

## A MÁQUINA DE SONHAR DE *BOM DIA PARA OS DEFUNTOS*: A FORMA DO REALISMO MARAVILHOSO DE MANUEL SCORZA

BORGES, Thiago Roney Lira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo procura analisar a forma peculiar do realismo maravilhoso em *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza, o qual concebe como uma “máquina de sonhar” a realidade catastrófica da América Latina, revelando a emergência de um novo realismo. Para tanto, especificamente, investiga a construção conceitual do realismo maravilhoso, a partir de Irlemar Chiampi (2012), dialogando com os problemas conceituais do chamado realismo mágico e real maravilhoso americano, e, em seguida, analisa a singularidade da máquina de sonhar realista maravilhosa do romance scorziano.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura latino-americana; realismo mágico; realismo maravilhoso; *Bom dia para os defuntos*; Manuel Scorza.

## LA MÁQUINA DE SUEÑOS EN *REDOBLE POR RANCAS*: LA FORMA DEL REALISMO MARAVILHOSO DE MANUEL SCORZA

**RESUMEN:** Este estudio pretende analizar la peculiar forma del realismo maravilloso en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza, que concibe la realidad catastrófica de América Latina como una "máquina de sueños", revelando la emergencia de un nuevo realismo. Para ello, se indaga específicamente en la construcción conceptual del realismo maravilloso, a partir de Irlemar Chiampi (2012), dialogando con los problemas conceptuales del llamado realismo mágico y del realismo maravilloso norteamericano, para luego analizar la singularidad de la máquina onírica realista maravillosa en la novela de Scorza.

**PALAVRAS-CLAVE:** literatura latinoamericana; realismo mágico; realismo maravilloso; *Redoble por*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Doutor em Literatura (UnB). Professor substituto de Literatura. Esse estudo é uma versão resultada da pesquisa de mestrado intitulada “*Bom dia para os defuntos* como mônada antropofágica: violência mítica, realismo maravilhoso e história na obra de Manuel Scorza” produzida no programa de pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – UEA.

*Rancas*; Manuel Scorza.

## Introdução

Quando, em meados de 1968, estava às voltas com as releituras dos documentos e entrevistas recolhidos anos antes nas comunidades andinas em luta no Peru, Junín e Cerro del Pasco, não satisfeito com as acanhadas notas jornalísticas escritas para pequenos veículos de comunicação, em que informava e denunciava pragmaticamente os massacres dos camponeses quéchuas perpetrados pela consórcio de poder entre o Estado peruano e o imperialismo norte-americano da mineradora *Cerro del Pasco Corporation*, Manuel Scorza, jornalista, editor e poeta, à época, que intentava escrever um ensaio jornalístico sobre as lutas camponesas até então silenciadas pelos principais jornais peruanos, numa reviravolta, certamente respirando o contexto inicial do *boom da nova narrativa hispano-americana*, decidiu mudar drasticamente de estratégia quanto à forma de escrita sobre os conflitos nas terras camponesas dos Andes Centrais peruanos: escolheu, ironicamente, a ficção. Manuel Scorza escreveu, então, *Redoble por Rancas* (1970), que recebeu a tradução *Bom dia para os defuntos* (1972) de Hamílcar de Garcia.

Na forma romance, Scorza encontrou o ímpeto que lhe faltava: a liberdade de dizer o que se quer numa forma de comunicação que possui como característica básica uma relação indireta com o real, abrindo espaço não apenas para questionar o silêncio dos conflitos andinos como também a própria realidade trágica, possibilitando, assim, paradoxalmente, uma proximidade e uma diferença com a representação social e, com isso, a vantagem de representar outra realidade que intervém em sua postura estética perante o mundo (LIMA, 1980, p. 78). No entanto, a forma realista do romance social indigenista (de ficcionalização da história das lutas indígenas do continente latino-americano) não satisfaria, de um lado, as exigências do momento, como a necessidade de uma literatura cosmopolita a partir do processo de modernização literária e da profissionalização do escritor e, por consequente, de uma vontade de rompimento com o caráter regionalista do indigenismo, nem, de outro lado, as exigências do próprio Scorza, no que se refere a vontade de mimetizar a estrutura de pensamento andino como parte constitutiva da realidade peruana na tentativa de construir um universo ficcional que tangenciasse a resistência ativa dos camponeses quéchuas por meio da infiltração de elementos de suas cosmovisões nas ferramentas narrativas modernas. Manuel Scorza reconhece isso, de certo modo, em 1984, no jornal *El Observador*, recordando o processo de produção de *Bom dia*

para os defuntos depois de participar das lutas dos camponeses: “Em Paris, escrevi um informe de Rancas. Reli-o e li para todos os amigos. Vi que faltava coração; não via o que eu tinha visto. Então, um dia joguei tudo isso e *sonhei a realidade*, como se eu estivesse lá dentro. E escrevi *Redoble por Rancas*” (MIRAVET, 2003, p. 41, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Naquele momento, “sonhar a realidade” para escrever um romance social indigenista, considerando, de um lado, o famoso prólogo de *El reino deste mundo* (1949), e, de outro, a autêntica vontade de diferença estética latino-americana, significava a produção de um realismo crítico ao modelo europeu, no sentido da limitação mimética para a representação da história de acontecimentos singulares da periferia do capitalismo, com países com base sociopolítica e cultural heterogênea, como no caso dos países da América Latina. Nesse sentido, Scorza afirmou, em entrevista a Juan González, que

