

O percurso de um morto: literatura e violência em Adiós Ayacucho, de Julio Ortega

Meritxell Hernando Marsal

Contacto:

meritxellmarsal@gmail.com

Professora da Universidade Federal de Santa Catarina, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Seus estudos focalizam a narrativa latino-americana dos séculos XX e XXI, o discurso crítico latino-americano, a literatura andina e a colonialidade.

PALABRAS CLAVE: narrativa peruana; guerra interna no Peru; farsa; direitos civis

RESUMEN: Surgido de uma fotografia publicada em uma revista, um corpo despedaçado adquire a sobrevivência da linguagem. Trata-se de um corpo ilegível, que só na morte pode falar, com uma enunciação paródica que evade as complicitades da representação que marcam o discurso da guerra interna no Peru. É um fantoche que enfrenta o irrepresentável da violência e constrói seu itinerário como um embate com os discursos do poder, que incluem a antropologia, a mídia, a política (a literatura e a crítica também ficam comprometidas na ubiquidade do discurso intelectual como forma de dominação), e promulgam o esquecimento como solução para o desenvolvimento. Nova Antígona, este cadáver reclama pelos seus membros desaparecidos: nas valas, nas memórias e no senso comum. Neste cenário, o além inverte seus ministros e regiões, e adquire um sentido civil, de invenção do presente e da comunidade.

KEYWORDS: Peruvian narrative; internal war in Peru; farce; civil rights

ABSTRACT: Emerged from a magazine photograph, a shattered corpse acquires the survival of the language. It is an illegible corpse, which can only talk in death. Its parodic enunciation evades the complicities of representation that characterize the Peruvian internal war discourse. It is a puppet facing the unrepresentativeness of violence and it builds its itinerary as a clash with the power discourse, which includes anthropology, media, politics (literature and the critic are also compromised by an intellectual discourse as a means of domination). They promote oblivion as a solution for development. As a new Antigone, this corpse claims for its missing members: in the mass graves, in the memories and in the common sense. In this scenario, the afterlife changes its ministers and regions, and acquires a civil sense, of present and community invention.

Adiós Ayacucho foi publicado por Julio Ortega em 1986, em plena guerra interna no Peru entre o exército e a guerrilha Sendero Luminoso. Uma guerra cruenta que provocou o deslocamento e a morte de milhares de moradores rurais, especialmente no Departamento de Ayacucho, na serra central. A violência desta guerra foi especialmente brutal, com torturas e assassinatos de uma crueldade sem precedentes. Desse choque com o horror surge o romance: o autor explica que foi de uma fotografia de um corpo despedaçado olhada numa revista que a trama surgiu. O registro explícito que a fotografia traz, mudo e incontestável, incorporado a uma série inacabável, faz com que o autor se pergunte sobre a possibilidade de contar: “¿Cómo representar esta materia de la violencia, este cuerpo que tiene menos valor que la moneda?” (Ortega, 2008, 9). Esta frase parece a ladainha do século XX, que multiplica as mortes violentas e arbitrarias. Como narrar uma ferida social, que durante mais de dez anos assolou a imaginação peruana? Os editores de *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*, de 2009, assinalam que, enquanto a discussão pública parece inibida pelo silêncio, ou pior, por um “suplemento cultural colonial e oligárquico” que se preserva no esquecimento, a literatura concentraria os modos possíveis do debate (Ubilluz; Hibbet; Vich, 2009, 9).

Julio Ortega com esta obra, que é das primeiras a refletir sobre o tema, parece optar pelo riso escancarado da caveira. Como se uma morte assim fosse normal, como uma morte assim (uma bomba espalhando os pedaços arrancados de um corpo) é normal, faz levantar seu personagem, Alfonso Cánepa, com indignação e lástima: “ ‘Óyeme, Belaúnde!’, grité. ‘Devuél-

veme mi cuerpo. ¿Dónde han escondido mis huesecitos?’ Y lloré” (Ortega, 2008, 20). A trama se configura assim como uma interpelação direta ao Presidente, à responsabilidade política da morte e da desapareição em massa.

