

*As vozes da tradição e da
modernidade em Bom dia para os
defuntos: a heterogeneidade literária e
linguística no romance de Manuel Scorza*

*The voices of tradition and modernity in Redoble por Rancas:
literary and linguistic heterogeneity in Manuel Scorza's novel*

Thiago Roney Lira Borges¹

Resumo: Com este estudo pretendemos analisar a heterogeneidade literária e linguística, a partir do encontro entre o mundo moderno peruano e o mundo de tradição oral da cultura dos camponeses quéchuas, na produção e na forma de *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza. Especificamente, investigaremos, primeiro, a heterogeneidade literária do romance scorziano a partir do conceito de “literatura heterogênea” de Cornejo Polar (2000); em seguida, analisaremos a heterogeneidade linguística de *Bom dia para defuntos* a partir do conceito de “diglossia cultural” de Martin Lienhard (2003). Assim, buscando a fricção desses conceitos com a obra estudada, defenderemos que a diglossia cultural scorziana aprofunda a heterogeneidade literária de *Bom dia para os defuntos*.

Palavras-chave: literatura latino-americana; Manuel Scorza; diglossia cultural; literatura heterogênea.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília – UnB (2023), professor substituto de Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas – UFAM. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6983141120605747>. Contato: thiagoroney@hotmail.com.

Abstract: This study aims to analyze literary and linguistic heterogeneity, based on the encounter between the modern Peruvian world and the world of oral tradition of Quechua peasant culture, in the production and form of Manuel Scorza's *Redoble por Rancas*. Specifically, we will first investigate the literary heterogeneity of Scorza's novel based on Cornejo Polar's (2000) concept of "heterogeneous literature"; then we will analyze the linguistic heterogeneity of *Redoble por Rancas* based on Martin Lienhard's (2003) concept of "cultural diglossia". Thus, looking for the friction between these concepts and the work studied, we will argue that Scorzian cultural diglossia deepens the literary heterogeneity of *Redoble por Rancas*.

Keywords: Latin American literature; Manuel Scorza; cultural diglossia; heterogeneous literature.

Boitata, Londrina, 2022
Recebido em: 16/08/2023
Aceito em: 16/10/2023



As vozes da tradição e da modernidade em *Bom dia para os defuntos*: a heterogeneidade literária e linguística no romance de Manuel Scorza

Thiago Roney Lira Borges

Introdução

Na década de 1960, o jornalista, poeta e escritor peruano Manuel Scorza testemunhou conflitos intensos no departamento de Cerro de Pasco e Junín, povoados do interior do Peru, após a mineradora multinacional norte-americana *Cerro de Pasco Corporation* entrar para o setor pecuário. Com a força do poder econômico, a mineradora se apropriou de terras de comunidades tradicionais de origem quéchuas², por meio da ampliação de uma cerca que dividia o pasto das terras dos camponeses, com anuência do Estado peruano. Diversas desapropriações de terras acabaram com o massacre de camponeses. A resistência campesina culminou na organização do Movimento Comunal do Peru, do qual o escritor participou ativamente, atuando como secretário de política, conforme assegura Miravet (2003, p. 31).

A partir da violência desse acontecimento, Manuel Scorza escreveu e publicou o romance *Redoble por Rancas* em 1970. A palavra “*Redoble*” representa um ritual em torno da morte dos camponeses, seguindo o termo que se refere a um rito fúnebre compassado por tambores, prática arquetípica de povoados quéchuas como Rancas. Um ritual mnemônico para lembrar a morte e a vida. Na solução tradutória de Hamílcar de Garcia para o português brasileiro, o romance adquiriu o criativo título *Bom dia para os defuntos*, agregando elementos do enredo e da ironia narrativa scorziana³. Na nota introdutória, Scorza (1972, p. 1) escreve que o romance “é a crônica exasperantemente real de uma luta solitária: a que, entre 1950 e 1962, travaram nos Andes Centrais os homens de alguns povoados que apenas figuram nos mapas militares”. Esse pequeno aviso do paratexto mostra o caráter de ficcionalização da

² Etnia indígena dos Andes Centrais, neste caso, localizado no Peru, que se comunica através da língua quéchua.

³ Em nota, Hamílcar de Garcia explica sua solução tradutória afirmando que os problemas da tradução “começam com o título. *Redoble por Rancas* é intraduzível: ‘Rufo (fúnebre) de tambores pela povoação de Rancas’. Escolhemos, no contexto, *Bom dia para os defuntos*, por ter a mesma consonância fúnebre e irônica do livro.” (Scorza, 1972, p. 13-14).



história sobre a luta e a resistência dos povos camponeses quéchuas contra a mineradora norte-americana. *Bom dia para os defuntos* é apenas a primeira obra de uma pentalogia romanesca chamada *La guerra silenciosa*⁴.

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

O primeiro sub enredo simboliza a luta contra o gamonalismo, a estrutura de poder semifeudal dos grandes fazendeiros peruanos de manutenção violenta do domínio sobre as terras indígenas, ligadas à economia agrícola de subsistência comunal, enquanto o segundo sub enredo representa a luta contra o imperialismo da multinacional norte-americana de mineração, prejudicando a atividade agropastoril regional. Portanto, a luta comunal pela terra une os dois núcleos narrativos. Em termos formais, o romance expressa os acontecimentos a partir do encontro entre a tradição e a modernidade.