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

A “máquina de sonhar” e, por conseqüente, a transgressão ao modelo do realismo europeu copiado pelo indigenismo clássico realizam-se em Scorza por intermédio do realismo maravilhoso, a partir da tradição de renovação estética da *nova narrativa hispano-americana* durante o *boom*. Como poética, o realismo maravilhoso ficou internacionalmente conhecido pela crítica, basicamente, de duas maneiras distintas: como “realismo mágico” e como “real

---

<sup>2</sup> “En París escribí un informe de Rancas. Lo releí y se lo leí a amigos y todo. Vi que le faltaba el corazón; no veía lo que yo había visto. Y entonces un día lo que hice fue arrojar todo esto y soñar la realidad, como si yo estuviera adentro. Y escribí *Redoble por Rancas*”.

maravilhoso americano”. Ambos os sintagmas, entretanto, em suas reiteradas tentativas de conceituação, não conseguiram sustentar uma formulação rigorosa, apresentando diversos problemas. Em 1972, a professora e pesquisadora Irlemar Chiampi, amparada em diversos estudos, principalmente na crítica de Rodríguez Monegal, produz uma revisão crítica sobre o aparecimento do vigoroso fenômeno de renovação nas letras latino-americanas e do realismo mágico, propondo uma nova formulação, reparando alguns equívocos das tentativas anteriores. A pesquisadora optou, a partir de importantes critérios e sólida argumentação, como teremos a oportunidade de verificar, pela denominação de “realismo maravilhoso” para conceituar epistemologicamente o complexo fenômeno narrativo divulgado no *boom*.

Assim, este estudo tem como objetivo geral analisar a forma do romance *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza, descrito pelo autor peruano como uma “máquina de sonhar”, a partir do conceito de realismo maravilhoso. Para tanto, especificamente, investiga-se a construção conceitual do realismo maravilhoso de Irlemar Chiampi (2012), dialogando com os problemas conceituais do chamado “realismo mágico” e “real maravilhoso americano”, para, em seguida, analisar a singularidade da máquina de sonhar realista maravilhosa do romance scorziano.

### **Os avatares do realismo maravilhoso: o realismo mágico e o real maravilhoso americano**

O termo “realismo mágico”, seguramente o mais difundido, foi empregado pela primeira vez na crítica literária latino-americana, em 1948, por Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela*, a partir da apropriação de uma análise da produção pictórica do pós-expressionismo alemão pelo crítico de arte Franz Roh, quando analisou os contos venezuelanos dos anos trinta e quarenta, verificando como característica fundamental “a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade. O que a falta de outra palavra poderia se chamar um realismo mágico” (PIETRI, 1948, p. 162, apud CHIAMPI, 2012, p. 23, tradução nossa)<sup>3</sup>. Chiampi aponta dois problemas nessa definição, pautada na ambiguidade da ontologia da realidade e da fenomenologia da percepção: primeiro, por indefinir a realidade, considerada como “mágica”, aqui há uma falha metalinguística de Pietri no emprego do termo “realistas” ao invés de “reais”; segundo, por

---

<sup>3</sup> “la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico”.

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

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

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

ocidental, como no caso do afrancesamento e do sincretismo no reinado de Henri Christophe mimetizado em seu célebre romance. Dessa maneira, associado pela crítica ao realismo mágico, o real maravilhoso americano também circulou como conceito que abarcaria a renovação narrativa em atividade, de tal modo que o famoso prólogo chegou a ser considerado um espécime de manifesto da *nova narrativa latino-americana*.

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

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

Quanto ao segundo nível de formulação do real maravilhoso americano, o mais importante e menos analisado pelos críticos, constituído da relação entre o signo narrativo e o referente extralinguístico, Carpentier, como argumenta Chiampi, atribui uma essência maravilhosa aos objetos e fenômenos da realidade americana, diferente da proposição do primeiro nível que deixa a cargo da percepção do escritor o acesso ao maravilhoso. À vista disso,

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

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

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



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

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

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o ‘mirar’: olhar com intensidade, ver



com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo de humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 2012, p. 48)

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

A partir dessa base introdutória, Chiampi formula a teoria do realismo maravilhoso, por meio da observação dos princípios que regem as obras da *nova narrativa hispano-americana*, considerando a relação linguística estabelecida entre o ato de codificação e a leitura do signo narrativo, principalmente a relação pragmática de descodificação, no que se refere à relação entre o signo narrativo e o receptor a partir do efeito proporcionado pela construção do narratário e a relação semântica como procedimento de significação textual do referente extralinguístico. Afinal, a estratégia conceitual de Chiampi se ampara na comparação e diferenciação com os tipos de relações estabelecidas nas narrativas fantásticas, realistas e nos contos maravilhosos, já que essas modalidades foram suficientemente estudadas pelos teóricos da narrativa, para poder deduzir a poética do realismo maravilhoso. Vejamos como funciona o polo de recepção do texto realista maravilhoso, no que se refere a seus efeitos discursivos, pressupondo certa função do leitor, para depois dialogar com a forma do romance *Bom dia para os defuntos*.

