en su defecto (el mío) solicito directamente otra pierna; uno sola porque la otra anda bien. Ambicioso no soy. Yo sé que se viene de nuevo la guerra con los monos y que el ejército tiene almacenes de piernas de todos los tamaños, incluso 16, que es mi número, para componer a los heridos de la guerra que usted ha tenido el honor de dirigir. / Siendo cojito, mal podría correr. Y no es que yo suponga que el ejército corre: lo sé. (grifo do autor)*

presente, “confiando en la *bondad* de su régimen, que sólo encarcela a los opositores y a los que hacen uso del derecho de reunión” (grifo nosso). Mostrando assim que o povo era tratado de maneira dura e sem direito a manifestar-se. Durante o processo de conhecimento da obra, o leitor deve estar atento à mudança de padrões textuais colocadas pelo autor para que desta forma possa alcançar de maneira mais abrangente a compreensão do enredo.

O jogo com padrões textuais, as costumeiras variações, misturas e transgressões de padrões não se baseiam em conhecimentos inequívocos e teoricamente elaborados pelos usuários de uma língua, mas no conhecimento cotidiano sobre textos, o qual os usuários de uma língua compartilham. (FIX, [1997] 2006, p. 265)

Os capítulos que Scorza dedica às cartas do Menino Remigio demonstram não somente uma dissolução dos padrões, mas também a oportunidade de dar voz aos autóctones por este outro canal, utilizando para isso de um personagem controverso, já que havia nele havia um desejo de pertencer, e em alguns momentos ele acreditava nisso, ao clã que explorava a comunidade.

Já que estamos fazendo referência às cartas de Menino Remigio em *GEI*, é considerável pontuar, e até porque tomamos como principal fonte as ideias de Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a pluralidade de gêneros que também está presente e se manifesta em suas obras, por meio das cartas inseridas na trama e que são apresentadas pelo narrador, como na passagem abaixo da obra *Crime e castigo* ([1866] 2002).

"Meu querido Rodka", escrevia a mãe, "há já dois meses que não te escrevo uma carta, e por isso tenho sofrido muito e até tenho passado algumas noites em claro, pensando. Mas com certeza que tu não vais culpar-me por esse meu involuntário silêncio. Tu bem sabes como eu te quero; tu és o nosso filho único, para mim, e para Dúnia; tu és tudo para nós, toda a nossa ilusão, toda a nossa esperança. Quanto me custou quando soube que havia já uns meses que tinhas deixado a universidade, que não contavas com coisa nenhuma certa para te sustentares e que as lições e todos os outros recursos se te haviam acabado! Que auxílio posso eu prestar-te com a minha pensão de cento e vinte rublos por ano? Os quinze rublos que te enviei há quatro meses, como sabes, pedi-os emprestados ao nosso merceiro Vassíli Ivânovitch Vakhrúchin, sobre essa pensão. É um bom homem e era amigo do teu pai. Mas, ao reconhecer-lhe o direito de receber a pensão em meu lugar, tive de esperar até pagar a dívida, o que ainda não consegui, de maneira que durante todo este tempo não pude enviar-te nada. Mas agora, louvado seja Deus, parece que já poderei continuar a enviar-te certas quantias, podemos até gabar-nos da sorte, e vou falar-te a propósito disso. Em primeiro lugar, poderás adivinhar, querido Rodka, que a

tua irmã há mês e meio vive comigo e não nos tornaremos mais a separar?
(DOSTOIÉVSKI, [1866] 2002, p. 33-34)

As cartas presentes na obra de Dostoiévski unem-se ao romance, também como artifício, e são trocadas entre os participantes da história dando uma dinâmica aos acontecimentos. Ademais dessa semelhança com o trabalho de Scorza, o autor russo utiliza um narrador que ora aparece em primeira pessoa, ora em terceira, contando claro com a participação de outros personagens.

Temos então que as interferências textuais que ocorrem em *GEI* e na obra de Dostoiévski, como *Crime e castigo*, marcam o enredo pela diversidade proposta. Ao nos dirigirmos à estética que cada autor apresenta nos encontramos mais uma vez com a intertextualidade tipológica, “recurso estilístico dominante da dissolução do cânone e, portanto, da anulação do óbvio” (FIX, [1997] (2006), p. 278) que dilui os padrões pré-estabelecidos ao propor a quebra de modelos.

Veremos esse recurso irradiado pelo romance, ao nos depararmos com algumas poesias, notícias jornalísticas e as famosas cartas do Menino Remigio, em mais este exemplo extraído do capítulo 7 intitulado: “Informe escrito dos esforços que o Menino Remigio empreendeu para descobrir o autor de um complô que punha em perigo as assembleias de Yanahuanca”, que acompanharemos um trecho.

*Ilustríssimo, respeitadíssimo, queridíssimo, boníssimo, rapidíssimo senhor Subprefeito de Yanahuanca:
Remigio, admirador e divulgador da obra de Vossa Excelência, apresenta-se perante o senhor e expõe:
Que é necessário esclarecer que o abaixo-assinado, de corpo presente, em plena posse de suas faculdades mentais, é um fervoroso partidário de regime;
Que, como informam os “Comércios” em edições que estão à minha vista, faz pouco tempo o General Odría quebrou um pé;
Que sendo eu coxo de nascença, isto é, desde o ventre de minha mãezinha, a cita manqueira é mais uma prova de minha identificação com o governo; (...)
Que desejoso de demonstrar a você, Menina Conchi, minha adesão ao regime, decidi iniciar uma investigação que descobrisse o peido que ocultava a cara dos culpados; (...)
Que, tendo eu cumprido já três séculos e seis minutos de cadeia, sem ter resposta alguma às minhas cartas, por causa da alemã e por amor de você, Conchito;
Que estou sozinho.
Que receber resposta sua, senhorita subprefeito, é Justiça que espero alcançar, com a graça de Deus, carrapato pançudo, barriga com olhos, celeiro de sandices, depósito de velhacarias, barril sem fundo, banana com moscas, mariposa alaranjada, beija-florzinho, vicunhinha. Não preciso amar, seria absurdo repetir o Sermão da Montanha, por isso hei de levar até a morte todo o ódio mortal que me acompanha.
Com meu eterno amor (carimbo)*

Remigio
(*O Autêntico*) (SCORZA, 1984, p. 41-42, grifo do autor)¹⁵⁴

É possível que ao ler algumas cartas de Remigio o leitor se faça a pergunta de como o recurso da paratextualidade, que tem como função dar verdade à história, seja empregado numa carta que a princípio parece não ter coerência, porém, é necessário recordar que apesar do personagem ser tido como um louco, sempre havia espaço em sua escrita para a crítica, denúncia ou até mesmo o enfrentamento, “(...) Que receber resposta sua, senhorita Subprefeito, é Justiça que espero alcançar (...)”, quando possivelmente reconhece que por sua condição física e social que nunca será ouvido.

As cartas de Menino Remigio representam muito mais que um caso de mescla de gêneros, as cartas de Remigio, assim como as notícias, e a canção lembram ao leitor que mesmo diante de uma ficção faz-se necessário lembrar os aspectos reais que estão unidos à história.

3.2.4 O caráter fabuloso em *Garabombo, el invisible*

Além das outras tipologias levantadas: crônica, cartas, notícias, canção; podemos também pensar na fábula, já que os cavalos possuem a capacidade de falar ocupando papel de destaque no jogo literário por apresentarem um equilíbrio diante das situações que vem carregado de simbolismo.

Como pontuamos Scorza no decorrer da obra nos relembra a todo instante sobre os fatos reais ocorridos no Peru, e ao utilizar animais falantes configura mais uma vez a heterogeneidade presente no romance, porém trazendo

¹⁵⁴ *Ilustrísimo, respetadísimo, queridísimo, sobonsísimo, rapidísimo señor Subprefecto de Yanahuanca: Remigio, admirador y ayayero de la obra de Su Excelencia, ante usted se presenta y expone: / Que está demás aclarar que el suscrito, de cuerpo presente, en plena posesión de sus facultades mentales, es un ferviente partidario del régimen; / Que como informan los “Comercios”, en ediciones que tengo a la vista, hace poco el General Odría se quebró un pie; / Que siendo yo cojo de nacimiento, es decir, desde atrás del vientre de mi mamacita, la infrascrita cojera es una prueba más de mi identificación con el gobierno; (...) / Que deseoso de demostrarte, Niña Conchi, mi adhesión al régimen, decidí iniciar una investigación que descubriera el pedo que ocultaba la cara de los culpables; (...) / Que habiendo yo cumplido ya tres siglos y seis minutos de la cárcel, sin tener respuesta alguna a mis cartas, por culpa de la alemana y por tu amor, Conchito; / Que estoy solo; / Que recibir respuesta tuya, señorita Subprefecto, es Justicia que no espero alcanzar, Dios mediante, garrapata panzona, barriga con ojos, granero de sandeces, depósito de bellaquerías, barril sin fondo, plátano mosqueado, mariposa, anaranjada, picaflorcito, vicuña. No necesito amar, absurdo fuera repetir el Sermón de la Montaña, por eso he de llevar hasta que muera todo el odio mortal que me acompaña. / Com mi amor eterno (sello) / Remigio (El Auténtico)*

uma “leveza” ao enredo, ao introduzir diálogos que primam pelo teor irônico, desafiador, burlesco e moralizador.

Como nossa análise está centrada nos discursos que acontecem entre humanos e animais, acreditamos ser imprescindível fazer uma abordagem preliminar do que entendemos por fábula, um gênero textual que foi reinventado por Esopo (620 - 560 a.C.) no século V, e que teve em Jean de La Fontaine (1621 – 1695) outro de seus grandes representantes.

Ao verificarmos o gênero fábula em *GEI* evidenciamos que Scorza dá à narrativa um novo significado, atribuindo um discurso plurissignificativo aos cavalos, seres que adotam uma postura sempre questionadora na obra e que contribuem decisivamente na luta do indígena. Esse comportamento corrobora com as características do caráter fabuloso, ao apresentar “textos atualizam ou reinterpretam questões universais, como os conflitos do poder e a formação dos valores, misturando realidade e fantasia” (NOGUEIRA, 2000, p. 02).

A interpretação do simbolismo trazido por Scorza por meio da representação dos cavalos, nos leva a fazer uma leitura de *GEI* de modo que a introdução dos animais falantes caracteriza a presença da fábula por tornar-se um veículo capaz de ser porta-voz das problemáticas silenciadas.

A relevância destes animais, que são dotados de forte personalidade e espírito crítico, nos faz lembrar o romance *A Revolução dos bichos* (1945) de George Orwell, que exhibe as ocorrências que aconteceram em 1917 com a Revolução Russa e, que tiveram seguimento, no período estalinista na antiga União Soviética.

Na revolta de *Animal Farm* de Orwell, os porcos servem também de instrumento para a luta, e sua morte se assemelha a dos camponeses inocentes na luta desigual mantida contra as autoridades, enquanto as ovelhas mortas formam uma pirâmide que simboliza a ofensa gerada pela Companhia. (MIRAVET, 2003, p. 229, tradução nossa)¹⁵⁵

A trama de Orwell, que ele denomina de “conto de fadas rural” apresenta uma perspectiva da relação entre humanos e animais que sofre abalos a partir da não consideração dos primeiros em respeitar os interesses e a forma como os

¹⁵⁵ En la revuelta de *Animal Farm* de Orwell, los cerdos sirven también de instrumento para la lucha, y su muerte se asemeja a la de los campesinos inocentes en la lucha desigual mantenida contra las autoridades, mientras las ovejas muertas forman una pirámide que simboliza la afrenta generada por la Compañía.

animais vivem, fazendo-nos reavaliar a maneira como nos comportamos perante outras espécies.

A fábula orwelliana, assim como *GEI* tem em comum o tom de denúncia. Atrelado a esta premissa temos o contexto historiográfico que envolve a Guerra Fria, a Segunda Guerra Mundial, dada a época da obra, e suas implicações com o comunismo e demais esferas de cunho político e social. Assim o autor inglês nos conta sobre como surgiu a história.

