

O EROTISMO DE OSWALDO REYNOSO: FESTA E VIOLÊNCIA NA CIDADE DOS REIS

Diego Garcia*
garciafreitasdiego@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande

Resumo: O presente artigo discute os sentidos da violência na obra do escritor peruano Oswaldo Reynoso (1931-2016), concentrando os esforços na análise do romance *En octubre no hay milagros* (1965). Propõe, além disso, um diálogo com as suas demais produções, as características da geração de 50 e o contexto do Peru no que se refere à elaboração do universo ficcional baseado na cidade de Lima. O artigo analisa, por fim, a atmosfera de violência criada no romance com o auxílio das categorias de “festa” (Roger Caillois) e “erotismo” (Georges Bataille), que permitem ampliar as possibilidades de interpretação dos elementos religiosos presentes na narrativa.

Palavras-chave: Violência; erotismo; literatura peruana; Oswaldo Reynoso.

1 Considerações iniciais

A narrativa peruana, orientada até então pelo paradigma indigenista, deslocou a partir da década de 1950 o seu eixo temático para o mundo urbano. Este fenômeno está relacionado com as mudanças sociais ocorridas no país após a Segunda Guerra, como o êxodo rural que acabou reconfigurando a nação. O desenvolvimento do capitalismo urbano levou expressivos contingentes populacionais dos Andes para os centros costeiros, o que ocorreu de forma traumática (Cotler, 2016). As cidades cresciam caoticamente, prometiam oportunidades, mas os migrantes eram obrigados a instalar-se em favelas carentes de direitos sociais básicos – as *barriadas*.

Esse Peru em transformação foi representado literariamente pela chamada Geração de 50, composta por nomes como Enrique Congrains Martín, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos E. Zavaleta, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro e Oswaldo Reynoso. Este último será nosso foco de análise no presente artigo.

* Mestrado em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande, RS.

Oswaldo Reynoso Díaz (1931-2016), escritor nascido em Arequipa, que havia debutado com o livro de poemas *Luzbel* (1955), encontra na capital do país o material para o seu primeiro romance: *En octubre no hay milagros*. Publicado em 1965, o livro articula várias das inquietações literárias da geração de 50. A trama desenvolve-se em pouco mais de 12 horas de um dia de outubro na cidade de Lima, Peru, durante a procissão religiosa do Señor de los Milagros. O autor apresenta sob a forma de um diário, com hora e local, os acontecimentos que estabelecem um contraponto entre o universo de Dom Manuel, banqueiro, o “dono do país”, que comanda o jogo da política, e aquele de Dom Lucho, empregado do banco, a ponto de ser despejado do cortiço no qual vive com a sua família.

Com o objetivo de explorar a violência na obra de Oswaldo Reynoso, trabalharemos a elaboração do universo ficcional que une festa e erotismo, abordando também os artifícios literários utilizados pelo escritor nessa composição. Para isso, concentraremos nosso esforço no romance *En octubre no hay milagros* (1965). Em um primeiro momento, situaremos o autor no processo literário peruano e compreenderemos a sua contribuição específica para o imaginário da geração de 50, marcado pelas contradições acerca do espírito da urbe em expansão. Depois, estabeleceremos relações entre essa caracterização espacial, através da formação de uma atmosfera erótica identificada na obra, e o aporte teórico de Roger Caillois e Georges Bataille, na tarefa de discutir os sentidos da festa e oferecer caminhos de interpretação para a centralidade dos impulsos violentos dos personagens.

2 Lima e a geração de 50

O livro *Lima la horrible*, escrito por Sebastián Salazar Bondy e publicado em 1964, um ano antes do aparecimento de *En octubre*, ajuda a ampliar a pauta sociológica do ficcionalizado por Reynoso. Para Bondy, a sociedade peruana está regida por um sistema de castas, no qual impera a hegemonia daquelas reduzidas famílias de linhagem respeitável. Ainda segundo Bondy, todo limenho está preso na armadilha do que ele designa “o mito da Arcádia Colonial”. Esta metáfora idílica, forjada pelas “Grandes Famílias”, trata da idealização do passado colonial enquanto época dourada, idade de serenidade e abundância, o que depende do apagamento da fissura social entre amos e servos daquele período, a fim de desestimular as revoltas dos subalternos do presente, oferecendo em troca a quimera de acessar por

relações sociais exclusivas aquela herança aristocrática. O habitante de Lima sofre, assim, o influxo nostálgico de um tempo que não aconteceu, e isso se fortalece através da profusão de uma rede de valores baseados em costumes e lendas que exaltam o universo cortesão:

El mito colonial – se ha dicho arriba – se esconde en el criollismo y por medio de sus valores negativos excita el sueño vano de la edad dorada de reyes, santos, tapadas, fantasmas, donjuanes y pícaros. ¿Cómo asciende un hombre común al mundo privilegiado, hasta su halo, pues más allá no es posible, sino asumiendo la teoría del paraíso colonial gracias al ejercicio del criollismo? En éste se obnubila, se embriaga de mentiras, sueña con el señorío... Se trata de lo que ha sido llamado líneas antes *perricholismo*: entrega al virrey, a su equivalencia contemporánea, del mismo modo que la modesta tonadillera del XVIII al corazón senil del hidalgo catalán, con ambición, mas ciertamente con asco, aunque como único recurso para escapar de la fatal inferioridad (Salazar Bondy, 1974, p. 35-36).