## **O realismo maravilhoso e a máquina de sonhar de *Bom dia para os defuntos***

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

Por intermédio do uso da razão, o leitor tem como base as leis naturais, as noções do mundo empírico de tempo e espaço, as leis da causalidade, as convenções sociais, etc, quer dizer, a estrutura “estável” do leitor se fixa nas normas de referência da noção de mundo real (por exemplo, sabemos que o curso de um rio não se altera e que os mortos não retornam à vida). Assim, qualquer elemento insólito que ameaça essa “estabilidade” causa medo e temor, pondo em xeque certa segurança. Portanto, baseado no fundamento sociocultural do medo pelo desconhecido, a narrativa fantástica procura reproduzir a estrutura dessa atmosfera fazendo do evento sobrenatural um registro intratextual de medo como modalidade virtual. É precisamente nesse cenário que irrompe o fantástico. Para Júlio Cortázar (2008, p. 179), “o verdadeiramente fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso”. Assim, por meio da estratégia realista, o narrador da narrativa fantástica insere o evento sobrenatural, sem qualquer probabilidade interna ou causa, de modo que desestabilize e ameace a estrutura estável do leitor, isto é, de modo a construir uma inquietação psicológica e intelectual, respectivamente, o medo e a hesitação, frente ao acontecimento insólito. Nesse sentido, quanto à hesitação, Todorov assegura que

o fantástico se apoia essencialmente em uma vacilação do leitor — de um leitor que se identifica com o personagem principal— referida à natureza de um acontecimento estranho. Esta vacilação pode resolver já seja admitindo

que o acontecimento pertence à realidade, já seja decidindo que este é produto da imaginação ou o resultado de uma ilusão; em outras palavras, pode-se decidir que o acontecimento é ou não é. (TODOROV, 2006, p. 82)

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

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

Nessa perspectiva, quanto à recepção, seguindo o mesmo princípio do modo de percepção do fantástico, a noção de realismo maravilhoso também se fundamenta na relação entre a construção do narratário e o efeito discursivo da narrativa. De acordo com Chiampi (2012, p. 60), a diferença se localiza na articulação dos componentes natural/sobrenatural na constituição dos acontecimentos diegéticos e a consequente dinâmica do efeito discursivo do narratário. Enquanto o fantástico estabelece uma relação conflitiva e irreconciliável, o realismo maravilhoso mostra os componentes como partes constitutivas da realidade própria da narrativa, ou seja, como componentes diegéticos, construindo, assim, uma causalidade própria, *difusa*, ditada pela “*descontinuidade entre causa e efeito*”. O encanto gerado no leitor nasce da percepção de proximidade entre o natural e o sobrenatural através da “*revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja*” (CHIAMPI, 2012, p. 60). Essa causalidade impede que o maravilhoso meramente substitua o real, como acontece no

maravilhoso puro (no feérico começo *Era uma vez...*), onde tudo é possível sem supor qualquer causalidade e sem qualquer relação com o real; diversamente, a causalidade difusa e onipresente permite apresentar a norma realista ou o “verossímil romanesco” de modo que seja possível a legibilidade de seu discurso como sobrenatural, isto é, a *naturalia* legível como *mirabilia* (comumente conhecido como *sobrenaturalização do real*), e, reciprocamente, seja possível também a apresentação da norma sobrenatural em legibilidade natural, isto é, a *mirabilia* também legível como *naturalia* (comumente conhecido como *naturalização do irreal*), no processo de inversão de legibilidade das normas se suspende a dúvida, evitando a contradição entre os elementos diegéticos reais e irrealis. Assim, o leitor pode obter um efeito de encantamento provocado pela construção da contiguidade entre as normas natural e sobrenatural, sempre de acordo com a noção estabelecida por Chiampi (2012, p. 60-61). Afinal, o realismo maravilhoso recompõe com encantamento certa ordem do mundo na narrativa, colocando as esferas do real e irreal no mesmo critério de causalidade e possibilidade, trazendo sentido para aquilo que no fantástico era não-sentido. Ou seja,

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

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

Por exemplo, em *El reino de este mundo*, de Carpentier, na ficcionalização da História da independência do Haiti, as metamorfoses de Mackandal, um homem escravizado foragido,

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

Por sua vez, o romance *Bom dia para os defuntos* constrói um grande painel da luta nos Andes Centrais da década de 1960. A tessitura narrativa dessa luta trágica é produzida por meio do realismo maravilhoso. O enredo central se desenvolve por meio da aparição e do desenvolvimento acelerado de uma cerca delimitando as terras dos camponeses indígenas quéchuas das comunidades do altiplano de Junín, nos Andes Centrais peruanos, desapropriando comunidades locais e autóctones. A cerca invade a comunidade de Rancas, personagem coletivo central do romance, e cria-se um foco de resistência comuneiro, o qual é massacrado no final da narrativa. O romance traz dois subenredos interligados na luta pela terra comunal: o núcleo narrativo [1] consiste na luta de Héctor Chacón, o Olho-de-Coruja, e os camponeses da comunidade de Yanacocha contra o latifundiário e juiz Dom Francisco Montenegro, este subenredo simboliza a luta contra o gamonalismo, a estrutura de poder arcaico de defesa da manutenção do domínio dos grandes fazendeiros peruanos sobre as terras indígenas ligadas à economia agrícola de subsistência comunal; o núcleo narrativo [2] consiste na resistência dos camponeses de Rancas liderados por Dom Fortunato contra a opressão da mineradora norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*, proprietária da cerca, e da Guarda de Assalto republicana, representante do Estado peruano, representa, como subenredo, a luta contra o imperialismo das multinacionais norte-americanas de mineração que prejudicam a atividade agropastoril regional.

