

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
SERGIUS GONZAGA

**O ESPLENDOR DA FICÇÃO**  
**O *BOOM* DA LITERATURA LATINO-AMERICANA E A**  
**OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA**

**Porto Alegre, 2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
SERGIUS GONZAGA

**O ESPLENDOR DA FICÇÃO**  
**O *BOOM* DA LITERATURA LATINO-AMERICANA E A**  
**OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA**

Tese de Doutorado apresentado à  
Universidade Federal do Rio  
Grande do sul como parte das  
exigências para obtenção do título  
de Doutorado em Letras no  
Programa de Pós-graduação em  
Letras.

**Porto Alegre, 2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Gonzaga, Sergius Antônio Marsicano

O esplendor da ficção: o boom da literatura latino-americano e obra de Mario Vargas Llosa / Sergius Antônio Marsicano Gonzaga. -- 2018. 326 f.

Orientador: ...

Coorientador: ...

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Revolução na Política. 2. Revolução no Romance. 3. Novo Realismo. 4. Novo Público leitor. 5. Mario Vargas Llosa.

I. ., ., orient. II. ., ., coorient. III. Título.

## SUMÁRIO

<b>COMO UMA INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>I – A MORTE DO ROMANCE</b> .....	23
O CREPÚSCULO DOS DEUSES.....	26
SOB O SIGNO DA HECATOMBE.....	29
<b>II – O ROMANCE DO SÉCULO XX</b> .....	34
<b>III – O NOVO PÚBLICO LEITOR</b> .....	42
<b>IV – “NUESTRA AMÉRICA”</b> .....	49
O FAROL CUBANO.....	53
OS GRANDES ESCRITORES E A REVOLUÇÃO.....	58
A VITÓRIA DA “LATINOAMERICANIDAD”.....	64
<b>V – O <i>BOOM</i></b> .....	71
AS CAPITAIS LITERÁRIAS DO <i>BOOM</i> .....	81
<b>VI – OS ANOS DECISIVOS</b> .....	91
1962 .....	91
1. A revolução arguida.....	97
2. A revolução traída.....	104
1963.....	111
1. A revolução da linguagem.....	112
AVALANCHE DE OBRAS-PRIMAS.....	122
<b>VII – “LOS MAESTROS ANTERIORES”</b> .....	123
AS CIRCUNSTÂNCIAS.....	126
OS INCONFORMISTAS:.....	130
1. Juan Carlos Onetti.....	130
2. Ernesto Sábato.....	138
3. Juan Rulfo.....	141
<b>VIII – O APOGEU DO <i>BOOM</i></b> .....	150

O PARAÍSO FICAVA NA CATALUNHA.....	156
ANOS DE CRIAÇÃO.....	160
<b>IX – A CRISE DAS REVOLUÇÕES.....</b>	<b>171</b>
O ABRANDAMENTO DA REVOLUÇÃO ESTÉTICA.....	171
A DETERIORAÇÃO POLÍTICA.....	176
NA ANTESSALA DO DESENCANTO.....	183
O FIM DO IDÍLIO.....	189
<b>X- A NATUREZA DA NOVA NARRATIVA.....</b>	<b>194</b>
UMA TENTATIVA DE CARACTERIZAÇÃO.....	201
1. O real maravilhoso ou o realismo mágico.....	203
2. O fantástico.....	208
3. O novo realismo ou o realismo sincrético.....	212
<b>XI - A CIDADE E OS CACHORROS E A RENOVAÇÃO DA PROSA REALISTA....</b>	<b>215</b>
INTERMEZZO: OS DEMÔNIOS DO ESCRITOR.....	226
SINOPSE DO ARGUMENTO.....	230
UM <i>BILDUNGSROMAN</i> COLETIVO?.....	234
OS ANTI-HERÓIS DO <i>BILDUNGSROMAN</i> .....	242
A REVOLUÇÃO ESTRUTURAL.....	248
1. Desdobramentos da narração.....	249
2. O tempo no romance.....	253
3. O espaço e suas relações com o tempo e o ponto de vista narrativo.....	257
4. Os “dados escondidos”.....	259
5. Os “vasos comunicantes”.....	262
6. O estilo.....	263
O CÂNONE DO NOVO REALISMO.....	265
<b>XII – A REVERBERAÇÃO DO <i>BOOM</i> E DA OBRA DE VARGAS LLOSA.....</b>	<b>270</b>
O <i>BOOM</i> E A LITERATURA BRASILEIRA.....	276
A DIFUSÃO DA OBRA DE VARGAS LLOSA.....	279
O ENSAÍSTA.....	282
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>288</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>296</b>
<b>ANEXO 1. QUADRO HISTÓRICO/CULTURAL DA FICÇÃO LATINO-</b>	
<b>AMERICANA.....</b>	<b>312</b>

## RESUMO

O presente trabalho busca apresentar um levantamento histórico o mais completo possível do movimento conhecido como *boom*, surgido na América Latina durante a prodigiosa década de 60, e que modificou radicalmente a história do romance contemporâneo. São inventariados os momentos decisivos de sua formação, os principais autores e as obras essenciais, além do vínculo indissolúvel entre produção literária e os tumultuosos acontecimentos revolucionários daqueles anos.

Procura-se igualmente apontar, nas narrativas do período, os procedimentos comuns de escrita, os audaciosos vãos imaginativos e as formas distintas de percepção e transfiguração da realidade. Dá-se destaque, sobretudo, ao relato *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, pela natureza emblemática de sua complexa arquitetura ficcional e também por sua espessa críspação ética, dilatada pela ambição do autor em criar um romance totalizante.

Por fim, registra-se a importância das obras do *boom* e as de Vargas Llosa no contexto da novelística ocidental e o extraordinário fulgor desses textos cujas reverberações se expandiram de maneira intensa e avassaladora até os nossos dias.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Revolução na política, revolução no romance, novo realismo, novo público leitor, Mario Vargas Llosa.

## **ABSTRAT**

### **THE SPLENDOUR OF FICTION - THE LATIN-AMERICAN LITERARY BOOM AND THE WORKS OF MARIO VARGAS LLOSA.**

This work aims to present a historical survey, as complete as possible, of the movement known as boom, which emerged in Latin America during the prodigious 1960s, and which radically changed the history of the contemporary novel. The decisive formation moments, the main authors and the essential works are here inventoried, as also the indissoluble bond between literary production and the tumultuous revolutionary events of those years.

Furthermore, there is an effort to point out, in the narratives of the period, the common procedures of writing, the audacious imaginative flights of the authors and the distinct forms of perception and transfiguration of reality. The story of Mario Vargas Llosa's "La ciudad y los perros" (The city and the dogs) is highlighted by the emblematic nature of its complex fictional architecture and also by its thick ethical tension, which has been enlarged by the author's ambition to create a totalizing novel.

Finally, we note the importance of the works of the boom and those of Vargas Llosa in the context of Western novelism and the extraordinary brilliance of these texts whose reverberations have expanded in an intense and overwhelming way to the present days.

#### **KEYWORDS**

Politics revolution, novel revolution, new realism, new readers, Mario Vargas Llosa

## COMO UMA INTRODUÇÃO

*Un intenso fervor, propio de las épocas germinales,  
transformadoras, ávidas de originalidad,  
sube hasta nosotros...*  
Guillermo Torre

Anos febris e ásperos aqueles.

A repressão política e cultural no Brasil intensificara-se a partir do AI-5 em decorrência das grandes manifestações estudantis, do tumulto das ruas, da internacionalização dos protestos por todo o Ocidente e do aventureirismo guerrilheiro a que algumas centenas de jovens haviam se entregue. Paradoxalmente, o regime militar fortalecia-se pela adesão e cumplicidade de consideráveis setores das classes médias e mesmo do proletariado, que vinham se rendendo às surpreendentes taxas de crescimento do país, ao pleno emprego e ao fulminante triunfo de uma sociedade industrial moderna, capaz de oferecer infindáveis bens de consumo a uma gente habituada à frugalidade, quando não à pobreza.

O clima ufanista, o apoio tácito aos ditadores – trocados a cada quatro anos, em um reles simulacro de democracia – e o silêncio geral diante da ilegalidade e da violência transformaram o fim dos 60 e o início dos 70 em uma espécie de pesadelo para aqueles que imaginavam uma sociedade mais aberta, ilustrada e menos desigual. Desorientados, nós, os que nos opúnhamos à ditadura, víamos o esfacelamento de todas as esperanças de transformação progressista e experimentávamos a terrível impressão de que a nova ordem duraria até o Juízo Final.



Nessa atmosfera de ceticismo, depressão e medo, Buenos Aires aparecia como um território de sonhos. Apesar da instabilidade política argentina,<sup>1</sup> originária de uma classe dirigente muito inferior à grandeza do país, a capital federal ofuscava e seduzia os visitantes. Seu espírito libertário, seu cosmopolitismo, sua sofisticação intelectual e artística, suas luzes que nunca se apagavam, suas infinitas livrarias, seus cinemas com sessões que invadiam as madrugadas e a sólida prosperidade que tresandava de suas ruas sem mendigos e sem marginais despertavam a consciência de nosso próprio provincianismo, isto é, do quão pequeno e estreito era o mundo em que vivíamos.

Buenos Aires foi descoberta por turistas brasileiros na década de 1960, mas também por estudantes e professores que, ao invés de blusões de *cashmere* e casacos de couro, mergulhavam em cinemas, à cata de filmes que nunca passariam nas telas de nosso país, em teatros onde se levavam os clássicos da dramaturgia, e em livrarias onde era possível desfrutar um número inimaginável de livros que abrangiam todas as áreas do conhecimento e da arte, destacando-se a espetacular quantidade de títulos literários. Foi assim que topamos com as ficções produzidas na América hispânica, com autores cujos nomes aprendíamos pela primeira vez. Como poderíamos supor que na década seguinte estes autores e suas obras fundamentais conquistariam o público leitor brasileiro, influenciariam decisivamente os nossos escritores e modificariam a própria forma de narrar então vigente no mundo?

Naqueles anos, porém, todos os contatos pareciam nascer do acaso. Não havia comunicação cultural entre o Brasil e seus vizinhos. Tampouco amizade. A bitola das estradas de ferro daqui era mais estreita que a da Argentina por causa da hipotética guerra que viria acontecer entre as duas nações. Isso assegurava que jamais assistiríamos à passagem de trens blindados, cheios de odiosos platinos, varando o pampa e avançando pela serra, em direção ao Rio de Janeiro. Na verdade, a única coisa que conhecíamos dos hispano-americanos eram os seus ritmos musicais (mambos,

---

<sup>1</sup> O presidente Arturo Frondizi, eleito em 1958, foi deposto em 62. Arturo Illia, eleito em 63, acabou derrubado em 66, assumindo em seu lugar o general Juan Carlos Onganía, cujo governo foi a pique com os acontecimentos do “cordobazo”, (rebelião popular ocorrida em Córdoba, maio de 69), sendo substituído pelo general Roberto Levingston, também apeado do poder, no ano de 1970, por outro golpe militar, sob o comando do general Alejandro Lanusse. Este, por fim, em 73, restabeleceu o sistema de eleições diretas, então vencidas pelo peronista Héctor Campora, que, mal empossado, convocou novo pleito. No exílio desde 1955, o líder populista Juan Domingo Perón retornou à Argentina e derrotou de maneira espetacular seus adversários. O curto mandato de Perón, dada a sua morte em 1974, foi o ensaio geral do horror. A vice-presidente Isabelita Perón, que o sucedeu, cumpriu um curto mandato, caótico e violento, abrindo as portas para uma das mais sangrentas ditaduras militares já vistas na América Latina (1976-1983).

tangos e boleros), que, oscilando entre o sublime e o *kitsch*, embalavam bailes relativamente bem-comportados, anteriores à revolução sexual, e também animavam (ou deprimiam) casais transgressores que se agarravam de maneira lúbrica em boates suspeitas e lupanares, sob a luz difusa de abajures cobertos por celofane lilás.

Certa noite do outono de 1967, em *El pipo*, restaurante barato de massas e carnes, na *calle Montevideo*, onde se reuniam artistas, jornalistas e intelectuais, um amigo portenho e ávido leitor, Raúl Rizzolo, que mais tarde se filiaria ao ERP – Exército Revolucionário do Povo, organização revolucionária de tendência trotskista – fez a indicação daquelas, que a seu juízo, seriam as melhores obras de ficção da América espanhola publicadas nos últimos anos: *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato; *El Siglo de las Luces* (1962), de Alejo Carpentier; *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa; e *Rayuela* (1963) e *Todos los fuegos el fuego* (1966), de Julio Cortázar.

Eu ouvira falar vagamente de Cortázar e lera, por acaso, a tradução de *O túnel*, de Sábato, editado no Brasil em 1961, provavelmente por causa de seu sucesso na França, onde recebera elogios generosos de Albert Camus. Também *O reino deste mundo*, de Carpentier, obra de 1949, fora vertido em 1966, talvez pelo fato de o ficcionista ser a estrela literária da Revolução Cubana. Ou seja, eram publicações determinadas por circunstâncias pontuais, não havendo no país qualquer projeto editorial que privilegiasse a ficção hispano-americana. Estes dois lançamentos tinham o selo da Civilização Brasileira, a grande editora nacional dos 60, que, na década seguinte, seria financeiramente asfixiada pela ditadura. Quanto aos demais autores, desconhecia-os por completo. Mesmo assim, saí atrás de suas obras.<sup>2</sup>

Pedi ao amigo portenho que também apontasse algum livro de Jorge Luis Borges, nome citado de passagem por um respeitável professor de Teoria da Literatura da UFRGS. Ele demonstrou incredulidade, vendo-me, talvez, como um típico jovem brasileiro desinformado, e – a exemplo do que fariam quase todos os argentinos esquerdistas de então – assegurou que Borges não passava de autor reacionário, elitista, adepto dos contínuos golpes militares que infelicitavam seu país, um autor voltado para

---

<sup>2</sup> As primeiras edições desses textos ainda demorariam algum tempo para ser lançadas no Brasil. *Batismo de fogo*, versão para a língua portuguesa de *La ciudad y los perros*, feita por Remy Gorga Filho, apareceu em 1972; *Rayuela* (traduzido por Fernando de Castro Ferro como *O jogo da amarelinha*) saiu em 1974; neste mesmo ano, vieram à luz os contos de *Todos os fogos o fogo*, traduzidos por Glória Rodrigues; em 1976 foi a vez de *O Século das Luzes*, com tradução de Stella Leonardos; enquanto *Sobre heróis e tumbas* teria sua primeira versão para o português em 1980, realizada por Janer Cristaldo.

a criação de requintados jogos metafísicos, labirintos, ironias, bizarrices, em que prevalecia a alienação elegante em vez do compromisso moral com a Revolução e com o Futuro. Mesmo assim, a contragosto, indicou-me *Ficciones*.

Quando voltei a Porto Alegre, trazia comigo essas obras. Não as li numa única assentada, até porque várias requeriam esforço intelectual incomum e elevado domínio da língua espanhola. Mas, à proporção que ia me acostumando com seus inesgotáveis recursos técnicos, suas variações temporais e suas deslumbrantes polifonias, comecei a devorá-las com espanto e, depois, fervor. Diante delas, experimentei um alumbramento que nunca se dissiparia. Eram radicalmente distintas das narrativas que naquela época se produziam no Brasil, fosse pela inventiva formal, fosse pela visão complexa e multifacetada da realidade. Senti-me impelido a voltar a Buenos Aires, uma ou duas vezes por ano, em busca daquelas *ficciones* carregadas de experimentalismos e de um realismo crítico que se ajustava a nossa certeza da imediata (e inexorável) derrota das forças retrógradas que oprimiam o continente.

Havia uma pequena livraria na *calle* Tucumán, proximidades da Florida, acho que se chamava *Letras*; ali eram as portas do paraíso, com seus livreiros eruditos, sua decoração charmosa, seu inconfundível cheiro de papel; ali se descobria a cada momento um novo autor, fosse ele Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Rodolfo Walsh ou José Donoso; ali sempre se encontrava um novo ensaio a respeito de obras que, já nos fins dos 60, eram designadas como a expressão perfeita da nascente literatura latino-americana. Uma literatura que deixava de ser argentina, peruana, colombiana ou mexicana, pois transcendia fronteiras e assumia sua condição cosmopolita, aproximando-se do velho sonho de Goethe: a constituição de uma arte literária universal que superasse os estreitos limites dos nacionalismos em voga desde o Romantismo.

Nunca pude esquecer duas viagens de retorno a Porto Alegre: vinte e oito horas em ônibus que sacolejavam muito (não havia asfalto em toda a extensão das rodovias) e que perdiam largo tempo atravessando rios caudalosos em barcas procedentes de épocas imemoriais. Em uma dessas viagens – creio que no início de 1969 – li *Cem anos de solidão*, quase em transe, perplexo diante da força desmedida de suas páginas, da sucessão frenética de tanta gente delirante e do destino final da estirpe dos Buendías, anunciado pelos manuscritos do cigano Melquíades. Em outro retorno, também experimentei a mesma espécie de vertigem com a leitura dos contos e do romance de

Juan Rulfo, respectivamente *Chão em chamas* e *Pedro Páramo*, dois pequenos volumes que revelavam um México áspero, cruel e repleto de fantasmagorias.

Só mais tarde pude compreender que tivera o privilégio de assistir à emergência de um vibrante movimento literário, de duração relativamente breve, centrado no gênero narrativo, em especial no romance, cujas origens, natureza, formulações e extensão temporal seriam motivo de inúmeras controvérsias, e que, em seu conjunto, representaria algo de novo, de verdadeiramente revolucionário na história do romance ocidental. Como anotou Engels, referindo-se ao Renascimento, há certas épocas que parecem exigir o surgimento de “gigantes do pensamento, da paixão e do caráter, gigantes pela sua universalidade e pelo seu saber.”<sup>3</sup> E nos idos dos 60 e dos 70, no contexto de fundas tensões sociais e políticas que abalaram a América Latina, os gigantes procediam do reino da literatura.

Em 1974, o professor José Hildebrando Dacanal convidou-me para falar com estudantes de Economia da UFRGS, no diretório acadêmico. Enquanto o próprio Dacanal dissecava o quadro histórico-econômico da década, o meu assunto eram aqueles textos que já vinham deixando atônitos os leitores brasileiros, sobretudo os mais jovens. Fiz, então, uma espécie de roteiro bibliográfico comentado, naturalmente incompleto e um tanto descontínuo por mesclar a geração que aparecera em fins dos 50 e início dos 60 com autores mais antigos, em uma confusão que até hoje perdura sobre quem de fato integrou o *boom*. Não sabíamos ainda que o florescimento daquelas narrativas fora escalonado e durara mais de vinte anos.