A personagem Bety de *En octubre no hay milagros* carrega estes sonhos. Ela renega o bairro no qual vive, modifica seus hábitos e emula comportamentos, além de simular virgindade para conquistar Coqui, rapaz de Miraflores, e lograr a ascensão social não permitida por outros métodos. Desponta, desse modo, como atualização da figura histórica de Micaela Villegas citada por Bondy, conhecida como La Perricholi, sorte de Malinche (a amante indígena de Cortés) peruana. Moça mestiça de origem modesta, Micaela fez-se atriz recitando clássicos da literatura espanhola, e ainda jovem contraiu romance com o sexagenário vice-rei do Peru, dom Manuel Amat, ingressando assim às altas esferas palacianas.

Junto à tipificação social dos personagens e à caracterização espacial, *En octubre* oferece uma representação do “espírito da cidade”. Este é, aliás, o título de uma das crônicas da série sobre Lima publicada por Reynoso no jornal *Expreso* entre outubro de 1962 e fevereiro de 1963, na qual também explora o mito que envolve a cidade de Lima, dessa vez pelo fascínio despertado em um grupo de meninos provincianos, como aqui resume Jorge Ramos Rea:

Los niños piensan con candor que la ciudad se ha estancado en la época colonial y llevan sus sueños por aventuras virreinales, tal como se revelan en los libros de historia o en las *Tradiciones* de Ricardo Palma: “Infinidad de veces nos vimos en sueños, transformados en héroes o santos, trajar por antiguos palacios coloniales, por misteriosos conventos oscuros, por bulliciosas alamedas multicolores” (Reynoso 2005a: 33). Solo la charla amena con el vecino zapatero los acercaba a la realidad para diluir esas fantasías (Rea, 2015b, p. 54-55).

Esse espírito da cidade está marcado, como visto, pela presença fantasmagórica do passado, útil à oligarquia encarnada por dom Manuel, que procura a manutenção da ordem vigente. Salazar Bondy reprova o escritor Ricardo Palma por ter aportado com sua pluma à tal construção de cortesãos respeitosos e respeitáveis:

Es verdad que el autor de las Tradiciones Peruanas compuso una suerte de frágil y aldeana *comédie humaine* pero no acertó a incluir en ella a nadie que por descontentadizo y libre quisiera sacudir el conformismo y trastocar la deferencia debida a las instituciones. Respectivamente, su versión de los próceres de la Independencia estuvo morigerada por el adormecedor aroma de salones y alcobas virreinales. La invención colonial, de tanto éxito, acabó con su inicial propósito satírico, ciertamente demoledor (Salazar Bondy, 1974, p. 16).

Entretanto, no romance *En octubre*, essa invenção palaciana, e, por conseguinte, as pretensões das “Grandes Famílias”, não encontram apenas conformidade. Elas colidem com a desobediência de Tito, o jovem pobre do bairro de La Victoria, amante de dom Manuel, que após uma estadia na casa do banqueiro, demonstra que não lhe bastava a satisfação de estar inserido na camada colonial. Em ato de revolta, Tito rechaça o asqueroso servilismo sexual, abandona a mansão e liberta-se da sua luxuosa condição de La Perricholi, recuperando a identidade perdida mediante a destruição dos objetos atesourados por dom Manuel. O banqueiro, privado de Tito e de suas relíquias, descobre a fragilidade diante do reflexo intolerável e reage de maneira violenta:

Llegó hasta la última sala del corredor y, miedoso, abrió, despacio la puerta. Ingresó y la débil y temblorosa luz de la lámpara fue iluminando, desparramados por el suelo, fragmentos de sus queridas piezas de cerámica precolombina: eran los únicos objetos que había amado intensamente; levantó la lámpara y vio las telas de sus adorados cuadros coloniales tasajeados con odio; paseó la lámpara por las paredes y se contempló en un gran espejo de marco dorado: viejo, voluminoso, calvo, con gran papada y encorvado como un simio; alucinado, sacó el revólver y disparó contra la luna del espejo (Reynoso, 2008, p. 221).

O conto “El Príncipe”, incluído no livro *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso, também apresenta a procura de prestígio social em Lima por parte de um jovem de baixos recursos, Roberto Montenegro del Carpio. O relato transcorre durante o interrogatório do garoto, acusado de roubar cinco mil soles e um carro. O incidente aparece no jornal e é valorizado pelos pares da gangue juvenil: agora o Príncipe é reconhecido como o mais “rocanrolero” dos amigos. No entanto, a prostituta que Roberto procurava impressionar diz que o preferia sem dinheiro e acaba por denunciá-lo às forças policiais. A queixa de Roberto revela o desajuste entre os anseios e a

realidade na busca por reconhecimento na estrutura limenha. O apelido conferido ao garoto, ademais, nos reforça não sem ironia a enraizada presença do mito colonial no imaginário coletivo:

(Sí, soy un cojudo, pero por culpa de Alicia y de Dora. Manos Voladoras también tiene la culpa. Siempre con la misma vaina: eres un Príncipe, eres un Príncipe. ¿Y cómo, en la Ciudad de los Reyes, un Príncipe sin auto y sin plata?: la hueva, compadre) (Reynoso, 2006, p. 42).

A construção do espaço ficcional serve em Reynoso para desconstruir feitiços de ouro, carruagens e autoridades. O escritor privilegia cenários como cantinas, bilhares, cinemas e, é claro, o asfalto, o bafo dos carros, os pedestres e os ônibus apressados; assim, a linguagem se despe de escrúpulos fariseus. No relato da geração de 50, grande parte da ação desenrola-se nas ruas de Lima em processo de modernização, pois resulta importante evidenciar que a cidade deixou de ser “la quieta ciudad regida por el horario de maitines y ángelus (...). Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas se dan de manotazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir.” (Salazar Bondy, 1974, p. 19).