Com este estudo, pretendemos analisar a heterogeneidade literária e linguística, a partir do encontro entre o mundo de tradição oral da cultura dos camponeses quéchuas e o mundo moderno peruano, na produção e na forma de *Bom dia para os defuntos*, de Manuel Scorza. Especificamente, investigaremos a heterogeneidade literária do romance scorziano a partir do conceito de “literatura heterogênea” de Cornejo Polar (2000); em seguida, analisaremos a heterogeneidade linguística de *Bom dia para defuntos* a partir do conceito de

⁴ Os cinco romances do ciclo, denominados por Manuel Scorza como *baladas* e *cantares*, são respectivamente *Redoble por Rancas* (Balada 1 – 1970), *Historia de Garabombo el Invisible* (Balada 2 – 1972), *El jinete insomne* (Cantar 3 – 1977), *Cantar de Agapito Robles* (Cantar 4 – 1977) e *La tumba del relámpago* (Cantar 5 – 1979).



“diglossia cultural” de Martin Lienhard (2003). Assim, buscando a fricção desses conceitos com a obra estudada, defenderemos que a diglossia cultural scorziana aprofunda a heterogeneidade literária de *Bom dia para os defuntos*.

A heterogeneidade literária em *Bom dia para os defuntos*

Baseado no permanente entrecruzamento de dois mundos no desenvolvimento cultural peruano, o andino e o metropolitano, a tradição e a modernidade, Cornejo Polar (2000) propõe a ampliação do conceito de indigenismo, ou seja, da corrente de romances com temática social indígena, como forma de aprofundamento de seu significado, identificando no duplo estatuto sociocultural das narrativas o elemento fundamental de sua dinâmica. Desse modo, o indigenismo seria considerado numa grande escala temporal, da Conquista até século XX (ou, talvez, até os dias atuais), em que se apresentaria um desenvolvimento particular, conforme cada época, ponderando as diferenças sócio-históricas e estéticas, de um tipo de literatura específica: aquela que põe em cena o autóctone e o universo de referência sociocultural quéchua e, ao mesmo tempo, de maneira conflitante, formaliza-se pelo universo metropolitano moderno. Esse modelo de constituição literária, Cornejo Polar designou de “literatura heterogênea”.

Nesse sentido, há na América Latina com base pré-colombiana uma literatura que possui como referente uma cultura não moderna, de um lado, e, de outro, desenvolve-se a partir de instâncias de produção, distribuição e recepção pertencentes à cultura moderna e ocidental. Esta relação de produção estética transcultural constitui a condição imperativa das literaturas heterogêneas. Desse modo, as literaturas heterogêneas se caracterizam, de acordo com Polar (2000, p. 162), pela duplicidade do processo produtivo dos signos socioculturais, “trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambiguidade e conflito”.

Cornejo Polar apresenta variações da heterogeneidade enquanto sistema de produção literária, manifestando-se, portanto, de distintas formas e graus no decorrer do tempo. Como sistema de produção na América Latina, a heterogeneidade tem como começo e modelo, de acordo com Polar (2000), as crônicas da Conquista. Nas crônicas do “Novo Mundo”, o



referente se projeta em direção a uma identidade sociocultural oposta ao sistema de produção e consumo do texto, marcando o entrecruzamento de dois universos característicos das literaturas heterogêneas. Por isso, afirma Polar (2000, p. 164), com as crônicas “funda-se na América Latina um tipo de literatura que tem vigência até os nossos dias”.

No plano formal, a heterogeneidade das crônicas se expressa de duas maneiras distintas: a majoritária, realizada pelos cronistas espanhóis, caracterizada pela assimetria entre os planos socioculturais em disputa, quer dizer, a cultura espanhola sufoca o referente e lhe impõe seus modos de expressões; e a minoritária, composta por certas crônicas heterodoxas, realizada pelos cronistas mestiços ou indígenas, caracterizada por desvios formais em que o referente pôde se impor à formalização espanhola. Guamán Poma de Ayala, por exemplo, manifesta desvios formais em suas crônicas. De acordo com Cornejo Polar, as ilustrações das crônicas de Guamán Poma podem ser interpretadas como rasura da estrutura da crônica, dando lugar a uma linguagem gráfica que satisfaz as exigências do referente, pois os desenhos dizem muito mais sobre o mundo andino do que a palavra escrita espanhola. Assim, esse tipo de crônica indica uma operação inversa da maioria: “se em outros casos o processo produtivo sufocava o referente, neste, ao contrário, o referente pode impor certas condições e gerar uma modificação na estrutura formal das crônicas” (Polar, 2000, p. 166). Portanto, Cornejo Polar chega à conclusão de que as crônicas não são categorias neutras, ao contrário, estão intrinsecamente ligadas ao curso da heterogeneidade na literatura da América Latina. Por isso,

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

No caso do indigenismo, a partir da cisão existente entre o universo indígena e sua representação indigenista, temos um novo exemplo, que parece se aprofundar, da literatura heterogênea, de acordo com Cornejo Polar. Isto é, assentado no entrecruzamento de dois universos socioculturais opostos, de um lado, as instâncias de produção e consumo da modernidade, e, de outro, o referente não moderno, o indigenismo aprofunda a



heterogeneidade “na medida em que ambos os universos não aparecem justapostos, mas em contenda, e enquanto o segundo, o universo indígena, costuma mostrar-se, precisamente, em função de suas peculiaridades distintivas” (Polar, 2000, p. 169).