Acredito que o roteiro tenha sido bem recebido, pois durante toda aquela década, e mesmo na primeira metade da década de 80, coordenei vários cursos de iniciação a respeito do tema e sempre houve muitos interessados em frequentá-los, inclusive no interior do estado. Na antiga FIDENE (hoje UNIJUI), a convite de Deonísio da Silva, que mobilizava milhares de alunos para ouvir palestras e cursos de literatura, lembro de ter ministrado oficina sobre alguns ficcionistas latino-americanos para um auditório abarrotado com cerca de mil pessoas. Na organização de ciclos a respeito desse tema, dispus do apoio de outros entusiastas como Voltaire Schilling, Antônio Hohlfeldt e ainda José Hildebrando Dacanal, que, ao decifrar sociologicamente *Grande sertão*:

---

<sup>3</sup> ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Sobre a Literatura e a Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p.95.

*veredas*, forneceu importante modelo teórico de interpretação de uma das tendências do período, o chamado *realismo mágico*.<sup>4</sup>

Da mesma maneira, quem submergiu no universo desses novos narradores, movido por um misto de flama e perspicácia, foi Flávio Loureiro Chaves, que, além de artigos para o *Caderno de Sábado*, do Correio do Povo, publicou pela Editora da UFRGS uma pequena e esclarecedora obra, *Ficção latino-americana*, que toda a minha geração leu com indisfarçável entusiasmo.<sup>5</sup> O arguto crítico nunca mais registraria em letra impressa sua opinião sobre as obras dos maestros do *boom*, mas continuou lendo-as e relendo-as, e, no transcurso do tempo, reavaliou-as, estabelecendo bem fundamentada hierarquia de preferências, as quais compartilho inteiramente.

Nos anos 70, a nova narrativa da América hispânica havia se convertido em coqueluche mundial. José Hildebrando Dacanal visitara em Londres um Arnold Hauser estupefato com a leitura de *Cem anos de solidão*. Então era possível contar histórias fascinantes com técnicas de vanguarda? Recriar em estilo poético a existência de antigas formações civilizacionais, anteriores à expansão racionalista do mundo moderno e completamente dominadas pelo mítico e por assombrações seculares? As divagações teóricas sobre o crepúsculo do romance, muito fortes na década anterior, esvaziaram-se. O sucesso editorial dos escritores do *boom* alcançou o Brasil. Romances como *O outono do patriarca*, *Pantaleão e as visitadoras*, *Tia Júlia e o escrevinhador*, e *Garabombo, o invisível*, do peruano Manuel Scorza, lideraram listas dos mais vendidos. E, mesmo que obras de outros ficcionistas não atingissem a condição de *best-seller*, encontravam o seu público e justificavam o investimento das editoras. Sob essa ótica, a década de 70 foi o período dourado da ficção latino-americana em nosso país.

Continuei lendo o que se traduzia e o que não se traduzia, continuei visitando Buenos Aires, onde aparecera a revista cultural *Crisis*, cujo primeiro número veio à luz em maio de 1973. Em outubro de 1975, sob pressão dos infaustos acontecimentos argentinos, incluindo-se aí ameaças de morte aos redatores, a revista fechou. Apesar de sua curta duração, *Crisis* foi um dos periódicos culturais de maior relevância junto à intelectualidade de esquerda na América Latina contemporânea. Graficamente inovadora, de elevada tiragem, a revista traduzia a perspectiva ideológica que tornara possível a noção de *Pátria Grande*, de *Latinoamericanidad*, ou seja, uma mescla de

---

<sup>4</sup> DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre: Sulina/SEC, 1973.

<sup>5</sup> LOUREIRO CHAVES, Flávio. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.

crença no socialismo à moda cubana e de repúdio ao sistema capitalista, estivesse ele vivendo em ditaduras ou em países democráticos. Essa ideologia um tanto quanto imprecisa era suficientemente ampla para abrigar esquerdistas de todos os matizes, inclusive os peronistas.

*Crisis* apresentava inéditos dos grandes escritores de *Nuestra America*, como Ernesto Sábato, García Márquez, Pablo Neruda, Júlio Cortázar, Manuel Scorza, Carlos Fuentes, etc., inúmeras entrevistas com essas figuras exponenciais, resenhas, artigos culturais e políticos, resgates históricos de lutas populares e eventuais reportagens curtas, além de traduções de textos breves de autores brasileiros, buscando uma integração continental, tanto é que no primeiro número havia três contos de João Guimarães Rosa e poemas de Carlos Drummond de Andrade. A direção editorial do periódico cabia ao jovem jornalista Eduardo Galeano, que antes disso fora secretário de redação do semanário uruguaio *Marcha*. Em 1971, ele publicara *As veias abertas de la América Latina*, obra que, em seguida, se transformaria no manual histórico-ideológico de todo o jovem esquerdistas, apesar de sua dimensão panfletária e basicamente vitimista, ou talvez por isso mesmo. Viajar a Buenos Aires era também trazer um exemplar (preferencialmente oculto) deste livro carregado de citações literárias que nos enchia de asco em relação ao presente e de esperança no porvir.

Já os textos ficcionais de Galeano, *Vagamundo* (1973), e *Dias e noites de amor e de guerra* (1978) e, mais tarde, seus curiosos fragmentos (mescla de observação histórica, registro do cotidiano e linguagem poética), reunidos na trilogia *Memórias do fogo* (1982-1986), nunca alcançaram tiragens parecidas a de seu panfleto, mas o escritor uruguaio havia se convertido no profeta da Revolução.<sup>6</sup> Comprei todos os trinta números que saíram de *Crisis* (a publicação era mensal), porém não consegui perceber que, naqueles anos difíceis, processava-se a ruptura do grupo nuclear do *boom*. A cisão nascera das visões divergentes a respeito dos destinos da Revolução Cubana e da perseguição a intelectuais dissidentes, mas isso não fora noticiado no Brasil, exceto a busca do exílio por algumas personalidades da ilha. Naturalmente, interpretávamos essas notícias como resultantes de uma farsa da imprensa sob pressão da Guerra Fria e da censura do regime militar.

---

<sup>6</sup> Trouxe-o a Porto Alegre pela primeira vez para uma palestra na Assembleia Legislativa (1985) e havia centenas e centenas de estudantes querendo ouvi-lo. Quatro anos depois, no auditório do Colégio Rosário, quando do lançamento de seu pequeno livro *A descoberta da América (que não houve)*, editado pela UFRGS, mais de mil e trezentas pessoas foram ouvi-lo e, somente naquela noite, vendeu-se cerca de novecentos exemplares da obra.

Entre nós repercutiria apenas a cena de pugilato entre Vargas Llosa e García Márquez, em 1976, e o rompimento dos dois amigos inseparáveis, por razões que na época nos pareceram obscuras. Escapara-me então que, durante os três anos da circulação de *Crisis*, nem o romancista peruano, nem o chileno José Donoso, nem o cubano Guillermo Cabrera Infante, por exemplo, eram citados em suas páginas. Até mesmo o conservador Jorge Luis Borges (nessa época já convertido a unanimidade mundial) merecera uma longa e bem feita entrevista.<sup>7</sup> Contudo, nos anos 70, o conflito político interno que dividia os grupos letrados do continente não teve relevância aqui.<sup>8</sup> Havia outras urgências então. Outros dramas mais candentes.

*Crisis* acompanhou, em memorável série de matérias, o golpe de Pinochet contra o presidente Salvador Allende, em 1973, e anteviu o torniquete autoritário que se fechava no Cone Sul, com seu rastro de tortura, assassinatos e inimagináveis horrores. A publicação comandada por Galeano acabou sendo destruída pelas contradições do peronismo – movimento com o qual mantinha relação ambígua – pois, no governo de Isabelita Perón, grupos de extermínio de extrema direita tiveram a atuação criminosa fomentada pela própria presidente e por seu principal mentor, López Rega, ambos procedentes do lumpesinato, extrato social em que Perón buscava assessores e amantes, e que se converteram em perseguidores impiedosos dos movimentos de esquerda.

Nas últimas viagens a Buenos Aires, antes que a ditadura militar encobrisse a Argentina com seu manto de terror e loucura, fui tomando contacto com outros autores, a exemplo de Severo Sarduy, Manuel Puig e Jorge Edwards, todos excelentes prosadores, mas em escala inferior a seus mestres. O certo é que, na metade da década

---

<sup>7</sup> *Crisis*. nº 13. Buenos Aires: Editorial del Noroeste, mayo de 1974, p.40-50. Na entrevista concedida à jornalista Maria Ester Gilio, Borges mostra-se afável, mesmo quando a repórter insiste em temas como a misoginia e a questão política. A única nota irônica do texto é sua abertura: “Jorge Luis Borges tomava o café da manhã. Havia um rutilante mantel individual com o desenho da bandeira inglesa, debaixo de sua xícara de café.”

<sup>8</sup> Salvo melhor análise, creio que a primeira transcrição na imprensa nacional de um embate político entre grandes escritores hispano-americanos da época deu-se no periódico alternativo *Já*, que circulou em Porto Alegre entre 1985 e 1986, e do qual eu mesmo fui o fundador, seguindo tardiamente o modelo de *Crisis* e da brasileira *Versus* (1975), criada pelo jornalista Marcus Faermann. A exemplo de ambas as publicações, *Já* propunha-se a ser um órgão de divulgação da cultura latino-americana. Como editor, não atentava para o fato de que o próprio conceito de América Latina se esboroava face ao colapso da via guerrilheira de inspiração guevarista e ao fracasso da tentativa de implementação do socialismo pela via democrática (Salvador Allende), nem para os rumos totalitários assumidos pelo regime cubano. Eduardo Galeano cooperava graciosamente, e reproduzíamos textos importantes de escritores mais ou menos conhecidos. Nos números dois e três, respectivamente, transcrevi artigos ácidos, posto que elegantes, de Mario Benedetti (*Nem corruptos nem satisfeitos*) e de Mario Vargas Llosa (*Entre tocaios*), em que ambos se digladiavam quanto à função política do intelectual em nosso continente. A partir de meados de 1986, o mensário, sob outro comando, mudaria seu foco de interesse.

de 1970, apesar da perseguição dos regimes autoritários de direita aos escritores e a tudo o que representasse liberdade de opinião, o chamado *boom* já ocorrera. A imprensa internacional reconhecia a criatividade das ficções de Cortázar, Rulfo, Fuentes, etc., assinalando o revigoramento de um gênero aparentemente exangue. Em várias universidades europeias e norte-americanas realizavam-se simpósios para tratar dessas obras tão vibráteis, envolventes e radicais em sua escrita, e criavam-se departamentos e disciplinas para estudá-las de maneira sistemática.

Mesmo Jorge Luis Borges, que sempre se recusara ao romance e manifestava reduzida simpatia pelos ficcionistas mais jovens, beneficiou-se dessa explosão editorial. Havia recebido em Paris o Prêmio Formentor (1961), outorgado por um conjunto de editores europeus, mas seus contos e poemas, além de pouco traduzidos, eram fruídos apenas por um público de iniciados. O *boom* tornou-o escritor popularíssimo. Deixava de ser um talento *cult* e alçava-se à condição de gênio do patrimônio literário universal. Perdoaram-no pelo reacionarismo, pelo descompromisso com o presente e pelas eventuais frases a favor de Pinochet e dos militares argentinos. Sua suposta ou real cegueira política era considerada homóloga à cegueira física, porém os seus textos, ao avesso, portavam uma luminosidade intensa e reveladora.

Borges passou a ser imitado por escritores mais jovens, o mesmo ocorrendo com Gabriel García Márquez. Suas obras, no entanto, eram tão singulares, tão únicas, e a linguagem de que se valiam tão carregada de originalidade que as influências exercidas por elas tornavam-se visíveis a olho nu, o que sempre conferia a esses textos secundários, resultantes da admiração e da paráfrase, certa natureza apócrifa, certo traço de pastiche, como se eles mesmos fizessem parte de um relato irônico de *Pierre Menard* ou de um pergaminho de segunda mão encontrado nas ruas de Macondo.<sup>9</sup>

Porém, se o escritor argentino e o colombiano criavam mundos paralelos, mundos cerrados, e, portanto, inimitáveis em sua grandeza, outros narradores hispano-americanos conseguiam estabelecer temas de poderosa projeção histórica, social e psicológica, ao mesmo tempo em que desenhavam novos caminhos para as estruturas novelescas. Sob esse ângulo, talvez tenham influenciado mais decisivamente a ficção ocidental do que as obras daqueles dois prosadores absolutos. Romances como *A morte*

---

<sup>9</sup> Ricardo Piglia sintetizou a questão referente à influência de Borges sobre a escrita de outros autores: “Estilo inimitável, mas fácil de plagiar.” In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.66.



de Artemio Cruz, *O jogo da amarelinha* e *Três tristes tigres* impactavam menos por seu assunto do que por sua dimensão fragmentária, polifônica e pluridimensional. Referindo-se a essas narrativas inovadoras, Carlos Fuentes sublinhou que “a localidade e os personagens, em aparência, são os mesmos das novelas tradicionais [...]. Só que agora [...] a natureza foi assimilada e o prosscênio ocupado por homens e mulheres que são totalidades pessoais trespassadas pela linguagem, pela história e pela imaginação.”<sup>10</sup>

Foi no bar do Antônio, na antiga faculdade de Filosofia da UFRGS, que terminei de ler *A cidade e os cachorros*, de Mario Vargas Llosa, edição da Seix Barral. Devia ser o fim dos 60, porque eu estava matando alguma aula e havia cartazes convocando para as derradeiras passeatas e o ar se impregnava do cheiro de pastéis que o Antonio fritava na cozinha, e eu lia e fumava, tão absorto nas últimas páginas daquele romance intrincado, cuja revelação final modificava de maneira fascinante o seu sentido, que, ao contrário de outras manhãs, nem reparava no desfile cotidiano das estridentes e graciosas estudantes de História Natural. Nenhuma outra obra hispano-americana, por mais apaixonante que fosse, oferecia com tamanho esplendor um modelo de narrar, uma composição ao mesmo tempo aberta e totalizante, inovadora e profundamente realista.<sup>11</sup> Comparei *A cidade e os cachorros* com o que então se produzia no Brasil, e o resultado não nos foi lisonjeiro.

Havia, é claro, as narrativas de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mas essas eram estritamente fechadas, compondo universos exclusivos, irredutíveis e inimitáveis, nos mesmos moldes das criações de Borges e García Márquez. Podia-se apontar também o caso especial de Dalton Trevisan, cujos contos erigiam uma Curitiba assombrosa, suburbana, quase surrealista, com seus cafajestes e vampiros, suas esposas infelizes, suas virgens histéricas, todos dilacerados pela solidão e por ânsias libidinosas. Estes contos, em seu conjunto, formavam obra invulgar e pessoalíssima, não só pela temática, mas pela primorosa linguagem irônica, elíptica e, por vezes, metafórica. No entanto, a brevidade exigida pelo gênero dificultava inovações vanguardistas mais

---

<sup>10</sup> FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 36.

<sup>11</sup> A esta leitura caberia a observação de Orhan Pamuk: “Da mesma forma, aprendi pela experiência que há muitos modos de ler um romance. Às vezes, lemos logicamente; às vezes, com os olhos; às vezes, com a imaginação; às vezes, com uma pequena parte do cérebro; às vezes, como queremos; às vezes como o livro quer; e, às vezes, com todas as fibras de nosso ser.” (PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e sentimental*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011, p. 10). A última alternativa proposta por Orhan Pamuk é a melhor possível para traduzir a fascinação que me despertou *A cidade e os cachorros*.

sistemáticas por parte do escritor, que, a exemplo de outros companheiros de ofício, ficaria aprisionado em um terreno intermediário entre a convenção e a ruptura.

Sublinhe-se que a tradição real/naturalista do século XIX, atualizada pela linguagem coloquial, continuava hegemônica entre nós, com suas formulações corriqueiras, ainda que eficientes. Não se articulava um movimento coletivo de desintegração dos padrões técnicos do passado, como havia ocorrido com a geração modernista de 1922. Os ficcionistas de prestígio e sucesso no Brasil eram ainda os remanescentes da geração de 30: Rachel de Queiroz, Jorge Amado e Erico Verissimo, que continuavam suas carreiras vitoriosas, alicerçadas em narrativas de problematização da realidade social, mas de vetusta disposição estética. Outros nomes que se destacavam junto à crítica e ao público leitor da época eram os de Fernando Sabino, Autran Dourado, Carlos Heitor Cony, Osman Lins, Oswaldo França Jr., Orígenes Lessa, Esdras do Nascimento, Aníbal Machado, José Condé, Josué Montello, Moacir C. Lopes, Silvan Paezzo e João Antônio, todos, em maior ou menor escala, obedecendo aos preceitos da prosa tradicional.

Alguns poucos autores tentaram impugnar – comedidamente – o cânone estabelecido. O pernambucano Hermilo Borba Filho, com *À margem das lembranças* (1966), primeiro volume da tetralogia *Memórias de um cavalheiro da segunda decadência*, surpreendera pelo erotismo explícito e pelo uso ocasional do monólogo interior, filiando-se à linhagem de Henry Miller; Antonio Callado permitira-se à exposição de alguns fluxos de consciência em *Quarup* (1967), mas ambos os textos estavam mais próximos da feição usual do realismo do que de novos procedimentos técnicos já em voga no Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Colômbia e México.

Murilo Rubião, desde o final da década de 40, escrevia contos sob a perspectiva do fantástico, em uma tendência que poderia ser designada como kafkiana, porém suas estranhas histórias de fundo alegórico eram pouquíssimo conhecidas. Inventivos e anticonvencionais, se cotejados com outros romances brasileiros da época, *Kaos* (1963), de Jorge Mautner, e *Lugar público* (1965), de José Agripino de Paula, apresentavam, no entanto, uma fatura problemática: suas rupturas formais pareciam nascer da incorporação desequilibrada de elementos da cultura *pop*, de jorros tumultuosos e, muitas vezes retóricos de linguagem, e não de um projeto estético orgânico e coerente. Ou seja, apesar de certos desvios, predominava na ficção brasileira o caráter e a

expressão convencionais, decorrendo disso a redobrada sensação de novidade despertada pelas obras que vinham da América hispânica.

Assim, à proporção que devorava as páginas de *A cidade e os cachorros*, cotejando-as com os textos escritos em nosso país, constatava a superioridade de seus processos narrativos e a ampliação quase ilimitada de significados do real que essas inovações desencadeavam. Constatava também que, entre todos os autores que modificavam o gênero naqueles idos, Mario Vargas Llosa sobressaía, não necessariamente pela imaginação dilatada, mas pela perícia incomum em estabelecer arcabouços estruturais condizentes com a realidade múltipla que pretendia fixar. Sua vocação realista – talvez a maior entre os contemporâneos – expandia-se nestas complexas arquiteturas técnicas, formidáveis pela engenhosidade, pelo poder de tornar ambíguo o universo narrado e por servirem à ambição totalizante do escritor. Ambição que, por seu turno, jamais decaía no inócuo virtuosismo de cabriolas experimentais, abismo em que se precipitariam alguns de seus companheiros de *boom*.