A rua é o cenário por excelência para a desmitificação de Lima. A Lima que é o Peru, mas não porque o Peru seja Lima, e Lima o Jirón de la Unión, e o Jirón de la Unión o Palais Concert, como pregava o autocentramento intelectual de Abraham Valdelomar, senão porque a chegada de imigrantes de todo o país forçou a capital a cruzar-se com o corpo nacional que havia negado em toda a sua história. Igualmente, tal fenômeno demanda a focalização de certos espaços periféricos e degradados, como lixões e assentamentos provisórios, além da elaboração de situações grotescas, eivadas de miséria com implicações trágicas – tão extremos quanto a miséria são as soluções finais –, mas que, longe de buscar a comisseração, contestam as pompas aristocráticas por encarar o horror de frente e denunciá-lo, como queria Salazar Bondy. Este horror, por sua vez, não é a sujeira dos pobres, mas a fantasia da Arcádia colonial: a Lima que olha para trás continua pisando nos seus filhos.

Não são poucos os desfechos trágicos da narrativa de 50: os escritores desta geração evitam compactuar com o embuste da paz conventual. *No una, sino muchas muertes*, parafraseando o livro de Enrique Congrains. É o caso, por exemplo, do célebre “Los gallinazos sin plumas”, publicado em 1955. No conto de Julio Ramón Ribeyro, dois irmãos, Enrique e Efraín, são maltratados pelo avô que os força a buscar

diariamente no lixão comida para o porco Pascual. O avô mostra-se indiferente até mesmo às condições de saúde dos seus netos. Aqui, o tormento impelido pelo velho dom Santos só termina quando Enrique provoca a queda do avô no chiqueiro e este é esfaqueado pelo insaciável Pascual.

Abundam na literatura do período os embates entre forças que representam os arquétipos do antigo e do novo, nos quais a busca de síntese demanda a extinção de algum desses elementos mediante o derramamento de sangue. Nesse sentido, a obra de Oswaldo Reynoso termina com o ataque de Miguel desferido contra a imagem do Señor de los Milagros, representante da manutenção da ordem colonial, a ordem que, no presente do romance, condena a família Colmenares ao despejo e à impotência, oferecendo de consolo apenas a vã promessa do paraíso celestial. Com o posterior linchamento do personagem no final do romance, Oswaldo Reynoso, este arequipenho que na infância havia cogitado entrar para um convento, torna a procissão do Señor de los Milagros, evento religioso que congrega milhares de fiéis a cada outubro nas ruas de Lima, a atmosfera sacrificial do seu universo de representação. Trataremos de explorar a continuação a caracterização desse espaço de exercício da violência.

3 A procissão é uma festa

A lei da festa é o excesso. Conforme o antropólogo Roger Caillois, nos seus afazeres habituais, os indivíduos estão dispersos e seus atos respondem à necessidade das coisas de perdurar no tempo. Esse cuidado com a manutenção do mundo é imperioso, mas a repetição cotidiana deixa resíduos indesejáveis que enfraquecem as instituições sociais e periodicamente devem ser descartados. Exige-se, então, o consumo desregrado e instantâneo de tudo aquilo que com zelo foi sendo acumulado pelo trabalho da sociedade. Valendo-se da análise de distintos rituais tradicionais, Caillois argumenta que a abundância das festas obedece à determinada lógica econômica sacrificial:

A fecundidade nasce do exagero. À orgia sexual, a festa acrescenta a ingestão monstruosa de alimentos e bebidas. [...] Cada um deve se empanturrar até o limite do possível, se encher como um odre distendido. [...] É necessário forçar a prosperidade das próximas colheitas, dispendendo sem contar o conteúdo dos celeiros e exacerbando ainda tal gesto pela palavra. Concursos ruinosos são abertos para premiar aquele que oferecerá o maior

penhor em uma sorte de aposta com o destino, para obrigá-lo a devolver com juros, ao cêntuplo, o que ele terá recebido (Caillois, 2017, p. 34).

A fim de que a sociedade recobre o seu vigor original é preciso ainda buscar a força de renovação na virtude criadora dos deuses. A festa é abertura para esse tempo mítico, repleto de milagres e feitos extraordinários. A peregrinação limenha revisita, desse modo, a ancestralidade na insólita sobrevivência do Cristo representado pelo negro escravizado ao terremoto de 1655 e às posteriores tentativas de apagá-lo por parte do poder colonial, como reza a lenda popular (Fuentes *apud* Montalvo, 2006, p. 29).

Como recurso das sociedades para o acesso ao sagrado, a festa precisa opor-se aos prazeres calculados do mundo profano: todo desbordamento é bem-vindo. Os homens se reúnem para desperdiçar e destruir. O ambiente de exaltação não só favorece como exige o desafio, a escaramuça, a violência:

A festa não comporta somente desregramentos de consumo, da boca e do sexo, mas também desregramentos de expressão, do verbo ou do gesto. Gritos, ofensas, injúrias, trocas de ditos grosseiros, obscenos ou sacrílegos, entre um público e um cortejo que o atravessa (como no segundo dia dos Antestérios, nas Leneanas, nos Grandes Mistérios, no carnaval, na festa medieval dos Loucos), refregas de pilhérias e gracejos irônicos entre o grupo de mulheres e o de homens (como no santuário de Demeter Mysia, próximo de Pellana de Acaia) constituem os principais excessos de palavras. Os movimentos não ficam atrás: mímicas eróticas, gesticulações violentas, lutas simuladas ou reais. As contorções obscenas de Baubo, que provocam o riso de Demeter, despertam a natureza de sua letargia e trazem a ela fecundidade. Dança-se até o esgotamento, agita-se até a vertigem. Rápido se chega às brutalidades: na cerimônia do fogo entre os Warramunga, doze participantes empunham tochas flamejantes. Um deles ataca os que estão diante dele empregando seu brandão como uma arma; rapidamente se inicia um conflito geral em que as tochas crepitam ao bater nas cabeças, com o que faíscas ardentes são espalhadas sobre os corpos dos combatentes (Caillois, 2017, p. 35).