A heterogeneidade da literatura indigenista está assentada, por sua vez, em outra heterogeneidade crucial: a político-econômica. Para além do entrecruzamento de dois modos socioculturais distintos, em que os pressupostos do moderno almejam revelar as instâncias não modernas, o indigenismo se apresenta, conforme Polar (2000, p. 171), sobre o pano de fundo da desagregada constituição, quanto aos estratos de condicionamentos sociais, da realidade peruana. Dessa maneira,

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

Com efeito, embora Manuel Scorza tenha militado e testemunhado a luta dos camponeses quéchuas dos Andes peruanos, ele pertencia à classe média e à metrópole, além de usar a ferramenta cultural moderna do romance. Em *Bom dia para os defuntos*, a mineradora *Cerro del Pasco Corporation* representa a dependência da estrutura capitalista global, no núcleo narrativo [2], e o juiz Dr. Montenegro simboliza os resíduos feudais do gamonalismo, no núcleo narrativo [1], caracterizando o desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo. Nesse sentido, o romance scorziano incorpora radicalmente os conflitos e as potencialidades da literatura heterogênea. Podemos perceber, por exemplo, o conflito entre as classes sociais quando Héctor Chacón, personagem central do núcleo [1], explica para os filhos o motivo da luta comunal e da tentativa de formar um grupo armado contra os latifundiários:



- Estas violências nasceram das pastagens, filhos. Se Montenegro nos tivesse deixado um pedacinho de terra com pasto, tudo seria igual, mas agora é demasiado tarde. Falo sério. Posso morrer a qualquer momento. Se eu cair nas mãos da polícia me matarão.
- Acaba com a raça dos fazendeiros, papai – disse Rigoberto comendo as lágrimas. – Nem que morras, acaba com eles. Torce o pescoço deles (Scorza, 1972, p. 166).

A produção e a forma do romance scorziano são constituídas do começo ao fim pela heterogeneidade, radicalizando a literatura indigenista. Para Cornejo Polar (2000, p. 173), o indigenismo realiza inevitavelmente a heterogeneidade e, a partir dela, encontra as melhores possibilidades ideológicas e literárias. Nesse sentido, o indigenismo não apenas incorpora as reivindicações do campesinato indígena, mas também assume, “em grau diverso, tímida ou audazmente, certas formas literárias que pertencem organicamente ao referente”. Ou seja,

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

Como exemplo dessa autenticidade, Cornejo Polar recorda do idioma inventado por Arguedas, por meio de uma matriz sintética do quéchua que se realiza lexicalmente em espanhol, tornando-se um procedimento literário muito mais autêntico, com base no referente, do que as interpolações esporádicas com palavras quéchuas como acontece no indigenismo ortodoxo. Essa autenticidade não deixa de ser, no entanto, conflituosa, visto que é capaz de revelar aspectos importantes do referente sem se dissociar do conflito imanente: a emergente constituição cindida de uma sociedade que só pode mostrar-se num diálogo conflituoso e trágico, depois de séculos de convivência de dois mundos no mesmo espaço. A constituição



conflituosa desse diálogo intersocial e intercultural, por sua vez, é a própria essência do indigenismo. E, afinal, como uma espécie de máquina reprodutora do que há de mais significativo no mundo andino, o indigenismo, de maneira radical, se compromete “com o curso histórico das nações que guardam o vigor dos povos que a conquista não pôde liquidar. Se esta pluralidade nunca deixa de ser conflituosa, é também, e com maior intensidade, esplendidamente enriquecedora” (Polar, 2000, p. 174-175).

A autenticidade da literatura heterogênea de *Bom dia para os defuntos* se encontra na radicalidade da simbiose entre a racionalidade mítica e a forma literária do realismo mágico. Scorza soube incorporar a visão de mundo e a lógica da tradição oral dos indígenas como materialidades poéticas para compor a expressão literária da resistência e da contra-história dos indígenas quéchuas. O episódio final do massacre dos camponeses de Rancas, do núcleo narrativo [2], executado pela Guarda de Assalto do Estado peruano, ordenado pela mineradora norte-americana, demonstra a força do realismo mágico scorziano, fazendo com que os mortos continuem vivos para lutar pela memória e pela insistente resistência comunal:

Semanas depois, nos seus túmulos, sossegados os soluços, acostumados à escuridão úmida, Dom Alfonso Rivera lhe contou o resto. Porque os enterraram tão perto um do outro que Fortunato escutou os suspiros de Dom Alfonso e conseguiu abrir um buraco no barro com uma varinha. – Dom Alfonso, Dom Alfonso! – chamou. O procurador, que se julgava condenado às trevas para sempre, logo se acalmou e, mais tranquilo, informou-lhe que ele, Fortunato, escorregou ao primeiro balaço, de braços, no seu sangue.

– E que aconteceu depois?

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

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

Para compreender essa autenticidade narrativa, devemos considerar o processo de transformação cultural dos povos de tradição oral como os quéchuas, principalmente depois do encontro com a metrópole. A partir do avanço crescente da intercomunicação entre a cultura quéchua e a cultura moderna no plano da realidade peruana, por meio de diferentes segmentos, “especialmente através das migrações andinas para a costa e da expansão dos padrões culturais citadinos nos âmbitos rurais” (Polar, 2000, p. 106), os conflitos e tensões



transculturais e pluriclassistas do indigenismo começaram a diminuir, formulando-se de maneira menos drástica, sobretudo, depois da década de 1950. Com isso, evidentemente, a cultura quéchua se reelabora, quer dizer, o indígena quéchua, no complexo processo de etnogênese, encontra-se mais transculturado. Contudo,

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

Culturalmente, portanto, o entrecruzamento dos dois universos se aprofunda mais, apresentando soluções variadas para diversas emergências estéticas. Nessa perspectiva, o neoindigenismo procura resolver o conflito entre as forças culturais não modernas e as forças modernas de maneira distinta do indigenismo ortodoxo, como as apresentadas por Escajadillo (1989). Como projeto de modernização da literatura peruana, o neoindigenismo incorporou, reelaborando à sua maneira, técnicas do relato joyciano e pós-joyciano, exigindo com isso, portanto, um público leitor específico que até então não existia, principalmente para compensar a recente profissionalização do escritor, conforme Polar (2000, p. 107).