Em outras palavras, mediante complicadas operações formais, o autor peruano oferecia aos leitores um texto de larga coerência interna e de não menor polissemia, um mundo paralelamente naturalista e autônomo em relação à realidade local e universal. Mais do que isso: oferecia aos jovens ficcionistas um testemunho contundente do quanto novas formulações estéticas poderiam insuflar no gênero (aparentemente em estado terminal) um sopro de invenção, vida e frescor.

Nos idos de 1980, o chileno José Donoso, integrante do grupo que, na primeira metade daquela década, “exilara-se” em Barcelona, considerou a carreira de seus amigos Carlos Fuentes, García Márquez, Cortázar e Vargas Llosa, chegando à conclusão de que o último:

Era de todo este grupo, o mais obsessivamente romancista, o mais obstinadamente escritor por sobre todas as coisas, o mais apaixonado pela literatura e, em tantos sentidos, quem sabe, o mais admirável talento. Conhecendo seus dotes, não os desperdiçou, concentrando-os em uma poderosa obra que culmina com o trabalho titânico de *A guerra do fim do mundo* – que a mim me agrada menos que outras narrativas suas, mas que significa uma posição literária, uma firmeza, o exercício pleno de suas faculdades para obter um resultado que é sobretudo literário.<sup>12</sup>

Observação de igual teor foi formulada pelo crítico porto-riquenho José Luis Martín em 1974, ou seja, ainda no calor dos acontecimentos:

---

<sup>12</sup> DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*. Santiago do Chile: Alfaguara, 2ª. ed., 2007, p.225.

Sua arraigada consciência novelística, seu conhecimento da história literária, seu descobrimento de novos caminhos estéticos, seus estudos profundos da produção narrativa da América Hispânica e de outras literaturas contemporâneas, e, acima de tudo, sua compreensão da unidade da obra literária, de sua total indivisibilidade como obra de arte, o capacitaram para criar esta avalanche de romances de primeira qualidade.<sup>13</sup>

Ao terminar a leitura de *A cidade e os cachorros*, compreendi também que, se um dia produzisse ficções, gostaria de acercá-las daquele modelo de realismo transfigurado, mas não me senti capaz de fazê-las, acho mesmo que nem tentei. As grandes obras podem nos emular e, simultaneamente, nos asfixiar, eis o seu paradoxo. Contudo, mantive a convicção de que havia encontrado nos anos 60 – graças ao amigo argentino – um admirável grupo de autores revolucionários, entre os quais o romancista peruano, que parecia construir a melhor literatura possível para expressar as contradições da cena contemporânea. Essa descoberta, além de alterar minha visão sobre a arte narrativa e gerar um vínculo afetivo indissolúvel com os relatos de Vargas Llosa, mudaria minha vida para sempre, impelindo-me a abandonar o curso de Direito e a dedicar-me às Letras. A exemplo daqueles velhos parnasianos que se prostravam ofuscados diante dos ideais de perfeição e beleza, converti-me, da noite para o dia, em escravo desses mundos imaginários, construídos com formas inovadoras e com desafios excitantes para o intelecto.

Por mais de quarenta anos acompanhei a carreira de Mario Vargas Llosa, li todos os seus livros (os extraordinários e os comuns), concordei mentalmente com suas posições intelectuais, mas também discordei delas, me desvaneci em apresentá-lo tanto na Feira do Livro, em 1997, quanto no Fronteiras do Pensamento, em 2010. Vi-o receber todas as honrarias possíveis, vi-o envelhecer, e agora espero apenas que, ao contrário do acontecido com García Márquez, a peste do esquecimento não o atinja ainda vivo e que ele possa, mais uma vez, tentar o romance da totalização da realidade, seu máximo sonho, de certa forma já realizado em *A cidade e os cachorros* e em, pelo menos, outras quatro obras magistrais, *A casa verde* (1966), *Conversa na Catedral* (1969), *A guerra do fim do mundo* (1979) e *A festa do bode* (2000).<sup>14</sup>

Este trabalho resulta, portanto, de uma paixão cujo eixo é a memória, de onde procedem as impressões e os fatos daqueles tempos convulsos, tempos que criaram as condições objetivas favoráveis para a gênese de um fenômeno literário sem similar na

---

<sup>13</sup> MARTÍN, José Luís. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974, p.48.

<sup>14</sup> Talvez seja injusto esquecer outras quatro obras-primas do autor: *Os filhotes* (1967), *Pantaleão e as visitadoras* (1973), *Tia Júlia e o escrevinhador* (1977) e *Memórias de uma menina má* (2006).

segunda metade do século XX. Evocar tais circunstâncias, reconstituir os princípios estéticos e ideológicos de uma geração – ainda que alargando historicamente o conceito de geração – precisar o sentido de *latinoamericanidad*, que norteou o imaginário da época, detalhar cronologicamente o *boom*, de sua origem até seu esgarçamento, arguir a delimitação dos vários “realismos” que sustentaram a explosão do chamado romance latino-americano, e buscar o significado dos processos de invenção realizados pelos expoentes do movimento, eis o alvo deste trabalho.

Para configurar uma síntese analítica e descritiva da elevada densidade que as novas estratégias formais deflagraram, escolhi *A cidade e os cachorros*. É um relato modelar, pois sua estrutura inusual, suas técnicas ousadas em que o registro da sociedade e dos indivíduos emerge de uma multiplicidade de pontos de vista e vozes narrativas, sem contar os inesperados deslocamentos temporais e espaciais, acabam possibilitando a revelação de um universo desencantado, instável, de terrível dramaticidade e assustador relativismo moral.

Tentando evitar a ameaça da nostalgia – esta potência deformante da razão – cerquei-me da bibliografia existente, extensa sobre os autores e até certo ponto restrita sobre a geração como um todo. Na verdade, a presente tese é uma mescla de leituras e lembranças. Tive de abrir o baú dos guardados, onde livros, espantos, projetos e ilusões, misturavam-se caoticamente. Muitas coisas haviam fenecido e, a exemplo de Bento Santiago, faltava eu mesmo nesta reconstituição do passado. Contudo, recuperei partes desse eu desgarrado na releitura das obras que, em determinado contexto, salvaram a prosa de ficção do desaparecimento do público e do ceticismo quanto a seu futuro. Se é verdade que a ideia de Revolução – essência ruidosa do movimento e das nossas melhores aspirações – havia desaparecido, e que algumas daquelas obras espetaculares tinham perdido o viço e a capacidade de deslumbrar, é igualmente verdade que muitos romances suscitaram o mesmo processo admirativo deflagrado por sua primeira leitura, nos anos 60 e 70.

Logo, este trabalho consiste em breve história pessoal do *boom*, visto da periferia pelos olhos de um leitor comum, mas de um leitor que teve a chance – ditada pelas artimanhas do acaso, entre as quais a proximidade de Porto Alegre com Buenos Aires – de observar uma poderosa convulsão artística no momento em que ela acontecia, isto é,

no momento em que um grupo de jovens escritores indômitos rompia com a tradição e estava “prestes a assaltar o céu”.<sup>15</sup>

Anos duros aqueles. Mas também fulgurantes.

---

<sup>15</sup> Citadíssima expressão de Marx sobre os combatentes da Comuna de Paris. (MARX, Karl. *Carta de Marx a Ludwig Kugelmann*. In: \_\_\_\_\_; ENGELS, Friedrich. *Obras escogidas*. Vol. II. Moscú: Editorial Progreso, 1974, p. 444).

## I A MORTE DO ROMANCE

*Assistimos ao crepúsculo dos mundos imaginários.*

Wladimir Weidlé

“Minha convicção, em que pese a sua venda crescente, é que o romance está esgotado, esvaziado, que já disse tudo o que tinha a dizer”. Esta declaração de Edmund de Goncourt foi lembrada ironicamente por Mario Vargas Llosa para mostrar que a derrocada do principal gênero narrativo da modernidade já fora profetizada no século XIX, quando ele ainda se sobrepunha a todas as demais manifestações artísticas.<sup>16</sup> Porém, foi apenas no século XX que se formou entre escritores e intelectuais a convicção de que a espécie romanesca agonizava, corroída pelo amortecimento e desgaste de suas formas, pela exaustão épica do universo burguês e pela concorrência do cinema, da televisão e mesmo da reportagem jornalística. Então muitos recordaram do convincente anúncio de sua morte feito em 1920 por Georg Lukács:

A evolução (histórica) não superou o tipo de romance da desilusão e a literatura mais recente não revela qualquer virtualidade essencialmente criadora, capaz de engendrar tipos novos; ela se reduz ao ecletismo de epígonos que barateia antigas estruturas e só parece ter forças produtivas nos domínios formalmente pouco essenciais do lirismo e da psicologia.<sup>17</sup>

Havia a presença de certo “idealismo abstrato” nessas primeiras cogitações do teórico húngaro, porém, mesmo depois de aderir ao materialismo dialético, ele continuaria vaticinando que o destino do gênero se confundia com o da classe que o fizera possível. Produto da ascensão burguesa, o romance estava, pois, inexoravelmente fadado ao declínio, quando a camada social que ele refletia em suas contradições deixasse de ser a máquina transformadora do mundo. No célebre ensaio *Narrar ou*

---

<sup>16</sup> Apud GAVÍRIA, Ricardo Cano. *El Buitre y el ave Fénix*. Barcelona: Anagrama, 1972, p.11.

<sup>17</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1966, p. 163.

*descrever*,<sup>18</sup> Lukács contrapôs o método de composição de Tolstói ao de Flaubert, subordinando ambos a situações históricas e ideológicas diversas. Enquanto Tolstói nos fazia viver os acontecimentos, por ser capaz de vislumbrar os momentos capitais da vida social e narrá-los, Flaubert nos levava somente a observá-los, porque seu princípio estrutural era o da descrição, que transformava a realidade em uma série de quadros estáticos. Nestas cenas coaguladas, todo o significado épico se desfaria, em decorrência da visão de mundo do escritor que expressava o tédio e a falta de perspectivas do universo burguês em decomposição. Acorrentado a princípios dogmáticos, Lukács foi incapaz de dar-se conta de que Flaubert, com sua obsessão formal, inventara o narrador impassível, o discurso indireto livre, a densa opacidade da linguagem ficcional, ao mesmo tempo em que, por meio de sua ótica desenganada, construía uma protagonista cujos sonhos eram esmagados pelas injunções do cotidiano vazio e, assim, acabava traçando um quadro inapelável da mediocridade de seu tempo.

O preconceito lukacsiano em relação a toda a arte romanesca moderna – considerada como deformação da adequada captação artística de realidade – foi rebatido por teóricos marxistas mais abertos ao contemporâneo, entre os quais, Roger Garaudy, Ernst Fischer e Lucien Goldmann. Mesmo um fiel discípulo, Ferenc Fehér, em *O romance está morrendo?* opôs a ideia de “gênero problemático”, de seu mestre, à de “gênero ambivalente”, tentando demonstrar que, se em determinado nível o romance expressava a sociedade burguesa, em outro, mais profundo, ele traduzia a “sociedade puramente social”, isto é, as contradições gerais e transcendentais do mundo concreto.<sup>19</sup> De forma mais dura, o crítico marxista francês, André Gisselbrecht rejeitou a relação mecânica entre romance e burguesia e arguiu a concepção de decadência, muito cara a Lukács:

É preciso, pois, que o movimento operário tire à classe dominante os grandes artistas da decadência – a qual é um fenômeno ideológico e não um critério de valoração estética. Não rejeitaremos Joyce, Kafka e Faulkner, aproveitando apenas Tomas Mann ou Roger Martin du Gard, não daremos esse presente à burguesia, não os enviaremos para o museu dos horrores da literatura.<sup>20</sup>

No Brasil, o próprio Leandro Konder, o mais renomado divulgador do pensamento estético marxista, viu-se obrigado a contestar as teses do filósofo húngaro:

---

<sup>18</sup> LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>19</sup> FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

<sup>20</sup> GISSELBRECHT, André. Materialismo filosófico e realismo artístico. In: MORAVIA, Alberto et alli. *Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1966, p. 43.



“Mesmo em condições extremamente difíceis, o gênero soube se renovar e produziu frutos de alto nível sem se negar a si mesmo, sem renegar seus princípios essenciais”.<sup>21</sup>

Contudo, durante os 50 e nos primórdios dos 60, instaurara-se um difuso sentimento pré-apocalíptico em relação ao futuro do gênero, tanto nos círculos culturais de esquerda, quanto nos de direita, que não se reconheciam no experimentalismo dos procedimentos técnicos, na concepção anárquica e cética da existência, tampouco na incorporação ao texto romanesco da vida ordinária e da linguagem prosaica, levados a cabo por escritores modernistas como James Joyce, Italo Svevo, Louis-Ferdinand Céline, D. H. Lawrence, William Faulkner e Henry Miller. Coube a Theodor Adorno – em consonância com a visão desencantada dos pensadores da Escola de Frankfurt – a mais sutil análise das dificuldades de se narrar naqueles tempos:

É impossível narrar embora a forma do romance exija a narração. [...] O realismo foi imanente à novela. Ao largo de um desenvolvimento que retrocede ao começo do século XIX e que hoje se acelera ao extremo, este modo de proceder se tornou questionável. Questionável (desde o ponto de vista do narrador) pelo subjetivismo que já não tolera nada da vida material sem transformação, minando precisamente o mandamento épico da objetividade. [...] Narrar algo significa dizer algo de ‘especial e particular’, e é precisamente isso que um mundo burocratizado e estandardizado não o permite.<sup>22</sup>

A perspectiva do filósofo alemão a respeito dos romances contemporâneos era a de perplexidade:

Os romances de hoje – os que contam, aqueles nos quais a subjetividade, desencadeia-se da própria força de gravidade – parecem epopeias negativas. São testemunhos de uma situação em que o indivíduo se liquida a si mesmo. [...] Como toda a arte contemporânea, estas epopeias têm em comum a ambiguidade, o fato de que não está em suas mãos decidir se a tendência histórica que registram é a queda na barbárie ou se tendem, apesar de tudo, à realização do humano.<sup>23</sup>

Ainda nos anos 50, Lionel Trilling, erudito crítico norte-americano de viés liberal, resumira as objeções reinantes quanto às possibilidades de permanência deste tipo de criação fabuladora que há séculos se popularizara no Ocidente:

A primeira explicação estabelece que o gênero se exauriu, como um filão de minério que já não pode assegurar o fornecimento de sua matéria natural. A segunda é de que o romance se desenvolveu em resposta a determinadas circunstâncias que já não existem hoje, dando lugar a outras circunstâncias que precisam ser enfrentadas com formas diferentes de imaginação.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> KONDER, Leandro. Uma nova teoria do romance. In: FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?*, p. XX.

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor W. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 45.

<sup>23</sup> Op. cit., p. 51

<sup>24</sup> TRILLING, Lieonel. *La imaginación liberal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956, p. 291.

Generalizava-se, assim, a ideia de colapso, ou pelo menos, de esgotamento do gênero. Em um plano menos filosófico, afirmava-se que o romance já não tinha novidades a oferecer. Seu modo específico de apreensão do real fora desalojado por outras formas artísticas mais acessíveis, eficazes e universais, como o cinema, as séries de tevê e mesmo a fotografia. Seus velhos territórios da experiência individual e social também haviam sido conquistados pela informação histórica, sociológica e psicológica, o que tornava dispensáveis a invenção daqueles simulacros de existência. Como anotou Carlos Fuentes, a angústia que o acometia na época era a de responder a uma pergunta decisiva: “O que um romancista pode dizer que não se possa dizer de nenhuma outra maneira?”<sup>25</sup>

Arnold Hauser, com sua habitual acuidade, percebera que as pessoas agora viviam sob o signo do cinema, e que esta arte era a mais adequada para expressar o novo conceito de tempo, resultante de uma realidade desintegrada:

O novo conceito de tempo, cujo elemento básico é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, não se expressa em nenhum outro gênero como nessa arte jovem (o cine), que data do mesmo período que a filosofia de tempo de Bergson. O acordo entre as técnicas do filme e as características do novo conceito de tempo é tão completo que se tem a impressão de que as categorias de tempo da arte moderna devem ter surgido todas da forma cinematográfica, e fica-se inclinado a considerar o próprio filme como o gênero mais representativo estilisticamente da arte contemporânea, ainda que qualitativamente talvez não o mais fértil.<sup>26</sup>

## O CREPÚSCULO DOS DEUSES

O cenário fúnebre onde se inseria o gênero romanesco ampliou-se em uma proporção desmesurada durante os anos 50 e início dos anos 60 pelo fato de que, em menos de dez anos, o mundo assistiu ao desaparecimento de inúmeros mestres da ficção do século XX. O tiro de fuzil de caça que Hemingway desferira contra si mesmo, em 1961, abatera um homem de sessenta e dois anos que parecia ter perdido não apenas sua esplêndida energia, mas sua própria capacidade criadora, embora o sucesso de *O velho e o mar* (1952), o recebimento do Prêmio Nobel dois anos depois e a fascinante reconstituição da vida de artistas e letrados norte-americanos na Europa dos anos vinte

---

<sup>25</sup> FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993, p.14

<sup>26</sup> HAUSER, Arnold. *Historia social da la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 288-9.

em *Paris é uma festa* (1960) talvez atestassem que ainda lhe restava alguma força para a escrita e para a vida. Transformara-se no escritor mais famoso de sua época, porém o horizonte de uma velhice marcada pela decadência física e intelectual o atormentava. Seu suicídio poderia ser interpretado como a derrocada final dos deuses da ficção moderna, pois, ao lado de Joyce, Kafka e Faulkner, formara o conjunto de narradores que havia exercido a maior influência técnica e estilística sobre os contemporâneos, e agora todos eles, com exceção de Faulkner, estavam mortos.

Kafka havia desaparecido em 1924 e sua obra só fora internacionalmente reconhecida depois da II Guerra; Joyce morrera em 1942, deixando atrás de si contestações estéticas e morais, seja pelas inovações vanguardistas a que se entregara, seja pela “obscenidade” de *Ulisses*; Faulkner, o único a continuar vivo, gozava de prestígio, mas suas obras intrincadas eram pouco lidas e de há muito não publicava nada à altura de *Enquanto agonizo* (1930); *Santuário* (1931), *Luz de agosto* (1932) e *Absalão! Absalão!* (1936), dando a impressão de um romancista cuja obra já se completara. Quando morreu em 1962, os obituários foram convencionais, ressaltando o aplauso respeitoso dos críticos e o Prêmio Nobel com o qual fora contemplado em 1949. No entanto, sua ascendência sobre os escritores da nova narrativa latino-americana – a exemplo da exercida por Hemingway – seria poderosa.