No dia em que vi um menino de uns dez anos guiando por um caminho estreito um imenso cavalo de tiro que cobria de chicotadas cada vez que o animal tentava se desviar. Percebi então que, se aqueles animais adquirissem consciência de sua força, não teríamos o menor poder sobre eles, e que os animais são explorados pelos homens de modo muito semelhante à maneira como o proletariado é explorado pelos ricos. (ORWELL, [1945] 2007, p. 111)¹⁵⁶

A discussão do sistema exploratório que envolve a forma como são tratados àqueles que servem à máquina que rege o grupamento que dita as regras nas relações de trabalho, são em sua maioria desiguais, visto essa questão tanto Orwell quanto Scorza, dadas as circunstâncias, motivos e maneira de construir sua narrativa, nos mostram situações similares no que diz respeito a esta problemática.

Os cavalos de Scorza creem em um ideal, lutam e se posicionam diante de sua participação na luta dos homens, fazendo, como se espera de fábula, uma discussão e posteriormente um levantamento moral. Os animais do escritor inglês também participam de uma luta que objetiva a abolição na forma como são escravizados, havendo, portanto um desejo de liberdade e ressignificação quanto ao conceito de igualdade.

Enquanto que em *GEI* a exploração se dá pelo gamonal que usufrui da mão de obra indígena e toma sua terra em favorecimento ao capital estrangeiro; em *A Revolução dos bichos* (1945) “a percepção de que os animais são escravizados e explorados pelo proprietário da fazenda” (SEIDEL; SILVA, 2016, p. 51) alimenta o desejo de mudança contra os homens, que será transferido mais tarde contra os suínos que ao longo da obra assumirão o papel do homem em suas atitudes, culminando assim num estranhamento entre os próprios animais, o que perpetua a

¹⁵⁶ Este trecho foi retirado do posfácio intitulado “Repensando a Revolução dos bichos”, escrito por Christopher Hitchens em 2006.

luta, agora na pele de seus iguais, o que nos faz lembrar o combate dos indígenas peruanos contra seus conterrâneos.

Há dessa maneira, nas duas obras, algumas semelhanças quanto à luta que os animais travam em busca de justiça, organizando-se assim numa revolução. Em *GEI* os questionamentos por parte dos animais, como por exemplo, na passagem quando o cavalo Girassol questiona Ladrão de Cavalos sobre a quem pertence a terra: “— A terra é livre — relinchou Girassol. — Os pampas pertencem a todo o mundo. Eu pasto em qualquer lugar!” (SCORZA, 1984, p. 204)¹⁵⁷ nos faz questionar sobre as restrições vividas pelos animais, e que se prolonga ao indígena explorado. Suely Reis (2008, p. 112) reitera que “com uma fantasia sem medida, criando situações extraordinárias, Scorza rompe com o referente e supera a natureza”¹⁵⁸, expondo dessa maneira uma situação que revela uma literatura que une o fantástico, mas que tem em seu alicerce uma situação real, assim como a Revolução sucedida na Rússia.

Acreditamos que seja necessário fazer uma consideração importante e que concerne ao que compreendemos por “fantástico”. É inegável que temos como maior referência neste tema o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov, que fez uma investigação minuciosa sobre o assunto.

Balizados sobre a perspectiva de Todorov, que como apresentamos se fundamenta numa hesitação do leitor, compreendemos que a adoção do termo parte da dúvida entre o que é real e imaginário, suscitando neste uma diversificada forma de olhar para a literatura, de olhar a obra que se lê sob diversas perspectivas.

Bem, levando em consideração a heterogeneidade presente em *GEI*, o que configura uma multifaceta literária entre o que é real e o que é irreal, relembremos ao nosso leitor que Scorza se utiliza como já comentado, dos elementos paratextuais a fim de consolidar os aspectos verídicos da história que se mesclam ao imaginário, colocando em teste a vacilação mencionada por Todorov, ou seja, ao leitor é dirigido os aspectos fantásticos, que vêm vestidos por meio da ludicidade dos personagens Garabombo e dos cavalos, assim como da realidade ao deparar-se com as notícias do jornal *Expreso* introduzidas na narrativa.

¹⁵⁷ La tierra es libre —relinchó Girasol—. Las pampas pertenecen a todo el mundo. ¡Yo pasto en cualquier parte!

¹⁵⁸ con una fantasía sin medida, creando situaciones extraordinarias, Scorza rompe con el referente y supera la naturaleza.

O interessante é que o autor une o teor histórico, e que é o alicerce do romance *GEI* ao fabuloso que está presente em outras situações, e por meio dos cavalos que são personagens relevantes na obra. O discurso impregnado nas palavras destes animais é dotado de indagações que muitas vezes desconcertam ou provocam a ira do ser humano, como na passagem onde Ladrão de Cavalos tenta convencê-los a participar do confronto contra os militares pela recuperação das terras.

— Este bestalhão me paga — grunhiu o Ladrão. — Se o pegarem outra vez não o tiro do estábulo.
 — Continue.
 — Cale a boca, porra!
 — Por que é que hei de me calar? Não sei por que vocês, homens, vivem proibindo. Quando já se viu cavalo proibir alguma coisa? (SCORZA, 1984, p. 204)¹⁵⁹

Interessante tomar esta passagem e atentar para a linguagem “inquestionável” de Ladrão de Cavalos, que ao tentar convencer os cavalos da tropa que viria a entrar em confronto com os indígenas a não participarem da luta armada tenta silenciar Girassol, o que não acontece. O cavalo Girassol pelo contrário estabelece um debate crítico e desconcertante sobre permissão X proibição, e destaca que enquanto os homens por ganância usurpam as terras e determinam limites, os cavalos se comportam de maneira inteiramente contrária, crendo a terra deve ser de todos.

A fala dos cavalos denota um enfrentamento, que muitas vezes vai de contra a ideologia do homem, questionando suas atitudes frente às situações estabelecidas. Suely Reis (2008, p. 112) acrescenta que “Scorza utiliza simultaneamente, o discurso intuitivo e moralizante do cavalo com forte conotação reflexiva e filosófica”¹⁶⁰. Essa lição de integridade que vemos ao longo da obra é mais uma das características da fábula, que em seu interior nos provoca a conhecer a moral que envolve a narrativa destes animais.

A escolha de introduzir ao romance, animais falantes e dessa maneira dar o caráter fabuloso à obra nos permite ainda fazer uma apreciação antropomórfica de

¹⁵⁹ —Este cojudo me las pagará —gruñó el Ladrón—. Si lo capturan no lo sacaré del coso. / —Sigue. / —¡Cállate, carajo! / —¿Por qué me voy a callar? No sé por qué ustedes, los hombres, viven prohibiendo. ¿Cuándo han visto a los caballos prohibir algo?

¹⁶⁰ a su vez, Scorza utiliza el discurso intuitivo y moralizante del caballo con fuerte connotación reflexiva y filosófica.

GEI. O conceito surge na Grécia e “costuma definir-se de forma geral como a atribuição de características humanas a outras criaturas (...), ou, mais especificamente, de qualidades subjetivas, mentais ou intencionais” (SCOTTO, 2015, p. 431).

Os cavalos são dotados de qualidades ou características que contrapõem a ideia de vida de muitos humanos, ao não entenderem o porquê de um confronto que aos seus olhos não tinha inicialmente uma justificativa, já que “as pampas pertencem a todo o mundo”. Ademais, atribuído esse caráter humano, alguns chegam a ser ingênuos ao pensarem que os guardas matavam seus conterrâneos por sentirem fome, o que foi rapidamente rebatido por outro cavalo: “— Você está louco? Os guardas não comem carne humana. / — Se não comem, por que é que matam? — admirou-se o baio” (SCORZA, 1984, p. 204)¹⁶¹.

A dúvida e os questionamentos pairavam sobre os pensamentos dos animais que por não compreenderem o comportamento humano de explorar, de por limites à liberdade e de travarem um confronto que teria como resultado a morte, findavam por não entender o porquê de tantos conflitos, mesmo que na visão dos humanos os motivos fossem claros, os cavalos tinham outro olhar frente à situação.

Trouxemos neste capítulo um panorama geral sobre o discurso do narrador e da estrutura do romance *GEI*, atribuindo ao jogo ficcional uma proposta típica dos romances modernos com personagens alegóricos e a pluraridade de gêneros, onde nos chamou a atenção particularmente a fábula. A representatividade dos animais na obra nos faz questionar sobre nossas atitudes enquanto seres humanos, sobretudo ao analisar o discurso entre os dois agentes.

A complexidade que envolve esse tema, “o diálogo” merece destaque, e para esse aprofundamento resgatamos mais uma vez as premissas do teórico Bakhtin que faz uma análise quanto aos temas que abrangem a palavra, a língua, a comunicação. Sobre essa relação entre cavalos e humanos, e buscando uma abrangência acerca do diálogo entre estes interlocutores discorreremos no capítulo a seguir.

¹⁶¹ —¿Estás loco? Los guardiãs no comen carne humana? / —Si no comen, ¿para qué matan? —se extrañó el bayo.

4 O DISCURSO ENTRE CAVALOS E HUMANOS: UMA REFLEXÃO FABULAR E AS CONCEPÇÕES MORALIZANTES NA VOZ DOS ANIMAIS

Pensar nos aspectos que envolvem o tema do discurso e da linguagem nos levam em direção à Bakhtin, que em *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929a] 1992), *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010) e *Estética da criação verbal* ([1979] 1997) aborda questões críticas e filosóficas do universo de Dostoiévski, indo além ao fazer uma investigação sobre os gêneros literários ao mergulhar na história da literatura. As três obras neste caso serão o alicerce para nossa análise acerca dos diálogos que ocorrem entre os cavalos e humanos em *Garabombo, el invisible*.

Por entender que o gênero fábula traga em sua essência um efeito moralizante, considero importante aproximá-lo mais uma vez à discussão já que os cavalos, nossos também protagonistas, conseguem argumentativamente questionar algumas decisões humanas, provocando assim uma análise quanto a coerência das atitudes dos homens, que provocam dor e sofrimento.

O criticismo que envolve o discurso dos animais está intimamente ligado ao debate fabular, que traz em seu ensejo uma reflexão sobre a condução das problemáticas peruanas por parte dos humanos, estabelecendo dessa forma uma importante distinção quanto ao comportamento e visão de ambos. Entender os aspectos morais e as convicções perpetradas em *GEI* balizados pelo discurso entre cavalos e humanos nos colocam frente às ideias de Bakhtin que fazem uma abordagem sobre a filosofia que abrange o discurso literário.

Levaremos em consideração evidentemente que em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin faz a aproximação de sua investigação a partir do trabalho literário de Dostoiévski, sendo assim faremos nossa abordagem em *GEI* tomando os devidos cuidados, já que se tratam de dois autores que têm diferenças quanto à forma de produção.

É importante salientar que nosso interesse em investigar particularmente o discurso entre os cavalos e os humanos surgiu a partir do caráter fabular dado ao romance, representado nos diálogos ao longo da obra. Ademais temos a heterogeneidade de gêneros presente em *GEI*, em que as notícias de jornal inseridas consolidam os fatos ocorridos nas serras peruanas. Esses caminhos nos

motivaram a investigar de maneira mais aprofundada a discussão histórica e social proposta.

Corroborando com nossos estudos, temos o artigo *El mundo polifónico de Garabombo el invisible* de Suely Reis Pinheiro (2008), que trata do modelo polifônico existente na obra de Scorza, ao fazer uma análise sobre o comportamento do homem frente a natureza e suas implicações. Também como alicerce utilizamos a obra *A Revolução dos bichos* (1945) que foi imprescindível ao aprofundamento das questões que envolvem a relação entre humanos e animais e os discursos empregados.

Antes de adentrarmos ao cerne de nossa pesquisa consideramos importante fazer uma breve apresentação sobre quem foi Bakhtin, que veio de uma família estruturada e frequentou as universidades de Odessa e logo depois São Petersburgo, concluindo os cursos de Filologia e História, em 1918.