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



de Scorza como editor, apesar das grandes dimensões editoriais em diversos países da América Latina, acabou rapidamente, perdurando apenas alguns poucos anos.

A obra de Manuel Scorza se insere no indigenismo modernista, ou, para dizê-lo a partir da cisão do crítico peruano Tomás Escajadillo (1989), no neoindigenismo, levando em conta a modernização narrativa do realismo mágico. Considerado um caso à parte, Cornejo Polar afirma que Manuel Scorza ingressa na tradição indigenista pela via da *nova narrativa hispano-americana*, fazendo-o, por meio da pentalogia *La guerra silenciosa*, pelo circuito internacional. Outro fator determinante da inserção se encontra na matéria mimetizada: o levante do campesinato quéchua dos Andes Centrais do Peru nas décadas de 1950 e 60. Para Polar (2000, p. 109), a matéria histórica não pode ser desligada como estímulo real “do tipo de escritura escolhida para relatar esses fatos”, já que Scorza decidiu virar romancista justamente para revelar e denunciar a luta trágica dos indígenas numa guerra silenciosa nas comarcas mais esquecidas do Peru. Portanto,

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

Nessa perspectiva, *Bom dia para os defuntos*, a primeira *balada* de *La guerra silenciosa*, seguindo os outros romances do ciclo, inscreve-se na tradição dos romances sociais do indigenismo que procuraram recriar revoltas camponesas, denominados de “romances da rebelião camponesa”, como o fez Reyna em *El amauta Atusparia* (1929), Ciro Alegría em *El mundo es ancho y ajeno* (1941) e José María Arguedas em *Todas las sangres* (1964). De acordo com Polar (2000, p. 109), a tradição de “romances de rebelião camponesa”, apesar de específica, incorpora-se no grande curso do indigenismo. Por outro lado, *Bom dia para os defuntos*, e toda a pentalogia *La guerra silenciosa*, insere-se também na *nova narrativa hispano-americana*, marco da modernização e internacionalização da literatura latino-americana. Portanto, o ciclo narrativo de Manuel Scorza se localiza em um duplo espaço estético: o indigenismo peruano e a *nova narrativa hispano-americana*. Cornejo Polar afirma, ao expor a contradição dos condicionamentos básicos dessa dupla inserção, que o



indigenismo, como tradição anterior, sobretudo em relação a sua principal característica de intensa motivação social, foi colocado em discussão e negado pelo *boom*. Recorda, por exemplo, que “*Todas las sangres* foi recebido muito friamente pela crítica favorável à nova narrativa, inclusive por aqueles que haviam aplaudido, alguns anos antes, *Los ríos profundos*” (Polar, 2000, p. 109-110).

De fato, os condicionamentos dessa dupla inserção não deixam de ser contraditórios: se, por um lado, dentro do indigenismo, a partir de uma grande motivação social, a narrativa de Scorza rasura suas características principais ao ampliar e tornar mais complexo o espaço narrativo indigenista, por meio da mimetização da luta de classes contemporânea no Peru, aplicando inovações formais como o realismo mágico, por outro lado, a *nova narrativa hispano-americana*, que possibilitou os experimentalismos e a modernização técnica, exige um compromisso social mais abstrato e palatável para ser consumido no mercado mundial, ou seja, nega qualquer vínculo com a tradição indigenista.

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

A relevância da mineradora na década de 60, enquanto instituição de poder socioeconômico e, portanto, político, mostra-se quando a revolta dos comuneiros de “Yanahuanca, Yanacocha e outras comunidades do centro seja um acontecimento nacional com repercussões bem mais graves do que poderiam ter tido os enfrentamentos regionais



entre camponeses e latifundiários” (Polar, 2000, p. 110). Por outro lado, *Cerro de Pasco Corporation*, enquanto multinacional norte-americana, evidencia o caráter imperialista na atuação sobre a terra peruana. Desse modo, Scorza representa em *Bom dia para os defuntos*, semelhante ao que fez Arguedas em *Todas las sangres*, as relações de conflito entre o imperialismo e os povos da América Latina, ou seja, “Scorza universaliza a problemática do povo indígena e de seus esforços libertadores” (Polar, 2000, p. 110).

De acordo com Cornejo Polar, nos cinco romances de *La guerra silenciosa*, o narrador procura se apresentar como o anunciador dos mitos que circunda os acontecimentos diários dos personagens indígenas, frente aos quais não demonstra ceticismo, ao contrário, enuncia as ações acriticamente e, por vezes, com entusiasmo, “[...] atitude que somente muda no final, quando se comprova que com esses instrumentos não se pode ganhar a guerra contra a Cerro de Pasco” (Polar, 2000, p. 113). Antes de finalizar sua argumentação, Cornejo Polar faz questão de esclarecer que essas construções míticas desdobradas por Scorza não condiz com os mitos efetivamente vividos pelo povo quéchua, salvo o caso particular do mito de Inkarrí⁵, quer dizer, os acontecimentos míticos são construções livres elaboradas pelo narrador a partir da estrutura geral desse tipo de racionalidade, com o intento de internalizar sua dinâmica mental para utilizá-la de modo diverso na narrativa. De qualquer maneira, para Polar, os mitos construídos por Scorza “não harmonizam com o caráter realista e mesmo testemunhal dos outros setores do relato. E novamente salta à vista a dupla inserção de *La guerra silenciosa*, no que se refere a seus ancestrais literários” (Polar, 2000, p. 113), isto é, de um lado, o realismo mágico, como expressão da *nova narrativa hispano-americana*, e, de outro, o romance social, pertinente ao indigenismo.