Em *Bom dia para os defuntos*, o encantamento proporcionado pela série de episódios relacionados aos poderes sobrenaturais dos amigos de Héctor Chacón, e também do próprio Olho-de-Coruja, no núcleo narrativo [1], parece ilustrar com precisão o efeito do realismo maravilhoso. Por não antagonizar os prodígios e o real, o processo diegético do romance

estabelece uma causalidade difusa entre as duas ordens de referência fazendo com que o leitor não questione os acontecimentos narrados, como demonstram os episódios envolvendo o Ladrão de Cavalos, que possui a capacidade de conversar com os animais, o Abígeo, que possui o dom de sonhos premonitórios, e o próprio Héctor Chacón – o Olho-de-Coruja – que, como sugere seu apelido, possui uma visão muito mais apurada que a normal, podendo enxergar qualquer coisa a vários quilômetros de distância de dia ou de noite.

Na reunião em que Héctor Chacón planeja o assassinato do doutor Montenegro, no capítulo 3 – *Sobre um conciliábulo que a seu devido tempo os senhores guardas-civis bem gostariam de ter tido notícia*, o leitor se depara pela primeira vez com o prodígio do personagem central do núcleo [1] do romance, como podemos observar no seguinte trecho, em que Héctor Chacón procura saber ironicamente se todos convocados se fazem presentes no conciliábulo: “– Quantos vieram? – Chacón, o Olho-de-Coruja, perguntava por perguntar: seus olhos, capazes de descobrir um rastro de lagartixa de noite, distinguiam entre os penhascos de Quencash os rostos que aguardavam sobre as rochas, sobre o pasto, embaixo do oleado da noite” (SCORZA, 1972, p. 14). Desse modo, sem demonstrar qualquer estranhamento em relação ao prodígio de Chacón, ao contrário, elucidando o motivo da ironia em sua fala, o narrador trata de inserir a explicação do fato maravilhoso no bojo da ordem do real como componente diegético, ao exemplificar a capacidade do olhar de Héctor em relação aos dados realistas, gerando um efeito discursivo lúdico proporcionado pela segurança do sentido estabelecido entre as normas de referências.

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

– Héctor! Héctor!

O Olho-de-Coruja bateu nas coxas de alegria.

– Irmãozão, irmãozão.

– Eu sabia que você vinha – disse o gigante com um sorriso que não mostrou nenhum dente pela simples razão de que não os tinha.

– Como soube, compadre?

– Pelos animais – sorriu o desdentado.

Os animais é que lhe adiantavam as notícias. O pai, um corcunda afeito a lidar com pessoas complicadas com a Outra Banda, abandonou-o aos cinco anos deixando-lhe como única herança a fala dos animais. Aos sete anos conversava com os potrinhos; aos oito, nenhum animal lhe resistia; e a sua mãe teve que chicoteá-lo para evitar que passasse a infância conversando com os únicos mestres que lhe ensinaram coisas sérias. Cada três meses a necessidade, que é mais feia do que bater no pai, obrigava-o a subir às cordilheiras. Não roubava: convencia os cavalos. Provido de notas novinhas, fingia-se interessado na compra de cavalos e, aproveitando o descuido dos capatazes, impotentes diante de tais artes, granjeava a confiança das tropilhas, dizia-lhes o nome dos lugares onde o pasto era mais alto que os chifres dos touros e galopavam éguas de traseiros colossais: os animais ouviam-nos com os olhos úmidos. O Ladrão de Cavalos dizia-lhes que fossem encontrá-los no ermo, e eles, mais féis que mulheres, iam ao seu encontro, e juntos largavam pelos socavões das anfractuosíssimas cordilheiras. Semanas depois, aparecia em Canta, em La Unión ou Yauyos, oferecendo cavalos. Só os vendia depois de ter referências sobre os compradores pela boca dos próprios equinos. (SCORZA, 1972, p. 58-59)

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



O Abígeo tinha o dom dos sonhos: muitos dias antes que as patrulhas pensassem em escolher um caminho de ferradura, sabia o lugar exato onde, inutilmente, se postariam os caçadores.

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

Na verdade, conhecia o futuro. Os que perdiam alguma coisa lhe pagavam uma garrafa de cachaça e uma libra que ele só aceitava para aparentar algum meio de vida. Sempre as achava. O Abígeo descobriu o lugar onde o finado Matias Zelaya tinha guardado a escritura da sua chácara sem pensar que todo homem pode ser visitado de surpresa pela Pelada. Descobriu que era uma calúnia o roubo de doze colherinhas de prata de que era acusado um dos hóspedes do Hotel Mundial: a própria viúva Lovatón as tinha metido, por descuido, num saco de farelo. Mas com os anos tratou de limitar os seus poderes: as autoridades lhe exigiam, com demasiada frequência, as pegadas dos fugitivos. (SCORZA, 1972, p. 59)

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

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

cavalaria da benemérita Guarda-Civil. [...]. Isto sem contar com os poderes do sonho que permitia ao Abígeo antecipar as batidas. (SCORZA, 1927, p. 188-189)

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

Outros acontecimentos diegéticos do núcleo narrativo [1] que caracterizam o realismo maravilhoso scorziano se referem mais diretamente à raiz cultural das comunidades quéchuas, como no caso em que Chacón pergunta sobre sua sorte à folha de coca e ao milho. Guamán Poma, em *Nueva Crónica y Buen gobierno*, por exemplo, já indicava e registrava a importância da coca e do milho para a cultura inca e andina, como argumenta Varela (2008, p. 9), “Poma aponta que os antigos ‘hechiceros’ dos tempos dos incas adoravam as grutas onde dormem de passo, deixando coca e milho mascados emplastados nas paredes”, utilizando como hábito idolátrico uma expressão característica para a caverna guardar a noite depois de mascar a folha de coca.