Bakhtin fez parte de um importante grupo de intelectuais na década de 1920, e mais tarde forma o denominado “Círculo de Bakhtin”. O Círculo teve como fervorosos admiradores seus discípulos, Volochínov e Medviédiev, que o acompanharam em sua saga literária fornecendo inclusive seus nomes na assinatura de algumas obras, como *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929) e *Introdução crítica à poética sociológica* (1928). A utilização dos nomes de seus admiradores aconteceu por razões pessoais e também por não haver uma conformidade ideológica com alguns editores.

Bakhtin expõe bem a necessidade de uma abordagem marxista da filosofia da linguagem mas ele aborda, ao mesmo tempo, praticamente todos os domínios das ciências humanas, por exemplo, a psicologia cognitiva, a etnologia, a pedagogia das línguas, a comunicação, a estilística, a crítica literária e coloca, de passagem, os fundamentos da semiologia moderna. Aliás, ele possui de todos esses domínios uma visão notavelmente unitária e muito avançada em relação a seu tempo. (BAKHTIN [1929] 1992, p. 13)¹⁶²

Em virtude desse olhar à frente das ideias vigentes, a atuação de Bakhtin foi determinante em vários campos, dentre eles o do Dialogismo e da Carnavalização, sobretudo quanto a sua investigação dirigida à obra do romancista russo Dostoiévski que se preocupava com outro conceito, a Polifonia. A variedade de estudos é rica, porém em nossa pesquisa nos interessa a concepção do Dialogismo,

¹⁶² Esta citação foi retirada da introdução escrita por Marina Yaguello na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929a] 1992) de Mikhail Bakhtin (V. N. Volochínov).

já que faremos uma análise especificamente do discurso entre os cavalos e humanos em *GEI*.

Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1929b] 2010, p. 47) afirma que as relações dialógicas “são um fenômeno quase universal, que penetram toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância”. A partir dessa afirmação percebemos que o teórico busca uma totalidade que permeia os campos que norteiam nossa vida, como a cultura, a literatura, a linguagem, a palavra, as interações e os gêneros dentro de sua heterogeneidade.

Ademais temos que essa palavra como Bakhtin coloca em *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929a] 1992, p. 66) “revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais”. Sendo assim, é possível fazer uma aproximação quanto aos diálogos que se sucedem em *GEI* entre cavalos e humanos, já que o autor faz-se valer da fábula que dá voz aos animais.

Devemos recordar ao nosso leitor que a obra *GEI* se apresenta com 37 capítulos, dos quais 7 capítulos (4, 27, 29, 30, 32, 35 e 36) são dedicados aos cavalos. Desde o capítulo 4, intitulado “Da convenção de cavalos que se reuniu na ponta Conoc”, a participação dos equinos, representada muitas vezes por Girassol, demonstra que sua forte personalidade se faz presente ao provocar os homens ao dizer que podia ver o “invisível” índio Garabombo.

- De que é que você está rindo?
- Estou rindo do Invisível — relinchou Girassol.
- E qual é a graça, seu bobo?
- Eu vejo o Invisível.
- Você não é homem. Você é um animal! (SCORZA, 1984, p. 29)¹⁶³

Ladrão de Cavalos salienta com esta fala diferenças visíveis entre humanos e animais, quanto à maneira como cada um existe no mundo, e reforça esse pensamento ao dizer que “— Os cachorros uivam quando vêem as almas. Eles enxergam os invisíveis” (SCORZA, 1984, p. 28)¹⁶⁴. Essa afirmação funciona como uma justificativa à zombaria de Girassol, ao explicar que por ser um animal ele pode ver Garabombo.

¹⁶³ —¿De qué te ríes? / —Me río del Invisible —relinchó Girasol. / —¿Y qué te da risa, baboso? / —Yo veo al Invisible. / —Tú no eres hombre. ¡Tú eres bestial!

¹⁶⁴ —Los perros aullan cuando miran las ánimas. Ellos ven a los invisibles.

Veremos ainda uma concentração dos diálogos destinados aos cavalos nos capítulos 30, 35 e 36, que trarão o ápice da participação dos equinos na luta armada. As diferenças marcantes entre humanos e não humanos nos referentes capítulos apresentarão um discurso marcado por questionamentos que nos levam à reflexão e dão ao romance um sentido moralizante.

Unindo-se ao princípio reflexivo proposto pelos cavalos, temos a concepção que conduz a obra *GEI* no que concerne ao tratamento fabular que o autor ali insere, e que está aliada à batalha indígena pela recuperação de suas terras, sendo assim, uma luta pela retomada da dignidade e o fim da exploração tem início. O sentido de luta ao modelo explorador do homem será visto também na fábula *A Revolução dos Bichos*, que dentro de outra perspectiva é marcada por um discurso autêntico e libertador, em que

mais do que uma crítica ao modelo capitalista, no qual o detentor do capital exerce verticalmente o poder e detém os lucros da cadeia produtiva obtidos por meio da força de trabalho do proletário, percebemos justamente o que está escrito e descrito: os animais são explorados e escravizados pelos seres humanos. (SEIDEL; SILVA, 2016, p. 51)

A relação determinada entre animais e humanos na obra orwelliana denota uma normalização da exploração do animal pelo homem, já que o primeiro é visto unicamente como útil às necessidades do homem de alimentar-se e beneficiar-se de sua força. As palavras do porco Major discorrem sobre os excessos e a maneira cruel como eram tratados, o que resultava na abreviação de vida de muitos e em uma insatisfação geral.

Então, camaradas, qual é a natureza da nossa vida? (...) A vida de um animal é feita de miséria e escravidão: essa é a verdade nua e crua. (...) Eis aí, camaradas, a resposta a todos os nossos problemas. Resume-se em uma só palavra – Homem. O homem é o nosso verdadeiro e único inimigo. Retire-se da cena o Homem, e a causa principal da fome e da sobrecarga de trabalho desaparecerá para sempre. (ORWELL, [1945] 2007, p. 7-8)

A dualidade entre humanos e animais é marcada pela conhecida luta entre o bem e o mal, em que os homens são os vilões e os animais os heróis. O discurso neste caso, só ocorre entre animais que ao conseguirem, por meio de uma revolta, tomar a Granja Solar estabelecem uma nova ordem. Portanto, é na e pela linguagem que os animais expressam sua nova condição de vida, radicada na liberdade e na abolição de todos os bichos” (SEIDEL; SILVA, 2016, p. 52). Condição

que irá mudar ao longo da narrativa quando os porcos começam a agir de forma semelhante ao comportamento dos humanos.

Enquanto que em *A Revolução dos Bichos* o discurso entre humanos e animais é improvável, e a luta destes está direcionada à busca pela liberdade, visto a exploração pela qual passavam; em *GEI* o enredo nos é apresentado sob outra perspectiva, na qual a presença do equino se faz necessária na luta do homem, promovendo uma relação em que os aspectos morais ganham visibilidade, principalmente em virtude da conduta humana.

Os animais falantes da obra scorziana utilizam-se da palavra como ferramenta de articulação. Girassol, que aparece nos sete capítulos, quando não se manifesta oralmente, faz o papel de observador, “na sexta-feira um destacamento de guardas montados em cavalos de Uchumarca (reconheceu Girassol) avançou em direção do acampamento comuneiro” (SCORZA, 1984, p. 191)¹⁶⁵. Os animais dotados de um senso de equilíbrio e análise conseguem perceber que a situação instalada contava com desafios bem difíceis aos indígenas, visto que os destacamentos presentes se articulavam para o confronto, há nesse processo um agudo destaque à relação entre animal e humano.

Retomando a questão do discurso, Bakhtin ([1979] 1997, p. 345) afirma que “quando não há palavras, não há língua, não pode haver relação dialógica”. Ora, a importância que Bakhtin atribui à palavra e ao interacionismo entre os interlocutores é uma das condições para que haja a comunicação, o que ocorrerá em *GEI* por meio da estratégia fabular criada por Scorza, ao dar voz aos cavalos, no entanto, o discurso moralizador dos equinos investe nos humanos dúvidas e questionamentos, determinando assim uma cisão ideológica.

Buscando compreender o sistema de comunicação e a maneira como este é produzido, Bakhtin traça um amplo estudo alicerçado como já mencionamos, na obra de Dostoiévski, no entanto entendemos que as investigações do teórico em relação à linguagem são amplas, sendo assim possível, com um olhar analítico verificarmos como a relação dialógica se estabelece, já que

na ótica do dialogismo, a consciência não é o produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio com iguais direitos como *personas*, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus. Eu

¹⁶⁵ El viernes un destacamento de guardias montados en caballos de Uchumarca (reconoció Girasol) avanzó hacia el campamento comunero.

tomo consciência de mim mesmo e me torno eu mesmo só me revelando para o outro, não posso passar sem o outro, não posso construir para mim uma relação sem o outro, que é a realidade que, por minha própria formação, trago dentro de mim, exerce um profundo ativismo em relação a mim. (BAKHTIN [1979] 2010, p. XXII, grifo do autor)¹⁶⁶

A partir da ideia da interação que ocorre entre os sujeitos, e que Bakhtin ([1979] 2010) entende como essencial à realização do discurso, nos dirigimos aos diálogos que ocorrem em *GEI* entre humanos e cavalos. Tendo como fundamento essa premissa nos deparamos com um problema, já que “pensar no diálogo enquanto relação de mútua determinação em que o *eu* se constitui através do outro e como *outro* do outro” (LEMOS, [1994] 2003, p. 40, grifo do autor) necessita de troca, reciprocidade, respeito para que haja a interação verbal.

Com base nesses elementos construtivos do jogo ficcional criado por Scorza começamos a nos indagar do porquê da escolha dos cavalos para travar esse embate ideológico e discursivo. Afinal, muitos poderiam ser os animais os também protagonistas do romance, como pássaros ou cães, por exemplo, no entanto o autor coloca como importantes personagens os equinos. Vanusa Siqueira (2011, p. 6) afirma que, “embora se saiba da utilização de outros animais, nas crônicas de conquista, são mais recorrentes as referências aos cavalos, ficando assim mais evidente a sua importância e participação nos acontecimentos” o que evidencia a importância deste animal nesse processo histórico.

Estas observações nos fazem lembrar de outros importantes cavalos que também protagonizaram grandes histórias como Babieca, o cavalo de Mío Cid, que participou de inúmeras batalhas, bem como de Rocinante, o cavalo magro e desengonçado de Dom Quixote de La Mancha que o acompanhava em suas batalhas imaginárias, ou até mesmo da mitologia grega com o lendário Pégaso, símbolo da imortalidade e filho de Poseidon, deus dos oceanos, e Medusa.

Ainda sobre a perspectiva histórica o autor espanhol Juan~Eduardo Cirlot em *Diccionario de símbolos* ([1974] 1992, p. 111, tradução nossa) apresenta as representações que o cavalo teve ao longo dos anos, afirmando por exemplo que “em fábulas e lendas, é muito comum que os cavalos tenham a função de advertir os

¹⁶⁶ Esta citação foi retirada do prefácio de Problemas da poética de Dostoiévski ([1929b] 2010) de Mikhail Bakhtin.

cavaleiros e são clarividentes”¹⁶⁷, e acrescenta ao dizer que “este caráter mágico do cavalo (...) pode significar o vento e as espumas marinhas, assim como o fogo e a luz”¹⁶⁸. Ou seja, temos no cavalo uma alegoria que está sujeita a muitos conceitos que estão relacionados ao cósmico como também à morte, seu significado que remonta a mitologia grega vem carregado de simbolismo que o associa à força, prudência e altivez.

As perspectivas lançadas nos fazem recordar ainda sobre o período de colonização em que o “o cavalo fora instrumento indissociável da conquista, (...) símbolo de enobrecimento dos plebeus e contribuía para remanejar hierarquias sociais” (ARAÚJO, 2011, p. 6). Sua participação durante a Conquista e seu posterior aparecimento em histórias lendárias da literatura, como já mencionamos, fortalece sua importância.