Finalmente, Cornejo Polar (2000, p. 113) conclui que a dupla inserção dos romances de Scorza não resolve a heterogeneidade característica do indigenismo, ao contrário, torna-a mais conflituosa e complexa. Além do tensionamento do referente no caso do romance social

⁵ O mito de Inkarrí é um mito Inca referente ao deus do mundo andino, o rei Inca. No mito, os colonizadores espanhóis executam o líder do povo Inca, Atahualpa. Após esse acontecimento, ele promete voltar para vingar sua morte. Atahualpa teria sido enterrado, com o corpo esquartejado, em diversos locais do reino. Sob a terra, o rei Inca cresceria até o dia em que ressuscitaria e recuperaria seu reino para dispor a relação harmônica entre Pachamama (a mãe-terra) e seus filhos. Manuel Scorza utilizou esse mito no último romance da pentalogia: *A tumba do relâmpago*.



do indigenismo ortodoxo, o neoindigenismo de Scorza adiciona uma nova tensão com a utilização do realismo mágico, que representa a modernização literária e um novo afastamento do seu referente. Apesar do processo de modernização atingir a realidade do mundo andino nos últimos anos do *boom*, ela não se efetivou na magnitude da renovação da *nova narrativa hispano-americana*. Como a desagregação sociocultural do mundo andino não desapareceu, subsistindo de maneira reformulada, a literatura que procura trabalhar esse caráter tem sua razão de ser. E, nesse sentido, *La guerra silenciosa* representa um esforço estético para problematizar e colocar na ordem do dia a fratura reformulada que ainda constitui e define o mundo andino. Assim, Cornejo Polar reforça a importância e a posição contraditória e enriquecedora das obras romanescas de Scorza para a tradição indigenista, dizendo que

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

A heterogeneidade linguística e a diglossia cultural em *Bom dia para os defuntos*

A crítica de Cornejo Polar abre a possibilidade de ampliarmos a leitura da heterogeneidade do romance scorziano. Mais do que uma literatura reprodutora da contradição essencial entre tradição e modernidade, a partir de certa reformulação contemporânea da realidade peruana, *Bom dia para os defuntos* parece tensionar e aprofundar a heterogeneidade na representação literária pelo arranjo estético subversivo do que Martin Lienhard (2003, p. 147) denomina de “diglossia cultural”, isto é, da coexistência de duas normas linguísticas numa mesma formação social que possuem prestígios desiguais devido às consequências de uma Conquista. De maneira semelhante como Guamán Poma de Ayala concebeu certa diglossia em suas crônicas por meio da linguagem gráfica e da utilização de palavras da língua quéchua, ou como José María Arguedas inventou uma língua por meio de inserções léxicas do quéchua (somente para ilustrar dois exemplos de diferentes graus e



variantes da heterogeneidade na literatura peruana), Manuel Scorza igualmente construiu certa diglossia cultural em *Bom dia para os defuntos* a partir da inserção da oralidade dos camponeses quéchuas das comunidades andinas. No entanto, diferente de Guamán Poma e de Arguedas, Scorza inseriu a cultura oral dos camponeses indígenas por meio do espanhol, sem fazer interpolação direta em quéchua, devido à recriação mimética das lutas camponesas de comunidades indígenas nas décadas de 1950 e 1960, quer dizer, devido ao que a tradição realista denomina de ficcionalização da História de comunidades indígenas em processo cambiante de transculturação, com a inevitável dinâmica de etnogênese desembocada pela Conquista e atualizada de maneira permanente até a modernização capitalista.

Martin Lienhard (2003), em *La voz y su huella*, descreve o processo de diglossia como a relação desigual de uma norma A – alta – correspondente à língua mais prestigiada socialmente, sempre ligada aos setores dominantes ou hegemônicos, representante do aparato estatal e da “cultura de elite”, geralmente de tradição escrita, com uma norma B – baixa – remetendo a veículos de comunicação verbal, geralmente oral, de setores subalternos, populares ou marginalizados. Como prática específica do bilinguismo, a situação de diglossia criada por uma conquista violenta, como no caso da América Latina, torna o antagonismo entre as normas muito mais contundente. Os grupos subalternos na contenda com o poder estabelecido são obrigados à utilização da norma alta, enquanto os membros deste podem escolher entre as normas conforme seu objetivo. Para além das competências linguísticas, a prática de uma norma ou outra depende de atributos políticos. No entanto, não se realiza uma oposição pura e simples entre as duas normas no processo de suas práticas; há, ao contrário, uma permanente interação, que provoca mutações e transformações léxicas, sintáticas e morfológicas em ambas as normas envolvidas no processo de diglossia. Assim, “a diglossia não deve ser vista, portanto, como uma simples oposição dicotômica entre duas línguas nem como um sistema estável. Através do contato, o idioma europeu e o autóctone podem sofrer certas modificações” (Lienhard, 2003, p. 147-148, tradução nossa).

Nessa acepção, os diálogos entre os idiomas europeus e os idiomas ameríndios podem motivar transformações como o empréstimo de signos linguísticos, por meio da incorporação de palavras que expressam determinada realidade a qual se queira nomear; a tradução de



expressões, por meio de recursos linguísticos do idioma receptor de um conceito de outro idioma; e a ressemantização de palavras, por meio de uma apropriação de um conceito de outro idioma mediante a reorientação semântica de um vocábulo preexistente, conforme sustenta Lienhard (2003, p. 149). O contato linguístico, entre normas distintas, não se executa apenas entre populações como a “indígena” e a “criolla”, para dar um exemplo caro ao Peru, o bilinguismo se faz presente, também, em grupos e coletividades internas de uma população, como nos setores hegemônicos e nos setores marginalizados, por exemplo: nos latifundiários e nos camponeses quéchuas. Portanto, a situação de diglossia cultural se processa de maneira complexa entre os grupos e povos envolvidos.