Outras criações artísticas peruanas anteriores a *En octubre no hay milagros* já haviam revelado no comportamento dos fiéis substratos antropológicos que superam o rito estritamente católico de devoção ao Cristo Moreno. O poeta chileno Pablo Neruda, que esteve na procissão em 1947, referiu-se impressionado às “chamas afrodisíacas do apertado rio humano”. Escritores como Carlos Germán Amézaga atentaram para a intensidade emocional conferida pela efervescência comum à procissão do Señor de los Milagros, destacando do frenesi popular a familiaridade com a embriaguez e os impulsos violentos:

Va a acabar la gran fiesta... Sopla el viento los cirios
y arrecian en el canto fanáticos delirios...

Hasta el año que viene no tendrá el populacho
 función más a su gusto. El corazón borracho
 quédale con él néctar piadoso y levantisco
 que ha escanciado entre copas muy profanas de pisco.
 [...]

 La multitud se agolpa ya en desorden completo
 sobre la angosta plaza; más... faltando al respeto
 de ese lugar, un mozo, con ridículo alarde
 se encasqueta el sombrero... ¡Oh, religiosa tarde,
 sin refriega o barullo terminar no podías!
 Se enciende la cristiana soberbia de otros días
 y caen sobre el mozo dos negros penitentes
 que a puñetazo limpio le hacen bailar los dientes.
 De patadas el otro y... ¡milagro no visto!
 ¡El masón, el herege, que pronto... hecho un Cristo!
 (Amézaga *apud* Montalvo, 2006, p. 53).

Delírio, êxtase, desordem – eis a essência da festa. A violência desfigura o mundo profano dos afazeres diários e individuais: “Visando tornar mais seguro o reencontro com as condições de existência do passado mítico, busca-se por todos os meios fazer o contrário do que é feito habitualmente” (Caillois, 2017, p. 29), bem como “toda exuberância, de outro lado, manifesta um acréscimo de vigor que apenas pode trazer abundância e prosperidade à renovação esperada” (Caillois, 2017, p. 29). A festa é “o período de proeminência do sagrado” (Caillois, 2017, p. 17), o levantamento momentâneo das proibições reinantes. Nesse sentido, a violação dos interditos sexuais, conjuntamente com os atos excessivos, desempenha nela importante papel: “a massa humana, pululante, ondula pisoteando o solo, [...] casais de súbito a abandonam, indo se unir nas moitas vizinhas, e retornam para tomar seu lugar no turbilhão” (Caillois, 2017, p. 16). A historiadora María Rostorowski de Diez Canseco apontou o elemento erótico como parte fundamental do interregno que caracteriza a procissão-festa em Lima e esboçou uma explicação:

Este jolgorio era comprensible, pues era una época de muy escasa libertad femenina. Las jóvenes debían ser recatadas y permanecer en sus casas, por eso las procesiones les ofrecían la oportunidad para galanteos y encuentros con el sexo opuesto. Todo aquello convertía las manifestaciones de fe en una verdadera fiesta y no podían faltar los cánticos, ramos y alfombras de pétalos de flores, velas y cirios con diseños morados, pavitas de filigrana de plata para el sahumerio, sin contar la venta de picarones, anticuchos acompañados de tiernos choclos y del famoso turrón de doña Pepa, dulce característico del mes morado, que se vendía en los portales de la Plaza Mayor (Rostorowski *apud* Montalvo, 2006, p. 249).

As oportunidades de contato sexual referidas por Rostorowski são abundantes nas crônicas reunidas no livro *Octubre del Señor de los Milagros*, de César Toro Montalvo. Aqui vemos a perfeita simbiose entre os prazeres da gula e do sexo:

En mis años guadalupanos, esta procesión era una de las fiestas que sacaba de sus casillas al estudiantado. El bullicioso de los devotos en las calles y la presencia que sabíamos de mocitas guapas y alegonas, con caras más dulces que el turrón, convertíanla en algo verdaderamente colosal e inaguantable. [...] El placer mayor era, en vez de rezar, arrimarnos lo más posible a las devotitas con posturitas y dichos de hombre grande (Vergara *apud* Montalvo, 2006, p. 138).

E aqui, em plegária sem autoria compilada por Montalvo (2006, p. 175), os artigos de culto transformam-se atrativos de sedução:

Voces de las mozas, guapas, pizpiretas
que vienen luciendo basquiñas coquetas
i reza, i cantan, i lanzan sonrisas,
cimbreado los cuerpos, cinturas de avispas
i apretados bustos, cuyas altiveces
no las exorcisan los escapularios,
que no son cilicio sino ostentación

Manifesta-se de maneira praticamente unânime a sensualidade como afresco dos sobressaltos vividos no terreno da devoção ao Senhor:

[...] otros miles de fieles esperan la procesión en las esquinas, en las plazas, sentados en las aceras, comiendo, bebiendo, atendiendo a las criaturas en sus necesidades, con los sustos del chico que se pierde o del ladrón que lleva una cartera y con los coqueteos de las guapas que encienden sus ojos bajo la mantilla (Ureta *apud* Montalvo, 2006, p. 225-226).