Na obra *La novela y la vida (La civilización y el caballo)* ([1927] 1976, p. 95, tradução nossa) Mariátegui nos diz que “o cavalo, como se apresenta, é decisivo para dar ao espanhol, aos olhos do índio, um poder sobrenatural”¹⁶⁹. Tal informação nos apresenta duas perspectivas, a primeira a de um animal voltado para os aspectos mágicos e o segundo que demonstra que o cavalo é um animal que se “acriolló”, ou seja, foi domesticado e se adaptou às terras para onde foram trazidos.

No capítulo 2 quando abordamos alguns personagens do romance, falamos sobre o cavalo Girassol, de sua personalidade relevante e de como se apresenta a relação entre os cavalos e humanos. O discurso que os envolve indica que por mais que haja uma aproximação, um contato ou interação, esta vem marcada por uma certa fragilidade no que diz respeito a não consideração por parte do homem pela postura crítica do animal, como podemos averiguar na seguinte passagem quando o narrador nos conta do encontro de Garabombo com um grupo de camponeses. Na ocasião, Ladrão de Cavalos, que tem o dom de dialogar com os equinos, se dirige à Girassol com aspereza.

— O dono de Chinche, Dom Gastón Malpartida, estava abusando de mim. Você conhece esse sujeito.

¹⁶⁷ en fábulas y leyendas, es muy común que los caballos tengan la función de prevenir a los caballeros y son clarividentes.

¹⁶⁸ este carácter mágico del caballo (...) puede significar el viento y las espumas marinas, así como también el fuego y la luz.

¹⁶⁹ el caballo, como está bien establecido, concurrió principal y decisivamente a dar al español, a ojos del indio, un poder sobrenatural.

— Como é que não o conhecemos se viemos de lá? — relinçou Girassol, um potro frontino.

— *Você vai calar essa boca!* — gritou o Ladrão de Cavalos.

Girassol não se curava daquele hábito: intervir nas conversas. Em várias oportunidades o Ladrão de Cavalos enfrentara, *por sua culpa*, grandes riscos. Por vontade própria jamais teria trazido Girassol, mas o potro adorava as viagens e tinha influência demais entre a cavahada para desprezar seus pedidos. (SCORZA, 1984, p. 23-24, grifo nosso)¹⁷⁰

Neste trecho, contamos como principais agentes Girassol e Ladrão de Cavalos, que representarão ao longo da obra a maioria dos discursos que analisaremos. O tratamento empreendido aos cavalos, e em que tom os diálogos se davam, “—Você vai calar essa boca!”, “intervir nas conversas”, “Ladrão de Cavalos enfrentara, por sua culpa, grandes riscos”, “Por vontade própria jamais teria trazido Girassol, mas o potro adorava as viagens e tinha influência demais entre a cavahada”, nos dão uma ideia que Ladrão de Cavalos o via simplesmente (ou inicialmente) como um animal problemático e que em muitas situações só estava ali para servir ao homem quando fosse conveniente.

Percebemos desta forma que o diálogo entre os personagens sofre interferências e o “espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto” (BARROS, [1994] 2003, p. 3) não ocorre de maneira considerável, já que o animal sempre é interrompido em sua fala. Neste contexto devemos lembrar mais uma vez do conceito de Bakhtin ([1979] 2010, p. XVII) ao afirmar que “por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência”. Essa concepção do “ser dotado de consciência” acaba se distanciando da leitura feita pelo homem, que enxerga no cavalo, no caso Girassol, como não mais que um ser persuasivo junto aos demais cavalos em favorecimento às necessidades humanas.

Não é raro encontrarmos ao longo da obra scorziana um tratamento pouco cordial ou compreensivo por parte de Ladrão de Cavalos com Girassol. “—Onde vai, animal?” (SCORZA, 1984, p. 178)¹⁷¹, o que nos leva a pensar que o papel do equino em *GEI* coloca homem e animal em realidades opostas, no entanto não percebemos sofrimento por parte dos cavalos que sempre se mostram confiantes e

¹⁷⁰ —El dueño de Chinche, don Gastón Malpartida, me abusaba. Usted lo conoce. / —¿Cómo no vamos a conocerlo si de allí venimos? —relinchó Girasol, un potro frontino. / —¡Usted se calla! —gritó el Ladrón de Caballos. / Girasol no se curaba de esa costumbre: intervenir en las conversaciones. En muchas oportunidades el Ladrón de Caballos había sufrido por su culpa grandes riesgos. Por su gusto jamás hubiera sacado a Girasol, pero el potro amaba los viajes y era demasiado influyente en la caballada para desairar sus pedidos.

¹⁷¹ —¿Adónde vas, bestia?

orgulhosos, como nesta fala de Girassol: “— Essa égua louca por mim” (SCORZA, 1984, p. 178)¹⁷², reafirmando a altivez dos cavalos.

Falamos sobre a questão da interação entre os interlocutores colocada por Bakhtin e que além da interação entre estes, se faz necessária a integração entre os sujeitos no discurso, e entenda-se esse discurso como um fenômeno em que “o componente essencial do acontecimento é essa relação de *uma* consciência com *outra* consciência, caracterizada justamente por sua alteridade” (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 102, grifo do autor). O pressuposto da alteridade enquanto uma geração de interdependência entre os falantes, neste caso, acaba não ocorrendo plenamente já que homem e cavalo assumem uma postura explicitamente contrária.

O texto em *GEI* abre espaço a reflexões quanto à maneira como os animais são vistos pelo homem, em que mesmo havendo uma presença forte e bem descrita dos elementos da natureza, “O luar brilhava em cima dos cachorros deitados. Percorreu (Garabombo) a ruela e comprovou que sua memória não esquecia nada” (SCORZA, 1984, p. 58)¹⁷³, os papéis do homem e dos equinos é devidamente estabelecido. As lembranças do lugar e a comunhão do indígena com a natureza determinam a sua essência, a de estar ali pela terra, em sua defesa. Apesar desta harmonia, percebemos no decorrer da narrativa que o homem mantinha certa desconfiança ou impaciência com os cavalos, como podemos comprovar, agora no trecho completo.

O sargento se alegrou ao reconhecer Exaltación Travesaño, homem de bons sentidos enfiou o cavalo nas águas do Chucupampa.
 — Quem é esse animal? — perguntou Girassol, adiantando-se para a égua do alferes.
 — Onde vai, *animal*?
 — *Essa égua é louca por mim* — informou Girassol.
 — *Você agora é da polícia?* — perguntou Ladrão *cansado das insuportáveis arrogâncias de Girassol*. — Porra! (SCORZA, 1984, p. 182, grifo nosso)¹⁷⁴

Mesmo enfrentando uma rudeza na relação com os humanos, os cavalos mantêm sua forma altiva e de certa forma até bem humorada, “Esa yegua se muere

¹⁷² —Esa yegua se muere por mí.

¹⁷³ La luna fulguraba sobre los perros tirados. Recorrió (Garabombo) la callejuela y comprobó que su memoria no olvidaba nada.

¹⁷⁴ El sargento se alegró de reconocer a Exaltación Travesaño, hombre de buen sentido. Metió el caballo a las aguas de Chucupampa. / —¿Quién es ese animal? — Exclamó Girasol, adelantándose a la yegua del alferes. / —¿Adónde vas, bestia? / —Esa yegua se muere por mí — informó Girasol. / —¿Ahora eres de la policía? — preguntó el Ladrón hastiado de las inaguantables jactancias de Girasol —. ¡So, carajo!

por mí”, o que enfatiza uma vaidade e autoconfiança não vista por parte dos homens em muitos momentos da trama, como quando duvidavam sobre serem proprietários das terras ou até mesmo em crer em sua luta de recuperação das mesmas. Assim, Scorza nos propõe uma visão inversa dos papéis, na qual o homem sempre tentará prevalecer sua razão frente ao animal, seja por seu comportamento, “cansado” com o cavalo, ou por enxergá-lo como um “animal”, depreciando seu valor e comportamento em *GEI*.

Insistindo sobre a questão da interação na qual esta é submetida a uma posição hierárquica, quebrando a ideia do dialogismo defendido por Bakhtin, que diz que o “sujeito perde o papel de centro e é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (BARROS, [1994] 2003, p. 2-3) damos seguimento à nossa análise. Partindo dessa teoria, da substituição do ser social por outras vozes, podemos até visualizar esse acontecimento na relação entre humanos, porém devemos levar em consideração que essa comunicação se dá entre Ladrão de Cavalos e seus cavalos, prevalecendo o discurso humano.

A comunicabilidade entre os interlocutores em *GEI* no que diz respeito aos humanos e equinos obedece a um vínculo de dominação, sendo resumidas a “perguntas e respostas simples” (SCORZA, 1984, p. 204)¹⁷⁵, demonstrando que a relação existente mantinha certo distanciamento. O discurso como bem frisamos se dá de maneira que o homem dita as ordens, isto é, o corpo social humano estabelece sua hierarquia frente aos cavalos.

Queremos dizer com isso que a interação firmada por Bakhtin sofre abalos quando nos dirigimos aos discursos mantidos entre Ladrão de Cavalos e Girassol, já que há uma clara definição das atribuições de cada um na narrativa. Os homens, segundo a visão de Ladrão, são claramente diferentes dos animais, até superiores, pois mesmo mantendo algum tipo de diálogo, os equinos são vistos simplesmente como animais.

Os diálogos que envolvem cavalos e humanos são curtos, salientando sempre a posição do animal e a do homem como seres que pertencem à espécies distintas, o que estabelece à Ladrão de Cavalos um posicionamento nada cauteloso quanto ao tratamento destinado aos equinos, algo que sofrerá uma mudança logo mais. Temos dessa forma, que a concepção bakhtiniana do diálogo difere entre

¹⁷⁵ preguntas y respuestas simples.

Ladrão de Cavalos e Girassol, não havendo uma preocupação inicial por parte do humano em aprofundar uma ideia. Em *Estética da criação verbal* ([1979] 1997) o teórico russo nos esclarece que

é no diálogo real que esta alternância dos sujeitos falantes é observada de modo mais direto e evidente; os enunciados dos interlocutores (parceiros do diálogo), a que chamamos de réplicas, alternam-se regularmente nele. O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 294)

Ao nos depararmos com esta definição, voltamos à nossa averiguação do discurso entre humanos, que enquanto “parceiros do diálogo” conseguem manter uma relação de entendimento e equidade, diferentemente do que ocorre entre humanos e cavalos, no qual a relação conta com interlocutores que se distinguem por seu posicionamento, e que assim assumem perspectivas díspares.

O que acontece é que apesar do comportamento de Ladrão de Cavalos mostrar uma irritabilidade com Girassol, esconde também uma fragilidade e insegurança diante de determinadas situações. Essa condição revela que a concepção de Bakhtin ([1979] 1997, p. 15) que diz “que cada um é o complemento necessário do outro” não se comprova plenamente do discurso, já que o tratamento e a entoação demonstram um posicionamento de superioridade no que concerne ao homem, mostrando assim uma hierarquia determinada e externada por meio de um discurso muitas vezes autoritário. Com a evolução dos acontecimentos veremos que a importância dos cavalos se mostra não somente por sua participação na luta popular, mas também por seu poder de decisão e comportamento frente à conduta do homem.

O capítulo 30, titulado “De como o Procurador Corasma aprendeu que quem com advogados se deita molhado amanhece”, antecede os momentos de preparação do confronto entre os indígenas e os militares. Neste capítulo Garabombo solicita a ajuda de Ladrão de Cavalos, e dá a ideia de que ele convença os cavalos a participar da luta popular, dizendo:

— A tropa de Lima se cansa a esta altitude. O soroche mata eles. Sem cavalo a gente do litoral não anda. Que tal se lhes tirássemos os *animais*? (...)
 — E como faríamos? — perguntou o Ladrão de Cavalos.
 — Para isso temos o senhor, compadre. *Fale com seus amigos!* Se anima a convencê-los?