O período realmente tornara-se sombrio para os grandes criadores do gênero. Na segunda metade da década de 50 e no início dos 60 desapareceram Thomas Mann (1875-1955), o mais clássico dos escritores tradicionais;<sup>27</sup> Roger Martin du Gard (1881-1958), autor de um esplêndido “roman-fleuve”, de fatura oitocentista, sobre uma família burguesa, *Os Thibault*, em oito volumes na edição francesa;<sup>28</sup> Boris Pasternak (1890-1960), que não pode receber o Prêmio Nobel por *Doutor Jivago*, em 1958, já que as lideranças soviéticas não autorizaram sua saída da URSS, a não ser que desistisse de

---

<sup>27</sup> Suas ficções procuraram fixar a sociedade burguesa alemã de fins do século XIX e início do século XX, a exemplo de *Os Buddenbrooks* (1901), dentro de uma arquitetura um tanto quanto solene de romance, em que as ideias desvendam as almas e, com frequência, subjugam as ações, como em *A montanha mágica* (1924), embora a racionalidade dos protagonistas seja, muitas vezes, ameaçada por forças incontroláveis vinculadas à enfermidade, à peste, à guerra, aos instintos e à própria criação artística, o que ocorre em *A morte em Veneza* (1912), e *Doctor Faustus* (1947). Thomas Mann ganhou o Nobel em 1929.

<sup>28</sup> Seu principal romance, cujos volumes foram sendo publicados paulatinamente durante 18 anos (1922-1940), tem a marca do realismo do século XIX, formando um quadro persuasivo e dramático de uma família conservadora da elite francesa, e culminando com percepção dos horrores da I Guerra Mundial. O último capítulo do relato é de notável pungência. A Editora Globo lançou o ciclo em dois grossos volumes, totalizando 2.000 páginas, no ano de 1943. Roger Martin du Gard recebeu o Prêmio Nobel em 1937.

regressar ao país;<sup>29</sup> Albert Camus (1913-1960), cujas narrativas ainda hoje fascinam pela expressão plenamente literária (e não filosófica) da náusea existencialista;<sup>30</sup> Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), anatematizado como fascista;<sup>31</sup> Hermann Hesse (1877-1962), então esquecido, que não chegou a ver o renascimento de sua obra, cultivada por milhões de leitores juvenis dos quais se tornou um guru;<sup>32</sup> Aldous Huxley (1894-1963), também incensado pelos rebeldes da marijuana e do LSD, em função de suas experiências com mescalina no México, fixadas nos livros-depoimentos *As portas da percepção* e *Céu e inferno*;<sup>33</sup> e Somerset Maugham (1874-1965), autor de enorme quantidade de *best-sellers*, muitos dos quais de boa consecução literária.<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Na década de 60, seu romance, volumoso, de estrutura antiga, por vezes redundante e excessivo, com admiráveis descrições da paisagem russa, foi muito lido. Primeiro, por causa do escândalo político; depois, pelo filme de David Lean, também chamado *Doutor Jivago*, um dos mais assistidos na história do cinema. Mario Vargas Llosa escreveu um pequeno e brilhante ensaio sobre o livro, resgatando-o como uma narrativa de alta densidade lírica que mostra a devastação sofrida por um indivíduo sensível sob o efeito de acontecimentos históricos esmagadores (a Revolução Soviética).

<sup>30</sup> Em sua obra máxima, *O estrangeiro* (1942), escrita com notável economia verbal, Camus constrói ficcionalmente o motivo do absurdo da existência, do homem jogado numa realidade ininteligível e submetido à tirania de convenções sociais que, no entanto, o deixam indiferente. Suma do estranhamento e do mal-estar do indivíduo em não importa que circunstâncias, o romance parece condensar em suas páginas as grandes correntes do pessimismo do século XX.

<sup>31</sup> Sua obra-prima, *Viagem ao fim da noite* (1932), conheceu um imediato êxito de público. O registro da degradação humana, da derrocada das convenções sociais e do absurdo do cotidiano, mediante as ações despojadas de sentido de um soldado desertor, que percorre esta noite feita de sombras ameaçadoras, de angústia, ressentimento e desonra, chocou e atraiu leitores de todo mundo. A sintaxe fragmentada, o uso de gíria e de expressões obscenas conferem ao romance um acento vanguardista. Quando terminou a II Guerra, Céline fugiu para a Dinamarca por causa de sua colaboração com os invasores alemães e dos panfletos racistas que escrevera. Em 1951, anistiado, regressou à França.

<sup>32</sup> Herman Hesse fizera muito sucesso nos anos 20 e 30, porém, quando sua obra já parecia dissolver-se no esquecimento, a rebelião juvenil dos 60 a trouxe de volta. Aqueles romances mais ou menos desvinculados de um contexto realista, próximos da parábola, centrados no confronto entre o apolíneo e o dionisíaco, com personagens predominantemente jovens em busca de um sentido para vida, traduziam com muita propriedade, no plano dos símbolos, a angústia e a procura desesperada de uma geração por novas formas de existência. “*É preciso destruir um mundo para construir outro*”, declaram explicita ou implicitamente os protagonistas de romances como *Demian* (1917), *Sidarta* (1922), *O lobo da estepe* (1927) e *Narciso e Goldmund* (1930). O culto à natureza, o desconforto moral na civilização moderna e uma subterrânea visão romântica tornaram os textos de Hesse verdadeiras bíblias da juventude contestadora. Em 1946, fora agraciado com o Nobel, mas isso não interessava aos leitores dos “sixties”, que certamente veriam a honraria como caretece.

<sup>33</sup> Ficcionalista dominado por uma espécie de intelectualismo sufocante deixou um romance popularíssimo na época, *Contraponto* (1928). Nele apresentava inovadora técnica de justaposição de histórias múltiplas, cujo único ponto em comum era o de transcorrerem em um mesmo tempo e em um mesmo espaço. Um dos personagens, o jovem Walter Bidakle, socialista generoso e ambíguo, que ama os pobres em abstrato e tem dificuldades em conviver com eles na vida real, tornou-se a representação clássica do esquerdista de classe média. Huxley também conheceu o sucesso com sua distopia, *Admirável mundo novo* (1932), bem menos assustadora do que *1984*, de George Orwell. No fim da vida, dedicou-se ao consumo de substâncias alucinógenas, em busca de novas formas de percepção da realidade, lembrando um desses velhos “chapadões” que aparecem em certos filmes nostálgicos dos 60.

<sup>34</sup> Definido ironicamente como “o maior escritor de segunda categoria do mundo” por Dionísio Toledo, ex-professor de Teoria da Literatura na UFRGS, que, no entanto, a exemplo de Erico Verissimo, nutria grande apreço por esse que foi um dos autores mais lidos no século XX, W.S. Maugham manteve-se distante das conquistas formais do Modernismo. Nunca deixou de ser um ficcionista à maneira do

Dos narradores que repercutiam intensamente naquele contexto histórico, sobreviveriam alguns anos a mais tão somente André Malraux (1901-1976) e John Steinbeck (1902-1968), mas ambos já condenados ao silêncio, Malraux pela política, e Steinbeck pela velhice e pelo rele conservadorismo.<sup>35</sup> Claro que havia ainda Jean Paul Sartre, escritor então decisivo, não propriamente por seus recursos literários, e sim por sua reverberante liderança na esfera das ideias políticas e existenciais, conforme veremos adiante.<sup>36</sup>

## SOB O SIGNO DA HECATOMBE

Na década de 50, havia surgido uma tendência inovadora na prosa de ficção, autodenominada *nouveau roman*, que, em sua tentativa de criar formas singulares de expressão novelesca, acabou por demonstrar a grave crise e os impasses vividos pelo gênero, sobretudo na França. Alicerçado em escritores-teóricos, como Alain Robbe-

---

passado, tanto na forma de estruturar seus relatos quanto no estilo. Antiga era também sua prolixidade narrativa: publicou dezenas e dezenas de títulos e praticou inúmeros gêneros. Dois de seus romances permanecem em pé até hoje, *Servidão humana* (1915) e *O fio da navalha* (1944), e vários dos contos que produziu são antológicos, como *Chuva In: Histórias dos Mares do Sul* (1936). Deixou também um texto admirável (e delicioso) sobre o conto em *Pontos de vista* (1958), sua penúltima obra.

<sup>35</sup> André Malraux tornou-se conhecido da noite para o dia com suas narrativas de cunho autobiográfico, *A condição humana* (1933) e *A esperança* (1937), a primeira baseada em uma revolução ocorrida na China, no ano de 1927, e a segunda na Guerra Civil Espanhola. Ambos os textos são rigorosamente concisos e objetivos, sendo Malraux um especialista em encobrir a subjetividade dos protagonistas, deixando suas motivações e sentimentos implícitos nas ações que perpetraram ou de que participam. A temática do heroísmo e da responsabilidade do indivíduo é bastante próxima a de Hemingway. Por seu turno, John Steinbeck produziu um texto modelar do realismo social dos anos 30, *As vinhas da ira*, (levado à tela por John Ford), que marcou profundamente toda uma geração pela viva descrição da miséria do período e pelo sentimentalismo proletário que o animava. Hoje ninguém o lembra, mas na década de 60, por causa do Nobel, recebido em 1962, seu prestígio ainda se mantinha parcialmente intacto. Na ocasião, era natural encontrar jovens leitores com *O inverno de nossa desesperança* (1961) nas mãos, ou espectadores, igualmente juvenis, nas montagens frequentes de seu romance *Ratos e homens* (1937), transformado em peça de teatro.

<sup>36</sup> Face ao desaparecimento dos grandes mestres (excetuando-se Sartre), o romancista mais prestigiado na primeira metade dos 60, no plano da Alta Cultura, talvez tenha sido Graham Greene. Seu catolicismo jansenista, que buscava no pecado as chances de remissão, e sua vocação aventureira, que o levou a inúmeros países da Ásia e da América Latina, deram-lhe o substrato para uma série de romances de concepção corriqueira, mas eletrizantes em seus enredos, nos quais avultam relevantes questões religiosas, políticas e sentimentais. *O poder e a glória* (1940), *Fim de caso* (1951), *O americano tranquilo* (1955), *Nosso homem em Havana* (1958), *Os comediantes* (1966), *Viagens com minha tia* (1969) e *O cônsul honorário* (1973), por exemplo, são relatos de firme execução, apesar de os cenários, – em se tratando de um escritor inglês – tenderem ao exotismo, já que variam do México à Indochina, de Cuba ao Haiti, do Paraguai à Argentina, etc. Além disso, Graham Greene foi provavelmente o primeiro autor de peso mundial a reconhecer o valor da nova narrativa latino-americana, tornando-se amigo de vários ficcionistas do chamado *boom*.

Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor e Claude Simon, dotados de fina capacidade para desenvolver justificativas sociológicas e literárias para seus textos, o *nouveau roman* rejeitava tanto a narrativa social quanto a narrativa psicológica, a fantástica ou a metafísica, isto é, rechaçava os elementos constitutivos do romance tradicional: os acontecimentos, a intriga, as paixões, as ideias e os próprios personagens. Segundo Robbe-Grillet, a meta final de relatos era o desaparecimento dos protagonistas e “um reforço correlativo não menos considerável na autonomia dos objetos”.<sup>37</sup>

Esta submissão do indivíduo aos objetos representaria a alienação contemporânea, imperante no universo burguês, um universo reificado, onde as coisas se sobrepunham ao humano. Para Bernard Pingaud, o projeto desses escritores-teóricos era a criação de um romance plenamente descritivo:

Renunciando a criar personagens, a explicar acontecimentos, o escritor limita seus propósitos a registrar com a minuciosidade de um ‘objetivista’, a visão particular de tal ou qual indivíduo – visão sempre atual porque desconhece a recordação e a previsão, a nostalgia e a esperança, de certa maneira também inatual, fixa e insignificante.<sup>38</sup>

O resultado dessa fria descrição de objetos foi a virtual abolição do tempo nas obras do *nouveau roman*. Os protagonistas vivem no eterno presente, em que o ontem e o amanhã se diluem, não havendo, no mais das vezes, sucessão cronológica, evolução dramática nem exposição dos pontos de vista dos figurantes personagens. Estes últimos não passam – ainda no dizer de Robbe-Grillet – “de um vazio no coração do mundo, um oco em meio aos objetos”.<sup>39</sup> Tampouco há qualquer tipo de ação deles sobre a realidade, “tudo o que ocorre é imediatamente cristalizado em um desenho em que o romancista nos descreve figuras sucessivas, sem mostrar nunca como passa de uma figura a outra.”<sup>40</sup>

As obras do *nouveau roman* acabavam dando ao leitor a impressão de obras de absoluta imobilidade, constituídas por instantes petrificados, nos quais o cenário avulta soberano e quase sempre imutável. Cada narrativa de um dos integrantes do grupo parecia apenas confirmar que era impossível escrever romances na atualidade. Entende-se, portanto, que a reação do público fosse a de aborrecimento diante desses textos de realismo minucioso e álgido, onde nada acontecia. E, ainda que certos procedimentos

---

<sup>37</sup> Apud GOLDMANN, Lucien. *Nouveau Roman et réalité*. In: \_\_\_\_\_. *Pour une sociologie du Roman*. Paris: Gallimard, 1964, p. 142.

<sup>38</sup> PINGAUD, Bernard. *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968, p. 15.

<sup>39</sup> Op. cit., p.40.

<sup>40</sup> Op.cit., p.42.

técnicos, como a variação de vozes narrativas e o uso da segunda pessoa, fossem incorporados por alguns dos ficcionistas latino-americanos, que emergiriam nos sessenta, muitos deles não esconderam a irritação com os relatos dos autores franceses. Segundo Mario Benedetti, tratava-se de “um formidável desperdício de talento e um prematuro museu de novas retóricas”.<sup>41</sup> Para García Márquez, “a exuberância dos romances produzidos na América Latina era a única resposta à esterilidade do *nouveau roman*”.<sup>42</sup>

Mario Vargas Llosa, por seu turno, criticaria com aspereza a tentativa de apropriação feita por Nathalie Sarraute da obra de Flaubert, tomada como precursora deste movimento. Llosa acusou-a de eleger textos isolados do autor de *Madame Bovary* e ignorar outros que impugnavam qualquer aproximação entre o mestre realista do século XIX e os narradores contemporâneos do *nouveau roman*.<sup>43</sup> Os poucos integrantes da corrente francesa a obter reconhecimento popular foram aqueles que se desprenderam da rigidez dogmática de seus pressupostos teóricos e trilham um sinuoso caminho de retorno à urdidura romanesca, às paixões humanas e à sondagem psicológica dos indivíduos, a exemplo de Marguerite Duras e Claude Simon.<sup>44</sup>

Em 1965, o prestigioso jornal italiano *Paese Sera* organizou uma mesa redonda cujo título provocador era *Réquiem pelo romance?*<sup>45</sup> Dela participaram os ficcionistas Alberto Moravia, Francesco Leonetti, o romancista e cineasta Pier-Paolo Pasolini e os ensaístas Edoardo Sanguineti, Armando Vitelli e Alberto Arbasino. Como acontecia na Itália de então, todos os integrantes da mesa pertenciam à esquerda intelectual. A proposta era discutir “a crise ou o fim do romance”, a partir do provável esgotamento em todos os níveis do referido gênero. Exceção feita a Pasolini, que ainda acreditava nas possibilidades vitais da novela tradicional, a Moravia, que via futuro apenas no

---

<sup>41</sup> BENEDETTI, Mario. Situación del intelectual en la América Latina. In: \_\_\_\_\_ et alii. *Literatura y Arte Nuevo en Cuba*. Barcelona: Editorial Laia, 1971, p.150.

<sup>42</sup> Apud HARSS, Luis. Gabriel García Márquez o la cuerda floja. In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966, p. 383.

<sup>43</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Flaubert, Sartre e o Novo Romance. In: \_\_\_\_\_. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985, p. 216-7. Tradução de Carlos Jorge Rio Branco Bailly.

<sup>44</sup> Recordo do esforço juvenil que encetava para gostar desses textos, então cultivados pelos alunos pretensiosos da Aliança Francesa, em Porto Alegre, principalmente depois de assistir a *Ano passado em Marienbad* e *Hiroshima, meu amor*, filmes cujos roteiros se baseavam em textos de Robbe-Grillet e Marguerite Duras. Entretanto, só consegui chegar ao fim (e bastante impressionado) de *A modificação*, de Michel Butor, edição da Itatiaia, de Belo Horizonte. O relato se desenvolve no vagão de um trem, através de um solilóquio inusitado em segunda pessoa, quebrando o princípio objetivista do *nouveau roman*. Quando a viagem acaba, acaba também o solilóquio, e a história apresenta um desfecho forte, nos moldes das narrativas convencionais. Só mais tarde, vim a descobrir algumas novelas de alta qualidade escritas por Marguerite Duras e Claude Simon.

<sup>45</sup> MORAVIA, Alberto Réquiem pelo romance? In: \_\_\_\_\_ et alii. *Páginas de estética contemporânea*.

comprometimento desta espécie literária com o ensaio e a alegoria, e a Leonetti, para quem não se podia falar do colapso do romance, e sim da morte do personagem romanesco, ou seja, à exceção dos narradores presentes, os demais críticos não escondiam seu ceticismo quanto à permanência do gênero no futuro. Um sentimento de crise insolúvel que anunciava o desenlace se espalhou pelos círculos literários europeus:

O destino de fabular – escreveu o crítico eslavo Wladimir Weidlé – dissolve-se hoje por completo no destino do romance, que pode ser tomado como um gênero universal para toda a sorte de intenções, que viveu no século passado (XIX) seu tempo de felicidade e de esplendor e que atravessa desde algum tempo uma forte crise.<sup>46</sup>

O próprio Weidlé cunhou a expressão “crepúsculo dos mundos imaginários”, atribuindo o descenso da arte novelesca menos à exaustão de temas e mais à perda pelos escritores da visão sacralizada do mundo e as consequentes noções básicas de fé, pecado e purificação. Para ele, “a verdade profunda, religiosa e moral, contida no dito de que o homem só pode salvar sua alma quando a perde, é a condição inevitável da criação artística e a lei suprema de toda a atividade humana.”<sup>47</sup> Quer dizer, fossem históricos, sociológicos ou metafísicos, predominavam os argumentos derrotistas a respeito da sobrevivência de uma formulação literária que, por sua flexibilidade estética, pelo encapsulamento transfigurador da vida concreta, pela fabricação de silhuetas humanas próximas às de seus leitores e pelos processos criativos a que se permitia, vinha fascinando o Ocidente há muitos séculos.

Resumindo e ampliando a imaginação catastrofista da época, Marshall McLuhan lançou em 1962 uma obra que era também o augúrio do fim de todos os livros, *A galáxia Gutenberg*.<sup>48</sup> Agora já não se tratava apenas da morte do romance, nem das obras literárias em geral, mas de toda uma tradição firmada em milênios, a da letra escrita, que deveria sucumbir em alguns poucos anos, engolfada pelo turbilhão dos meios audiovisuais. No final de seu livro, por vezes brilhante, por vezes obscuro, McLuhan vaticinava a reconfiguração da “velha galáxia”:

A nova galáxia elétrica de eventos já penetrou profundamente a galáxia de Gutenberg. Mesmo sem colisão, essa coexistência leva a traumas e tensões todas as pessoas vivas. Nossas atitudes mais comuns e convencionais parecem subitamente transmutadas, metamorfoseadas em gárgulas e máscaras grotescas. Essas múltiplas transformações, que são a consequência

<sup>46</sup> Apud KURZ, Paul Conrad. In: \_\_\_\_\_. et alii. *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968, p.32.