Se o tema do erotismo ligado à procissão não é exclusividade da obra *En octubre no hay milagros*, conforme constatado pelos exemplos acima, exploremos, entretanto, as particularidades que esta questão assume no romance, quando ela aparece nas vozes pouco recatadas dos jovens dos setores populares, mais especificamente da gangue de Caradehumo, apelido de Tito, personagem que rememora sua experiência na festa:

Paulanca, de graciaio, se había colocado firmeza detrás de una gila bien rica: apachurrado por la gente que avanzaba despacio, pero empujando, iba todo serio, haciéndose el rezador, con la boca abierta de arreocho que es, bien pegado a la gila. [...] La apretadera de gente nos llevaba de un lado al otro, apachurrándonos como a conejos. [...] Un gil, tecló él, con lentes, disimulado, sapo, se colocó junto a mi pájaro. [...] Amargo le metí un rodillazo de alma. No dijo nada, más bien, peleándose con todos, logró colocarse delante de Melenita (Reynoso, 2008, p. 141).

Será disparatado destacar a recorrência de referências animais (‘‘conejo’’, ‘‘sapo’’, ‘‘pájaro’’) no trecho supracitado? Tratando-se de uma passagem na qual o autor descreve uma situação erótica, vale recordar que, para Bataille (2017, p. 106-

107), o ato de transgressão nos aproxima do caráter sagrado que o animal detém pelo fato de não conhecer interditos e permanecer aberto ao mundo violento da morte e da reprodução. Bataille reforça, ademais, que os primeiros sacrifícios tinham por vítimas animais. Estas mortes, sentidas como sacrilégios pelos mais antigos, ratificavam a divinização destes seres. Além disso, Reynoso molda a percepção de que a concentração multitudinária da festa desagrega a nossa personalidade de modo a acarretar a dissolução da vontade individual no êxtase coletivo.

Analiseemos outro excerto em que o atrito sexual concerta-se com a agressividade no ambiente da procissão:

Me sonrió. Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y la gente apretaba más y más. Arrecho le metí la mano por debajo del hábito. Kerosén y Primus, serios los giles, se iban en plan de paleta. La gente que nos rodeaba, apachurrándonos, ni cuenta se daba de la trafa. Todo estaba casi oscuro. Arrecho, arrecho, le puse el pájaro entre las nalgas. Todos los giles que se empujaban en la proce nos juntaban más. A la Samaritana casi la llevaba en el aire. Kerosén, riéndose el degraciao, le agarraba las tetas y Primus, serio, con la boca abierta, apenas si se movía. Y el tumulto avanzaba. El Serrano, espeso, estaba que me apuraba. En una de tantas empujadas las di, y la Samaritana de loca y arrecha que es me arañaba las manos (Reynoso, 2008, p. 142).

A festa, ainda segundo Caillois, quer forçar o aparecimento de um mundo virgem e o sexo nela aparece, evidentemente, com centralidade, enquanto princípio fecundo. A presença constante do tema explica-se pela composição da atmosfera sacrificial do universo narrativo de *En octubre no hay milagros*. Conforme propõe Caillois, o ato sexual “desenvolve uma energia capaz de aumentar, e excitar, todas as demais que se manifestam na natureza: a orgia da virilidade, cuja ocasião é propiciada pela festa, auxilia assim a função natural pelo simples fato de que ela estimula e reanima as forças cósmicas” (Caillois, 2017, p. 33). Apresenta-se uma vez mais o embate mencionado entre os arquétipos do velho e do novo, tendo em vista que a festa revisita o Caos da idade primordial, quando “nada estava ainda estabilizado, nenhuma regra ainda editada, nenhuma forma ainda fixada” e o “impossível era então factível” (Caillois, 2017, p. 20).

Nesse sentido, o texto de Reynoso forja com a festa um estado de exceção, no qual o vigor erótico da juventude é conclamado para reformar a sociedade. Aquilo que é entendido como aberração não adquire, portanto, apelo sensacionalista, senão que instiga o desconforto da nossa consciência humana diante da abertura ao terreno fecundo e aterrador da morte, por focalizar diferentes níveis de transgressão.

Flagrante disso é o contato entre Manuel, ainda criança, e Mario, o filho do jardineiro da escola: importa menos para o autor a descrição da consumação física do que evidenciar o trauma de jovens que precisam expressar a sua sexualidade em um espaço de escassa liberdade, no qual o questionamento da ordem sexual/social é severamente reprimido por associar-se ao pecado. Educado no cerceamento dos instintos, dom Manuel, já adulto, só consegue relacionar-se sexualmente mediante o oferecimento de vantagens materiais a garotos de baixa renda. Como aconteceu com Mario, que Manuel julgava ser de sua propriedade, da mesma forma que ele era dono “de su rosario, de su misal, de sus ternos” (Reynoso, 2008, p. 201), ao perder Tito, o banqueiro sente abrir-se a ferida úmida da solidão: “Sintió miedo, era un miedo extraño que le punzaba, inclemente, esa herida húmeda que, ahora, se le abría, asquerosamente, del corazón al sexo. [...] comprendió que nunca había tenido contacto tierno, gratuito, amoroso con los seres humanos” (Reynoso, 2008, p. 221-222).

Deste modo, os conflitos sexuais remetem à superação angustiada do isolamento do ser, ferida universal e intrinsecamente humana, talvez este o principal motor da ação narrativa, representado tão bem na estampa da morte – é no seu domínio de desgarro que se visibiliza a carne de Bety, onde o sexo é barganha de união conveniente, a do seu irmão Miguel, triste ao recordar o verão com Mery, ou ainda a de Conejo, cujo apelido marca de maneira (não) explicitamente erótica a mesma melancolia.

