

CARNAVALIZAÇÃO EM *HISTÓRIA DE GARABOMBO, O INVISÍVEL*, DE MANUEL SCORZA

Lina Arao

INTRODUÇÃO

O espaço correspondente ao que denominamos de América Latina é marcado pela pluralidade, compreendida em todos os sentidos possíveis – cultural, político, econômico, étnico e social –, a qual se intensificou com a chegada dos europeus. Essa multiplicidade latino-americana não se limita a meras diferenças de perspectiva, mas se estende a desigualdades de forças; o que implica uma ordem hierárquica rígida, subjuço de vários grupos em relação a outros poucos detentores do poder econômico e, a partir daí, político e social.

O peruano Manuel Scorza escreveu, entre 1970 e 1978, um ciclo de cinco romances intitulado *A guerra silenciosa*, cuja proposta era a de narrar as revoltas (fatos verdadeiros) dos camponeses descendentes de indígenas falantes de quíchua dos Andes centrais peruanos contra as arbitrariedades cometidas pelos latifundiários da região. Scorza procurou, em seus livros, dar voz ao seu referente – índios – que, tanto na realidade concreta quanto no âmbito da literatura, como objeto “narrável”, era, freqüentemente, silenciado ou reificado. Scorza utilizou diversos recursos literários para tentar atingir esse objetivo, e um dos mais interessantes e produtivos foi o da carnavalização, presente, sobretudo, na segunda obra do ciclo, *História de Garabombo, o invisível*, que estudaremos neste trabalho.

A teoria da carnavalização, criada por Mikhail Bakhtin, refere-se à transposição da cosmovisão carnavalesca para a linguagem literária e foi elaborada levando em conta os modelos do carnaval e da cultura popular medievais. Todavia, se considerarmos as simbologias, imagens e ações carnavalescas em seus significados (momentânea inversão de papéis, a noção de mundo às avessas, aproximação de opostos pela ruptura da hierarquia habitual), amplamente discutidos por Bakhtin, podemos, a partir deles, encontrar e compreender o uso de estratégias carnavalizadoras em um romance peruano do século XX: a necessidade de expor a miríade de vozes contrastantes e de denunciar os problemas enfrentados por uma população cotidianamente acuada pela miséria justificam a utilização da carnavalização.

PERSONAGENS CARNAVALIZADOS (O NÚCLEO CARNAVALIZADO)

História de Garabombo, o invisível centra sua narrativa em uma comunidade da província de Cerro de Pasco, Yanahuanca, cujos habitantes dependiam, para a sua subsistência, dos lotes de terra cedidos pelos Malpartida,

os grandes proprietários da região, os quais, valendo-se da riqueza e do poder exercido sobre seus cúmplices (juiz, polícia, políticos), exploravam seus funcionários, aplicando-lhes castigos, tomando terras comunitárias e arrendando diminutos e inférteis terrenos à comunidade camponesa em troca de serviços excessivos.

Apesar da realidade de opróbrios, resultado de um processo secular de dominação (espanhóis sobre indígenas), a população vivia resignada e atemorizada pelo massacre ocorrido em Rancas, província vizinha, quando seus moradores revoltaram-se contra os fazendeiros – fatos narrados em *Bom dia para os defuntos*, primeiro romance d’*A guerra silenciosa*. No entanto, encontra-se, em meio à comunidade de Yanahuanca, um “núcleo” explicitamente carnavalizado, composto pelos bobos, loucos e bufões – Menino Remígio, Bobo Leandro e Braço de Santo. É nesse espaço que o riso carnavalesco se apresenta sob a forma de injúrias e verdades ditas pelas suas bocas.

Bobo Leandro e Braço de Santo não têm participação expressiva no romance, mas é interessante notar a escolha de seus apelidos. No primeiro caso, está explícito o motivo. Já no segundo, faz-se alusão ao vício do personagem: sob o seu poncho, não usava outras roupas e, em qualquer lugar, embarcava em seu prazer solitário, masturbando-se em público. A ligação entre o “profano” e o “sagrado” dá-se pelo nome “Santo” para designar o braço que masturba; o falo, elemento do corpo grotesco, do baixo corporal, aproxima-se do “alto”, do “sagrado”, que é rebaixado para se igualar à terra, ao corporal, numa ambivalência carnavalesca.