A procura pelos ossos perdidos, isto é, por tanta morte traficada, esquecida nas listas e nas covas clandestinas, configurará o roteiro de uma interlocução entre vítimas e políticos, tão improvável, que só nesta cena fantástica pode ter espaço. O óbvio de uma civilidade construída democraticamente é deslocado para o reino do além. Na situação irreal da guerra interna, em que qualquer sentido de justiça é suspenso pela violência autoritária, o fantástico faz de palco possível. Se o realismo é removido pela própria realidade, e na sua necessidade de trama, estrutura e estilo, no encadeamento sucessivo dos fatos, não dá conta, o não-lugar se transforma no único lugar. Do fantástico a narrativa de Ortega reclama o efeito de desestabilização do real, da lógica de interpretação dos fenômenos e da própria identidade.

Este procedimento não é original de Ortega, nem da guerra interna dos anos oitenta. O autor recupera as formas da imaginação andina, que, diante da brutalidade da Conquista, imaginam a sobrevivência do corpo despedaçado do Inca. Nos desenhos de Guamán Poma, do século XVII, já é possível ver esta ideia na insistência na decapitação de Atahualpa e Tupac Amaru. Como se sabe, a crônica de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, de 1609, apresenta cerca de 400 desenhos que, segundo Cornejo Polar, desestabilizam o gênero hispânico por excelência para narrar o referente americano:

Los dibujos de Guamán Poma dicen mucho más sobre el mundo andino que el español rudimentario con que está escrita la Nueva Crónica... y su sola presencia indica la acción de una dinámica inversa: si en otros casos el proceso productivo sofocaba al referente, en éste, al contrario, el referente puede imponer ciertas condiciones y generar una modificación en la estructura formal de las crónicas. (Cornejo Polar, 1982, 77)

Como assinala Rolena Adorno (2000, 80), os desenhos de Guamán obedecem a tradições diferentes (reúnem o gosto pela iconografia da Contrarreforma e os modos de representação andinos) e convocam diversos interlocutores. Segundo a autora, as figuras permitem que o autor supere as imposições do discurso lógico e realize o impossível:

The picture takes de polemical argument out of the realm of the assertive and gives it the gloss of fact; it removes the element of the strangeness or incredulity from unheard-of or miraculous events, and conveys a system of values as though it were a system of facts. The power of the visual image resides in the fact that it signifies not by argument but by imperative; it appears at the same time generalized, neutral and innocent. (Adorno, 2000, 83)

Em relação aos episódios das mortes de Atahualpa (1532) e Tupac Amaru I (1571), Guamán constrói uma iconografia paralela, em que os dois incas morrem da mesma maneira: deitados sobre uma espécie de altar; são decapitados pelos espanhóis em meio ao pranto de seu povo. Como assinala Mercedes López Baralt, na obra de Guamán Poma se estabelecem vínculos entre desenhos distantes, discursivamente desconectados, “vinculados por una simetría más cercana al pensamiento mítico que al histórico” (2005, 200). É o caso da referência à morte dos incas. Mas, desta forma, os desenhos incorrem na contradição histórica, pois Atahualpa não morreu decapitado, mas na pena do garrote. O “erro” de Guamán é, no entanto, valioso. Simbolicamente, a representação da morte prepara a sobrevivência. Silvia Rivera Cusicanqui observa nesta opção pictórica a elaboração de uma “teoría visual del sistema colonial” que permite uma interpretação própria dos acontecimentos:

la muerte del Inka fue, efectivamente, un descabezamiento de la sociedad colonizada. Sin duda hay aquí una noción de “cabeza” que no implica la usual jerarquía respecto al resto del cuerpo: la cabeza es el complemento del chuyma –las entrañas– y no su dirección pensante. Su decapitación significa entonces una profunda desorganización y desequilibrio en el cuerpo político de la sociedad indígena. (Rivera Cusicanqui, 2010, 15)