Reynoso desperta as forças violentas da criação reunidas na pura celebração da pele. Insistem estas em quebrantar os mandatos correntes, entre os quais alguns interditos fundamentais, como é o caso do incesto sugerido no desejo de Carlos pela irmã Bety:

Se abrió la puerta del comedor: sería su hermana Bety que llegaba del trabajo. No era bueno, pero ya le estaba gustando mirar las piernas de Bety. No podía evitarlo, todas las noches, ahí, cerquita a su cama, su hermana se desvestía. Chaveta contó cierta vez que su hermana mayor, que duerme en la misma cama con él, una noche se lo comenzó a tocar, y que él, como hombre que es, tuvo que montársela. Su hermana Bety llenaba el cuarto con un olor extraño, rico, que lo excitaba y, por más promesas que hiciera, volvía nuevamente a la mano viciosa, pajera, como dicen en la Unidad (Reynoso, 2008, p. 93).

Conforme interpreta Caillois (2017, p. 33), “Os mitos de incesto são mitos de criação. Eles em geral explicam a origem da raça humana. A virtude da união interdita, característica do Grande Tempo, soma-se à fecundidade da união sexual regular”

Lembremos, contudo, que o incesto segue sendo um sacrilégio, e após o período passageiro da festa, é passível de punição. O mito comporta, assim, o prenúncio da catástrofe, vide o mágico rabo de porco de *Cem anos de solidão* (1967).

En octubre no hay milagros transita pela proximidade entre o erotismo e a violência. Reparemos no sangue espalhado pelo desvario último de Miguel: “[...] y Mery desnuda con todo el cuerpo ensangrentado me acaricia es Doris que me besa la boca y su saliva es sangre que corre por las piernas de Bety (...)” (Itálicos do original) (Reynoso, 2008, p. 236). A narrativa coloca em jogo o interdito da morte. Por isso, vale revisar a angústia que permeia a relação entre este interdito e a sua transgressão. Como explica Bataille (1989, p. 13), em *A literatura e o mal*, “animal algum pode aceder à reprodução sexuada sem se abandonar ao movimento cuja forma acabada é a morte”, tomando em conta que “o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde.”

Não obstante, este movimento incessante de renovação, constante aniquilação e engendramento, nos causa confusão, e recuamos angustiadamente, de maneira igualmente contraditória, mediante o estabelecimento de interditos. Porque, se por um lado, recusamos a vertigem da instabilidade, por outro, nosso desejo mais intenso é direcionado aquilo que mais ameaça nossa integridade. O que nos atrai e repele, despertando as críticas decorosas, é a violência que excede a razão e o controle, manifesta na carne da vítima sacrificada ou do amante possuído, como coloca Bataille em *O erotismo* (2017, p. 116):

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade. O movimento da carne excede um limite na ausência da vontade. A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência.

O que a carne revela é a ordem íntima. Esta é inconciliável com a ordem das coisas, que tem “a duração como condição fundamental de seu valor” (Bataille, 2016, p. 44), pois é consumo desenfreado, e nos ameaça enquanto indivíduos, porque só existimos integrados ao mundo do trabalho e das coisas. Assim, tememos a morte porque tememos a intimidade. O que a angústia revela é a resistência à destruição

total. A festa, por sua vez, que é isso, tempo da destruição, do sacrifício e da conjunção erótica, é também angústia, pois precisa subordinar-se às necessidades da realidade profana de estabilidade e parcimônia para ser aceita.

O desborde popular encontra resistência de certos setores, que apostam na coesão social que a festa propicia, mas são conscientes de que os seus excessos, pelo potencial criador que os fundamenta, podem perturbar o estado atual das coisas. O distúrbio precisa ser vigiado, o dispêndio de energias e recursos limitado. Caillois situa este movimento como um dado comum à evolução civilizacional:

[...] ao longo de sua evolução as sociedades tendem para a indiferenciação, para a uniformidade, para a equalização dos níveis e para o relaxamento das tensões. A complexidade do organismo social, à medida que ela se mostra, suporta menos a interrupção do curso ordinário da vida. Torna-se necessário que tudo, no dia de hoje, continue como ontem, e amanhã tal como hoje (Caillois, 2017, p. 39).

Faz-se preciso resguardar a ordem estabelecida, no que a festa deve resumir-se ao seu caráter operatório, naquilo referente ao benefício indiscutível que ela traz para o apaziguamento dos ânimos, direcionando oportunamente a descarga de pulsões perigosas. Nesse sentido, ela é tolerada e estimulada pela classe dominante, oferecendo ademais, no plano simbólico do hábito roxo usado pelos fiéis, certa união nacional que as flagrantes desigualdades teimam em desmentir: “Y desde 1760 amos y esclavos, señores y pueblo, señoritos y plebe, en octubre, son iguales por la magia celestina de un simple hábito morado” (Reynoso, 2008, p. 154).

Pela ancestralidade reivindicada, resiste na procissão a memória mobilizadora do “perigoso Cristo africano que mostraba el paraíso en la tierra” (Reynoso, 2008, p. 154) e, segundo reza a lenda original, da milagrosa “victoria de un Cristo popular que se desafió a ser borrado” (Klaiber in Montalvo, 2006, p. 217) por aqueles que consideravam o espírito festivo dos negros pouco decente. O desatino popular incubava outro mundo: o sacrifício de Miguel coincide com um parto. No tumulto roxo de orações, “Una mujer lanza un quejido y se desmaya: 'Está dando a luz', y corre la voz y la muchedumbre se estremece, delira, mirando al Señor.” (Reynoso, 2008, p. 229). É aflitiva, dolorosa, triste e sensual a fertilidade do sorvedouro de cheiros místicos no qual desaparece Miguel – “(sudor agrio, azucena, incienso, esperma, perfume barato y humedad de garúa)” (Reynoso, 2008, p. 230).