<sup>47</sup> Apud HARSS, Luis. Gabriel García Márquez o la cuerda floja. In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*. p. 383.

<sup>48</sup> A exemplo do que ocorre até hoje, todos os teóricos da irremediável morte do livro lançam suas teses fundamentalistas não sob a forma de vídeo, nem na Internet, e sim no suporte (agônico, segundo eles) de um livro.



normal da introdução de novos meios de comunicação em qualquer sociedade, requerem um estudo especial.<sup>49</sup>

Nesse momento, a certeza do apocalipse iminente contaminara não apenas os estratos intelectuais, mas todas as instâncias da comunicação letrada. Aproximava-se o desenlace de longo ciclo na história da humanidade. Uma fina teia mantinha suspenso no ar o cutelo que deceparia inexoravelmente o livro como meio primordial de expressão, conhecimento e deleite dos seres pensantes.

---

<sup>49</sup> MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 37.

## II O ROMANCE DO SÉCULO XX

*Lo veo como un largo poema de la vida cotidiana.*

Gabriel García Márquez

Em junho de 1967, após quatro livros de escasso êxito, dezessete anos de angústia criativa para encontrar o tom narrativo adequado, e um ano e meia de escrita, em condições materiais opressivas (afligiam-no dívidas com o açougueiro, o padeiro, o locatário, etc.), Gabriel García Márquez, então morando na cidade do México, teve em suas mãos um exemplar de *Cien años de soledad*, recém-publicado pela prestigiosa Editorial Sudamericana, de Buenos Aires. Naquelas páginas cristalizavam-se os fantasmas de seu passado, um avassalador, poético e incomensurável passado, cujo eixo central fora a infância em Aracataca, no “sertão” colombiano, onde nascera em 1927.

As dificuldades financeiras de seus pais fizeram com que fosse entregue aos cuidados dos avós maternos, moradores de uma casa enorme e decadente, povoada por espíritos, almas penadas e outros seres míticos.<sup>50</sup> A avó via o mundo pelo filtro de uma consciência mágica, adivinhava o futuro, e tanto atraía quanto assustava o neto com suas crendices e obsessão pelos mortos. Já o avô que, conforme palavras do próprio escritor, se tornaria “a figura mais importante de minha vida”,<sup>51</sup> mantinha com o menino uma cumplicidade absoluta, levando-o a passear, emitindo reflexões sobre a natureza das coisas e evocando episódios da última guerra civil que ensanguentara a Colômbia e

---

<sup>50</sup> A primeira tentativa de aproveitar o material oferecido pelo universo de seus avós era um romance que deveria se chamar *La casa*. Toda a ação narrativa transcorreria nos limites dessa casa mágica habitada pela família Buendía. No início da década de 1950, García Márquez chegou a escrever alguns trechos soltos, no entanto não conseguiu criar uma estrutura técnica de sustentação para eles, tendo abandonado provisoriamente o seu projeto.

<sup>51</sup> HARSS, Luis. Gabriel García Márquez o la cuerda floja. In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*. p.392.

da qual ele participara ativamente ao lado dos liberais.<sup>52</sup> Um espectro o perseguia, pois ainda jovem assassinara certo sujeito intolerável e não conseguia livrar-se da imagem desse homem, que lhe aparecia nos momentos mais inesperados e nos lugares mais bizarros. Por isso, o coronel Nicolás Márquez costumava repetir ao neto uma frase carregada de dramaticidade: “Não sabes o quanto pesa um morto.”<sup>53</sup>

História e superstição, realidade e delírio fundiam-se, portanto, naquela casa decrepita, frequentada por parentes e bastardos “de nomes iguais e que nunca fizeram muita distinção entre a felicidade e a demência”.<sup>54</sup> Uma casa cheia de assombros, de fantasmas atormentados, de acontecimentos extraordinários e de permanente inquietação para um menino dividido entre o terror e o maravilhamento. Tudo isso ocorria dentro de um povoado que também agonizava, como símbolo melancólico da grandeza perdida (Aracataca conhecera seu esplendor no período bananeiro), um povoado que, a exemplo do verso de Gôngora, transformava-se, pouco a pouco, em “pó, cinza, sombra, nada...”

Essas experiências infantis marcariam García Márquez para sempre. Chegou a afirmar que nada mais de relevante lhe acontecera depois da infância, estabelecendo o papel da memória como matéria vital de grande parte de suas ficções. *O enterro do diabo (La Hojarasca)*, *Ninguém escreve ao coronel*, *Os funerais de Mamãe Grande*, *Veneno da madrugada (La mala hora)*, *Olhos de cães azuis*, *Cem anos de solidão*, *O amor nos tempos do cólera* e *Crônica de uma morte anunciada* são relatos centrados nas lembranças desse pequeno lugarejo interiorano que se desdobra em metáfora de todos os locais possíveis do mundo, e na criação de personagens que parecem conjugar em si a soma desenfreada, aterrorizante e sublime de todas as paixões humanas. Em suas histórias, esse povoado quase sempre se chamará Macondo, espaço múltiplo de insolação e prodígios, calores tórridos e chuvas diluvianas, calamidades medievais e modernidade inconclusa, cenário em que se repetirá à exaustão o ciclo da vida e da

---

<sup>52</sup> Entre 1813 – ano em que a Independência da Colômbia se complementou – até a década de 1950, o país viveu mais de uma centena de revoluções, opondo conservadores e liberais. Os primeiros eram clericais e absolutistas, os segundos, anticlericais e parlamentaristas. Os confrontos não chegaram a se constituir como luta de classes, pois dividiam a sociedade verticalmente, no entanto as matanças eram generalizadas, dizimando famílias e povoados inteiros. A mais famosa e referida em inúmeros relatos de García Márquez foi a Guerra dos Mil Dias (1899-1902), que deixou cerca de duzentos mil mortos. O coronel Aureliano Buendía e o coronel Nicolás Márquez são heróis desta “sangueira patriótica”, para usarmos a expressão de Edmund Wilson. In: \_\_\_\_\_. *11 Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

<sup>53</sup> HARSS, Luis. Gabriel García Márquez o la cuerda floja. In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*. p. 393.

<sup>54</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba (Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza)*. Rio de Janeiro: Record, 1982, p.77. Tradução de Eliane Zagury.

solidão das almas. Em página autobiográfica de notável beleza, o escritor fixou o momento em que, retornando com a mãe a Aracataca, percebeu o peso asfíxiante das coisas perdidas:

Adriana Berdugo, a esposa do doutor, estava costurando tão distraída em sua primitiva Domestic de manivela, que não sentiu quando minha mãe chegou na frente dela e disse quase como um sussurro:

– Comadre.

Adriana ergueu a vista exausta pelos seus grossos óculos, tirou-os, vacilou um instante, e se levantou de um salto com os braços abertos e um gemido:

– Ai, comadre!

Minha mãe já estava atrás do balcão, e sem se dizerem mais nada abraçaram-se aos prantos. Eu fiquei olhando-as do lado de fora do balcão, sem saber o que fazer, estremeado pela certeza de que aquele longo abraço de lágrimas caladas era algo irreparável que estava acontecendo para sempre na minha própria vida. [...]

A máquina de costura, o almofariz, o relógio de pêndulo ainda vivo, a gravura de linóleo do juramento de Hipócrates, as cadeiras de balanço caindo aos pedaços, todas as coisas que eu tinha visto quando menino continuavam sendo as mesmas e estavam em seus mesmos lugares, mas transfiguradas pela ferrugem do tempo.<sup>55</sup>

Ainda em 1966, García Márquez enviara ao amigo Carlos Fuentes os primeiros capítulos de *Cem anos de solidão*. Deslumbrado, o ficcionista mexicano fez elogios hiperbólicos àquelas páginas:

São absolutamente magistrais... Toda a história fictícia coexiste com a história real, o sonhado com o documentado, e graças às lendas, às mentiras e aos exageros, Macondo se converte em território universal, em uma história quase bíblica das fundações e gerações e degenerações, em uma história de origem e destino do tempo humano e dos sonhos e desejos com que os homens se conservam e se destroem.<sup>56</sup>

O ensaísta e romancista Luis Harss, que, baseado nas narrativas anteriores do autor já o incluía em *Los nuestros* – o mais importante livro de crítica literária para a formação do conceito de literatura latino-americana –, também recebeu esses capítulos inaugurais em 1966, juntamente com a apreciação do próprio García Márquez a respeito da obra que estava escrevendo:

*Cem anos de solidão* será como a base do quebra-cabeças que venho montando nos livros precedentes. Aqui estão dadas quase todas as chaves. Se conhecerá a origem e o fim dos personagens e a história completa, sem vazios de Macondo. [...] Com este texto, termino o ciclo de Macondo, e mudo por completo de tema no futuro.<sup>57</sup>

Igualmente Julio Cortázar, depois de ler apenas um capítulo do relato na revista *Mundo Nuevo*, manifestou, em carta, seu entusiasmo a Francisco Porrúa, editor da

---

<sup>55</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Recordar para viver*. São Paulo: Record, 2003, p. 28.

<sup>56</sup> Apud VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: história de um deicídio*. Barcelona: Monte Ávila Editores, 1971, p.78.

<sup>57</sup> Apud HARSS, Luis. Gabriel García Márquez o la cuerda floja. In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*. p.418.

Sudamericana, que, a sua vez, não escondia a perplexidade diante do fasto de inventividade que tinha diante de si:

Que bom que a Sudamericana vai editar a novela, da qual *Mundo Nuevo* publicou um capítulo sensacional. Eu também creio que García Márquez é o meteco ascendente, como você observa. Fazia muito que não encontrava prosa tão viva, tão calorosa, tão fabulosamente criativa.<sup>58</sup>

Quando o editor começou a ler os originais de *Cem Anos de Solidão*, numa noite chuvosa de abril de 1967, foi tomado por febril exaltação, e chamou aos gritos, pelo telefone, o seu conselheiro literário, Tomás Eloy Martínez (que, muitos anos depois, escreveria o belo romance *Santa Evita*). “Venha urgente para cá – disse – estou diante de um livro tão extraordinário que não sei se o autor é um gênio ou um sujeito completamente louco.”<sup>59</sup> Ao chegar, Martínez encontrou as folhas do manuscrito jogadas pelo chão, muitas delas encharcadas por causa das goteiras no prédio da Sudamericana. Leu o texto igualmente fascinado enquanto o editor parecia em estado de choque e, no amanhecer do dia seguinte, ambos decidiram publicar de imediato a obra com uma tiragem maior do que a usual, oito mil exemplares, que se esgotariam em duas semanas apenas em Buenos Aires. Estava iniciada a trajetória de sucesso de um dos romances definitivos da literatura universal.

Ao lê-lo, Mario Vargas Llosa viu nele tal pluralidade de episódios e tantas camadas de sentido, que a ambição do seu autor lhe pareceu ser a de competir com Deus na apresentação de um universo abrangente, fechado em si mesmo, pleno de vastidão, vitalidade, e complexidade:

Trata-se de uma novela total, pois descreve um mundo completo, desde sua origem até sua extinção, e em todas as ordens que o estruturam: a individual e a coletiva, a legendária e a histórica, a do cotidiano e a do mito [...] Esta totalidade manifesta-se na natureza múltipla da narrativa que é, ao mesmo tempo tradicional e moderna, localista e universal, imaginária e realista.<sup>60</sup>

As primeiras linhas do parágrafo inicial de *Cem anos e solidão* já indicam a polissemia que caracteriza o texto:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de casas de barro e taquara, construída à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las havia que apontá-las com o dedo.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Apud AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA Libros, 2014, p. 27.

<sup>59</sup> MARTINEZ, Tomás Eloy. *La otra realidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 229.

<sup>60</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: história de um deicídio*, p. 480.

<sup>61</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, 2007, p.9.

Como observa Jacques Joret,<sup>62</sup> o romance abre *in media res*, com a cena da execução que coloca o leitor simultaneamente face a um acontecimento de intensidade única, à violência das guerras civis colombianas e a uma situação-limite do ser humano, indicando o seu caráter pluridimensional. Este começo se adequaria a um relato de aventuras ou a um relato histórico ou, até mesmo a um relato de discussão existencial que estabelece ambígua constelação de possibilidades para a narrativa. Em seguida, um elemento absurdo adquire verossimilhança: ao avesso do que se espera, no instante de ser fuzilado, o coronel Aureliano não pensa na morte, e sim na tarde em que, conduzido pelo pai, conhecera o gelo. A recordação aparentemente banal rebaixa o caráter trágico da cena. Mediante a memória, o personagem subtrai a consciência do final iminente e recupera um fato longínquo, que, ao lado de inúmeras antecipações do futuro, irá se tornar um dos processos fundamentais da composição do texto, fazendo com que o passado remoto, o passado próximo e o futuro desses passados mantenham entre si um sistema contínuo de transições e de fronteiras fluidas sob o controle de um narrador onisciente que registra todos os acontecimentos em um pergaminho, antes mesmo de sua ocorrência.

Este labirinto temporal e esta concepção mágica da escrita vão produzir um enganoso jogo de miragens e fantasias: muitos dos fatos anunciados não se realizam ou se realizam anos depois, o que confere à realidade uma natureza movediça, esquiva e sempre inesperada. Além disso, a sequência imprevista entre a hora do fuzilamento e a recordação do gelo prenuncia outro dois pilares da construção romanesca de García Márquez:

**a)** O processo de uma história que se desdobra em outra história, em uma inesgotável proliferação de peripécias e episódios, centrados em torno do clã dos Buendías, com o predomínio de paixões e ódios familiares crimes, ímpetos guerreiros, excentricidades, humorísticas, irrefreável erotismo, relações incestuosas, perversas, líricas, em um formidável desfile de personagens marcantes, todos arrastados pela espiral do tempo e contaminados pela praga da solidão que corrompe seus sonhos e resseca-lhe os corações.

**b)** As transposições contínuas do tempo da história concreta (as guerras civis, o ciclo bananeiro, os costumes de época, a decadência econômica, etc.) ao tempo do mito

---

<sup>62</sup> JOSET, Jacques. In: GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*: Edição comentada. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

(a fundação de Macondo, a nomeação do mundo, as invenções, as profecias, etc.), permitindo que a obra seja lida, do ponto de vista sociológico, tanto como a representação de antigas sociedades pré-racionalistas – anteriores à expansão do capitalismo – quanto a da sociedade latino-americana do século XX. Do ponto de vista estético, a dualidade não resolvida entre estes dois processos civilizatórios engendra uma interminável rede de conflitos e, sobretudo, a possibilidade de o narrador romper com todas as amarras do realismo imediato através de transbordante imaginação criadora, em que o excesso arbitrário, o humor desabrido e as distorções mais fantasiosas tornam-se convincentes, mediante o dom supremo de um ficcionista que é o de transformar irrealidades em verdades sobre a condição humana.

A própria aura mítica, que constitui um dos núcleos do romance, já se configura nas frases seguintes do primeiro parágrafo quando irrompem as primeiras referências a Macondo. As “águas diáfanas do rio” e as “pedras brancas e enormes como ovos pré-históricos”, associadas ao espanto causado pelo gelo, lançam abruptamente o leitor no espaço arcaico desse povoado imemorial, onde se conjugam a inocência das visões de mundo e a presença do fabuloso. Logo a seguir, vem o registro da primeira nomeação das coisas: tudo naquele espaço carece de linguagem, a exemplo dos relatos fundadores em que os homens começam a se distinguir dos animais e dos objetos por sua capacidade de comunicação simbólica. E é esta conquista da linguagem que, cem anos depois, acabará salvando Macondo do aniquilamento completo.

As frases que abrem o relato deixam entrever sua beleza e, paralelamente, sua acessibilidade. Com suas infinitas superposições de sentidos; com sua quase inacreditável coerência interna, levando-se em conta a multiplicidade de ações e a galeria de pelo menos sessenta personagens importantes; com seu eixo girando em torno de várias temporalidades em que o cotidiano e o absurdo, o racional e o mágico, o humorístico e o trágico se chocam e se confundem; com suas seis gerações da mesma família sendo amaldiçoadas pela culpa, pela sede de viver, pelo caráter irrefreável das pulsões elementares e pela abrasadora necessidade de decifrar o enigma da existência; com seu poder de apresentar o mais convincente simulacro da vida real mediante um estilo luminosamente poético, *Cem anos de solidão*, apresenta um cosmos ficcional profuso e complexo, nos moldes das grandes narrativas que Vargas Llosa designa como “totalizantes”, a exemplo de *Dom Quixote*, *Madame Bovary* e *Guerra e paz*. Embora García Márquez houvesse rompido com os protocolos realistas de fabulação (e talvez

por isso mesmo), os leitores da época (como os de hoje) entregaram-se ao romance com a devoção dos fanáticos.

O final do livro é extraordinário. Precedido por ataque de formigas e por vozes que chegam do passado, o mundo anacrônico de Macondo inicia a sua decomposição sob o efeito de um terrível ciclone, enquanto o último dos Buendías, Aureliano Babilônia, começa a decifrar os pergaminhos do cigano Melquíades, onde tudo estava antevisto: o destino da estirpe e da cidade, ambas inexoravelmente conduzidas pela fatalidade à destruição, ao fracasso existencial, consubstanciado na irrevogável solidão que acompanha os seres na travessia enganosa do tempo, e na inutilidade das ações humanas diante do abismo do nada.

Agora resta o apocalipse. Ele está previsto no texto e simultaneamente está ocorrendo na realidade. Assim, cada decifração encontra sua correspondência na vida concreta. Para trás vão ficando o desmedido universo de acontecimentos, os dramas da família nuclear, composta por guerrilheiros e sonhadores, por mulheres ardorosas e clarividentes, todos à sua maneira, misteriosos e infelizes, prisioneiros do mesmo círculo irracional da existência, cegos por sentimentos desesperados, por infinitas melancolias, por exaltações do corpo e da alma, compondo uma espécie de folhetim perpétuo, folhetim tingido de sangue, poeira, umidade, esperma, lágrima, mas também um folhetim ampliado por camadas psicológicas, sociológicas e metafísicas. “Um romance que parece bolero”, definiu-o García Márquez, enquanto o escrevia.<sup>63</sup>

Por outro lado, o texto atribuído a Melquíades é também claramente histórico: ali está a Colômbia, com suas guerras fratricidas, seus coronéis de uniforme ou de pijama, a companhia bananeira, as chuvas tropicais, o nascimento, o progresso e o declínio de um ciclo econômico e de um tipo de sociedade dominada pela consciência sacral do mundo. Contudo, os pergaminhos ultrapassam o cotidiano, o mito e a história. Aureliano Babilônia descobre na página final que eles desvelam a passagem arrasadora do tempo, o império da morte e da condenação ao esquecimento a que todos os seres são submetidos. A incessante busca pelo significado oculto daquelas palavras chega ao fim. Não há retorno, não há segunda oportunidade sobre a terra. Há apenas a solidão. O último dos Buendías descobre que não escapará à desintegração da cidade que seus antepassados fundaram.