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

Se enfocarmos o contato linguístico a partir da situação dos bilíngues cuja primeira ou principal língua é o de origem pré-hispânico – campesinos, setores urbanos periféricos –, o quadro se modifica substancialmente. Sua língua materna não se beneficia de nenhum prestígio oficial, nem sequer quando predomina a escala regional, tampouco possui instituições eficientes para se reproduzir conservando suas formas tradicionais. Altamente variável, o domínio da língua europeia resulta, nestes setores, inferior ao que demonstram os membros do setor hegemônico. Ao se esforçar para falar a língua europeia, o falante da língua ‘indígena’ tende a traduzir, palavra por palavra, um discurso pensado em sua língua materna. Desse modo, em maior ou menor grau, a língua europeia se tingiu de particularidades léxicas, morfológicas e sintáticas da língua indígena. Destinada, em princípio, para a comunicação com os setores hegemônicos, esta prática tradutora pode desembocar,



eventualmente, sobretudo se se restringe ou se vai perdendo o uso da língua, na aparição de idiomas ou socioletos mistos mais ou menos estáveis. Assim, algumas investigações realizadas no vale de Mantaro (serra central do Peru) revelaram a existência de um socioleto espanhol fortemente quechuízado que se vai reproduzindo, não a partir de uma prática autenticamente bilingue ou diglósica, mas como meio de expressão de um setor que já não dispõe de outra língua para se expressar. (AND, Cerrón Palomino, 1972, tradução nossa) (Lienhard, 2003, p. 153).

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

Nessa perspectiva, *Bom dia para os defuntos* evidencia o aprofundamento da heterogeneidade por meio da inserção da tradição oral dos camponeses quéchuas mediante o espanhol, que não deixa de conter resíduos do pensamento linguístico quéchua das comunidades andinas, enunciados na narrativa. Por conseguinte, o referente indígena conseguiu impor elementos da cultura andina, a partir da diglossia cultural, para a composição peculiar do romance scorziano, apesar da instância moderna e ocidental de sua produção. Isto é, para dizê-lo juntamente com Consuelo Hernández (1995, p. 150), que “Scorza e outros indigenistas [...] assumem o papel de incorporar conteúdo e formas indígenas na construção de ficções transculturadas”. Afinal, relembro aqui, oportunamente, que Scorza não apenas participou ativamente das reivindicações e dos levantes dos camponeses quéchuas da comunidade de Rancas e comunidades adjacentes, mas também agenciou depoimentos, entrevistas e fotos que serviram de base para a produção do romance.

Em *Bom dia para os defuntos*, Scorza construiu as linhas narrativas de modo que o leitor pudesse distinguir, como argumenta Oswaldo Estrada (2002, p. 157), a identidade indígena ou não indígena dos personagens por meio de suas diferenças sociais, ao contrário de outras narrativas do indigenismo carregadas de elementos etnográficos como acontece em Arguedas, isto porque os aspectos culturais estão circunscritos ao papel central das ações.



Desse modo, a distância que separa os personagens “índigenas daqueles que não o são se faz visível quase que exclusivamente quando os personagens que vêm de um mundo oral se encontram, por meio de uma língua híbrida, com aqueles que pertencem a um mundo letrado” (Estrada, 2002, p. 158, tradução nossa). Por isso, na parte testemunhal da produção do romance,

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

No romance scorziano, de imediato, por meio dos títulos dos capítulos, o leitor é convidado a ‘ouvir’ as histórias por um narrador que, às vezes, transfigura-se numa voz coletiva dos camponeses indígenas. O capítulo inicial anuncia a temática geral da narrativa como também antecipa o conteúdo oral do romance, evidenciado no título: *Onde o astuto leitor ouvirá falar de certa moeda famosíssima*⁶. Assim, como se o leitor fosse um ouvinte, o narrador conta, mimetizando a cultura oral das comunidades andinas, o episódio opressivo da famosa moeda do doutor Montenegro, de maneira anedótica e irônica. Para Estrada, a história inicial no povoado de Yanahuanca traz uma voz narrativa capaz de fazer o leitor ‘ouvir’, a partir da hibridização do romance scorziano, “[...] uma série de sons que, pouco a pouco, se convertem ‘na música de fundo’ de um setor social distinto da classe dominante aqui do Peru, e, portanto, numa espécie de contraponto musical que compreende várias perspectivas sociais⁷” (Estrada, 2002, p. 158).

Com um fluxo de representações de sons aparentemente insignificantes, de acordo com Estrada, Scorza dispõe aos seus leitores a possibilidade de penetrar na rede de

⁶ A partir desse momento, até o final do item 2.1, as citações do romance, em solução tradutória de Hamílcar de Garcia, estarão disponíveis em sua versão original em nota de rodapé devido à discussão crítica do caráter oral da narrativa dentro da problemática da diglossia cultural no neoindigenismo scorziano. Título original do primeiro capítulo: *donde el zahorí lector oirá hablar de certa celedérrima moneda* (Scorza, 1973).