É válido afirmar igualmente que o erotismo abre o romance *En octubre no hay milagros*. Oswaldo Reynoso utilizou a procissão do *Señor de los Milagros* para

elaborar um universo marcadamente sensual, o que o tornou alvo dos críticos conservadores, zelosos do ocultamento daquilo que o autor soube com maestria captar e simbolizar pela mistura dos odores: a unidade entre o voluptuoso e o sagrado.

Y el olor arrecho del mar en mis manos. Olor a cigarro Inca, fuerte. Olor de ruda con incienso. Olor de puta morena. Olor azulino en lengüitas amarillas como llama de cirio prendido. Olor de procesión. Y los morenos de la Santa Hermandad estarán sacando de Nazarenas al Señor. Y las velas encendidas estarán quemando pelos y rabos de beatas putas. Y los giles, serios, haciéndose los rezadores, se juntarán a las hermanas. Y con el pretexto del Señor, muy de mañana, comenzará el cochineo general. Sí. Juntos. Juntitos para no sentir el viento frío de invierno (Reynoso, 2008, p. 9).

Oswaldo Reynoso declarou que em sua obra o sexo aparece como maneira pela qual os personagens escapam de si mesmos. Se tomamos em profundidade esta ideia, afirmamos, baseados em Georges Bataille (2017), que esta fuga é o desejo de transcender o isolamento do ser reeditando a fusão na qual foi engendrado pelo ato reprodutivo. A nostalgia que orienta a busca pela continuidade perdida é o fundamento do erotismo e precipita o homem na vertigem do abismo que separa nossas individualidades. Esta experiência é violenta, dela depreende-se que o homem veja desagregada sua constituição normal e questione a ordem social que a fundamenta. Assim, na busca por conquistar a plenitude, o ser encontra-se com a morte.

Não é casual, portanto, a interpenetração destes temas na narrativa de Reynoso: é certo que o sexo revela a hipocrisia da imagem pulcra dos beatos, mas não porque o autor disponha uma irreconciliável contradição entre o sagrado e a sensualidade. Pelo contrário, se o sexo chocou as consciências conservadoras à época da publicação do romance não é porque Reynoso o utilizasse como artifício arbitrário para tal, senão porque retoma a identidade, negada pelo cristianismo, entre a experiência devocional e o contato dos corpos enquanto experiências místicas que desvelam o “sagrado”, ou seja, a ruptura do caráter descontínuo do ser.

Certamente, no livro *En octubre no hay milagros*, a consumação do desejo é sempre frustrada por diversas circunstâncias, isso porque o que importa para Reynoso é explorar a angústia que fundamenta a operação erótica, e o faz em um movimento progressivo de abertura do universo da morte para o leitor. Desse modo, a narrativa começa com o sofrimento de Miguel, fruto da perda de Mery, passa pela fusão corporal com a prostituta Doris e culmina no sacrifício de Miguel, revelador do sagrado. Aparecem aqui as três formas do erotismo delineadas por Bataille: dos corações, dos corpos e o erotismo sagrado.

Através da emergência do sexo, Oswaldo Reynoso recupera o potencial transgressor da humilde imagem do Cristo de Pachacamilla adorada pelos escravizados, raiz da procissão. Aquele outubro original aparece dessa forma no romance:

Llegado octubre, juntos, frente a su Cristo africano, rezaban y sus quebradas voces se oían en todo Lima. *Y cuando cantaban, fuerte, las sólidas paredes de piedra de las casonas de sus amos temblaban, rajándose.* Entonces, nobles y criollos, asustados, desde las tímidas celosías de sus balcones de madera oscura, miraban al cielo y pedían, de rodillas, a su Cristo Rey la muerte inmediata de ese impostor del muro de Pachacamilla que tenía el poder de juntar y rebelar a todos los mugrientos esclavos de la suave, cortesana y leal ciudad de Lima (Itálicos meus) (Reynoso, 2008, p. 154).

Vejamos como em dois momentos históricos distintos a experiência erótica é capaz de fazer tremer as paredes do mundo constituído:

Arrecho, arrecho, le puse el pájaro entre las nalgas. Todos los giles que se empujaban en la proce nos juntaban más. A la Samaritana casi la llevaba en el aire. Kerosén, riéndose el degraciao, le agarraba las tetas y Primus, serio, con la boca abierta, apenas si se movía. Y el tumulto avanzaba. (...) a lo lejos, el Ñorse Milagrero avanzaba con sus luces y sus flores por encima del *tumulto que casi hacía estallar las paredes de las calles.* Poniéndome serio, de seriedad, compadre, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro (Itálicos meus) (Reynoso, 2008, p. 142-143).

A literatura de Reynoso é uma experiência autenticamente religiosa. A violência da busca pela plenitude do sagrado, refletida no universo narrativo de *En octubre no hay milagros*, abala os cimentos da cidade e alcança o êxtase no sacrifício de Miguel. O erotismo assume uma função purificadora, que prepara a cerimônia narrativa para essa cena final.

4 Considerações finais

Observamos que o escritor peruano tensiona o espaço da procissão de maneira que nele se reconciliem os prazeres da carne e o êxtase transcendental, enquanto formas eróticas que introduzem o sentimento de continuidade e a abertura ao desconhecido dele decorrente. Isso significa arrancar da procissão do Señor de los Milagros a sua qualidade quase apagada de “festa”, no sentido designado por Roger Caillois, como mundo de exceção, de acesso ao sagrado em oposição ao profano habitual, “do frenesi exaltante à repetição cotidiana das mesmas preocupações materiais, o sopro potente da efervescência comum aos calmos afazeres que cada

um realiza por conta própria, a concentração da sociedade à sua dispersão” (Caillois, 2017, p. 16).