O corpo social é separado da sua cabeça, mas confia numa reunião final

dos membros espalhados que levará à superação da catástrofe. José María Arguedas recolheu nos anos sessenta do século XX a sobrevivência desta crença na memória oral, no conhecido mito de Inkarrí, “nombre mixto que proviene de la contracción de la palabra quechua Inka y de la castellana rey” (Arguedas, 1989, 173). Diz a versão do mito recolhida em Puquio:

Inkarrí fue apresado por el rey español; fue martirizado y decapitado. La cabeza del Dios fue llevada al Cuzco. La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra. Pero como ya no tiene poder, sus leyes no se cumplen ni su voluntad se acata. Cuando el cuerpo de Inkarrí esté completo, él volverá, y ese día se hará el juicio final. (Arguedas, 1989, 175)

Nestas figurações ao mesmo tempo da memória e da esperança, percebe-se a rebeldia dos oprimidos em relação ao esquecimento. Silvia Rivera sublinha os vínculos que a memória andina estabelece com as imagens do passado: “Los temas retornan pero las disyunciones y salidas son diversas; se vuelve, pero no a lo mismo. Es como un movimiento en espiral. La memoria histórica se reactiva y a la vez se reelabora y resignifica en las crisis y ciclos de rebelión posteriores” (2010, 13). Se os mortos são o único que sobra, eles continuam a viver como sementes, no seio da terra, ao modo benjaminiano. A imagem da semente cobra potência na sua conexão com a história, na tese XVII do filósofo alemão: “O fruto suculento do objeto historicamente

compreendido tem no seu interior o tempo, como uma semente preciosa, mas destituída de gosto” (Benjamin, 2012, 19). Benjamin sugere uma compreensão melancólica da história, que não quer se separar da morte, na sua captura do passado, a partir de imagens que fazem saltar a continuidade celebratória das versões hegemônicas: a fotografia do corpo carbonizado de Jesús Oropeza Chonta, recriada e expandida no relato de Julio Ortega, é uma dessas imagens iluminadoras.

Mas o morto de Ortega não faz jus a esses respeitáveis precedentes e referências. Trata-se de um fantoche, com meio corpo recheado de palha, que faz do discurso irônico sua arma política. Neste sentido, Ortega recupera, segundo Carla Dameane, a tradição andina dos farsantes, que nas festas coloniais reelaboravam a memória traumática da comunidade através da mofa e da ridicularização dos personagens da história colonial (Dameane, p. 60)¹. Desta maneira, o caminho do protagonista para Lima configura-se como um percurso grotesco, onde os diversos implicados (um antropólogo, um jornalista, o exército, a guerrilha, dois traficantes, um lunático, uma criança desamparada e o próprio presidente, isto é, as diversas formas do poder e do abandono) são incriminados pela ironia e pela sátira. Não é o grito ou a denúncia que pode falar nesse estado (aqui a literatura de testemunho é vedada pela força da violência). Nestas condições só a linguagem do além,

¹ Texto inédito que será publicado em breve pela Editora da UFMG.

isto é, aquela que surge na igualdade que a morte proporciona, pode rir da hipocrisia do poder. Aqui se percebe o domínio do modo de expressão grotesco, na definição de David Roas, baseado na convivência do cômico e do terrível (2014, 190). Mas, apesar da distorção caricatural do mundo, personagens e situações (a atuação da polícia, da guerrilha, do exército, dos políticos) são tomados do mundo referencial do leitor, provocando também “o escândalo racional do receptor diante da possibilidade de que suas convicções sobre a realidade deixem de funcionar” (Roas, 2014, 190), procedimento característico do gênero fantástico. Pois a realidade que constitui o referente deste relato, e com a qual o elemento sobrenatural, isto é, o morto, discorda, não concerne tanto a um contexto histórico como a enunciação sobre ele. É “quem fala” e “o não-dito” o que é questionado insistentemente (Roas, 2014, 46 e 56). Como assinala Ortega: “Ese cadáver era un hueco en el lenguaje” (Ortega, 2008, 11).