---

<sup>63</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba* (Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza), p.78.



Estes são os segredos enfim revelados pelo texto de Melquíades, o cigano que tudo profetizou. No entanto, tamanho é o poder de sua escrita que podemos vislumbrar Macondo e sua gente se alçando por sobre o pavoroso tufão que varre o mundo, erguendo-se por sobre as contingências do Juízo Final – e sobrevivendo. Eles sobrevivem em nossas mãos, transformados em palavra escrita, superando a precariedade humana, ultrapassando a morte, negando o seu destino, criaturas perenes convertidas em frases, em urdiduras sem fim, em tempo e espaço infinitos, indestrutível matéria literária que desabrocha e consolida-se nos anacrônicos pergaminhos.

As edições argentinas do relato sucederam-se rapidamente e, já em 1968, haviam sido firmados dezoito contratos de sua tradução para as línguas mais importantes do planeta. No contexto da morte anunciada do romance e da literatura, presenciava-se ao maior fenômeno de vendas de uma narrativa de alta qualidade, durante todo o século XX. Cifras recentes indicam que mais de trinta milhões de exemplares do livro já foram vendidos, sem que nada indique um esgotamento de sua potencialidade de sedução e consumo.

Elevado à atmosfera rarefeita das grandes obras fundadoras, este romance de enganosa facilidade fez com que o planeta inteiro, a partir de 1967, inclinasse seus ouvidos para escutar os espantosos rumores de humanidade que procediam da América Latina.

### III O NOVO PÚBLICO LEITOR

*Existe algo em vocês que assombra, que transtorna, que renega tudo.*

*É a expansão do campo do possível.*

Jean-Paul Sartre

Apesar da criatividade do relato de Gabriel García Márquez, é provável que sua pronta repercussão apenas tenha sido possível no clima geral daqueles anos, em que os sinais de uma imensa tormenta histórica eram visíveis no horizonte e nos quais parecia vicejar uma ânsia coletiva de mudança e construção de novos parâmetros de existência, sociedade e cultura. “Foi um momento de êxtase, o surgimento espontâneo e inesperado de um formidável desejo de viver de outra forma” – assinala Edgar Morin,<sup>64</sup> sublinhando o fato de que nada o fazia supor no sólido terreno da época. No entanto, o subsolo da sociedade estava minado. Ou seja, brotara um espírito rebelde, um espírito de época, palpitante, ruidoso, objetivado sobremaneira no público juvenil, que aspirava por transformações capazes de sacudir radicalmente a vida cotidiana. O grito de Jim Morrison dava a impressão de ecoar por todos os continentes: “*We want the world e we want it now*”, assim como os grafites rabiscados nos muros de Paris, em maio de 68, advertindo que era proibido proibir.

Aliás, em termos de acontecimentos dramáticos aqueles anos não decepcionaram. Foram conflituosos, intensos, sangrentos. Cuba continuava com um farol indiscutível para a *intelligentsia* e para os jovens universitários da América Latina, e, em 67, na conferência da OLAS (Organización Latinoamericana de Soledad), realizada em Havana, proclamara-se que a luta armada era a única via possível da Revolução. Já a Guerra do Vietnã tornara-se um longo pesadelo para os norte-americanos e alguns

---

<sup>64</sup> MORIN, Edgar. O jogo em que tudo mudou. In: COHN, Sergio; PIMENTA, Heih (org). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008, p. 31.

estrategistas passaram a defender a retirada honrosa do campo de batalha. Israel esmagara em menos de uma semana vários países árabes (Síria, Egito, Jordânia), em uma das mais implacáveis vitórias militares já registradas, embora as tensões e os ressentimentos no Oriente Médio seguissem seu curso obsedante.

Foi uma época de incontáveis revoltas, quase sempre espontâneas, juvenis e, antes de mais nada, imprevisas, pois na década de 60 a situação financeira mundial era excelente, havia pleno emprego em parte considerável das nações e este estado de prosperidade, em tese, não deveria constituir um campo fértil para levantes e ataques ao *establishment*. Mesmo nos Estados Unidos, ocorreram inesperadas ondas de agitação, seja pela disposição à violência dos *panteras negros*, que traduziam a insatisfação de jovens afro-americanos contra o racismo e a exclusão social, seja pelo ardente pacifismo de multidões compostas por *hippies* de roupas coloridas, calças jeans e tênis que impugnavam a intervenção no Vietnã e o reacionarismo de seus pais. No verão de 67 (o *Verão do amor*), dezenas de milhares desses jovens reuniram-se em Haigh-Ashbury e proclamaram o direito à felicidade pessoal, em festas movidas à marijuana, LSD, nudez, sexo e *rock and roll*, rompendo com a velha ordenação puritana que dominava a América.

Em contrapartida, no mês de outubro do mesmo ano, o guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, herói da Revolução Cubana, foi assassinado no interior da Bolívia, onde tentava articular um grupo de oposição armada à ditadura do general René Barrientos. A morte em ação tornaria lendária sua figura, e a derrota que o vitimara, em vez de permitir uma reflexão sobre as ilusões revolucionárias, alimentou-as ainda mais. A guerrilha converteu-se em alternativa real para grupos de jovens que se julgavam iluminados pelo sol radioso da História, até mesmo para aqueles que viviam em regimes democráticos, a exemplo da Alemanha, Itália, Japão e Uruguai.

Enquanto isso, na China, facções se enfrentavam, e Mao valeu-se do apoio da Guarda Vermelha, formada por estudantes, para destruir seus inimigos internos e aprofundar a chamada Revolução Cultural, iniciada em 66. Apesar das críticas de alguns intelectuais, como Raymond Aron, um racionalista cético quanto às grandes fantasias ideológicas esquerdistas, que via a face brutal dos acontecimentos chineses, inúmeros outros (Jean Paul Sartre, entre eles) aderiram aos princípios ideológicos retilíneos do *Livro vermelho do camarada Mao*. Em sua simplicidade primitiva, quase bárbara, os preceitos contidos no livrinho, além de significar uma suma política e existencial para

os jovens chineses, configuravam um ataque à direita comunista e ao esclerosado pensamento soviético.

O maoísmo logo se popularizou entre os estudantes que protestavam contra toda a forma de autoridade e que, paradoxalmente, sonhavam com utopias no mais das vezes totalitárias. A Rebelião de Maio de 68, que paralisou a França, foi animada por grupos anarquistas e maoístas, pelo menos em sua linha de frente. Na Tchecoslováquia, no entanto, os estudantes rebeldes não escondiam seu desprezo por todas as formas de pensamento identificadas com o marxismo, e a Primavera de Praga, interrompida por tropas da URSS, representou – conforme penetrante análise do historiador Tony Judt – o prenúncio da ruína global da ideia de comunismo.<sup>65</sup> Ainda em 1968, Robert Kennedy e Martin Luter King foram assassinados por direitistas fanáticos, transformando a América em um barril de pólvora. O mundo tinha virado de cabeça para baixo.

Tornava-se visível que, durante esse período, ocorrera, em dimensão planetária, um formidável incremento do sistema educacional. Agora milhões de estudantes tinham acesso à universidade, antes um privilégio das elites. Esses indivíduos formavam uma camada cuja especificidade social não provinha da classe de origem, mas de uma comum faixa etária, do uso do mesmo território, ou seja, os *campi* universitários, e de um ideário coletivo que tendia, difusa ou abertamente, à rebelião política, comportamental e cultural. No mais das vezes, as instituições de ensino não estavam preparadas para tal escala de atendimento, muito menos os seus dirigentes. Além disso, o sistema pedagógico em voga e o próprio saber constituído pareciam obsoletos, e esta consciência desencadeou ondas mundiais de protesto. Acima de tudo, os jovens alunos não se sentiam integrados à velha ordem tradicional e às antigas regras de existência, sustentadas pelo patriarcalismo, ainda imperante na estrutura familiar, pela moralidade coercitiva no plano dos afetos e pela adequação conservadora à sociedade de bem-estar que se consolidava no Ocidente e no Japão.

Muitos desses universitários procediam das classes subalternas e eram os primeiros membros de suas famílias a ingressar no universo acadêmico. A maioria cultivava ressentimentos contra a burguesia e o capitalismo, porém, inclusive entre os estudantes abonados pairava uma funda desconfiança em relação aos valores rígidos de seus pais. Sonhavam com formas menos autoritárias de vida social, em que pudessem gozar plena autonomia, sobretudo no que se refere a sua individualidade: afetos,

---

<sup>65</sup> JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 125-6.

desejos, profissão, concepção de futuro, etc. Esta ineludível aspiração à mudança tomaria de assalto às ruas em um movimento cheio de estrepitosa sonoridade, palavras de fogo e transgressões dos códigos dominantes, contrariando a ideia de T.S. Eliot de que as civilizações desaparecem não com uma explosão, e sim com um lamento.

As multidões juvenis em revolta teriam um peso determinante no campo dos bens simbólicos, pois rejeitavam (parcialmente) as artes chamadas “elitistas” (artes plásticas, literatura, música erudita) e se identificavam com um poderoso segmento da cultura de massas que vinha traduzindo as vivências e a sensibilidade dos jovens através da difusão, em âmbito internacional, da música *pop*. Esta se converteu na expressão artística mais popular dos tempos contemporâneos, por evidenciar, com poucas mediações simbólicas, o universo dos novos costumes e comportamentos, não requerendo informações culturais prévias, nem complicadas operações mentais, nem deciframento de sentidos ocultos. Sua disseminação foi facilitada por um conjunto de inovações tecnológicas, como o barateamento e a miniaturização dos aparelhos de recepção, a invenção da fita cassete e do toca-discos portátil, etc. Um teórico da contracultura afirmou que “mais do que jornais alternativos, discursos políticos, ou arengas dos gurus cósmicos, o rumor que ecoaria nos ouvidos da grande massa de jovens no Ocidente, nos anos 60, viria de seus aparelhos de som”.<sup>66</sup> Assim, a canção, em suas variadas manifestações, assumiu o papel que historicamente sempre coubera à literatura, tornando-se uma espécie de guia emocional da juventude em seu processo formativo.

Por outro lado, não se pode subestimar o fato de que naqueles anos insurrectos iria se desenvolver uma cultura autoral, requintada e contestadora, tanto no plano das formas quanto no das ideologias, que encontraria um novo público, de base universitária, com a suficiente abertura intelectual para experimentar estruturas artísticas mais inventivas e arrojadas, sobremodo no cinema, nas artes plásticas e na literatura. Para esses universitários (e para muitos jovens profissionais que aderiam ao frêmito tumultuoso daqueles dias), a cultura desempenharia um papel transcendente na construção de um futuro mais igualitário, primordialmente por ser fonte de consciência do indivíduo e do mundo e elemento de combate à alienação vigente na sociedade de massas. Deveria propor-se, contudo, como uma cultura de ousadia, não apenas no domínio das ideias, mas também nos estratos da linguagem e das técnicas.

---

<sup>66</sup> GOFFMAN, Ken. *A Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p.330.

Desse modo, o experimentalismo não foi rejeitado, como haviam sido as vanguardas europeias do início do século XX. Os numerosos grupos juvenis – nascidos dentro dos parâmetros da alta cultura e imbuídos de ânsias de evolução social e estética – estavam aptos a estabelecer analogias entre as revoluções políticas, existenciais e artísticas e podiam sentir como *suas* as complexas experiências precipitadas pelas obras de artistas desbravadores.

Ángel Rama observou que os novos leitores estabeleciam vínculos fortes com essas obras por causa da “ansiosa busca de identidade que elas apresentavam, fora dos esquemas interpretativos herdados.”<sup>67</sup> Contribuía também para a formação de vínculos a circunstância de o novo público consumidor de artes, cinema e literatura identificar-se com os criadores emergentes por uma vinculação etária (e sua natural proximidade de temas e visões), pois, na maioria dos casos, os cineastas, artistas plásticos e escritores cultuados na época sequer tinham alcançado os quarenta anos de idade. Confirmava-se, assim, a sutil afirmativa de Marx de que “a obra de arte cria um público sensível à arte e capaz de sentir prazer com a beleza. Por conseguinte, a produção não cria apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.”<sup>68</sup>

A historiadora cultural argentina Claudia Gilman, em excelente tese, pesquisou elementos comprovadores da formação, naquela década – sob a hegemonia de ficcionistas e críticos literários da América hispânica, quase sempre jovens – de um expressivo campo intelectual – unificado pelo ideário esquerdista (adesão fervorosa a Cuba e repulsa ao imperialismo), pronto a sustentar aventuras audaciosas no plano da literatura, fosse sob a perspectiva do reconhecimento das obras inovadoras que vinham à luz, fosse sob o ângulo do esforço que todos estavam dispostos a encetar para divulgá-las e ampliar sua circulação.<sup>69</sup>

Assim, na década de 60, em decorrência de turbulentas transformações históricas, acabaria se forjando um núcleo de romancistas hispano-americanos, temerários, autoconfiantes, de apurada cultura, quase todos procedentes da mesma geração e preparados, como nenhum outro grupo, para ocupar a função de pontas de lança da revolução na narrativa ocidental. Seus componentes partilhavam de idêntica concepção

---

<sup>67</sup> RAMA, Ángel. (org.) El boom en perspectiva. In:\_\_\_\_\_. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 2ª. ed., 1984, p.63.

<sup>68</sup> ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Sobre a literatura e a arte*, p.60.

<sup>69</sup> GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2ª.ed. ampliada, 2012.

de engajamento político e autonomia literária (esta afinidade parecia então inquebrantável), fugiam do universo nacionalista visto como provinciano, escolhiam o exílio para libertarem-se dos limites do meio, repartiam perspectivas formais semelhantes, queriam pôr a pique o velho e ossificado realismo, hegemônico em seus países de origem, e nutriam as mesmas aspirações quanto ao futuro reconhecimento de seus relatos. E, embora viessem de países onde a criação literária era entendida como atividade ornamental, concebiam o projeto de sobreviver apenas com os rendimentos oriundos de sua própria produção escrita.

Sob o ângulo da recepção popular, seria aceitável supor que, se *Cem anos de solidão* tivesse sido lançado em fins dos 50, talvez não obtivesse o mesmo êxito alcançado em 1967. É possível que muitos leitores, no fim da década anterior, enfrentassem alguma dificuldade em compreender obra tão singular, na medida em que esta fugia do cânone neorrealista, de feição trivial, dominante junto ao público médio e mesmo nos círculos letrados.<sup>70</sup> Em outras palavras, as condições objetivas não seriam propícias, pois só a partir dos anos 60 emergiria a incomensurável massa estudantil (com seus setores razoavelmente ilustrados), dirigida por intelectuais quase imberbes que clamavam por revoluções de mil faces e assaltavam as ruas, imprimindo nelas as marcas da anarquia e do desprezo pela ordem e pela tradição. Um mundo novo exigia também uma nova expressão literária, embora o livro-síntese dessa aventura estética tivesse como motivo – ironia dos tempos! – a recriação de uma sociedade fenecida e de uma estirpe condenada à solidão eterna.

Imediatamente ao êxito do romance de García Márquez, o mercado editorial europeu e norte-americano agitou-se em busca de outros escritores que pudessem despertar igual entusiasmo crítico e fascinação popular. Dezenas de autores hispano-americanos (mais o brasileiro João Guimarães Rosa) foram traduzidos, muitas vezes às pressas, para atender a demanda por essa novelística que apresentava mundos desconhecidos e reabilitava a ideia de enredo e de construção de realidades objetivas mediante arquiteturas narrativas insólitas. Em verdade, desde 1962, romancistas como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa haviam se tornado nomes conhecidos e admirados pelos leitores de língua espanhola, mas só agora suas obras

---

<sup>70</sup> Pelo menos em Porto Alegre, a maioria daqueles que se entregavam à aventura de fruir *Cem anos de solidão* compunha-se de jovens. Lembro-me de um número representativo de pessoas mais velhas, bastante intelectualizadas, que reagiram negativamente ao romance. Em geral, essas mesmas pessoas também emitiam críticas a *Grande sertão: veredas*, provavelmente pelo mesmo fato de o romance de João Guimarães Rosa fugir aos padrões convencionais de narrativa a que estavam acostumadas.

viriam a ser traduzidas em escala global, a exemplo do que acontecia com *Cem anos de solidão*. Era uma explosão estética e, ao mesmo tempo, uma explosão comercial. Um *boom*.

Fato revelador do triunfo dessas novas ficções deu-se em novembro de 1968, quando o suplemento literário de *The Times* (então referência em todos os países ocidentais) afirmou que, naquele momento, a contribuição mais significativa à literatura mundial procedia da América Latina. O fato era extraordinário porque a sociedade americana mostrava-se particularmente impermeável a manifestações culturais vindas do exterior. No início de 69, o crítico uruguaio Emir Rodriguez Monegal celebrou a importância desse reconhecimento internacional:

Com seu romance, a literatura latino-americana hoje percorre o mundo. As traduções se multiplicam na Europa e nos Estados Unidos, os críticos estrangeiros estão começando a ter em conta esses livros que chegam de países que antes só eram conhecidos por suas revoluções ou por suas pitorescas paisagens. [...] Nas universidades do mundo ocidental já não é um escândalo que se considere em pé de igualdade a literatura espanhola e a de suas antigas colônias. Tudo isso, que vem acontecendo há décadas para a consciência latino-americana, é coisa nova no Velho Mundo. [...] A literatura latino-americana já está funcionando como literatura não apenas no continente hispânico, senão no mundo inteiro. Já era hora.<sup>71</sup>

Porém, antes que viesse à luz *Cem anos de solidão* – este romance de ilusões, humor e pesadelos, que tratava de apagar os limites entre o real e o irreal, e cujos protagonistas “giravam como endemoniados em aventuras vertiginosas” –<sup>72</sup> tornando-se uma das mais vastas representações novelescas do século XX (e símbolo das ficções brotadas na América Latina que hipnotizariam milhões de leitores, em todos os pontos do planeta); antes da consolidação de um novo público leitor; e antes mesmo da explosão do ofuscante *boom*, houve nos anos 60 uma feliz conjugação de fatores históricos e estéticos que desafiaram a imaginação criadora e estimularam o nascimento de novas e empolgantes poéticas da narrativa, de tal sorte que o romance de García Márquez talvez não fosse o início do fenômeno, mas a cristalização de sua exuberância. Recuemos.

---

<sup>71</sup> MONEGAL, Emir Rodriguez. *Narradores de esta América*, v. 1. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976, p.36.

<sup>72</sup> OVIEDO, José Miguel. Un território mágico y americano. In: BENEDETTI, Mario et alii. *Asédios a García Márquez*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972, p.95.