No ambiente religioso da procissão do Señor de los Milagros, meio este que o capital tenta reduzir à lógica utilitária das coisas, a focalização do prazer sexual é transgressora: levanta momentaneamente as proibições do tempo do trabalho, introduzindo Miguel no mundo sagrado dos deuses – o mesmo terreno íntimo dos sujeitos – no que abre caminho no romance para o sacrifício. Aqui coabitam o domínio do excesso, da violência aterradora da morte, e a angústia resultante da tentativa de limitar o contágio dessa violência, mantendo ou renovando a estabilidade ameaçada. O erotismo é, então, parte do incêndio que percorre as páginas de *En octubre no hay milagros* e a festa do Señor de los Milagros o cenário no qual os personagens aproximam-se não sem temor e não sem consequência das chamas que consomem violentamente a vida de Miguel.

En octubre no hay milagros instaura uma temporalidade mítica capaz de relacionar na morte de Miguel as potências indelévels da intimidade humana e os conflitos da sociedade peruana, que prefiguravam a violência dos tempos do conflito armado interno responsável por mais de 70 mil mortes. Estes antagonismos persistem na realidade de um país irreconciliavelmente fraturado entre as elites costeiras herdeiras da dominação colonial e os povos andinos afastados das instâncias de poder. Portanto, a escrita de Reynoso representa uma porta de entrada para a compreensão atual da nação vizinha. Além disso, o seu ofício amplia o conhecimento sobre uma geração literária que procurou desmitificar a ideia de Lima como a pacata cidade de príncipes e palácios.

Reynoso explora a angústia de seres mortais encadeados na ordem das coisas com a necessidade de transgredir essa duração individual. Por estes momentos fugazes de erotismo os personagens acedem a estados de fusão, o que representa dilaceramento. A desordem horrorosa dos jorros do sangue de Miguel é paroxismo: eis onde desemboca, em seu fluxo máximo, a angústia incitada por *En octubre* durante todas as dores da festa religiosa, a angústia do leitor em suspeitar, aliás, desde o início, que algo de ruim acontecerá com o protagonista. Reynoso chega por uma literatura violenta ao arrebatamento místico. É nesse embate disruptivo do terreno das emoções religiosas que se manifesta o compromisso estético do escritor peruano em sua produção literária.

Reynoso reúne em Miguel o sentimento de abandono (a incompreensão dos pais, as frustrações afetivas, não pertencer mais à *collera*) e o descontentamento social. Nesse tumulto, bem desenvolvido no cenário da procissão mediante recursos modernos, a violência tenta ser uma experiência do comum. Isolado e desesperado, Miguel pretende unir-se à multidão que o mata. Reynoso volta uma e outra vez ao poema de *Luzbel* (1955), da mesma forma que os seus jovens rebeldes retornam pelo erotismo à indistinção, à continuidade (Bataille), do mar, da morte, do amor, da multidão: “los inocentes claman maldicen/ derriban ídolos terrenales/ y mueren degollados en el mar” (Reynoso, 2010, p. 19).

OSWALDO REYNOSO'S EROTICISM: PARTY AND VIOLENCE IN THE CITY OF KINGS

Abstract: This article discusses the meanings of violence in the work of the Peruvian writer Oswaldo Reynoso (1931-2016), focusing on the analysis of the novel *En octubre no hay milagros* (1965). It also proposes a dialogue with his other productions, the characteristics of the 1950s generation and the context of Peru regarding the elaboration of the fictional universe based on the city of Lima. The article finally analyzes the atmosphere of violence created in the novel with the help of the categories of “party” (Roger Caillois) and “eroticism” (Georges Bataille), which allow expanding the possibilities of interpretation of the religious elements present in the narrative.

Keywords: Violence; eroticism; peruvian literature; Oswaldo Reynoso.

Referências

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. *Alea*. Rio de Janeiro: v. 15, n. 2, p. 389-413, 2013.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAILLOIS, Roger. O sagrado de transgressão: teoria da festa. *Outra travessia*. Florianópolis: n. 19, p. 15-56, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n19p15>. Acesso em: 02/ jul/ 2017.

CONGRAINS, Enrique. *No una, sino muchas muertes*. Buenos Aires: Embajada Cultural Peruana, 1958.

COTLER, Julio. *Peru: classes, Estado e nação*. Brasília: Funag, 2006.

KOKOTOVIC, Misha. *La modernidad andina en la narrativa peruana: conflicto social y transculturación*. Berkeley; Lima: CELACP - Latinoamericana Editores, 2006.

MONTALVO, César Toro. *Octubre del Señor de los Milagros*. Lima: A.F.A Editores Importadores S.A., 2006.

OFOGO NKAMA, Boniface. *La generacion del 50 en el Peru* (una narrativa plural). Madrid: Universidad Complutense, 1994.

REA, Jorge Ramos. *El proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso* (1961-1965). Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2015b.

REYNOSO, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Lima: Ediciones Kantus, 1986.

REYNOSO, Oswaldo. *Los inocentes*. Lima: Estruendo Mudo, 2006a.

REYNOSO, Oswaldo. *Narraciones 2*. Lima: Editorial Universitaria, 2006b.

REYNOSO, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Buenos Aires: El andariego, 2008.

REYNOSO, Oswaldo. *El escarabajo y el hombre*. Lima: Editorial Casatomada, 2009.

REYNOSO, Oswaldo. *Luzbel*. Lima: Estruendomudo, 2010.

REYNOSO, Oswaldo. *En busca de la sonrisa encontrada*. Arequipa: Ciudad Editorial, 2012.

RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo* (antología). Lima: Peisa, 2002.

SALAZAR BONDY, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima: Peisa, 1974.

Recebido em 28/02/2023

Aceito em 24/10/2024

Publicado em 26/12/2024