A figura, porém, que merece maior destaque é a do Menino Remígio, um anão maltrapilho, coxo e corcunda – elemento este relacionado ao grotesco –, dono de três cachorros, cujos nomes eram Sargento, Juiz e Subprefeito, um jocoso rebaixamento crítico das três personalidades (humanas) contempladas. Passava a maior parte do tempo escrevendo cartas acusatórias e reivindicatórias às autoridades, que em parte as toleravam em razão da condição de “louco” do anão. Remígio exercia a função do “cronista social”^[1], do bufão, na medida em que carregava a essência dessacralizadora do poder durante a vida cotidiana. Suas correspondências conservavam a linguagem familiar, desrespeitavam os códigos de boa conduta que, supostamente, deveriam ser mantidos com os hierarquicamente superiores, como podemos observar na seguinte passagem:

Distintíssimo Capitão:

Meu Cápi:

O senhor é justo, honrado e nunca aceita presentes [...]. (Entre parênteses, como estava o peito [do peru “ofertado” aos policiais]?)

Por que é que não está preso o presidente da Corte Suprema? Há julgamentos no Peru que duram 400 anos. Há comunidades que reclamam suas terras há um século. Quem liga para elas?

Por que não está preso o juiz Montenegro?

E, sobretudo, por que o senhor não está preso?

Guarda Cabrera: o senhor não é sequer um homem inferior, é um vegetal superior.[2]

Menino Remígio dirige-se, burlescamente, ao capitão como a um “igual” ao utilizar a forma “meu Cápi”, ao mesmo tempo em que aponta todos os delitos cometidos pela polícia – aceitação de suborno, desonestidade. A sua aparente loucura (que se apresenta através da falta de nexos, de diversos “interlocutores” em uma mesma carta) revela profunda lucidez e coragem – se a comunidade, presa aos ditames da vida regrada, não podia expressar suas reclamações, ao louco, ao bufão, era permitida a liberdade de aproximar os opostos da sociedade peruana. Através das cartas, o bufão Remígio torna-se o porta-voz da comunidade e da permissividade carnavalesca, empregando o riso como veículo de renovação e degradação (insulta as autoridades para forçar a mudança de comportamento).

As zombarias do Menino Remígio somente começam a incomodar seriamente os superiores quando aquele ataca verbal e diretamente a esposa de um influente latifundiário, grávida tardiamente (o corcunda dissera que ela teria um neto e não um filho – notamos nessa observação a imagem grotesca e carnavalesca da união de extremos, da “morte preta”). Em resposta aos gracejos do anão, o juiz Montenegro resolve armar uma brincadeira com aquele: todos deveriam fingir que o tinham em grande conta e admiração – era a coroação do rei bufo, instaurando o “carnaval”.

Assim, no momento consentido pelo poder, dá-se a inversão de valores e Remígio, o “corcunda, poço de mentiras, depósitos de sandices, armazém de maldades”[3], metamorfoseia-se em Remígio, o Belo. O bufão recebe as vestimentas reais que, nesse contexto, não são o cetro e a coroa, mas o terno, o chapéu e os sapatos novos. Feito rei, passa a freqüentar a casa dos mais poderosos da comunidade e, aos poucos, o fingimento transforma-se em “realidade” – Remígio, nesse período, torna-se “verdadeiramente” belo e passa a ser disputado pelas moças casadoiras, que antes o repudiavam:

No duvidoso anoitecer, Remígio ainda era 90 centímetros de desamparo. [...] O Diretor Cisneros diz que quando a lua se anexou, de novo, à praça, Remígio era mais alto[4]. Depois: A viúva Yanayaco sufocou um grito com sua echarpe. Nenhuma corcunda deformava as costas de Remígio![5] E, finalmente: [...] Valério ficou boquiaberto, Remígio já não capengava.[6]

A transformação era “verdadeira” – o que pode ser analisado como um episódio de realismo maravilhoso, termo que discutiremos no próximo item – e demonstra também como o “carnaval” era vivenciado por todos, inclusive pelos poderosos. Há a inversão total de papéis, na qual o único que atacava as autoridades é elevado à condição de rei, subindo no patamar social. No entanto,

como em todo carnaval, a brincadeira chega ao fim: destrona-se o rei bufo – Remígio, o Belo, volta a ser o corcunda, coxo e anão.