— *Por que não?* Tirem seus pelegos. (SCORZA, 1984, p. 202, grifo nosso)¹⁷⁶

“Animais”, assim eram tratados por Garabombo e os demais, e até mesmo por Ladrão de Cavalos que apesar de ter uma ligação de confiança com os cavalos constantemente se indispunha com os questionamentos de Girassol em seus diálogos. Na tentativa de convencer os cavalos dos militares a desistirem de participar do confronto contra os indígenas, Ladrão de Cavalos muda, primeiro não se importa em interceder “— Por que não?”, e rapidamente o tom e tratamento dos diálogos se alteram. “— Irmãozinhos cavalos (...). Vocês me conhecem de outros tempos. Nós não invadimos nada. Os invasores são os fazendeiros. Vocês conhecem os López, os Malpartida e os Proaño” (SCORZA, 1984, p. 203)¹⁷⁷. Surgirá um embate ideológico entre os dois e os demais cavalos, o que nos revelará mais uma vez que as conveniências do humano acabam se sobrepondo aos valores que os animais têm sobre a vida, e isso acabará expondo diferenças marcantes no discurso entre os humanos e os cavalos, explicitados nos trechos que se seguem.

— *E o que é Guarda de Assalto?* — perguntou Girassol.
O Ladrão de Cavalos coçou a cabeça.
— *Bem... bem...*
— *O que é Guarda de Assalto?* — insistiu Girassol.
— *É... é... são soldados.*
— *E o que é um soldado?*
Garabombo mastigava sua coca, impassível.
— *É ter roupas iguais, aparência igual, maneiras iguais...*
— *Nós todos somos soldados?*
— *Não brinque Girassol. Você está sempre brincando! Eu agüentei muita sacanagem sua, mas isto é grave.* (SCORZA, 1984, p. 203, grifo nosso)¹⁷⁸

O discurso de Girassol mais uma vez vem imbuído de questionamentos que provocam em Ladrão de Cavalos um incômodo, dificultando dessa maneira o processo comunicativo com os demais animais, ao incitar a dúvida. Lembremos que

¹⁷⁶ —La tropa limeña se cansa en la altura. El soroche los mata. Sin caballo los costeños no caminan. ¿Qué tal si les quitamos las bestias? (...) / —¿Y cómo haríamos? —preguntó el Ladrón de Caballos. / —Para eso está usted, compadre. ¡Hable con sus amigos! ¿Se anima a convencerlos? / —¿Por qué no? ¡Saquen sus pellejos!

¹⁷⁷ —Hermanitos caballos (...). Ustedes me conocen de tiempo. Nosotros no invadimos nada. Los invasores son los hacendados. Ustedes conocen a los López, a los Malpartida y a los Proaño.

¹⁷⁸ —Y, ¿qué es Guardia de Asalto? —preguntó Girasol. / El Ladrón de Caballos se rascó la cabeza. / —Bueno... Bueno... / —¿Qué es Guardia de Asalto? —insistió Girasol. / —Es... es... son uniformados. / —Y, ¿qué es uniformado? / Garabombo masticaba su coca, impassible. / —Es tener ropas iguales, apariencia igual, modos iguales... / —Todos nosotros ¿somos uniformados? / —Estás jodiendo, Girasol. ¡Tú siempre estás jodiendo! Yo te he aguantado muchas pendejadas, pero esto es grave.

esse movimento interativo não ocorre somente pela mera propagação de informações, já que como vimos é imprescindível nesse desenvolvimento o respeito e a igualdade entre ambos. Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* ([1929a] 1992, p. 123) salienta que “a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação”.

Ora, para que esse fenômeno interativo ocorra de maneira plena é necessário não somente uma troca ideológica entre os interlocutores, mas também um olhar para a função sociológica que cada personagem ocupa em *GEI*. Neste ponto observamos que a cumplicidade de Ladrão de Cavalos é com a luta indígena, externando os objetivos humanos e preocupando-se naquele momento em convencer os cavalos dos militares a não participarem do confronto.

Falamos anteriormente do uso do cavalos no período de colonização e conquista da América, de como os indígenas espantados, acreditavam ser homem e cavalo um só. A utilização do cavalo, por sua postura e força, foi essencial nos confrontos, sendo um aliado imprescindível naquele período.

Nos parece importante essa observação, visto que mais uma vez os cavalos, protagonistas de outro confronto, se tornam indispensáveis na desarticulação do poderio militar e na organização dos indígenas contra os militares. Entretanto, a condição de entender o que se passava, de quem eram aqueles inimigos e de compreender sua significação enquanto animais na luta dos homens traziam questionamentos perturbadores a Ladrão de Cavalos. Dessa forma segue o diálogo e as indagações de Girassol.

- *O que é governo?* — insistiu o potro inclinando-se sobre o pasto. O Ladrão de Cavalos sofria.
- São os que mandam.
- Os que descobrem os pastos, os bebedouros, os perigos?
- Não exatamente.
- Não entendo.
- Por favor Girassol — suplicou o Ladrão —, a situação é grave.
- *Mas explique! Eu não sou um homem: preciso compreender.* (SCORZA, 1984, p. 203, grifo nosso)¹⁷⁹

¹⁷⁹ —¿Qué es Gobierno? —insistió el potro inclinándose sobre el pasto. / El Ladrón de Caballos padecía. / —Son los que mandan. / —¿Los que descubren los pastos, los bebedores, los peligros? / —No, exactamente. / —No entiendo. / —Por favor, Girasol —suplicó el Ladrón—, la situación es grave. / —¡Pero explícame! Yo no soy hombre: necesito comprender.

Há na fala de Girassol uma ingenuidade ou simplesmente um desconhecimento, estabelecido claramente por meio das perguntas que faz, “— O que é governo?” e também das afirmações “Eu não sou um homem: preciso compreender”, isso mostra os limites que os separam ao deixar claro ao Ladrão de Cavalos que há diferenças cruciais entre ambos, o que não demonstra necessariamente neste primeiro momento uma superioridade, mas um discurso consciente.

O cavalo em meio àquela situação caótica provoca o homem com seu discurso e mantêm-se convencido em chegar a uma dedução coerente. “Enquanto o homem se desespera, o cavalo assume seu papel, acusando, questionando o comportamento humano” (PINHEIRO, 2008, p. 112, tradução nossa)¹⁸⁰, e isso fica visível nas explicações de Ladrão de Cavalos à Girassol, que se aprofunda em suas observações e deixa latente que essa relação entre sujeitos sofre interferências claras, quando o cavalo aponta que a visão de animais e humanos sobre a realidade é bem diferente.

— A Guarda de Assalto castiga os que apoderam de terra alheia.
 — *O que é terra alheia? (...)*
 — É a terra que nós ocupamos...
 — *A terra é livre — relinchou Girassol. — Os pampas pertencem a todo o mundo. Eu pasto em qualquer lugar!*
 — Mas seu dono teve que pagar seiscentos soles pelos prejuízos que você provocou em Uchumarca! Você pastou sem autorização. Eu vi você no estábulo — disse o Ladrão, contente de humilhá-lo. (...)
 — *Esse bestalhão me paga — grunhiu o Ladrão. — Se o pegarem outra vez não o tiro do estábulo.*
 — Continue.
 — *Cale a boca, porra!*
 — *Por que é que hei de me calar? Não sei por que vocês, homens, vivem proibindo. Quando já se viu cavalo proibir alguma coisa?* (SCORZA, 1984, 203-204, grifo nosso)¹⁸¹

Percebe-se no discurso de Girassol uma nítida diferença de atitudes entre a fala dos humanos e a fala dos animais, de certa forma até uma crítica e

¹⁸⁰ Mientras el hombre se desespera, el caballo asume su papel, acusando, cuestionando el comportamiento humano.

¹⁸¹ —La Guardia de Asalto castiga a los que se apoderan de tierra ajena. / —¿Qué es tierra ajena? (...) / —Es la tierra que ocupamos... / —La tierra es libre —relinchó Girasol—. Las pampas pertenecen a todo el mundo. ¡Yo pasto en cualquier parte! / —¡Pero tu dueño tuvo que pagar 600 soles por los daños que causaste en Uchumarca! Pastaste sin permiso. Yo te vi en el coso —dijo el Ladrón contento de humillarlo. (...) / —Este cojudo me las pagará —gruñó el Ladrón—. Si lo capturan no lo sacaré del coso. / —Sigue. / —¡Cállate carajo! / —¿Por qué me voy a callar? No sé por qué ustedes, los hombres, viven prohibiendo. ¿Cuándo han visto a los caballos prohibir algo?

questionamento, “Não sei por que vocês, homens, vivem proibindo. Quando já se viu cavalo proibir alguma coisa?”, o que denota que o comportamento dos homens necessita de uma autoavaliação. A cosmovisão do equino sobre a conduta do homem nos leva a pensar que seu discernimento frente às ações humanas revela uma linguagem mais equilibrada e coerente.

Os cavalos mediante aquela situação se indagavam do porquê ser necessário sua presença numa batalha incompreensível aos seus olhos. O discurso de Girassol com Ladrão de Cavalos acaba ficando inconcluso, já que a urgência em resolver o problema o fez partir para outra estratégia chamando a égua Estrellita, que num jogo rápido de pergunta e resposta e sem questionamento por parte do animal finda por convencê-los.

“O Ladrão de Cavalos jamais sofrera semelhante interrogatório. Suas conversas com os cavalos eram de rotina: perguntas e respostas simples, informações sobre caminhos, encontros” (SCORZA, 1984, p. 206)¹⁸², e isso demonstra que essa relação era estabelecida por interesses, ordens. A interação da qual fala Bakhtin que são pautadas “(n)as manifestações da vida humana consciente e racional” ([1979] 2010, p. 47) acabam sendo bombardeadas pelas diferenças pontuais entre ambos, e termina por influenciar os demais animais quando por meio do discurso inquiridor “Girassol começava a instalar a curiosidade entre a cavalhada” (SCORZA, 1984, p. 206)¹⁸³, fator que demonstra que o diálogo até então inquestionável, ou talvez o pouco interesse dos cavalos nas questões humanas viessem à tona, causando nos animais uma mudança de comportamento.

Bakhtin ([1979] 2010, p. 5) falará que “a multiplicidade de consciências equipolentes¹⁸⁴ (...) se combinam numa unidade de acontecimento”. Ora, se pensarmos em igualdade nos diálogos entre Ladrão de Cavalos e os cavalos, veremos que isso não ocorre, pois a todo o momento Ladrão tenta impor sua fala, muitas vezes autoritária com xingamentos e ameaças dirigidas em particular a Girassol, quem o interroga e deixa enraivecido e confuso. E é sempre importante lembrar que nesse embate os cavalos se posicionam de maneira mais crítica e

¹⁸² Nunca el Ladrón de Caballos había padecido semejante interrogatorio. Sus conversaciones con los caballos, eran rutinarias: preguntas y respuestas simples, informes de caminos, citas.

¹⁸³ Girasol comenzaba a provocar la curiosidad en la caballada.

¹⁸⁴ Paulo Bezerra, tradutor de Problemas da poética de Dostoiévski nos explica que o vocábulo ‘equipolentes’ está relacionado às “consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas” ([1929b] 2010, p. 5).

prudente, como o cavalo Rabão em conversa com Melecio, seu dono, quando o aconselha a não participar do confronto, “— Melecio, tive um sonho ruim. Não se meta em nada!” (SCORZA, 1984, p. 224)¹⁸⁵.

A atitude dos animais chega ao seu ápice quando ocorre o enfrentamento com os militares, o que acontece no capítulo 35 “Como, na antiguidade, se dizia que os homens voltavam no quinto dia depois de terem morrido. Sobre essas coisas havemos de escrever”. Em meio a uma verdadeira guerra o narrador nos conta sobre a decisão dos cavalos em participar da luta, ideia que a primeira vista foi recusada em diálogo mantido entre Girassol, Flor de Campo, Pássaro-Bobo e outros cavalos e mulas.