Adiós Ayacucho consiste em um confronto principalmente discursivo, em que se evidencia que a estratégia principal do poder, que procede não só do Estado, mas também do aparato intelectual, é uma retórica perversa que faz desaparecer o corpo social andino para fixar suas próprias ideias como se fosse um espelho, instalando dessa maneira a impunidade. Desde esse não-lugar é que fala a personagem, se furtando das tentativas de enterro e sequestro, de categorização antropológica e de fetichização da morte, para chegar à fonte mesma do discurso da autoridade, que em lugar de ser fala, resulta em um gaguejo:

Lo miré sin emoción. Allí estaba el culpable de mi muerte, pero seguramente ignoraba hasta mi nombre, y tendría una explicación para probar su inocencia personal [...] Me acerqué todo lo que pude y le extendí mi carta. Un culatazo me levantó del suelo y volé por los aires antes de caer y rebotar a sus pies.

Belaúnde sin poder evitarlo, pisó y destrozó mis anteojos: el ruido chirreante lo sentí en los huesos. Su guardia me registró de pies a cabeza pero él había tomado la carta y vi que la guardaba en el bolsillo de su saco azul.

Me miró fija, inexpresivamente,

-Usted, señor, ha añadido aflicción al afligido – le dije, en voz baja pero muy clara.

Le temblaron las mejillas.

Iba a decirme algo pero sólo produjo un balbuceo. (Ortega, 2008, 77)

Desta maneira, o que é exibido numa revista, reduzido a puro corpo silencioso, testemunho da dor, mas invisível na serialização, é capaz, na sátira de Ortega, de ficar em pé e reclamar responsabilidades. Toda a trama, a viagem de Alfonso Cánepa de Quínoa a Lima, se dirige a este ponto, à ação política direta de interlocução com o presidente, por meio da carta. É um ato que se reclama como possível, como necessário. Para além de sua efetividade, a ação civil direta deve ser reconstruída como o corpo do protagonista. Junto

aos ossos perdidos de Cánepa, trata-se por tanto da reivindicação de um corpo político, vinculado à ação e ao pensamento, capaz de superar a piedade e o terror que inspira a morte violenta. Nesta direção, Alain Badiou assinala a necessidade de ir além da “ética da vítima”, transformada em espetáculo na nossa sociedade, para pensar na justiça:

para ir a la justicia se hace necesario algo más que el cuerpo sufriente, se hace necesaria una definición de humanidad más amplia que la de la mera víctima. En otras palabras, es necesario que la víctima sea testimonio de algo más que de sí misma. Sin duda, también es necesario el cuerpo, pero un cuerpo creador, un cuerpo que también sea el cuerpo del pensamiento. (Badiou, 2007, 22)

O jogo final, depois do fracasso da apelação ao presidente – “Me recomponía ayudado por el Petiso, cojeando y tosiendo, cuando en el piso oscuro he visto mi carta, arrugada y sin abrir. Belaúnde, simplemente, había decidido no leerla” (Ortega, 2008, 78) –, consiste em encontrar os ossos perdidos no sepulcro do conquistador espanhol. A tumba de Pizarro será o lugar de descanso eterno do protagonista, numa conciliação insólita, não de todas as sangres (como diria Arguedas), mas de todos os ossos do Peru:

–Ya los encontré, y ahora sí mi cuerpo está completo.
Mi voz sonó como de otro en la amplia urna. Me escuché

a mí mismo en el eco, y entendí que mi hora era cercana.
Ya me levantaría en esta tierra como una columna de piedra
y fuego. (Ortega, 2008, 79)

Este vínculo final com a origem da subordinação colonial, no seu apelo mítico, assinala de novo uma esperança teimosa na construção de uma nação possível e, ao mesmo tempo, constitui um desafio à impotência da letra para imaginar a justiça. Se os discursos letrados são diretamente cúmplices da violência, talvez seja para outras formas culturais que deva ser dirigida a esperança. Neste sentido, Silvia Rivera Cusicanqui lembra da efetividade das práticas “tradicionais” como uma forma de “política del deseo colectivo”: “Una trama de mitos y relatos orales entreteje un discurso y una praxis, que a la vez que nombra la realidad, la transforma y la abre a sus propias potencialidades” (2012, 389).