## IV “NUESTRA AMÉRICA”

*Lo que es la historia de Cuba sino la historia de la América Latina?*

Emblema da Organização Latino-Americana de Solidariedade

OLAS (1967)

Antes que o chamado *boom*, nas décadas de 1960 e 70, transformasse pouco mais de vinte narradores hispano-americanos e um brasileiro – representantes de duas ou três gerações distintas, com projetos estéticos divergentes, mas invariavelmente vanguardistas – em nomes exponenciais do processo de ressurgimento da ficção no Ocidente, foi necessário que um elo, um ponto comum, se estabelecesse entre eles. Algo que permitisse aos críticos literários e ao público atribuir-lhes uma identidade coletiva, condensando multiformes experiências artísticas em um conceito unívoco, porém cheio de ressonâncias de audácia e novidade para atrair tanto os jovens quanto os velhos leitores, órfãos de narrativas vitais, quando não oceânicas, escritas quase sempre com fúria e paixão.

A *tabula rasa* de tal unidade foi a de que todos tinham nascido ou viviam (alguns haviam optado pelo exílio) em um continente de feição predominantemente ibérica, cujas características conhecidas no mundo resumiam-se a certos ritmos musicais bailáveis, a ditadores brutais e quase sempre bizarros, a líderes populistas que cortejavam as classes subalternas, e a alguns milionários que dilapidavam suas fortunas no mundo dourado do *jet set* internacional. Quer dizer, todos os escritores pertenciam a um território repleto de diversidades nacionais, raciais e econômicas, mas o largo espectro de traços específicos reduzia-se ao fato de terem o substrato unificador da *latinoamericand*. Essa condição lhes ofertava uma alma baseada na cartografia e era genérica o suficiente para integrá-los em um mesmo bloco, como se constituíssem uma família.

Mais do que um espaço físico-geográfico incorporado ao Ocidente pela avassaladora expansão dos impérios “mercantis-salvacionistas”<sup>73</sup> da Península Ibérica, que o tornaria um continente relativamente homogeneizado pela imposição dos idiomas básicos dos conquistadores e de seus valores sociais, existenciais e religiosos; mais do que a similitude dos regimes escravocratas, centrados na monocultura latifundiária e na mineração, e da estratégia comum de mestiçagem com os povos nativos e africanos; mais do que o surgimento de uma idêntica elite “criolla” que, no século XIX, comandaria o processo de independência política, assumindo tendências ideológicas e culturais, provenientes da Europa e eventualmente dos Estados Unidos; mais do que tudo isso, o conceito de América Latina foi uma invenção, ou seja, uma elaboração de intelectuais, uma criação no reino das ideias, que teve como emblemas míticos – em uma ponta e outra da história – homens de ação, a exemplo de Simon Bolívar (mito fundador) e de Ernesto Che Guevara (mito consolidador).

Em 1891, o cubano José Martí, mescla de pensador e revolucionário, escreveu um artigo que se tornaria clássico, *Nossa América*. Nele, de forma mais ou menos retórica, defendia o caráter mestiço da formação continental e a identidade comum dos latino-americanos em oposição à América imperialista. Além disso, advertia os governantes da necessidade de adequar seus propósitos às condições concretas de cada país:

Para tudo isso, onde quer que se governe, é preciso prestar atenção para governar bem; e o bom governante na América não é o que sabe como se governam o alemão e o francês, mas sim aquele que sabe de quais elementos está constituído seu país e como pode guiá-lo para chegar, por métodos e instituições nascidas no próprio país, àquele estado desejado, onde cada homem se conhece e cumpre sua função, e todos desfrutam da abundância que a Natureza oferece. [...] O governo deve nascer do país. [...] Conhecer o país e governá-lo conforme o conhecimento é o único modo de livrá-lo de tiranias. A universidade europeia deve dar lugar à universidade americana. A história da América, dos incas para cá, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia. A nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa.<sup>74</sup>

Clássico também se tornou o texto do uruguaio José Enrique Rodó, *Ariel* (1900), em que identificava Caliban (escravo selvagem e disforme de *A tempestade*, de Shakespeare, cuja ação transcorre numa ilha, provavelmente no Novo Mundo) com a grosseria e o vil materialismo dos norte-americanos. Enquanto isso, o personagem Ariel, o espírito puro, o gênio do ar e da água, simbolizaria a superioridade moral e de visão

---

<sup>73</sup> Feliz expressão de Darcy Ribeiro para designar o cunho ambivalente da conquista luso-espanhola do Novo Mundo. In: \_\_\_\_\_. *Teoria do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1972.

<sup>74</sup> MARTÍ, José. *Nossa América*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.196.

de mundo da civilização hispano-americana. Várias décadas depois, o cubano Roberto Fernández Retamar, intelectual orgânico da Revolução, inverteria as metáforas de Rodó, em ensaio muito conhecido:

Nosso símbolo, então, não é Ariel, com o pensou Rodó, mas Caliban. Isso se torna particularmente claro para nós, mestiços que habitamos as mesmas ilhas onde morou Caliban: Próspero invadiu as ilhas, matou os nossos antepassados, escravizou Caliban e lhe ensinou sua língua para se entender com ele. Que outra coisa podia fazer o escravo senão empregar essa mesma língua – hoje não há outra – para amaldiçoar Próspero, para desejar que a “peste rubra” o consuma? [...] O que é nossa história, o que é nossa cultura senão a história, senão a cultura de Caliban?<sup>75</sup>

O certo, no entanto, é que a concepção unitária de América Latina esbarrava em lacunas, imprecisões, contradições. E as abissais diferenças econômicas, culturais, educacionais e mesmo étnicas entre os países que a integravam? O que aproximaria, por exemplo, a realidade da Argentina à da Guatemala? A realidade uruguaia à boliviana? E as rivalidades consolidadas entre Brasil e Argentina, Chile e Peru, etc.? E a questão do Haiti e a das Antilhas, com outros idiomas e distintas configurações formativas? Seriam também eles latino-americanos? Acima de tudo – sob a perspectiva hispânica – um país era motivo de desconfiança, um país que pairava suspenso no ar, assombroso em suas dimensões, impenetrável em seus desígnios, um país ainda arcaico, ainda insciente do futuro poder geopolítico, voltado para o Atlântico e até certo ponto fechado para os vizinhos. O Brasil faria parte deste coletivo utópico de povos e nações?

A interrogação voltaria a aparecer nos idos de 60, entre os teorizadores deste cataclismo que foi a nova narrativa latino-americana. Ao redigir *Los nuestros*, o chileno Luis Harss entendeu que deveria colocar algum escritor brasileiro entre os nove hispano-americanos selecionados.<sup>76</sup> Leu João Guimarães Rosa, que ele desconhecia, como, aliás, a toda a ficção brasileira, e lhe dedicou um dos estimulantes capítulos de seu livro. E, assim, por acaso, legitimou um hipotético suporte unificador das obras novelescas produzidas na área ibérica. Concomitantemente, terminou por fazer justiça ao autor de *Grande sertão: veredas*, que, tanto por suas formulações narrativas e estilísticas quanto pelo mundo retratado, se situava entre os mais audaciosos romancistas do século.

Talvez tenham sido os economistas da CEPAL, na década de 50, os primeiros responsáveis por minimizar as diferenças e sublinhar as semelhanças estruturais entre os

---

<sup>75</sup> RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988, p.29.

<sup>76</sup> MARTINEZ, Tomás Eloy. Que se hizo de Luis Harss? In: *La Nación*, Buenos Aires: 26 /01/ 2008. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>. Acesso em: 30 jan. 2008.

países do continente. A América Latina era vista então como um território cujo desenvolvimento só ocorreria mediante uma rápida industrialização, dado o caráter desigual do sistema de trocas com as potências do Ocidente, cabendo ao Estado a função de indutor do processo. Este pensamento conhecido como “nacional-desenvolvimentista” tinha uma raio incompleto de eficácia, pois se adequava mais a nações com população elevada, razoável mercado consumidor, vias internas de comunicação, suficiente base energética, sistema jurídico estabelecido e instituições organizadas, a exemplo de Argentina, Brasil, México, e, em menor escala, Chile e Uruguai, sendo de difícil execução nos países cuja economia girava apenas em torno da produção rural.

Nos anos 60, o pensamento nacional-desenvolvimentista foi modificado por uma ótica mais radicalizada. Não bastavam a construção de parques industriais e a formação de burguesias locais para a superação do atraso. Seria preciso um reordenamento da economia mundial, conforme se lia, por exemplo, em obras do antigo “cepalino” Celso Furtado<sup>77</sup> e no livro conjunto de Enzo Falleto e Fernando Henrique Cardoso.<sup>78</sup> Estes últimos configuraram a chamada “teoria da dependência”, em que arguíam o papel reformista das burguesias nativas e criticavam a ideia de que a história econômica dos países periféricos reproduziria mecanicamente a dos países centrais. Em todos os ensaios, contudo, potencializava-se a noção de que, apesar das disparidades sociais e da variedade do estágio civilizatório, havia entre as nações do continente uma unidade profunda, resultante de seu papel subsidiário e dependente no sistema de trocas do mercado internacional.

Menos homogeneizadora do que a visão dos economistas, foi a perspectiva apresentada pelo então influente antropólogo Darcy Ribeiro, que, ao levar em conta aspectos históricos, étnicos e culturais dos povos americanos, matizou sua pretensa uniformidade e desenhou distinções significativas entre eles, dividindo-os em três grupos: os *Povos-Testemunho* (mexicanos, peruanos, bolivianos, etc.); os *Povos-Novos*

---

<sup>77</sup> FURTADO, Celso. *Subdesarrollo y estancamiento en América Latina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

<sup>78</sup> CARDOSO, F. H.; FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1969.

(brasileiros, chilenos, colombianos, paraguaios, etc.); e os *Povos Transplantados* (uruguayos e argentinos).<sup>79</sup>

Embora a originalidade convincente de sua exposição, que sublinhava a tipologia diferenciada e o desenvolvimento desigual dos povos e sociedades, o autor – em consonância com o ponto de vista ideológico dominante naqueles anos – não renunciava à ideia de “Pátria Grande”, isto é, à ideia de que os países abaixo do Rio Grande possuíam um denominador comum. Se, no passado, tinham construído sua história sob o peso exploratório dos impérios europeus; no presente eram esmagados pela potência norte-americana. Este fator estrutural, mais do que as particularidades de cada nação, exercia papel decisivo nas condições de atraso e subdesenvolvimento. Revogar os resíduos do estatuto colonial e romper com o imperialismo eram, portanto, as ações políticas desejáveis. Nisso, Darcy Ribeiro não se distinguia dos outros intelectuais esquerdistas do período.

É provável, contudo, que toda essa torrente de ideias sobre a identidade latino-americana não se tivesse imposto no campo político e cultural não fosse a inesperada vitória militar de Fidel Castro em Cuba. Em façanha épica, o guerrilheiro desceu de Sierra Maestra, onde lutava há três anos com um pequeno efetivo de *partisans*, e desbaratou o desmoralizado exército de Fulgencio Batista. Sua marcha triunfal, que culminou com o ingresso em *La Habana* em janeiro de 1959, foi um golpe profundo na tutela direta e indireta que os Estados Unidos exerciam em todo o continente. Fora isso, permitiu que o imaginário do homem latino-americano, frequentemente derrotista, ressentido e impotente, se libertasse de um único golpe das humilhações do passado, explodindo em uma consciência eufórica resultante das mudanças que a Revolução deveria promover, sendo a maior delas a emancipação das massas desvalidas. Só então, o conceito de América Latina discutido por alguns poucos acadêmicos, pensadores e economistas, em livros de escassos leitores, propagou-se vigorosamente até se tornar uma transbordante experiência coletiva.

## O FAROL CUBANO

---

<sup>79</sup> RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. (A tipologia apresentada nesta obra foi melhor desenvolvida e exemplificada no magnífico mural histórico e antropológico *As Américas e a Civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.)

Em 1960, o prestigiado sociólogo norte-americano Wright Mills publicara a obra *Listen, yanque: the Revolution in Cuba*, baseada em entrevistas e conversas feitas com guerrilheiros, jornalistas, intelectuais e gente do povo, durante breve viagem de um mês ao país, recém-emancipado da ditadura de Batista.<sup>80</sup> A vitória militar de um reduzido grupo de guerrilheiros sacudira a imaginação mundial pelo arrojo e juventude de seus líderes e, no transcurso dos anos seguintes, pelo inusitado projeto de um socialismo libertário, distante do cinzento e opressor sistema soviético. O livro teve sucessivas edições em vários países, inclusive no Brasil, onde foi traduzido como *A verdade sobre Cuba*.<sup>81</sup>

Para condensar o que seria opinião coletiva dos cubanos, criou um *nós*, um *nós* ficcional (espécie de porta-voz da Revolução), que se dirigia abertamente ao povo americano explicando o sentido do espírito insurgente e seus desígnios em relação ao futuro. Fidel Castro, que admirava muitíssimo Wright Mills, leu seu texto e o considerou correto. Na verdade, tratava-se de uma apologia do processo iniciado em Cuba, correspondendo ao que as pessoas progressistas, com maior ou menor grau de idealização, imaginavam ser a nova realidade da ilha caribenha.

Em um dos capítulos da obra, dedicado aos problemas culturais, essa voz coletiva não escondia a esperança quase desmedida em relação aos próximos anos, partindo do pressuposto de que muitos dos líderes rebeldes, inclusive o comandante em chefe, eram intelectuais. A voz reconhecia que, no primeiro momento, a tarefa básica era o da instrução pública, embora o alvo derradeiro fosse o de oferecer uma vida cultural ativa a toda a população:

Sabendo agora, quantos cubanos são ainda analfabetos, sabendo que somente agora estamos construindo escolas de nível primário, você poderá julgar que estamos mesmo loucos, quando afirmamos que nosso objetivo é formar em Cuba a maior cultura do hemisfério ocidental ou do mundo. Mas estamos falando sério. [...] Vamos criar em Cuba uma vida intelectual e cultural de um nível que a maioria dos povos do mundo jamais sonhou.<sup>82</sup>

O mais significativo era a defesa empreendida pela voz revolucionária tanto da liberdade de expressão no campo artístico, quanto a da integração da cultura cubana no quadro da cultura universal:

---

<sup>80</sup> Fulgencio Batista foi presidente de Cuba entre 1940 a 1944, embora desde 1933 já tivesse forte ascendência no governo. Em 1952, este ex-sargento de origem humilde e disposição sanguinária tomou o poder através de um golpe de estado e tornou-se ditador até ser deposto pelo movimento guerrilheiro, sob o comando de Fidel Castro.

<sup>81</sup> MILLS, Wright. *A verdade sobre Cuba*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

<sup>82</sup> Op. cit., p.145.

Desejamos uma manifestação absolutamente livre do espírito humano. Na ‘Sierra’ ninguém nos disse em que estilo deveríamos agir. Da mesma forma, os homens devem pintar e escrever livremente. [...] Sabemos muito bem que todo despertar de uma nova cultura, hoje em dia, deve ser parte da cultura universal.<sup>83</sup>

Este repúdio ao dirigismo estético e ao cerceamento da liberdade de expressão seria referendado mais tarde por Fidel Castro em seu célebre discurso *Palavras aos intelectuais*:

A Revolução tem que compreender esta realidade (cidadãos honestos que mesmo não sendo revolucionários, estão com ela) e, portanto, deve atuar de maneira que todos estes artistas e intelectuais que não sejam genuinamente revolucionários encontrem dentro da Revolução um campo onde trabalhar e criar, e que seu espírito criador – ainda quando não sejam escritores ou artistas revolucionários – tenha oportunidade e liberdade para se expressar dentro da Revolução. Isto significa que dentro da Revolução, tudo; contra a Revolução, nada.<sup>84</sup>

Ainda que as últimas frases pudessem ter um duplo sentido – como os anos seguintes o comprovariam – as manifestações dos dirigentes cubanos, associadas à mística do heroísmo guerrilheiro e à ideia de construção de uma nova ordem igualitária, seduziram milhões de pessoas, em especial os jovens da América Latina, muitas vezes submetidos em seus países a regimes socialmente excludentes, quando não totalitários. A simpatia internacional pela causa da Revolução ancorava-se também na repulsa à desastrosa política externa norte-americana: apoio à fracassada invasão de Cuba por exilados (Baía dos Porcos, 1961); bloqueio econômico à ilha; sustentação econômica e militar de ditadores corruptos e cruéis em todo o continente; intervenção crescente no Vietnã, desencadeada por John Kennedy. Ou seja, a política imperialista dos Estados Unidos era o combustível de uma fervorosa adesão ao radicalismo e à insurgência – talvez mais emotiva do que ideológica – por parte de estudantes, professores, jornalistas, escritores e outros segmentos ligados ao trabalho intelectual.

Notável repercussão obteve igualmente o livro *Furacão sobre Cuba*, de Jean-Paul Sartre, que veio à luz em 1960. Acompanhado de Simone de Beauvoir, o filósofo visitara a Ilha em quase toda a sua extensão, ainda em 59, e mantivera longas conversas com Fidel Castro e Che Guevara. Excetuando-se aquilo que hoje parecem apenas platitudes esquerdistas, há na obra observações penetrantes sobre a realidade dos primeiros momentos revolucionários. Sartre ressalta a esperança dos intelectuais na originalidade da experiência cubana, baseada na cintilante energia popular:

---

<sup>83</sup> Op. cit., p.154.

<sup>84</sup> Apud PORTUONDO, José Antonio. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América en su literatura*. Mexico, D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1972, p.396.

Esses homens em pleno trabalho, sem se desviarem um instante de sua vigilância, lutam para salvar, sob a ameaça estrangeira, as suas conquistas mais preciosas: a liberdade desconhecida até agora em Cuba, que eles fazem nascer e que legitimam suas reformas; e a nova aliança revolucionária, a confiança e a amizade que os une uns aos outros. Não vejo como povo algum possa se propor, atualmente, a uma finalidade mais urgente nem mais digna. É preciso que os cubanos triunfem – ou perderemos tudo, até mesmo a esperança.<sup>85</sup>

Há também no livro uma certa intuição da importância que, nos próximos anos, os jovens assumiriam na luta por mudanças sociais no mundo inteiro:

O maior escândalo da Revolução não é ter desapropriado as terras, mas ter posto meninos no poder. [...] Desde que era preciso uma mudança radical, as circunstâncias determinaram que a juventude a levasse a efeito. Só a juventude tinha cólera e angústia suficiente para o empreendimento; a pureza suficiente para vencer. [...] Nada de velhos no poder!<sup>86</sup>

As previsões de Sartre especialmente sobre o papel da juventude nos movimentos incendiários que tumultuariam o período foram a de um verdadeiro oráculo. Nos anos seguintes, milhares de rapazes e moças, em quase todos os países da América Latina, veriam na experiência cubana um modelo revolucionário absoluto e trocariam as universidades e os colégios por armas e pela constituição de células guerrilheiras, seja nas cidades, seja em impenetráveis zonas rurais ou selváticas. E, à exceção da Nicarágua (década de 80), em nenhum outro país do continente a guerrilha saiu-se vitoriosa, sendo duramente derrotada pelas forças militares locais, muitas vezes sequer tendo o apoio das camadas populares que os jovens combatentes acreditavam representar.