⁷ Tradução minha: “una serie de sonidos que, poco a poco, se convierten en ‘la música de fondo’ (Bakhtin 278) de un sector social distinto a la clase dominante, aquí del Perú, y por ende en una especie de contrapunto musical que abarca varias perspectivas sociales”.



comunicação oral andina que, em conformidade com a cosmovisão não moderna, assume todo signo e som vinculado à natureza, como acontece, por exemplo, no segundo capítulo – *Sobre a fuga universal dos animais do altiplano de Junín*⁸ – e no sétimo – *Da quantidade de munição necessária para tirar o fôlego de um homem*⁹. No segundo capítulo, durante o voo dos animais do altiplano de Junín ao fugir da catástrofe da Cerca, percebemos ruídos, orações e lamentos, que estão amparados numa explicação divina do acontecimento, como se ouvíssemos “uma espessura de asas abjetas sussurrou [ando] sobre os tetos do povoado¹⁰” (Scorza, 1972, p. 10); enquanto no sétimo capítulo acompanhamos a ação como se estivéssemos ouvindo os respingos da chuva na serra quando “Dezembro trovejava pelas cordilheiras¹¹” (Scorza, 1972, p. 30). Desse modo, Scorza construiu uma narrativa com maneira similar de perceber, ouvir e participar correspondente ao mundo oral andino, que implica a tarefa cotidiana de decodificar o significado de acontecimentos em sua relação com a natureza, tarefa esta que Scorza também incumbe a seus leitores, como querendo atá-los nas linhas de sua narração (Estrada, 2002, p. 159).

Encontramos também, no decorrer da obra, a presença de canções metropolitanas em diversos capítulos, como o tango de Gardel, que foi utilizado para expressar o imperioso poder mítico do direito comandando o destino de azar dos camponeses no sorteio de uma quermesse, em que há sempre apenas um ganhador: o doutor Montenegro. Essas canções constroem, conforme Estrada (2002, p. 159), uma espécie de dialogismo. Isto é, além dos ruídos de tambores, proposto pelo título original *Redoble por Rancas*, e das canções patrióticas que ‘ouvimos’ com o passar da narrativa, “Scorza introduz referências e fragmentos musicais que denotam as divisões sociais do povo peruano, o determinismo indígena e a desigualdade que existe em um país supostamente democrático¹²”. Assim, a

⁸ Título no original: *Sobre la universal huida de los animales de la pampa de Junín* (Scorza, 1973).

⁹ Título no original: *De la cantidad de munición requerida para cortarle el resuello a un humano* (Scorza, 1973).

¹⁰ Trecho no original: “un espesor de alas abyectas susurró sobre los techos del pueblo” (Scorza, 1973, p. 19).

¹¹ Trecho no original: “diciembre tronaba por las cordilleras” (Scorza, 1973, p. 45).

¹² Tradução minha: “Scorza ensarta alusiones y fragmentos musicales que denotan las divisiones sociales del Pueblo peruano, el determinismo indígena y la desigualdad que existe en un país supuestamente democrático”.



representação da oralidade camponesa na narração se enriquece com a inserção dessas músicas. Nesse sentido, em diversos momentos,

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

Como acontece no episódio exemplar da valsa do Major Karamanduka, aquele que “compôs, com voz bem timbrada, [...] quarenta anos antes que Guilherme o Sanguinário cantarolasse sentimentalmente a sua memória: o dia em que o seu regimento reduziu os grevistas de Huacho a um enorme coágulo de sangue” (Scorza, 1972, p. 210). Enquanto o Major Karamanduka cantarola uma série de guerras peruanas com países estrangeiros, ‘ouvimos’, simultaneamente, por meio de outra voz da polifonia vocal do romance, a descrição dolorosa da terrível guerra silenciosa do Peru contra os próprios peruanos, com o distintivo tom oral característico das comunidades andinas, de acordo com Estrada (2002, p. 161), como demonstra o seguinte trecho:

Oito guerras perdidas com o estrangeiro; mas, em compensação, quantas guerras ganhas contra os próprios peruanos? Ganhamos a guerra não declarada contra o índio Atuspária: mil mortos. Não figuram nos textos. Constan, em compensação, os sessenta mortos do conflito de 1866 com a Espanha. O 3.º de Infantaria ganhou sozinho, em 1924, a guerra contra os índios de Huancané: quatro mil mortos. Esses esqueletos fundaram a riqueza de Huancané: a ilha de taquile e a ilha do Sol afundaram meio metro com o peso dos cadáveres. Nessa altiplanura onde o homem é consolado por tão poucas horas de sol, Fortunato tinha crescido, amado, trabalhado, vivido. Corria que corria. Em 1924 o capitão Salazar encerrou e queimou vivos os trezentos habitantes de Chaulán. À distância, fulguraram os telhados de Rancas. Em 1932, o Ano da Barbárie, cinco oficiais foram massacrados em Trujillo: mil fuzilados pagaram a conta. Os combates do sexênio de Manuel Prado também os ganhamos: 1956, combate de Yanacoto, três mortos; 1957, combates de Chin-Chin e Toquepata, doze mortos; 1959, combates de Casagrande, Calipuy e Chimbote, sete mortos. E nos poucos meses de 1960, combates de Paramonga, Pillao e Tingo Maria, dezesseis mortos¹³ (Scorza, 1972, p. 209-210).