— O que é que está acontecendo? — perguntou Flor de Campo.
 — A Guarda de Assalto mata e queima tudo, companheira. *Vamos defender nossas terras!*
 — *Não é nossa terra. Os donos, se quiserem, que as defendam.*
 — Não vê que estão mortos, Florzinha? — disse Girassol.
 — *Pensei que estavam dormindo.*
 Nisso ouviram a lastimosa queixa, o soluço de umas crianças que caminhavam chorando. (...)
 — *Aiaiaiai... aiaiaiai... Mataram nosso paizinho... aiaiaiai... mataram nossa mãezinha.*
 Caminhavam e choravam muito devagar.
 — *Não topo este abuso!* — relinchou Girassol.
 — Eu também não! Vamos à luta, companheiro! Comande! — disse Flor de Campo.
 — Somos poucos — relinchou o Ladrão. — Chamemos! (...)
 — *Eu me basto a mim mesmo!* — empinou Girassol iniciando a corrida. (SCORZA, 1984, p. 227-228)¹⁸⁶

Temos no discurso mantido entre os animais, uma evidência do quão o olhar sobre as situações extremas têm ângulos bem diferentes. A princípio a fala de Flor de Campo, “— Não é nossa terra. Os donos, se quiserem, que as defendam” mostra o que antes Girassol já apontava em seu diálogo com Ladrão, a respeito da forma como os dois enxergam a vida, e Girassol deixava isso claro ao afirmar que não era homem, mas sim cavalo. Assim se comporta Flor que defende que os

¹⁸⁵ —Melecio, he soñado mal. ¡No te metas en nada!

¹⁸⁶ —¿Qué sucede? —preguntó Flor del Campo. / —La Guardia de Asalto mata y quema todo, compañera. ¡Vamos a defender nuestras tierras! / —No es nuestra tierra. Si quieren, que la defiendan sus dueños. / —¿No ves que están muertos, Florcita? —dijo Girasol. / —Creí que dormían. / En eso oyeron la lastimera queja, el sollozo de unos niños que caminaban llorando. (...) / —Ayayaii... ayayaii... Han matado a nuestro papacito... ayayaii... han matado a nuestra mamacita. / Caminaban, llorando muy despacio. / —¡No acepto este abuso! —relinchó Girasol. / —¡Yo tampoco! ¡Vamos a la pelea, compañero! ¡Dirige! —dijo Flor del Campo. / —Somos pocos —relinchó el Ladrón—. ¡Llamemos! (...) / —¡Me basto solo! —piafó Girasol iniciando la carrera.

homens tratem de resolver seus problemas. A reviravolta acontece quando algo maior toma de conta, um sentimento de justiça, que se fazia presente não somente pela perda da terra, algo num primeiro instante nem considerado, mas sim pelo choro desesperado das crianças órfãs, inocentes e que também não entendiam o que estava acontecendo.

Scorza “ao brincar com a figura mítica do cavalo, utiliza a desordem social, a inversão de papéis, quando o cavalo surge como símbolo de força, de altivez, de beleza e de coragem” (PINHEIRO, 2008, p. 111, tradução nossa)¹⁸⁷. Ao demonstrar com a frase “— Eu me basto a mim mesmo! — empinou Girassol iniciando a corrida”, temos que a representação desse animal assume total relevância frente ao comportamento humano, que num discurso desesperado e colérico, como bem vimos em *Ladrão de Cavalos*, demonstra sua fraqueza, visto que necessita dos equinos em seu plano contra os militares.

O discurso pensado na obra scorziana entre humanos e cavalos vem carregado de simbolismo, que se mostra transparente e agudo. Após o confronto sangrento, a imagem dos cavalos que antes exalava beleza e força foi substituída pela mortandade, um terrível cenário que contava com centenas de cavalos foram mortos e posteriormente o fim de *Ladrão de Cavalos*, que “olhou para sua mão vermelha”¹⁸⁸ e disse: ““Estes sacanas me mataram. (...) Já me fodi””. (SCORZA, 1984, p. 236)¹⁸⁹. Naquele momento o último diálogo entre *Ladrão de Cavalos* e os equinos seria relatado, mostrando que em face ao ocorrido a percepção de *Ladrão* sobre os animais mudaria ao se sentir culpado e afirmar ““morrerei com eles”” (SCORZA, 1984, p. 236)¹⁹⁰.

Bem, diante da perspectiva e do desejo de *Ladrão de Cavalos* de se sentir completo ou de se redimir frente aos seus atos ou palavras duras, resgatamos Bakhtin quando este afirma que “há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher” (TEZZA, 1997, p. 222), já que no discurso empreendido por *Ladrão* há uma necessidade de ser visto pelos equinos como igual.

— Perdão! — murmurou.

¹⁸⁷ al jugar con la figura mítica del caballo, utiliza el desorden social, la inversión de papeles, cuando el caballo surge como el símbolo de fuerza, de altivez, de belleza y de coraje.

¹⁸⁸ se miró la mano escarlata.

¹⁸⁹ Estos cojudos me han matado. (...) Ya me jodí.

¹⁹⁰ moriré con ellos.

Girasol levantou sua bela cabeça intacta.
 — Fora!
 — *Perdãozinho!*
 — *Fora! — arquejou Girassol. — Vá morrer com os seus!* (SCORZA, 1984, p. 241, grifo nosso)¹⁹¹

Temos nesse trecho um momento de forte tensão no discurso entre os personagens, na verdade constatamos uma mudança significativa. Antes Ladrão de Cavalos que tratava Girassol como “animal”, “bobo” e que em alguns diálogos o humilhava, agora se utiliza dos diminutivos e pede carinhosamente “perdãozinho”, e Girassol encolerizado o rejeita e o manda morrer com seus semelhantes.

Há nesse momento uma cisão determinada por Girassol, porém que não é unânime, pois segundo o cavalo Batalhador “ele não tem culpa” (SCORZA, 1984, p. 236)¹⁹². A entonação na fala de Girassol “reflete o grupo social ao qual pertencem” (DAHLET, 1997, p. 265) denotando assim um afastamento, e mais, um tom reprovativo ou de descrença nos humanos, ao afirmar que “— Não se pode confiar nos homens” (SCORZA, 1984, p. 236)¹⁹³.

Bakhtin ([1979] 1997, p. 323) prospecta que “o discurso íntimo é impregnado de uma confiança profunda no destinatário, na sua simpatia, na sensibilidade e na boa vontade de sua compreensão responsiva”. A partir dessa teoria temos que o discurso, bem como a interação entre os cavalos e humanos é rompida ao não se ver nos animais essa benevolência, o que resulta um não estabelecimento do dialogismo sugerido pelo teórico russo, já que não havia naquela situação a intenção de aproximação ou de interação por parte dos animais que se sentiram enganados, por outro lado Ladrão de Cavalos insistia em ver-se de outra forma, agora certo dos valores dos equinos.

— *Não quero ser homem. Quero ser cavalo — gritou.*
 — *Você nunca será um cavalo — tossiu Girassol.*
 As lágrimas rolavam pela cara palidíssima do Ladrão.
 — *Vamos acabar como amigos — suplicou. — Talvez a gente se veja em algum lugar. Talvez a gente trote em algum pampa sem patrões!* — Um fulgor de demência o embelezava. — *Talvez algum dia você seja homem e eu cavalo!*

¹⁹¹ —¡Perdón! —murmuró. / Girasol levantó su bella cabeza intacta. / —¡Fuera! / —Perdoncito. / —¡Fuera! —jaleó Girasol—. ¡Anda a morir con tus iguales!

¹⁹² él no tiene la culpa.

¹⁹³ En los hombres no se puede confiar.

— *Eu nunca serei homem — suspirou Girassol.* (SCORZA, 1984, p. 242, grifo nosso)¹⁹⁴

Concretiza-se nesse momento a irredutibilidade de Girassol e outros equinos frente à fala de Ladrão de Cavalos. Estes não se veem como homens, algo completamente impossível, um animal tornar-se homem configura a total perda de valores. Isto nos faz lembrar o pensamento de Bakhtin sobre não ser possível construir para mim uma relação sem o outro, algo que para os cavalos era perfeitamente possível naquela situação, pois se sentiam enganados pelo homem.

Vale ressaltar que segundo Dunia Gras (2003, p. 229, tradução nossa) “Ladrão de Cavalos não fala com os cavalos gratuitamente: fala com eles para organizar uma rebelião”¹⁹⁵. Mediante o objetivo de convencê-los a participar do confronto Ladrão de certa forma até estabeleceu um discurso equivalente, no entanto face à tragédia ocorrida e prevista pelos animais o perdão ao humano se torna impossível em meio ao mascaramento da verdade evidenciado nas palavras da égua Linda, “— Você nos tapeou” (SCORZA, 1984, p. 237)¹⁹⁶.

Scorza (1984, p. 237) provoca o leitor ao apresentar no jogo ficcional entre homens e animais o tom do questionamento que envolve o discurso, no qual Ladrão de Cavalos é bombardeado com as indagações e indignação de Sol de Mayo ao proferir: “— O que é que nós temos a ver com esta guerra? Por que morremos? Acaso roubamos? Abusamos de alguém? Mentimos?”¹⁹⁷ Tais perguntas nos levam a crer que a luta dos homens pela recuperação das terras pode até ser válida, porém envolve um rede de intrigas, mentiras e interesses, mostrando o lado mais perverso do homem. Essa certeza deixa Ladrão de Cavalos ainda mais desesperado pelo perdão dos cavalos que num dado momento resolvem despedir-se do humano.

— *Fiquemos amigos!* — *soluçou o Ladrão de Cavalos.* — *Não quero morrer entre homens!*

¹⁹⁴ —No quiero ser hombre. ¡Yo quiero ser caballo! —gritó. / —Tú nunca serás un caballo —tosió Girasol. / Las lágrimas rodaban por la cara palidísima del Ladrón. / —Acabemos como amigos —suplicó—. Quizás en alguna parte volvamos a ver. ¡Quizá trotaremos en alguna pampa sin patronos! —Un demencial fulgor lo embellecía—. ¡Quizás algún día tú seas hombre y yo caballo! / —Yo jamás seré hombre —exhaló Girasol.

¹⁹⁵ Ladrón de Caballos no habla con los caballos gratuitamente: habla con ellos para organizar una rebelión.

¹⁹⁶ —Con engaños nos sacaste.

¹⁹⁷ —¿Qué tenemos que ver con esta guerra? ¿Por qué morimos? ¿Hemos robado? ¿Hemos abusado? ¿Hemos mentido?

— *O Ladrão sempre foi fiel* — sussurrou *Pássaro-Boso*. — *Fiquemos amigos!*

— Adeus, adeus! — gemeram os cavalos, gravemente feridos.

— Adeus! — murmurou o Ladrão de Cavalos.

O gelo se apoderava de seus pés, subia pela cintura, arrastava-se por seu peito. *Feliz, maravilhado, sentiu que em seus pés começava a inconfundível dureza dos cascos.*

— *Sou cavalo!* — gritou, e já cego sentiu que galopava por uma pastagem de luz. (SCORZA, 1984, p. 237, grifo nosso)¹⁹⁸

Mais uma vez os cavalos dão exemplo de superioridade ao perdoarem os atos de Ladrão de Cavalos, contudo cabe a observação de que o discurso com Girassol é simplesmente cessado dando lugar à fala dos demais cavalos, o que em nossa leitura denota que esse perdão foi apenas de uma parte dos animais, o que reforça nessa relação entre cavalos e humanos um sentimento de fracasso e de decepção por terem perdido sua vida por uma luta que não os pertencia.

A despedida concedida a Ladrão de Cavalos por uma parcela dos equinos o deixa de certo modo aliviado, porém cabe pensar que poderia ser também um delírio frente às condições em que se encontrava. É curioso pensarmos naquele Ladrão de Cavalos que tinha com os cavalos apenas um discurso objetivo de pergunta e resposta, e agora precisando e suplicando para ser ouvido, se autoproclamava “— Sou cavalo!”. Esse comportamento inicial, por sinal segue em rumo contrário ao que Bakhtin assevera quando diz que o processo de interação não se resume a somente um simples jogo de informações. Não há nesse caso uma inversão de papéis, mas sim um desejo de se igualar no discurso, no comportamento e na forma física do equino, algo completamente rechaçado pelo cavalo.