O momento escolhido para o término do jogo foi o do casamento do Belo com a Menina Consuelo – que antes o rejeitava –, o qual estava sendo preparado com luxo e pompa. A humilhação de ir ao seu próprio casamento, em que nem a noiva comparecera, marca o destronamento do rei “para rir”: “[...] sua cara se gretou, ele ficou vesgo, as faces caíram, os dentes recuperaram seu musgo. [...] A chuva desbotou o terno novo azul, manchou a camisa, avariou sua pele. [...] Perdeu-se capengando.”[7]

As cerimônias às avessas – coroação do rei oposto ao “verdadeiro” e o destronamento quando aquele finalmente se “sagraria” – evidenciam o caráter provisório da ação, dos eternos ciclos de nascimentos e mortes: a cosmovisão carnavalesca levada à representação romanesca enfatiza a relatividade de tudo. Assim como o louco enxerga o mundo de forma diversa e foge às verdades instauradas, o coroamento/destronamento bufo serve para mostrar que o poder não deve ser absoluto e que a realidade pode ser diferente - é o seu caráter utópico, que vence o medo para iniciar a luta contra o gamonalismo, no caso deste romance; é a morte para iniciar a vida.

O MUNDO ÀS AVESSAS: O CASO DO REALISMO MARAVILHOSO

Garabombo, o protagonista do romance, é o mentor das revoltas; os anos na prisão, em contato com presos políticos, ensinaram-no a não se conformar com a situação em que viviam seus iguais, mas precisava, antes de tudo, convencer seu povo a agir, a vencer o temor e a resignação. Esse estado de torpor da comunidade é superado em razão do surgimento de dois fatores de naturezas diferentes: um real (a descoberta de antigos títulos que reconheciam os índios como os proprietários das terras usurpadas pelos Malpartida e demais fazendeiros) e um maravilhoso – a invisibilidade de Garabombo.

De acordo com Irlema Chiampi, estudiosa do tema,

o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o elemento insólito [como ocorre no fantástico]. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade.[8]

Dessa forma, o realismo maravilhoso acaba contestando o afastamento dos contrários e a absolutização da oposição entre o real e o irreal; similarmente, as imagens carnavalescas são ambivalentes – a relativização do mundo e das coisas refletem-se nas figuras compostas por opostos que, no entanto, coexistem em um mesmo corpo: um não exclui o outro. O realismo maravilhoso implica necessariamente os dois lados: é real e é maravilhoso, sem hierarquização, ambos estando ao mesmo nível, em pé de igualdade na construção narrativa. Em contrapartida, o fantástico confronta os contrários –

real e irreal -, que convergem, mas não convivem; forma-se um desequilíbrio porque existe ainda o privilégio do real, do racional, em detrimento do maravilhoso.

Em *História de Garabombo, o invisível*, o personagem que dá título ao romance é invisível tanto socialmente (não se pode obliterar essa faceta, uma vez que não interessa aos poderosos enxergarem Garabombo, sua gente e seus problemas) quanto “fisicamente” – toda a comunidade crê nessa transparência e a usa como “arma” e estímulo para a reação: “- Se Garabombo dirigir a sublevação – murmurou Epifânio Quintana – Tingo concorda [em participar da revolta]. / - Se o invisível reunir o povo, Huachos concorda [...]”. [9]

O crítico literário peruano Antonio Cornejo Polar afirma que Scorza utiliza o realismo maravilhoso como um recurso para a representação do tipo de racionalidade mítica vivida pelos quíchuas dos Andes centrais peruanos. O autor não se refere diretamente aos mitos indígenas existentes, mas tenta “internalizar sua [dos índios] estrutura mental e fazê-la discorrer inventivamente por novos canais.” [10]

Trilhando esse pensamento, é possível pensarmos que Scorza permite que os indígenas falem por si, procurando dar-lhes voz por meio do realismo maravilhoso que, além de ser em si um recurso carnalizador - na medida em que abriga os contrários, colocando-os em posições igualitárias -, também possibilita a instauração de uma espécie de mundo às avessas, onde a racionalidade mítica indígena, normalmente tida como inferior ou supersticiosa, torna-se a visão de mundo vigente naquele determinado momento.

A partir do instante em que se dá essa transformação, a comunidade, liderada por Garabombo, consegue projetar as imagens de desejo para um futuro mais concreto: constrói-se o espaço da utopia, a qual ressalta a tensão entre realidade e idealidade. A realidade, em sua cosmovisão calcada no racional e no “cientificamente” explicável, na qual os poderes e as leis estão sempre do lado dos fazendeiros, não é, necessariamente, a “verdadeira”; ela é relativa e pode ser, no pensamento e desejo utópicos e no período do “mundo às avessas”, revertida.

INVERSÃO DE PAPÉIS: A SUPERIORIDADE DOS CAVALOS

Em *História de Garabombo, o invisível*, há um personagem, o Ladrão de Cavalos, que tem a habilidade de entender os cavalos e conversar com eles. O Ladrão os rouba, não à força, mas os convence a pastar em outros lugares, com o compromisso de arranjar-lhes também bons donos.