¹³ Trecho no original: “Ocho guerras perdidas con el extranjero; pero, en cambio, cuántas guerras ganadas contra los propios peruanos. La no declarada guerra contra el indio Atusparia la ganamos: mil muertos. No figuran en los textos. Constan, en cambio, los sesenta muertos del conflicto de 1866 con España. El 3.º de Infanteria ganó sólito, en 1924, la guerra contra los indios de Huancané: cuatro mil muertos. Esos esqueletos fundaron la riqueza de Huancané: la isla de Taquile y la isla del Sol se sumergieron medio metro bajo el peso de los



Portanto, para denunciar a opressão e exploração da classe dominante, Scorza construiu uma voz narrativa irônica capaz de canalizar as falas dos camponeses indígenas silenciadas. Como argumenta Estrada, Scorza ressalta a oralidade das serras peruanas utilizando a língua limeira como paradigma cosmopolita; embora, numa primeira leitura, possa parecer que o autor sacrifique a autenticidade da língua indígena por representar a fala dos personagens com um espanhol gramaticalmente correto. Contudo, por meio das páginas de *Bom dia para os defuntos*, podemos perceber que o autor considera um equívoco empobrecer narrativamente a língua de seus personagens com um espanhol representativamente mal pronunciado. De fato, em uma entrevista com Elda Peralta, Scorza, como todo escritor que cedo ou tarde tem que decidir sobre a língua que deve utilizar para a representação de um mundo indígena, assinala: “os índios que estão nos meus livros pensam corretamente, por isso devem falar corretamente”¹⁴ (Aldaz, 1990, p. 161-162).

Considerações finais

A partir da experiência política e testemunhal, além das documentações e entrevistas, Manuel Scorza conseguiu extrair do contexto original quéchua resíduos do sistema oral das comunidades andinas para transladar mimeticamente ao texto literário. A capacidade de criar um romance como *Bom dia para os defuntos* pressupõe também, contudo, certas reduções e imprecisões de constituição semiótica e cultural, no que concerne à cultura oral quéchua, considerando a transculturação e a heterogeneidade da produção do romance social

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

¹⁴ Tradução minha: Scorza, como todo escritor que tarde o temprano tiene que decidir sobre el lenguaje que debe utilizar para la (re)presentación de um mundo indígena, señala: ‘los indios que están em mis livros, piensan correctamente, deben hablar correctamente’ (ALDAZ, 1990).”



indigenista¹⁵. Dito isto, parece inegável a potência do encontro entre as vozes da tradição quéchuá e as vozes da modernidade como estratégia literária, no sentido da produção de um romance catalisador das vozes camponesas indígenas na luta pela terra contra os dois modos de exploração responsáveis pela guerra silenciosa nos Andes Centrais peruanos: o gamonalismo e o imperialismo. Assim, a diglossia cultural em *Bom dia para os defuntos* permitiu, como um dos elementos essenciais da heterogeneidade na obra scorziana, que a história ficcionalizada fosse contada na perspectiva dos vencidos, como história escrita a contrapelo por meio da estética literária, ampliando e enriquecendo o romance social de tradição indigenista.

Para finalizar, *Bom dia para os defuntos* produziu um paradoxo crítico surpreendente: ele se insere e, ao mesmo tempo, rompe com o neoindigenismo. A ampliação radicalizada do romance scorziano indica o rompimento com a tradição indigenista, embora mantenha características do romance social com temática indígena. Por sua vez, ele participa também de outra tradição literária, a da *nova narrativa hispano-americana*, por meio da modernização da técnica narrativa do realismo mágico. Com isso, Scorza incorporou à diegese o ‘mágico’, o ‘maravilhoso’ e o ‘mito’ como elementos inerentes da realidade do mundo andino. A condição paradoxal de rompimento-permanência de *Bom dia para os defuntos*, em relação à tradição indigenista, é justamente a responsável por inserir elementos importantes da tradição oral no modo de formalização do funcionamento do realismo mágico, tornando singular a função do ‘maravilhoso’ na constituição narrativa da obra scorziana. Em outras palavras, a heterogeneidade de *Bom dia para os defuntos* se aprofunda, por meio da diglossia cultural, para incorporar na *nova narrativa hispano-americana* uma função peculiar para o ‘maravilhoso’ e o ‘mito’, transformando o realismo mágico numa estética catalisadora da “voz” andina contra a “voz” arcaica do sistema de exploração latifundiária e contra a “voz” modernizante do progresso imperialista.

¹⁵ É impossível imaginar que uma ficção produzida e direcionada para a instância moderna, em que pese à força irruptiva do referente não moderno andino impondo elementos de sua cultura, possa mimetizar o complexo sistema oral, mesmo que transculturado, de origem de outra instância cultural. Na verdade, se levarmos em conta a natureza heterogênea e conflituosa do romance social indigenista, além da localização ideológica e da solução estética escolhida por Scorza, chega-se à conclusão que isso não constitui o objetivo estético.





Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: 10.5433/boitata.2022v17.e48756

Referências

Aldaz, Anna-Marie. The Past of the Future. **The Novelistic Cycle of Manuel Scorza**.
New York: Peter Lang, 1990.



BOITATÁ, Londrina
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

ESCAJADILLO, T. G. El indigenismo narrativo peruano. **Philologia hispalensis**, España, v. 1, n. 4, p. 117-136, 1989.

ESTRADA, O. Problemática de la diglosia "neindigenista" en 'Redoble por Rancas'. **Revista de crítica literaria latinoamericana**, Perú, v. 28, n. 55, p. 157-168, 2002.

HERNÁNDEZ, C. Crónica, historiografía e imaginación en las novelas de Manuel Scorza. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 543, p. 149-158, set. 1995.

LIENHARD, M. **La voz y su huella**. 4. ed. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2003. 414p.

MIRAVET, D. G. **Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible**. Barcelona: Edicions de la Universitat de Lleida, 2003. 323 p.

POLAR, A. C. **O condor voa: literatura e cultura latino-americanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 325 p.

SCORZA, M. **Bom dia para os defuntos**. Tradução Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. 227 p.

SCORZA, M. **Redoble por rancas**. 7. ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1973. 296 p.