Devemos então considerar que a relação dialógica que ocorre entre os personagens-indivíduos discutida por Bakhtin na obra de Dostoiévski, pode ser aceitável em *GEI*, porém não com o mesmo sentido do dialogismo empregado pelo teórico russo. Em *GEI* os diálogos entre os animais e os humanos são admissíveis nesse processo comunicativo e social, em que o autor vale-se do artifício lúdico para dar voz e sentimentos humanos aos cavalos, no entanto, o sentido do dialogismo

¹⁹⁸ —¡Amistemos! —sollozó el Ladrón de Caballos—. ¡No quiero morir entre los hombres! / —El Ladrón siempre ha sido fiel —sussuró Pájaro-bobo—. ¡Amistemos! / —¡Despedida, despedida! —piafaron los caballos malheridos. / —¡Despedida! —murmuró el Ladrón de Caballos. / El hielo se apoderaba de sus pies, subía por la cintura, ascendía por su pecho. Con felicidad, con maravilla, sintió que en sus pies comenzaba la inconfundible dureza de los cascos. / —¡Soy caballo! —gritó, y ya ciego sintió que galopaba por una pradera de luz.

entre os interlocutores do romance peruano atende à diferenças pontuais do empregado por Bakhtin.

O objetivo imediato e fonte do dialogismo bakhtiniano é a obra de Dostoiévski, na qual o diálogo entre as personagens é uma luta entre pontos de vista e juízos de valor, na qual cada personagem-voz ora mira em torno em uma polêmica velada com outra ou outras personagens-vozes, ora as enfrenta no diálogo direto, e em ambos os processos cada uma procura fazer prevalecer seus pontos de vista sobre si mesma e sobre o mundo, externados por sua vozes. (BAKHTIN, [1979] 2010, p. XVIII)

Vimos ao longo da narrativa que os cavalos não tinham a preocupação ou objetivo em aproveitar-se ou de se sobrepujar aos homens. Os diálogos que ocorrem em vários momentos do romance não demonstram uma imposição ideológica por parte dos animais, pelo contrário, no discurso dos equinos temos um posicionamento que prima pelo humor e autoconfiança, quando Girassol fala sobre as éguas que eram apaixonadas por ele “— Essa égua é louca por mim”; que versa pela ironia quando também Girassol ri dos homens que não conseguiam ver o índio Garabombo; que se veste de certa ingenuidade “Eu não sou um homem: preciso compreender”; que questiona as atitudes dos homens “Não sei por que vocês, homens, vivem proibindo” e por fim categórico “— Não se pode confiar nos homens”.

A resistência, valentia, autoconfiança e o humor dos cavalos dariam lugar no capítulo 36 “De como acabaram os cavalos que em vida foram galãs e famosos” a um horizonte dos mais tristes. Aqui o narrador nos conta dos diversos animais que queimaram durante três dias.

O sofrimento de cavalos e éguas como Bandeira, o feroz, de Badulaque, genioso e saltador, de animais que mesmo não entendendo aquele confronto deram sua vida como também Flor de Romero que

penou trinta dias. Nós só lhe dávamos água. Quando nos aproximávamos, ele nos olhava e derramava lágrimas como cristão. Só água, porque se decidiu que padecesse para que proclamasse que os cavalos também choram, que padecem e sofrem como os homens sentenciados a existir! (SCORZA, 1984, p. 243)¹⁹⁹

¹⁹⁹ treinta días padeció. Sólo agua le dávamos. Cuando nos acercábamos, nos miraba y derramaba lágrimas como cristiano. ¡Sólo agua, porque se decidió que padeciera para que proclamara que los caballos también lloran, que padecen y sufren como los hombres sentenciados a existir!

Naquele momento a linguagem utilizada pelos animais já não contava com palavras, estas haviam sido trocadas por lágrimas que certamente falavam mais alto. Mesmo diante da condição terminal os cavalos mostrariam que aquela desdita seria a herança dada aos homens “sentenciados a existir”.

É nesse panorama que os cavalos mais uma vez provam aos humanos sua superioridade. Em meio a uma conduta embebida em mentiras, ganância, proibições e confrontos, “o cavalo assume seu papel, acusando, questionando o comportamento humano” (PINHEIRO, 2008, p.112, tradução nossa)²⁰⁰, ao não aceitar e nem entender o porquê de morrer por uma causa dos homens, sentindo-se enganado nessa relação.

Considerando que a interação estabelecida por Bakhtin diz respeito a relação entre indivíduos, que nesse processo admite uma igualdade, temos nesse aspecto, um sentido contrário à ideia de dialogismo, já que os cavalos “participam do mesmo sofrimento que os humanos sem deixar de ser animais” (MIRAVET, 2003, p. 229, tradução nossa)²⁰¹, ou seja, a condição dos dois agentes do discurso é claramente definida, não estabelecendo assim uma interação verbal plena, que resulta em conflitos e dúvidas, na qual o equino foi silenciado sem entender completamente os motivos do homem.

Bakhtin apresentará por fim, que a relação dialógica definida coloca uma interdependência entre os interlocutores ao mencionar que não será possível construir uma relação sem o outro, ou seja, eu só posso ser eu quando me revelo para o outro, num processo de equidade.

Em *GEI* vemos que a relação entre cavalos e humanos se apresenta de forma que o equino é para o homem um mero animal, que poderia ser útil no confronto que estaria por vir. Ao verificarmos na fala dos animais um equilíbrio ideológico e sensato, há alguns embates entre Ladrão de Cavalos e Girassol que externam primeiramente irritação e impaciência por parte do humano.

A mudança de Ladrão de Cavalos ocorre quando ele constata que morreria sozinho e que necessitava do perdão dos cavalos, e mais, que necessitava ser um deles para morrer com honra, há uma tentativa de igualar-se fisicamente aos equinos, sabendo que estes eram seres honrados. Mesmo naquele momento o discurso entre humanos e animais é pautado por acusações e inconformismo.

²⁰⁰ el caballo asume su papel, acusando, cuestionando el comportamiento humano.

²⁰¹ participan del mismo sufrimiento que los humanos sin dejar de ser animales.

Diante destes aspectos, vemos que o caráter fabuloso dado à obra demonstra o quão foi importante introduzir o gênero fábula ao romance, que revelou na morte dos animais sua nobreza.

Diante de um cenário de horror e morte, os cavalos se mostram ainda exemplares em sua conduta, e com um discurso moralizante consolidam sua posição frente às atitudes humanas, que expõem, naquele momento, um indígena derrotado. “Os homens sentenciados a existir” seguem com seu ideal de recuperação das terras, porém sem os cavalos que deram sua vida por um confronto pertencente aos homens, um confronto que para os equinos demonstrava a insensatez humana e a diferença abissal de comportamento, que não os permite enxergar que a terra, como dizia Girassol, pertence a todos.

5 CONCLUSÃO

Vimos ao longo da narrativa de Manuel Scorza, em especial no romance *Garabombo, el invisible* que o universo ficcional se encontra com os aspectos verídicos trazendo como proposta à construção literária, a validade argumentativa que corrobora com o momento histórico vivido pelos indígenas das serras peruanas. Aliado a este enfoque o autor trouxe à tona uma nova perspectiva que une ao romance uma diversidade de gêneros literários, no qual um em particular nos chamou a atenção, que foi a fábula. O objetivo final de nossa pesquisa foi responder às indagações sobre o discurso dos cavalos e humanos em *Garabombo, el invisible* abordando os aspectos sociológicos que permeiam os diálogos entre estes agentes.

A narrativa nos brinda com o debate fabular e as reflexões que giram em torno dos diálogos que ocorrem entre os humanos e os não humanos, representados aqui pelos cavalos que na segunda obra da pentalogia scorziana *Garabombo, el invisible* apresenta como característica basilar a moralidade e o equilíbrio.

Neste percurso, fizemos primeiramente um levantamento sobre os movimentos literários que foram importantes, passando pelo Indianismo, Indigenismo e logo depois o Neoindigenismo, no qual nosso autor, após um processo de transição entre as duas últimas correntes, surge. Com o Neoindigenismo, além de uma literatura que preza pela defesa do indígena, outras características também se fizeram importantes, das quais uma dá à narrativa uma ampla dimensão, que é o aspecto lúdico.

A possibilidade de levar ao leitor um texto que retrata o duro momento histórico peruano contrasta com os aspectos lúdicos que permeiam a obra, e que vêm representados inicialmente com o “invisível” índio Garabombo, com o Menino Remigio, o louco anão que dominava a escrita e que todos recorriam quando precisavam escrever cartas e também com os cavalos, que ao apresentarem um comportamento ativo e uma fala questionadora nos levam à profunda reflexão.

É interessante observar que “o ciclo narrativo de Scorza divide com outros textos neoindigenistas a vontade de ampliar o universo da representação fabulosa” (CORNEJO POLAR, 2008, p. 35)²⁰², e consegue fazer isso a partir dos personagens

²⁰² El ciclo narrativo de Scorza comparte con otros textos neoindigenistas la voluntad de ampliar el universo de la representación novelesca.

inseridos em *Garabombo, el invisible*, que assumem um papel alegórico no romance, quando o autor, por exemplo nos apresenta um índio “invisível” e que simboliza o herói para os demais. A invisibilidade de Garabombo nos faz refletir profundamente sobre seu significado ao concluirmos que esta é traduzida como a invisibilidade social, em que o índio é simplesmente desrespeitado e têm seus direitos usurpados não somente pelo estrangeiro, como naquele momento também seus conterrâneos.

A análise do romance *Garabombo, el invisible* contou com a investigação de todos os capítulos onde os cavalos surgem, e dirigiu especialmente aos diálogos entre humanos e cavalos nos capítulos 30, 35 e 36 o foco de nosso estudo ao observar a relação entre estes personagens e o distanciamento antes atribuído pelo homem, que via nos cavalos um ser útil aos seus interesses de recuperação das terras tomadas pelo capital estrangeiro.

Verificamos que a relação existe entre homens e animais, em particular os cavalos, foi desde a conquista da América pautada pelo impulso de exploração da terra, ao ter neste animal um aliado nos diversos confrontos. Assim ocorreu em *Garabombo, el invisible* cujos cavalos foram imprescindíveis na luta indígena, uma luta dos homens.

A relação entre homens e cavalos é marcada pelo sentido de superioridade dos humanos, ao tratar os animais como meramente convenientes à sua causa. Os diálogos representados na maioria das passagens por Ladrão de Cavalos e Girassol nos mostraram como cada um existe no mundo, estabelecendo diferenças marcantes entre os personagens.

A perspectiva dos cavalos sobre o mundo é traçada de forma que a ética, o respeito e a distribuição da terra deveriam ser o modo de vida de todos, não conseguindo entender por sua vez como o homem por ganância e egoísmo tira a vida de seu próprio povo. Nesse contexto, a reciprocidade necessária para que haja uma interação verbal e até mesmo ideológica é rompida, já que a interpretação sobre a existência diverge em cada um, ainda mais quando os homens são sentenciados a conviver com suas decisões equivocadas, ratificando nos animais o desejo de nunca agirem como os humanos.

Nessa circunstância, a da linguagem e das relações do discurso, Bakhtin [1979] (2010) foi essencial ao nos mostrar que a construção das vozes sociais passa por uma conexão de troca, de igualação e equidade, o que nos faz chegar ao

sentido do diálogo, e mais estreitamente ao dialogismo no romance scorziano, que não ocorre de maneira plena como difunde o teórico russo. Essa constituição nos possibilita uma construção crítica, sobretudo quando o autor peruano a solidifica por meio da fábula que traz um sentido moralizante à história contada.

Nesse sentido o que Scorza faz é ultrapassar o sentido fabular quando compreende os fenômenos que compõem a nossa percepção de mundo, e particularmente o comportamento humano diante das problemáticas existentes. Trazer à discussão as concepções moralizantes que tornam os cavalos seres notadamente mais racionáveis nos permite fazer uma leitura crítica quanto às atitudes do homem, que numa inversão de papéis age de maneira colérica e desequilibrada.