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

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

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

– Vamos perguntar à coca, Héctor.

O homem já não tiritava. Sentaram-se e jogaram punhadinhos de coca. O que pergunta com o coração limpo, a coca antecipa a sua sorte. Se a coca machuca a boca avisa o perigo; se amolece numa bola adocicada, não há risco. Ajoelharam-se.

– Mãezinha coca, você sabe tudo. Você conhece os caminhos. O bem e o mal, o perigo e o risco você conhece. Mãezinha coca, Chacón quer disfarçar-se de mulher para matar um homem abusado. Haverá perigo? Folha verde, mãezinha verde, mãezinha folha. Tenho fé em você. Desconfio do animal, desconfio da água, desconfio do metal. Só tenho fé em você, mãezinha folha.

[...]

– A minha coca é doce – resplandecia Chacón. – Não me apanharão. Que diz a tua coca, Sulpícia?

– A coca aceita – respondeu a mulher, aliviada. (SCORZA, 1972, p. 214)

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

Pis-Pis estendeu o poncho marrom e atirou um punhadinho de milho.  
– este é o Montenegro – apontou para um grão enegrecido. Soprou a fumaça do cigarro.  
– Este é o Chacón – batizou um grão branco.  
– Este será Yerbanuenanaragrac – intitulou um grão vermelho.  
Esparramou os grãos e soprou três vezes. Por três vezes também jogou o milho com o rosto suado.  
– Não sei o que que está acontecendo – disse – sempre saem parentes traidores.  
– Parentes?  
Lançou novamente os milhos.  
– Sim, há parentes traidores que nos prejudicam. [...]  
– Tu cairás em tua casa, Héctor. (SCORZA, 1972, p. 203)

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

Para finalizar a análise do núcleo narrativo [1], em seu início, no capítulo 1 – *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima* – não nos defrontamos com um caso de inversão do sobrenatural em natural como nos episódios anteriores; ao revés, o episódio da ‘moeda do doutor’ ilustra bem como funciona a inversão do real em irreal, isto é, da sobrenaturalização do natural que também caracteriza o realismo maravilhoso. De modo similar como se realiza em *Cien años de soledad*, de García Márquez, em que o narrador recorre a objetos reais como o gelo, a bússola, a fotografia, o ímã, a dentadura de Melquíades, etc, para mostrar como os personagens ficam fascinados ou aterrorizados, em *Bom dia para os defuntos*, o narrador recorre a uma moeda convencional de um sol peruano para mostrar como ela se tornou um objeto insólito pelo simples fato de ser uma moeda perdida pelo doutor Montenegro. A singela moeda de um sol adquire uma aura incomum, passando a ser vista ora com admiração ora com temor, mas nunca colocada em dúvida quanto sua força “mágica”, já que ninguém

podia tocar nela:

Todos sabiam que na Praça de Yanahuanca havia uma moeda idêntica a qualquer outra em circulação, um sol que no anverso trazia a árvore da quina, a lhama e a cornucópia do escudo da República e no verso exibia a caução moral do Banco de Reserva do Peru. Mas ninguém se atrevia a tocá-la. O repentino florescimento dos bons costumes inflamou o orgulho dos velhos. Todas as tardes indagavam das crianças que voltavam do colégio. “E a moeda do doutor?” “Continua no seu lugar!” “Ninguém mexeu nela!” (SCORZA, 1972, p. 8)

A “moeda do doutor” chegou até a ser tratada feito um ser vivo como demonstra um caixeiro-viajante que se deteve em Yanahuanca e perguntou: “como vai passando de saúde a moeda?” (SCORZA, 1972, p. 9). Assim, o elemento diegético que explica a causalidade interna do capítulo, e que, portanto, permite o leitor ler o natural como sobrenatural, é a violência do doutor Montenegro contra os comuneiros de Yanahuanca. Dessa maneira, diferente das construções de García Márquez, que apela majoritariamente para certo exotismo na vivência do povoado de Macondo para gerar o efeito discursivo de encantamento na inversão do natural em sobrenatural, Scorza procura construir as inversões entre as normas relacionando-as de algum modo, conforme estamos verificando, à luta dos camponeses quéchuas.

Quanto ao núcleo narrativo [2], centrado na luta de Fortunato e outros comuneiros de Rancas contra a instalação da cerca da *Cerro de Pasco Corporation*, o narrador apresenta, num primeiro momento, a cerca da mineradora norte-americana como um objeto sobrenatural que possui autonomia e dinâmica própria, ou seja, nesse momento se constrói também um processo diegético onde o natural se sobrenaturaliza. A ideia é reforçada pela grafia em maiúscula da primeira letra da Cerca, indicando como um dos personagens principais. A Cerca, nesse sentido, é personificada como se fosse um animal rastejante passando a “engolir” as terras dos distritos andinos peruanos, invertendo, assim, a legibilidade do objeto real do narratário de modo a ser visualizado como um objeto maravilhoso, como podemos verificar na descrição de seus movimentos: “À beira da estrada, a Cerca se deteve, meditou uma hora e se dividiu em duas. O caminho para Huánuco começou a correr entre os cercados. A Cerca rastejou três quilômetros e enfiou para as terras escuras de Cafepampa” (SCORZA, 1972, p. 54). Por isso, em determinados momentos, o narrador se refere à Cerca como uma “lagarta de arame” conforme,

por exemplo, o capítulo 10 – *Sobre o lugar e a hora em que a lagarta de arame apareceu em Yanacancha*.