A eficácia desse além construído por Ortega tem sido assinalada em relação a outras obras sobre o tema como *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo. Surgida de uma mesma cena, o achado de um cadáver calcinado e mutilado, na mesma localização geográfica, Ayacucho, a opção de Roncagliolo parece se aproveitar da violência, limitando os motivos do terrorismo ao fanatismo político, como forma de agradar ao mercado global, que retribuiu com o prêmio Alfaguara de novela de 2006. O próprio Roncagliolo comenta:

Siempre quise escribir un thriller, es decir, un policial sangriento con asesinos en serie y crímenes monstruosos. Y en-

contré los elementos necesarios en la historia de mi país:
una zona de guerra, una celebración de la muerte como la
Semana Santa, una ciudad poblada de fantasmas. ¿Se puede
pedir más? (Roncagliolo, 2006, contracapa)

Adiós Ayacucho, ao contrário, na sua multiplicação de situações burlescas aponta em diversas direções e formas de responsabilidade. Para Víctor Vich e Alexandra Hibbet, o humor macabro que o livro exhibe atua como texto de distância e permite representar como os discursos letrados sobre o indígena são mecanismos de “agresión y de dominación política” (Vich; Hibbett, 2009, 181) que “invisibilizan relaciones de desigualdad y poder” (Vich; Hibbett, 2009, 182). Com esta estratégia, segundo os autores, “la novela muestra como el subalterno comienza a construir, por sí mismo, una explicación sobre la forma en que su identidad se encuentra inscrita en la realidad del país” (Vich; Hibbett, 2009, 182).

Mas antes de colocar todo nosso crédito no livro de Ortega devemos recordar a sua origem: escrito nos Estados Unidos, por um crítico literário em formação; escrito não na vivência direta do conflito, mas na comodidade de uma universidade norte-americana. O ponto de partida: a fotografia de um dirigente campesino, cujo corpo calcinado é exibido na revista limenha *Quehacer*: “Imaginé entonces – declara o autor na nota que precede o romance – que el dirigente campesino despertaba en el lenguaje y que, recuperadas las palabras, salía en pos de sus huesos para darse sepultura” (Ortega, 2008, 10). De novo, a voz letrada se apropria do corpo indígena e o faz

falar, num ventriloquismo irreal. Deste modo, o dirigente campesino pode desafiar intelectualmente o antropólogo, ridiculizando sua linguagem para gosto do leitor. Neste romance, as referências letradas se multiplicam nas falas do camponês, desde Mariátegui a Arguedas, desde o padre Valverde, Guamán Poma à comissão de Uchuraccay, que, presidida por Mario Vargas Llosa, incidiu no primitivismo das comunidades camponesas para explicar a violência:

– Es el discurso de tus colegas antropólogos, ¿verdad? “Venimos en nombre de tayta Belaúnde, ya sabemos que Uds. mataron a los ocho periodistas porque estaban en un estado de confusión cultural, y que Uds. tienen sus propias costumbres y modos de hacerse justicia, o sea que la policía no los instigó a esa matanza, ya que Uds. confundieron a los periodistas con guerrilleros”. Igualito que el discurso de Valverde, ¿no?

– ¿De donde sacas eso? No tiene nada que ver.

– Sí, hombre, ¿no ves que la autoridad promete la justicia cuando está reafirmando el poder estatal? ¿No crees que con ese discurso de Uchuraccay termina la antropología en el Perú? (Ortega, 2008, 30)

Isso configura um romance de tese, em que a escrita depende de um discurso previamente ordenado, que dispara contra os diversos males do país.

Personagens, história, desenlace, estão sujeitos a esse partidarismo.