Garabombo, el invisible é uma obra extemporânea e que sempre será atual para o além da leitura sociológica ou historiográfica. O romance scorziano trouxe os princípios morais representados pelos animais, que até então sempre foram utilizados como uma ferramenta para os serviços humanos, e agora se tornam um símbolo da hombridade e valentia. Fizemos desta forma, uma leitura que contemplasse os aspectos discursivos da relação entre os homens e os cavalos ao entender que a análise crítica destinada nos leva à reflexão sobre a complexidade das relações.

Respaldados neste contexto, esperamos ter contribuído com os estudos de Literatura Comparada sobre as questões da América latina, no âmbito do PPGLetras da UFC e no Brasil e dialogar com a fortuna crítica do autor, que apresentou em *Garabombo, el invisible* mais um capítulo da luta perene dos indígenas por reconhecimento e igualdade de direitos.

REFERÊNCIAS

- ALDAZ, Anna-Marie. **En torno a Manuel Scorza**. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 77-84
- ARAO, Lina. **Utopía en Redoble por Rancas**. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (Orgs.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008.
- ARAÚJO, Vanusa Siqueira de. Os cavalos na conquista da América espanhola. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308192871_ARQUIVO_artigoanpuh150611.pdf Acesso em: 7 jul. 2018.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, polifonia e enunciação**. *In*:
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: Editora Hucitec, [1929a] 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, [1929b] 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, [1979] 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1970.
- BRAGA, Elda Firmo. **As dimensões estéticas da pentalogia “La guerra silenciosa”**: um espaço literário de resistência humana e de motivações ecológicas. Orientadora: Prof^a. Doutora Cláudia Heloisa Impellizieri Luna Ferreira da Silva. Coorientadora: Prof^a. Doutora Angélica Maria Santos Soares. 2010. Tese (Doutorado em Estudos Literários Neolatinos / Literaturas Hispânicas) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://br.123dok.com/document/qv1rj30y-posgraduacao-em-letras-neolatinas.html> Acesso em: 4 abr. 2018.
- BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. **Revista Ipotesi**, Rio de Janeiro, v. 19, p.

119-133, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf> Acesso em: 19 ago. 2018.

CARLOS MARIÁTEGUI, José. **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. República Bolivariana de Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho, [1928] 2007.

CARLOS MARIÁTEGUI, José. **La novela y la vida**. Archivo Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, 6. ed. 1976. Disponível em: <https://emakbakea.files.wordpress.com/2017/04/la-novela-y-la-vida.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2019.

CARLOS MARIÁTEGUI, José. O problema indígena na América Latina. *In*: LÖWY, Michael (org.). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. 3. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2012. p.111-114.

CARVALHAL, Tania Franco. **Intertextualidade a migração de um conceito. Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 125-136, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046> Acesso: 15 out. 2018.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. 48. ed. São Paulo: Editora IBEP, 2020.

CIRLOT, Juan~Eduardo. **Diccionario de símbolos**. 9. ed. Barcelona, España: Editorial Labor, 1992. Disponível em: <https://issuu.com/rosalythr/docs/cirlot-juan-eduardo-diccionario-de-> Acesso em: 3 mar. 2019.

CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana**. Venezuela: Monte Avila Editores, 1983.

COLÓN, Cristóbal. **Relaciones y cartas de Cristóbal Colón**. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madrid: Biblioteca Nacional, [1492] 2006. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-y-cartas-de-cristobal-colon--0/html/>. Acesso em: 14 jul. 2019.

CORNEJO POLAR, Antonio. **La novela peruana: Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa**. Lima: Latinoamericana Editores, 2008.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista (Clorinda Matto de Turner, novelista Estudios sobre Aves sin nido, índole y herencia)**. Lima, Perú: Latinoamericana Editores, 2005.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Sobre el “neoindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza**. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 29-39.

CUNHA, Roseli Barros (org.). **Tinkuy, encontro com a literatura e crítica peruanas**. Curitiba: Editora CRV, 2016.

CUNHA, Roseli Barros. O lugar social das mulheres em Aves sin nido. **Contexto**, Vitória, ES, n. 33, p.261-293, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/18823/12822> Acesso em: 10 fev. 2019.

CUNHA, Roseli Barros. O universo caótico de El zorro de arriba y el zorro de abajo, de José María Arguedas. **Loucura e literatura**, Florianópolis, v. 22 n. 2, p. 51-62, 2011.

CUNHA, Roseli Barros. Aves sin nido, de Clorinda Matto de Turner: um romance peruano nos limiares da tradução cultural. **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 21, p. 88-100, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/160693> Acesso em: 16 jan. 2020.

DAHLET, Veronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 261-267 .

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La araucana**. [S. l.: s. n., 1574]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-araucana--6/html/ffc1b942-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm> Acesso em: 2 set. 2020.

ESCAJADILLO, Tomás. Scorza: Nadie es profeta en su tierra. In: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). **Manuel Scorza: homenaje y recuerdos**. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 11-28.

FIX, Ulla. **O cânone e a dissolução do cânone. A intertextualidade tipológica: um recurso estilístico “pós-moderno?”**. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 261-281, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/2421> Acesso: 12 mar. 2018.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos Maguiña. **Indagaciones heterogéneas: estudios sobre literatura y cultura**. 1. ed. Lima: Grupo Pakarina, 2012.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. **Comentarios reales**. 2. ed. [S. l.]: Editora Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/211663.pdf> Acesso em: 30 jul. 2020.

GRAS MIRAVET, Dunia. **Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible**. 1. ed. Murcia: Serie América, 2003.

HUAMANCHUMO DE LA CUBA, Ofelia. Protesta social en el discurso simbólico de la guerra silenciosa de Manuel Scorza. In: HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo (org.). **Violencia social y política en la narrativa peruana**. Perú: Instituto Riva-Agüero, 2014. p. 249-270.

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo. El héroe mítico en las novelas de Scorza. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). **Manuel Scorza**: homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 17-52.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

LAS CASAS, Bartolomé de. **Brevísima relación de la destrucción de las Indias**. Alicante, Editora Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/brevissima-relacion-de-la-destruccion-de-las-indias/>. Acesso em: 20 jan. 2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMOES, Cláudia T.G. **A função e o destino da palavra alheia**: três momentos da reflexão de Bakhtin. *In*: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LINDO PABLO, Cristian Walter. **Humor, escritura y resistencia en Garabombo, el invisible de Manuel Scorza**. Orientador: Mauro Félix Mamani Macedo. 2018. Tesis (Título Profesional Licenciado en Literatura) – Escuela Profesional de Literatura, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, 2018. Disponível em: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/10384>. Acesso em: 13 fev. 2019.

LUNA, Cláudia; PINHEIRO, Suely Reis. **Do riso e da luta**: ensaios sobre Manuel Scorza. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2011.

MAMANI MACEDO, Mauro. **Redoble por Rancas**: la reconstrucción de los hechos. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 93-108.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Gêneros textuais**: definição e funcionalidade. Editora Cortez, [20--]. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/133018/mod_resource/content/3/Art_Marcuschi_G%C3%AAneros_textuais_defini%C3%A7%C3%B5es_funcionalidade.pdf. Acesso em: 18 jun. 2020.

MAURO, Walter; CLEMENTELLI, Elena. Manuel Scorza, en la trappola e la nuditta: lo scrittore e il potere. Tradução Caralt Barcelona. *In*: MIRAVET, Dunia Gras. **Manuel Scorza**: la construcción de un mundo posible. 1. ed. Murcia: Serie América, 2003. p. 203-211.

MORALES ORTIZ, Gracia. **José M^a Arguedas**: el reto de la dualidad cultural. España: Editorial Renacimiento, 2011.

MUNAYCO ALMEYDA, Juan Carlos. Poética dialógica en el discurso del Niño Remigio de Garabombo, el invisible... y Manuel Scorza. **Mantografía**: revista de literatura. Lima, año I, n. 1, p. 67-90, 2018. Disponível em:

<https://issuu.com/revistamantografias/docs/revistamantografias1> Acesso: 22 fev. 2021.

NOGUEIRA, Gilda Lúcia de Melo. Era uma vez...: as fábulas e os contos de fada na sala de aula. **Revista Pé da Letra**, Recife, v. 17, p. 1-7, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/pedalettra/article/download/231474/25577> Acesso: 14 maio 2020.

ORWELL, George. **A Revolução dos bichos**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007.

PERALTA, E. Conversación con Manuel Scorza. *In*: MIRAVET, Dunia Gras. **Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible**. 1. ed. Murcia: Serie América, 2003. p. 11-16.

PÉREZ, Marcelo Jorge. **A guerra silenciosa de Manuel Scorza: literatura e denúncia**. Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/14922> Acesso em: 4 mai. 2018.

PINHEIRO, Suely Reis. **El mundo polifónico de Garabombo el invisible**. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 109-115.

PIZARRO, Ana *et al.* **La literatura latinoamericana como proceso**. Ana Pizarro (Org.). Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias – Centro editor de América Latina, 1985.

POY ALEGRET, Sebastián. **El amor huido en los adioses**. *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 177-182.

PRIETO, René. La literatura indigenista. *In*: ECHEVARRIA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique (org.). **Historia de la literatura hispanoamericana II**. Madrid: Editora Gredos, 2006. p. 160-184.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 3. ed. Colômbia, Siglo XXI Editores, [1982] 1987.

RAMA, Ángel. El *boom* en perspectiva. **Signos Literarios**, Buenos Aires, v. 1, p. 161-208, [1984] 2005.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifona em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista Letras**, Curitiba, n. 41-42, p. 195-205, 1993. Editorada UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19126>. Acesso em: 3 fev. 2018.

SALMÓN, Dorian Espezuá. **¿Qué es la cronivela?** *In*: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p. 51-66.

SEIDEL, Verônica Franciele; SILVA, Charlies Uilian de Campos. A revolução dos bichos não humanos: uma análise animalesca e abolicionista. **Revista Estação Literária**, Londrina, v. 17, p. 40-61, jul. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/34510> Acesso em: 5 set. 2020.

SCORZA, Manuel. **Historia de Garabombo, el invisible**. Porto Alegre: Editora Plaza & Janés, 1984.

SCORZA, Manuel. **História de Garabombo, o invisível**. São Paulo: VI DA EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, DE 1975

SCORZA, Manuel. **Redoble por Rancas**. Barcelona, España: Editorial Planeta, 1970.

SCORZA, Manuel. **Poemas (selección)**. Valparaíso, Chile: Editorial del Cardo, 2010. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/156300.pdf> Acesso em: 15 ago. 2018.

SCOTTO, Carolina. Empatía, antropomorfismo y cognición animal. **Principia**: revista internacional de epistemología, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 423-452, set. 2015 DOI: 10.5007/1808-1711 ISSN: 1808-1711. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/principia/article/view/1808-1711.2015v19n3p423> Acesso em: 1 dez. 2020.

SCHIMITT, Maria Aparecida. **Manuel Scorza, o condoreiro peruano**. In: MACEDO, Mauro Mamani; SOTO, Juan González (org.). **Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos**. 1. ed. Perú: Editora Andesbooks, 2008. p.147-154.

SPREEN, H. Manuel Scorza como fenómeno literario en la sociedad peruana. In: MIRAVET, Dunia Gras. **Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible**. 1. ed. Murcia, Espanha: Série América, 2003. p. 122-123.

TACCA, Oscar. **Las voces de la novela**. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos, 1973. Disponível em: <https://moarquech.files.wordpress.com/2018/01/tacca-oscar-las-vozes-de-la-novela-pdf.pdf> Acesso em: 29 set. 2020.

TERESA GRILLO, María. Convergencia de lo onírico y lo alegórico en la narrativa de Manuel Scorza. **Desde el Sur**, Perú, v. 11, n. 1, p. 101-115, 2019.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 209-217.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do ouro**. Martins Fontes, 1991.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, [1970] 2004.