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

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

No quinto dia a Cerca derrotou os pássaros. (SCORZA, 1972, p. 55)

Nesse seguimento, enquanto a Cerca não chegava às povoações, ou, para dizê-lo com as palavras do narrador, enquanto a Cerca “devorava terra, mastigava lagoas, comia morros, mas não se atrevia a entrar nos povoados” (SCORZA, 1972, p. 66), os camponeses continuavam a enxergá-la como uma “lagarta de arame”, isto é, a construção diegética segue a ordem discursiva onde o natural se sobrenaturaliza. Depois que a Cerca chega às comunidades, vários comuneiros começam a perceber o objetivo do alambrado: “senhores, esta Cerca não é só nas terras de pastagem. Este alambrado caminha por toda a terra. Engole distritos inteiros. Em certos lugares as pessoas, encerradas, morrem de fome e sede” (SCORZA, 1972, p. 66). Então, a dinâmica narrativa se bifurca em dois processos diegéticos distintos: mantém-se a ordem

discursiva, onde o natural se sobrenaturaliza, da Cerca nos episódios em que os camponeses e animais ainda incorporam essa visão; e a mudança da inversão, com o retorno da naturalização da “lagarta de arame”, passando a ser abordada como uma simples cerca que pressupõe um dono, no caso a *Cerro de Pasco Corporation*, e que, portanto, precisa-se lutar e resistir. Esses processos não são dispostos linearmente, cabe ao leitor montar a cronologia narrativa com os fragmentos dos capítulos. A perspectiva da ordem discursiva onde o natural se sobrenaturaliza da Cerca oscila entre a visão animalesca e a visão punitiva mítico-religiosa, especialmente por meio do personagem Teodoro Santiago: “Rancas ajoelhou-se resmungando rezas. Com a cara arranhada, de joelhos, os braços abertos, Dom Teodoro Santiago clamava: ‘Castigo de Deus, castigo de Deus!’” (SCORZA, 1972, p. 11). Já em outros capítulos, quando o alambrado começa a invadir as comunidades, a perspectiva de retorno à naturalização da Cerca se torna predominante na construção diegética, evidenciando, desse modo, que o processo de inversão entre o real e o maravilhoso está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento de resistência dos camponeses quéchuas contra o abuso da mineradora norte-americana.

Outro episódio importante do núcleo narrativo [2], quanto ao efeito de encantamento provocado pela construção de contiguidade entre as normas natural/sobrenatural, é a fuga universal dos animais do altiplano de Junín, devido à invasão da Cerca da *Cerro de Pasco Corporation*, como relata o capítulo 2: “Por esse céu, numa madrugada desvairada, fugiram as bestas. *Alguém as teria avisado*. Gaviões, carcarás, tico-ticos, estorninhos, pardais, beija-flores se misturaram no mesmo pânico” (SCORZA, 1972, p. 10, ênfase minha). Apesar da atmosfera trágica, o lúdico discursivo se faz perceptível porque o narrador naturaliza o fato de todos os animais terem sido avisados sobre o avanço da “lagarta de arame”, pressupondo, portanto, que os animais conversam com algum dos camponeses de Rancas. Como no núcleo narrativo [1] o Ladrão de Cavalos possui esse tom, cria-se uma causalidade difusa e onipresente, ficando pressuposto ao leitor que outros personagens também possuem a mesma capacidade, já que o núcleo narrativo [2] não deixa claro quem os teria avisado; pode-se, contudo, conjecturar também que o próprio Ladrão de Cavalos os teria advertido, uma vez que as comunidades dos núcleos são vizinhas. De todo modo, o narrador não estranha ou vacila em nenhum momento diante do acontecimento maravilhoso, ratificando a construção diegética de naturalização do sobrenatural, como podemos verificar no seguinte trecho:

Os cavalos tremiam de náusea; cavalos criados na manjedoura, desconheciam a voz dos donos, gemiam escoiceavam encharcados de suor. [...]. E até os



cachorros, confundindo os seus nomes, gemiam surdamente entre ovelhas que agonizavam com as cabeças viradas para o medo. Rancas era um soluço. *Alguém os teria advertido*. Rios e riachos enegreceram. [...]. *Alguém lhes teria anunciado o fechamento das águas*. (SCORZA, 1972, p. 11, ênfase minha)

Scorza, desse modo, apropria-se da visão mítica da tradição quéchua dos animais e da natureza para, a partir de uma criação livre dos elementos da cultura andina, construir um cenário de pânico entre os animais das comunidades de modo que estes sejam personagens ativos na resistência ao terror levado a cabo pela mineradora. Nessa perspectiva, o efeito de encantamento e, simultaneamente, a problematização dos códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instauração de contradição no narratário entre as normas de referência, torna-se mais evidente quando não somente os animais tentam fugir da “lagarta de arame” como também as árvores do local, aprofundando, de maneira paradoxal, o efeito discursivo encantatório e a dimensão trágica do acontecimento, como ilustra o seguinte trecho:

Toda semana notaram-se certos sinais. [...]. Sinais houve, mas ninguém quis ver. Até na véspera já dava para desconfiar do nervosismo dos cachorros. *Alguém lhes teria comunicado que o mundo estava sendo trancafiado*. Fugam antes que seja tarde. Alguém os teria avisado. E as árvores também se assustaram. Eu não vi. Aqui não há árvores. Mas em Huariaca, mil metros mais abaixo, os eucaliptos enlouqueceram. Não havia o menor vento: por isso chamou a atenção. O ar dormitava tranquilo quando os chorões e as árvores-dos-incas tiveram um ataque epilético: se retorciam, tremiam, agitavam, pobrezinhas, como se quisessem, pobrezinhas, pés para irem embora. *Alguém lhes teria sussurrado que a terra estava sendo fechada*. Torciam-se, lastimavam-se, fincavam-se os próprios espinhos. Padeceram a metade da tarde e anoite inteira. Algumas árvores conseguiram arrastar-se uns metros. Amanheceram suando um leite desconhecido. Mas ninguém se compadecia das árvores: os animais fugiam. (SCORZA, 1972, p. 66-67, ênfase minha)

Em outro momento da diegese, assentado na destruição que a *Cerca da Cerro de Pasco Corporation* provocou ao mundo camponês indígena, o narrador constrói outra situação real maravilhosa a partir da inversão de legibilidade do que deveria ser natural (para uma ordem violenta do real diegético) numa perspectiva sobrenatural, a saber, a transformação da

indiferença do Estado peruano numa doença, isto é, o acontecimento diegético de imobilidade das autoridades locais é compreendido como um tipo específico de cegueira, com o peculiar sintoma de não enxergar apenas a Cerca. Esse evento maravilhoso gera um efeito discursivo de encantamento que articula uma legibilidade irônica, pela contiguidade entre as normas real e irreal, como se pode analisar no seguinte relato da epidemia que tomou conta do distrito de Cerro de Pasco:

Nunca se soube por que uma epidemia açoitou Cerro de Pasco. Um vírus desconhecido infeccionou os olhos dos habitantes. Aparentemente, as vítimas gozavam da integridade da sua visão, mas um esquisito daltonismo lhes escamoteava alguns objetos. Um enfermo capaz de indicar, por exemplo, as manchas de uma ovelha a dez quilômetros, era incapaz de distinguir uma cerca a cem metros. Até os enfermeiros da Unidade Sanitária compreenderam que tinham pela frente um caso sem precedentes na história da medicina. Por infelicidade, Cerro de Pasco carece de oftalmologista. Nenhum oftalmologista aceitava a vaga perpetuamente disponível no Hospital Operário. A altura bárbara, o frio, a cornuda solidão os afugentavam. Disso tirava vantagem o Governo para proclamar a existência de ‘emprego disponível’ no departamento. Mas controvérsias políticas à parte, percebeu-se a inestimável perda que o desconcertante vírus causava à oftalmologia. (SCORZA, 1972, p. 170)

Para além dos desalojamentos e destruições da Cerca, a *Cerro de Pasco Corporation* é responsável também pela espoliação do minério da pequena comunidade de Cerro de Pasco, chegando a registrar o “lucro líquido de quinhentos milhões de sóis” (SCORZA, 1972, p. 173). Nesse cenário, em condições precárias de trabalho, os mineiros são levados à atividade intensa de modo que o narrador opera na diegese outra inversão da ordem natural para a sobrenatural, a partir da exploração e da opressão da mineradora, quando expressa que os trabalhadores das minas se transformaram em “homens-toupeiras” por começarem a morar nos túneis. Desse modo, semelhante à construção narrativa da epidemia de uma cegueira peculiar, o narratário articula uma sobrenaturalização do real diegético do trabalho nas minas, provocando um efeito discursivo encantatório ao mesmo tempo em que constrói uma cena irônica quanto à tragédia dos mineiros, sem que o narrador expresse qualquer vacilação:

Em Cerro de Pasco [os mineiros] submergiam nos túneis: não emergiam nunca mais. Sentinelas armadas os retinham nos úmidos poços. Viviam e morriam nas galerias. De tempos em tempos os capatazes traziam um homem-toupeira para a luz: ele próprio suplicava que o devolvessem às trevas. Tão profundamente os feria a luz! Tudo o que os homens-toupeiras conseguiram foi a autorização de mandar baixar os seus parentes. Famílias inteiras, inclusive cachorros, desceram a viver nos socavões. Milhares de homens-toupeiras trabalhavam, comiam, fornicavam numa povoação subterrânea tão vasta como a própria Cerro de Pasco. Uma raça de olhos especiais, a dos meninos-toupeiras, crescia nas galerias, sem acreditar nas fábulas de um sol diferente das tochas das galerias. (SCORZA, 1972, p. 174, acréscimo meu)

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

Seis minutos antes do meio-dia de 14 de março de 1903 mudou, pela primeira vez, a cor da cara dos cerrenhos. Até então os felizes habitantes da chuvosa Cerro de Pasco ostentavam rosto acobreado. Nesse meio-dia o rosto mudou: um homem emergiu de uma cantina onde bebia cachaça de alambique com a cara e o corpo azuis; no dia seguinte outro varão, que se embriagava na mesma cantina, apareceu verde; três dias depois um homem de rosto e mãos alaranjadas passeou pela praça Carrión. Faltavam poucos dias para o carnaval: julgou-se que eram candidatos a ocupar o lugar de diabos-rengos. Mas o carnaval passou e as pessoas continuam mudando de cor. (SCORZA, 1972, p. 89)

A fumaça da mina é o elemento do real diegético que explica a causalidade interna do

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

Somente depois de meses é que se notou que a fumaça da fundição assassinava os pássaros. Um dia também se comprovou que mudava a cor dos humanos: os mineiros começaram a variar de cor, a fumaça propôs variantes: caras vermelhas, caras amarelas, caras verdes. E coisa melhor: se um cara azul se casava com um cara amarelo, nascia-lhes uma cara verde. Numa época em que a Europa ainda não descobrira os delírios do impressionismo, Cerro de Pasco alegrou-se com uma espécie de carnaval permanente. Sem dúvida, houve muitos que se assustaram e voltaram aos seus povoados. Circularam boatos. A *Cerro de pasco* mandou colar um cartaz em todas as esquinas: a fumaça não fazia mal. E quanto às cores, a transformação era uma atração turística única. [...].