Quem é o morto aqui, então? Os camponeses, cujos assassinatos devem ser denunciados? O personagem Alfonso Cánepa? Os ensaios de interpretação da realidade peruana? Ou o discurso literário, usado por um professor para acertar contas com os discursos letrados que dominam seu país?

Se optarmos pela última alternativa, vemos como a literatura se levanta, feita paródia, se desfazendo aos pedaços (aos capítulos, que são mínimos), já nem sendo literatura, nem ficção, nem crítica. E se transforma em um ser do além. O humor é usado como estratégia retórica que revisa o arquivo letrado e o imaginário coletivo e desloca a posição central da literatura para o comentário ou a piada: formas menores de uma imaginação falida que suspeita de si mesma e foge da solenidade e do testemunho. A literatura deixa de se levar tão a sério, se reconhecendo como discurso mediador, quebrado, até mal escrito – Ortega assume o caráter demonstrativo do relato (2008, 11). Mais que se apropriar da voz indígena, se apropria dos mecanismos de assimilação, desfazendo o faz de conta do indigenismo, e se mostrando a si mesma na invenção de um personagem, uma língua e um lugar de enunciação que na marca do fantástico vence a invisibilidade social e, ao mesmo tempo, escancara sua inexistência. Assim, a literatura inclui a própria imagem na trama, libera a ficção e a mistura com outras formas discursivas, desde a reportagem e a tragédia (o protagonista é uma nova Antígona despedaçada), até a piada e o desabafo. Realidade e ficção não se excluem, e se espelham na sátira grotesca. Desse modo, o riso pode atrapalhar o esquecimento.

Ressurreição: o romance de Julio Ortega, escrito em 1986, foi a primeira

obra literária sobre a violência armada. Mas nos últimos anos, a temática da memória voltou com força no Peru, assinalando a possibilidade coletiva de refletir sobre os anos do terror. Neste cenário, o romance de Ortega ganhou nova vida na adaptação cênica do grupo Yuyachkani, que em 1990 apresentou esse espetáculo nacional e internacionalmente, dando ao texto uma popularidade considerável. Nessa versão, dirigida por Miguel Rubio, são introduzidos elementos fortemente vinculados à cultura andina, como a música (executada pela atriz Ana Correa), a dança do Capac Q'olla (característica da cidade de Paucartambo), que compartilha seu corpo com Cánepa e é interpretado pelo ator Augusto Casafranca, e o ritual funerário que fecha a peça (Dameane, 67). Além disso, o quéchua se faz presente nas falas dos personagens. Como assinala a crítica Gayatri Spivak, o atendimento ao idioma dos excluídos é uma disposição a ouvir, uma acolhida da normalidade do outro (2005, 58). Sem abandonar o discurso ficcional, e, portanto, a representação, esta tradução possibilita, com a inclusão de formas culturais próprias como a dança, a música e a língua, a materialização desse corpo e desse discurso que, aos poucos, deixa de ser um fantasma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Rolena. *Guaman Poma. Writing and resistance in Colonial Peru*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Arguedas, José María. “Mitos quéchuas poshispánicos”. In: *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1989.
- Badiou, Alain. *Justicia, filosofía y literatura*. Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto sociocultural”. In: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Dameane, Carla. *A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos no teatro peruano*. Texto inédito a ser publicado brevemente pela UFMG.
- López-Baralt, Mercedes. *Para decir al Otro. Literatura y Antropología en nuestra América*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Ortega, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima: Fondo Editorial UNMSM; Yuyachkani, 2008.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- _____. “Mito, olvido y trauma colonial. Formas elementales de resistencia cultural en la región andina de Bolivia”. In: *La biblioteca* 12, 2012, 388-401.

Roas, David. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: UNESP, 2014.

Roncagliolo, Santiago. *Abril Rojo*. Lima: Alfaguara, 2006.

Spivak, Gayatri Ch. “Tradução como cultura”. In: *Ilha do desterro* 48, 2005, 41-64.

Ubilluz, Juan Carlos; Hibbett, Alexandra; Vich, Víctor. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.