Os cavalos têm importante participação no romance, já que, durante a luta armada ocorrida na ocasião da invasão dos latifúndios, brigam corajosamente a favor dos índios contra a Guarda de Assalto, acionada pelos fazendeiros. Em um primeiro momento, apenas igualam-se aos homens e têm as mesmas necessidades e paixões: “- Eu [Girassol, principal personagem

eqüino] naquele tempo estava apaixonado por Flor do Campo. Essa égua está apaixonada por mim.”[11] Entretanto, na luta final, atingem uma posição superior e aparecem, segundo Suely Reis Pinheiro, como “símbolos da força motora, altivez e galhardia”[12].

Semelhantes aos homens, atacam a Guarda de Assalto com vigor, vingando-se dos abusos sofridos por homens e cavalos: “- Não topo este abuso! – relinchou Girassol. / - Eu também não! Vamos à luta companheiro! Comanda! – disse Flor do Campo”[13]. Como superiores aos humanos colocam-se os eqüinos, já que não compreendem e criticam o motivo do massacre e o selvagem comportamento humano quando já os próprios homens haviam sucumbido e não mais reivindicavam: “Por que morremos? Acaso roubamos? Abusamos de alguém? Mentimos?”[14] – eram os questionamentos de um dos cavalos moribundos.

O homem, por outro lado, admite sua inferioridade moral e deseja ser cavalo: “- Não quero ser homem. Quero ser cavalo! – gritou [o Ladrão de Cavalos]. / - Você nunca será um cavalo – tossiu Girassol. / - Eu nunca serei homem – suspirou Girassol.” Tamanha é a valorização dos cavalos que um homem jamais poderia alcançar tal posição. Invertem-se os papéis, pois, diante do absurdo da matança e crueldade humanas, deve-se rever a concepção usual de animal racional e irracional (o que os caracteriza?). Novamente, o realismo maravilhoso é empregado como um recurso determinante para divisar a inversão dos mundos: os cavalos ganham voz para, eles próprios, poderem sublinhar - sem riso, porém - a verdade indizível nos tempos “extracarnavalescos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se eram indispensáveis os momentos de liberação, de fuga da realidade sisuda e sufocante na Idade Média, não é surpreendente que, em uma região como a dos Andes peruanos, imersa num sistema econômico e social semifeudal, haja também essa necessidade. O próprio potencial utópico tão inerente às sociedades andinas (e latino-americanas em geral) resulta da discrepância brutal entre a realidade concreta e o ideal de vida (só liberado em períodos de inversão carnavalesca).

Manuel Scorza encontrou nas estratégias de carnavalização – tão propícias para a ruptura da ordem instaurada – um suporte perfeito para denunciar os problemas enfrentados pelos indígenas, podendo torná-los visíveis, materializando seus corpos transparentes, como o de Garabombo, de modo a serem vistos pelo Estado e pela imprensa.

História de Garabombo, o invisível, portanto, é como o carnaval – morre com a promessa de um posterior renascimento. O malogro da revolta, a qual, no

romance, também se acabou numa Quarta-feira de Cinzas, não representa, em absoluto, o fim de uma utopia: contém em si a semente de uma nova sublevação, que reiniciará o ciclo interminável de utopias e distopias, nascimentos e mortes.

BIBLIOGRAFIA:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

----- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PINHEIRO, Suely Reis. *Garabombo: um pícaro politizado*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1986, 107p. Mimeo. Dissertação de Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas.

SCORZA, Manuel. *História de Garabombo, o invisível*. Trad. Glória Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

YVIRICU, Jorge. La metamorfosis en dos personajes de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza. In: *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*. Lima, no. 34, ano XVII, 2º semestre 1991, pp. 249-259.

[1] Cf. YVIRICU, J. (1991) p. 250.

[2] SCORZA, M. (1975) p. 38.

[3] SCORZA, M. (1975) p. 93.

[4] Ibidem, p. 101.

[5] Ibid, p. 102.

[6] Ibid, p. 103.

[7] SCORZA, M. (1975) pp. 157-158.

- [8] CHIAMPI, I. (1980) p. 59.
- [9] SCORZA, M. (1975) p. 70.
- [10] CORNEJO POLAR, A. (2000) p. 113.
- [11] SCORZA, M. (1975) p. 183.
- [12] PINHEIRO, S. R. (1986) pp. 83-84.
- [13] SCORZA, M. (1975) p. 205.
- [14] Ibidem, p. 214.