Se uma cara alaranjada se juntava com uma cara vermelha, de nenhuma maneira podia nascer-lhes uma cara verde: era uma garantia. A cidade sossegou. Um vinte e oito de julho o Prefeito declarou da tribuna que, nesse andar, em breve os índios seriam ruivos. A esperança de transformar-se em homens brancos liquidou toda a dúvida. (SCORZA, 1972, p. 93)

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

Semanas depois, nos seus túmulos, sossegados os soluços, acostumados à escuridão úmida, Dom Alfonso Rivera lhe contou o resto. Porque os enterraram tão perto um do outro que Fortunato escutou os suspiros de Dom

Alfonso e conseguiu abrir um buraco no barro com uma varinha. – Dom Alfonso, Dom Alfonso! – chamou. O procurador, que se julgava condenado às trevas para sempre, logo se acalmou e, mais tranquilo, informou-lhe que ele, Fortunato, escorregou ao primeiro balaço, de bruços, no seu sangue.

– E que aconteceu depois?

– ‘Estão vendo que isto não é brincadeira’, gritou o alferes. A multidão se dispersou como penas de galinha. Não pude mais detê-los. ‘Têm outros cinco minutos’, advertiu.

– E que foi que aconteceu? – perguntou Fortunato ampliando, pacientemente, o orifício. (SCORZA, 1972, p. 223)

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

– Você caiu, Dom Alfonso. Os guardas avançaram regando morte. As balas parecem milho pipocando na panela. Parecem mesmo. Avançavam; de vez em quando paravam e molhavam os telhados com gasolina. Vi a Vicentina Suárez cair. O pessoal se enfureceu. Respondeu com pedradas. Caiu Dom Matteo Gallo.

- Era a única resistência?
- Não, não era a única. Os meninos da escola subiram a ladeira e trataram de empurrar um pedrão.
- Mas o terreno não tem descida para aquele lado.
- Pois é isso. Fracassaram: as pedras não rolavam. Os guardas os correram a tiros. Ali caiu o pequeno Maximino.
- Aquele que fez o espantinho?
- Esse mesmo, senhor procurador. Vi cair o menino e senti um queimar no sangue, tirei a minha funda e soltei uma pedrada na cara de um dos guardas. Me disparou a sua metralhadora. Caí de costas com a barriga aberta.  
(SCORZA, 1972, p. 225-226)

Nesse seguimento, que lembra, em certo sentido, a construção diegética do realismo maravilhoso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, pela presença corpórea dos fantasmas que atuam como se estivessem vivos, já que os vivos-mortos de *Bom dia para os defuntos* têm, entre outras diferenças, suas ações corpóreas limitadas ao ínfimo espaço da terra onde estão enterrados no cemitério, advém, no desfecho do romance, na situação real maravilhosa da conversa dos vivos-mortos, um trecho em que registra o aproveitamento dos latifundiários da situação criada pela violência promovida pelo imperialismo norte-americano. Assim, Scorza constrói a forma do realismo maravilhoso como uma máquina de sonhar para contar com teor testemunhal a história dos camponeses quéchuas, na perspectiva dos vencidos, a partir de substratos da tradição oral.

### **Considerações finais**

A partir da argumentação até aqui, podemos afirmar que a enunciação da narrativa do realismo maravilhoso, por meio da combinação da ordem discursiva onde o maravilhoso é naturalizado, e o natural é sobrenaturalizado, realiza a não disjunção com um discurso que pode se manifestar em duas modalidades: uma que nega e afirma ao mesmo tempo o código realista e outra o código maravilhoso, de acordo com Chiampi (2012, p. 145). Várias combinações são possíveis entre essas duas modalidades, seja em trechos ou em toda a narrativa, a primazia se localiza no seu caráter não-disjuntivo como homologia das contradições.

Portanto, a combinação não disjuntiva do discurso realista maravilhoso no romance *Bom dia para os defuntos* evidencia uma “máquina de sonhar” capaz de fazer viver os mortos

andinos para compor como resistência outra história por intermédio da memória das lutas dos camponeses quéchuas, trazendo a racionalidade mítica como motor de um outro realismo possível, um realismo da memória e do despertar, da denúncia e do sonho: a máquina de sonhar realista maravilhosa scorziana.

## REFERÊNCIAS

- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- MIRAVET, Dunia Gras. *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Lleida; Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2003.
- SCORZA, Manuel. *Redoble por Rancas*. 7 ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Bom dia para os defuntos*. Tradução Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- SILVEIRA, Ênio. *Encontros com a civilização brasileira 25*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VARELLA, Alexandre C. A origem da coca pelo vício do Inca. In: *Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória, p. 1-21, 2008. Disponível em: <[http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexandre\\_varella.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/alexandre_varella.pdf)> Acesso em: 20 set. 2016.