Com frequência, os dirigentes da luta armada desprezavam as circunstâncias concretas de cada país e, fosse por sectarismo ou ignorância, marchavam cegamente para o fracasso. O equívoco militarista desses movimentos acabou legitimando, junto a setores da população, o aparato repressivo e até mesmo a constituição (ou a manutenção) de regimes ditatoriais de extrema direita. Mas, no início dos sessenta, diante da euforia revolucionária, quem poderia antever o futuro sombrio de tortura, dor, desaparecimento e morte?

Na moldura de uma época tensa, marcada pela polarização da Guerra Fria, pela desconfiança geral em relação ao passado e pela emergência de uma nascente classe média, instruída e propensa à rebeldia, os escritores aderiram maciçamente ao regime cubano. Além do caminho modelar da via armada, do sopro épico envolvendo as ações

---

<sup>85</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Furacão sobre Cuba*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, p. 185.

<sup>86</sup> Op. cit., p.114.



guerrilheiras, do ascetismo, do desprendimento dos comandantes e do destemido enfrentamento do império norte-americano, afirmava-se na sociedade caribenha, através de seus dirigentes culturais, a valorização de princípios intelectuais e artísticos, a recusa ao realismo socialista e a defesa da liberdade de expressão.

Havia algo, contudo, que parecia tocar mais fundo no coração dos letrados: a retomada de certezas utópicas – destruídas pela experiência soviética – como a criação de uma nova ordem, mais justa e igualitária, e, sobretudo, a construção do “homem novo”, o homem do futuro, altruísta e liberto da alienação inerente ao universo burguês. Em pequeno ensaio, muito citado naqueles anos, Ernesto Che Guevara, ele próprio um grande leitor<sup>87</sup> expressou sua convicção na mudança da natureza humana:

Neste período de construção do socialismo podemos ver o homem novo que está nascendo. Sua imagem ainda não está acabada; nem poderia estar, já que o processo anda paralelamente ao desenvolvimento das novas forças econômicas. [...] O prêmio será a nova sociedade onde os homens terão características diferentes.<sup>88</sup>

A restauração da utopia comunista e a fé quase religiosa nas transformações vividas por Cuba aproximaram de maneira intensa os escritores ao processo revolucionário. Em sua maioria eram ficcionistas (talvez pelo desígnio realista do gênero novelesco), intoxicados de teses sartreanas (a do engajamento, em especial), quando não adeptos de um marxismo um tanto esquemático, em que predominava o desprezo pelas oligarquias locais e pela exploração imperialista. Mas poucos tinham militado politicamente até então, e agora se lhes oferecia a oportunidade única de participar e de intervir no destino de uma revolução admirada no mundo inteiro pela intrepidez de seu povo e pelo alcance universal de seu programa. Para alguns, apoiar o novo regime era antes de tudo uma imposição moral: tratava-se de assumir a perspectiva humanista contra a barbárie da existência, reinante no mundo mercantilizado. Para outros, significava a chave de uma passagem que os transformaria de criadores literários em intelectuais, ou mesmo em homens de ação.<sup>89</sup> O certo é que, em todos eles, sedimentava-se um exacerbado sentimento de orgulho por estarem juntos e partilharem

---

<sup>87</sup> No ensaio, *Ernesto Guevara, rastros de leitura*, publicado em *O último leitor* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), Ricardo Piglia mostra a importância da leitura na vida do Che, lembrando que, ao ser preso na Bolívia, já sem forças, carregava livros em uma pasta de couro amarrada ao cinturão, recusando-se a se desfazer deles, mesmo na inútil tentativa de fugir ao cerco dos inimigos que terminariam por assassiná-lo.

<sup>88</sup> GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1986, p.18.

<sup>89</sup> Muitos escritores e intelectuais aderiram a movimentos guerrilheiros nas décadas de 60 e 70 e vários foram mortos em ação como o poeta peruano Jávier Heraud e o padre colombiano Camilo Torres.

da mesma viagem, na mesma nau libertária. Reproduziriam sem pestanejar a famosa declaração de Sartre que, ao ser interrogado por jornalistas europeus a respeito do que fazer pelos oprimidos do universo, respondera apenas: “Tornem-se cubanos.”

## OS GRANDES ESCRITORES E A REVOLUÇÃO

Em 1962, realizou-se em Concepción, no interior chileno, o II Congresso de Intelectuais, um encontro bienal que reunia escritores e críticos da América hispânica. Embora a programação privilegiasse o debate sobre aspectos específicos do fazer literário, o que efetivamente se discutiu foi a situação de Cuba. Quem expressou com maior brilho e persuasão retórica a importância do alinhamento dos intelectuais com a Revolução foi o jovem e carismático Carlos Fuentes, autor de um romance que anunciara o *boom*, *La región más transparente*, publicado em 1958, espécie de painel fragmentário e polifônico da realidade do México no século XX. O auditório reagiu com vibração às palavras inflamadas de Fuentes. Uma década depois, ao lembrar os detalhes daquele congresso, José Donoso sublinhou a importância da intervenção do novelista mexicano:

Fuentes me disse durante a viagem de trem a Concepción que, depois da Revolução Cubana, ele já não consentia em falar publicamente sobre outro assunto que não de política, jamais de literatura; que na América Latina ambas eram inseparáveis e que agora o continente só podia olhar para Cuba. Seu entusiasmo por Fidel Castro, sua fé na Revolução ecoaram em todo o Congresso de Intelectuais que, por causa de sua presença, politizou-se fortemente, e uma infinidade de escritores de todos os países latino-americanos manifestou quase que por unanimidade sua adesão à causa cubana. Creio que esta fé e esta unanimidade política foi então um dos grandes fatores da internacionalização do romance hispano-americano, aglutinando visões e metas, proporcionando uma estrutura ideológica da qual se podia estar, mais ou menos próximo e oferecendo, por certo tempo, a sensação de coerência continental. [...] E assim experimentei pela primeira vez esta repentina e poderosa onda de simpatia por uma causa política que unificava o continente e todos os seus escritores.<sup>90</sup>

Antes de Fuentes e Donoso, García Márquez já fora atraído pelo charme rebelde de *La Habana*, pois, em 1959, na condição de repórter, assistira aos julgamentos de militares favoráveis a Batista, em sua quase totalidade condenados ao fuzilamento no “paredón”. Entre 60 e 61, trabalhara, tanto em Cuba quanto no México, como jornalista

---

<sup>90</sup> DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*, p. 60.

da agência de notícias cubana *Prensa Latina*, ao lado de um de seus maiores amigos, Plinio Apuleyo Mendoza. Ambos abandonaram a agência (na verdade, foram demitidos), em função do sectarismo que a dominaria nos anos seguintes.<sup>91</sup>

García Márquez não retornou à ilha caribenha durante toda a década de 60, nem seria convidado para reuniões, encontros e congressos, tampouco para participar dos corpos de jurados do *Prêmio Casa de las Américas*, uma espécie de distinção reservada a intelectuais militantes da causa revolucionária e a “companheiros de viagem”, isto é, figuras emblemáticas da área cultural que, mesmo não sendo comunistas, nutriam admiração incondicional pelo processo cubano. Verdade que textos seus apareciam em periódicos locais mas, pelo menos aparentemente, o escritor havia caído em desgraça junto à nomenclatura intelectual dirigente, mesmo que continuasse expressando solidariedade à Revolução e evitasse, ao contrário de inúmeros amigos, pronunciar-se acerca do caso Padilha, que abalaria setores da esquerda em 1971. Apenas então começou a recuperar a confiança dos funcionários cubanos, até que, em meados daquela década, recebeu um convite pessoal de Fidel Castro para visitar o país. Tornou-se, então, amigo íntimo do “comandante-en-jefe” e mostrou-se suficientemente leal para representar o papel de estrela máxima da constelação de artistas e intelectuais que permaneceriam fiéis ao regime, mesmo quando este principiou a se esclerosar e perder apoio internacional.

Por seu turno, a ligação de Mario Vargas Llosa com Cuba deu-se no momento particularmente dramático da chamada *Crise dos Mísseis*, em outubro e novembro de 1962. Naqueles dias estremecedores, em que a invasão da ilha parecia iminente e em que até mesmo uma guerra nuclear se desenhava no horizonte, o autor peruano, então com 26 anos, surpreendeu nas ruas de Havana a coragem, a disposição para a resistência e o grande élan revolucionário que mobilizava o país inteiro. Em artigos publicados no *Le Monde*,<sup>92</sup> referiu-se à coesão popular em torno da figura apaixonante de Fidel Castro e defendeu com vigor o novo regime, convertendo-se nos anos seguintes em um dos escritores mais prestigiados junto à *intelligentsia* oficialista, sendo frequentemente

---

<sup>91</sup> Em 1961, em função do apoio da União Soviética a Cuba, quadros tradicionais do partido comunista local ocuparam inúmeros cargos na estrutura administrativa, manifestando uma tendência ao dogmatismo e à intolerância que os tornou odiosos aos olhos dos revolucionários de primeira hora. Fidel Castro teve de intervir, reduzindo-lhes o poder.

<sup>92</sup> Dois desses artigos (*Cuba, país sitiado* e *Crônica da Revolução*) foram reproduzidos no livro *Contra vento e maré*.

convidado a visitar a ilha, além de integrar o conselho de redação da revista *Casa de las Américas*.

Em 1967, quando começaram a vicejar na Europa inúmeras críticas de liberais e sociais-democratas ao caráter totalitário do sistema político cubano, ele redigiu um convincente artigo sobre a necessidade pontual de sobrepor-se a justiça à liberdade, ressaltando as conquistas da Revolução nas áreas de educação, saúde e cultura, além de reafirmar a certeza “do amor de Fidel pelo seu país e da sinceridade de estar agindo pelo bem de seu povo.”<sup>93</sup> Não havia chegado ainda a hora de sua ruptura com o socialismo castrista, mas isso não demoraria a acontecer.

No entanto, a mais inesperada das adesões a Cuba foi a de Júlio Cortázar. Escritor requintado, cosmopolita, autoexilara-se em Paris e vivia voltado exclusivamente para a criação artística, não escondendo seu desprezo pela política partidária, sobretudo em suas formulações populistas. Pode-se mesmo admitir que alguns de seus primeiros contos, que oscilam entre a configuração realista e a fantástica, a exemplo de *La casa tomada*, manifestavam um mal-estar com a emergência do peronismo e de suas turbas fanatizadas pelas ações demagógicas do “generalíssimo” e pela memória de sua companheira, Evita Perón. Contudo, em fins de 1962, após sua primeira viagem a Cuba para participar como jurado de um dos prêmios de *Casa de las Américas*, Cortázar sentiu-se profundamente tocado pela chama revolucionária:

A Revolução Cubana me mostrou então e de uma maneira muito cruel e que me doeu muito, o grande vazio político que havia em mim, minha inutilidade política. Desde este dia tratei de documentar-me, tratei de entender, de ler; o processo se foi fazendo paulatinamente e às vezes de uma maneira quase inconsciente. Os temas nos quais havia implicações do tipo político ou mais ideológico do que político foram invadindo minha literatura. É um processo que se pode ir apreciando ao largo dos anos.<sup>94</sup>

Entre os expoentes do *boom*, o narrador argentino foi o mais fiel militante da causa cubana, o mais disposto a conceder diante dos arroubos autoritários do regime, o que mais tentou justificá-lo, o que mais se impregnou da certeza de que no ventre da pequena ilha caribenha gerava-se a organização social do futuro e a transformação purificadora da natureza humana. Em 1966, escreveu o conto *Reunião*, em que, sob tênue manto ficcional, evocava a história do desembarque do *Granma* (fato originador do movimento armado em Sierra Maestra), conforme o ponto de vista de um

---

<sup>93</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p.108.

<sup>94</sup> CORTÁZAR, Julio. In: ALMEIDA, Facundo de; PIÑERO, Liliana. *Cortázar, Presencias*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004, p.30.

guerrilheiro argentino, asmático e internacionalista.<sup>95</sup> Embora excepcionalmente bem escrito, o texto deixa transparecer a inocência do autor ao apresentar uma visão idealizada dos revolucionários, sobretudo da generosidade de suas lideranças que, mesmo em meio ao horror, não perdem o sentido humanista que os anima. Luís, o líder do movimento, óbvia encarnação literária de Fidel Castro, é envolto por um halo religioso:

Teríamos que ser como Luis, não segui-lo senão sendo como ele, deixar para trás inapelavelmente o ódio e a vingança, olhar o inimigo como o olha Luis, com uma implacável magnanimidade que tantas vezes suscitou em minha memória (mas como dizer isto a alguém?) uma imagem de pantocrátor,<sup>96</sup> um juiz que começa por ser o acusado e a testemunha e que não julga, que simplesmente separa as terras das águas para que ao fim, alguma vez, nasça uma pátria de homens em um amanhecer trêmulo, à beira de um tempo mais limpo.<sup>97</sup>

Após a morte de Cortázar (1984), Mario Vargas Llosa, que durante os 60 fora seu melhor amigo, relembrou-o como um ser de absoluta integridade, que se convertera ao socialismo não por razões ideológicas, e sim por imperativo ético. Era surpreendente – considera Llosa – que este homem, cujo refinamento de ideias e de gostos o convertia em uma espécie de intelectual aristocrático, frequentasse os mais prosaicos congressos esquerdistas, assinasse toda a sorte de manifestos, inclusive os estudantis, e participasse no interior da Nicarágua da distribuição de títulos de propriedade rural a camponeses.<sup>98</sup> Mas, como sua postura – “ingênua”, no dizer do ficcionista peruano – originava-se de uma noção moral da existência, “não perdi o respeito por ele, assim como não perdi o carinho e a amizade que – mesmo à distância – sobreviveram a todas as nossas divergências políticas.”<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> O conto é baseado no livro de Che Guevara, *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Navarra: Editorial Txalaparta, 1997.

<sup>96</sup> Pantocrátor refere-se ao epíteto divino, atribuído apenas a Jesus Cristo, significando aquele que tudo compreende, tudo rege e tudo pode. No conto, Luís é sacralizado, conforme sagaz observação de Ángel Esteban. In: \_\_\_\_\_; GALLEGO, Ana. *De Gabo a Mario*. Nueva York: Vintage Espanhol, 2011, p. 53.

<sup>97</sup> CORTÁZAR, Julio. Reunión. In: \_\_\_\_\_. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969, p.75.

<sup>98</sup> Em 1985 publiquei no mensário *Já* a tradução que fiz de um quase desconhecido poema de Cortázar sobre a Nicarágua, *Noticia a los viajeros* (“Se tudo é coração e rédea solta / e nos rostos há luz de meio-dia / se numa selva de armas brincam meninos / e cada rua foi ganha pela vida / não estás em Assunção ou Buenos Aires / não te equivocaste de aeroporto / não se chama Santiago o fim da etapa / seu nome é outro que não Montevideú. / Vento da liberdade foi teu piloto / e bússola do povo te deu o norte / quantas mãos estendidas te esperando / quantas mulheres, quantas crianças e homens / por fim alçados juntos ao futuro / por fim transfigurados em si mesmos / enquanto a longa noite da infâmia / se perde no desprezo do esquecimento. / Percebeste-a desde o ar: esta é Manágua / de pé entre ruínas, bela em seus baldios / pobre como as forças combatentes / rica como o sangue de seus filhos. / Já vês, viajante, sua porta está aberta / todo o país é uma imensa casa /. Não, não te equivocaste de aeroporto: / entra, pois, estás na Nicarágua.”)

<sup>99</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias*, p.384.

Em pouco tempo, as ofuscantes luzes do Caribe seduziram quase todos os grandes criadores literários da América Latina: Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Octavio Paz, sem contar o próprio Alejo Carpentier, que fora nomeado embaixador na França por Fidel Castro. Além da proximidade ideológica, todos encontraram na Revolução uma alternativa pessoal e coletiva de alçar seus nomes e suas obras por sobre os limites nacionais, fugindo da indiferença do meio e da pobreza do sistema de transmissão e recepção cultural de seus países, ingressando em uma rede internacional de reconhecimento e difusão. Por seu turno, a necessidade de posicionamento político levou-os a situar-se além do pequeno universo das letras e a articular opiniões informadas e (tanto quanto fosse possível) racionais acerca dos problemas mais complexos de seu tempo, sobretudo os que diziam respeito ao continente. Completava-se a metamorfose: já não eram apenas escritores, mas intelectuais.

Entre todos os autores proeminentes arrolados nas múltiplas e contraditórias listas do chamado *boom*, apenas Jorge Luis Borges e João Guimarães Rosa não expressaram qualquer entusiasmo pela experiência cubana. Ao contrário, no Congresso Latino-americano de Escritores, realizado no México, em 1967, com a presença de mais de cem críticos, poetas e ficcionistas, o brasileiro enfrentou, como vice-presidente do encontro, a maioria hostil que desejava politizar o evento e transformá-lo em espaço exclusivo de letrados revolucionários. Mário Benedetti (então morando em Havana, a exemplo de vários outros intelectuais hispano-americanos) leu uma declaração da delegação cubana, afirmando a impossibilidade de um autor de esquerda integrar uma comunidade com outros escritores que fossem simpáticos ao imperialismo ou comprometidos com as oligarquias nacionais.

Após muita confusão, o plenário aprovou condenações ao bloqueio de Cuba e à intervenção americana no Vietnã. Guimarães Rosa renunciou ao cargo, lamentando a “planfletarização e o sectarismo” do congresso e tentou estabelecer uma frente intelectual que priorizasse assuntos literários e culturais, mas apenas figuras de segunda linha o apoiaram.<sup>100</sup> Os escritores de maior dimensão ficaram com os cubanos,

---

<sup>100</sup> O episódio é registrado sem maiores comentários por Claudia Gilman em seu ensaio *Entre la pluma y el fusil*, p.135-6. No entanto, a soma das divergências causadas pelo sectarismo dos funcionários culturais cubanos teria impacto decisivo no cisma ocorrido nos anos 70, quando importantes intelectuais apoiadores do regime se converteriam em “hereges e renegados”, conforme a célebre expressão de Isaac Deustcher para designar os opositores do socialismo soviético. (*Herejes y renegados*. Barcelona: Ariel, 1970). Em Cuba, o insulto preferido em relação aos dissidentes era (e o é até hoje) o de “gusano” (verme).

entendendo que aquelas exigências atendiam ao clima de enfrentamento e de polarização da época. Um espectador menos engajado perceberia, contudo, os sinais de que o dogmatismo avançava sobre a relativa liberdade de expressão vigente na ilha. O ovo da serpente estava prestes a se romper.

Frise-se que, logo após a vitória guerrilheira, as autoridades cubanas haviam atraído esta casta pensante, sem lhe cobrar maiores requisitos ideológicos, a fim de torná-la cúmplice da incomensurável tarefa de implantar o socialismo em um país que logo se veria sitiado pelos Estados Unidos. Ainda em 1959, surgira a *Casa de las Américas*, cuja denominação já indicava o seu propósito aglutinador, e, em maio de 60, veio à luz a primeira edição da revista, também designada como *Casa de las Américas*. Esta foi, talvez, a publicação literária mais importante do mundo, ao menos no transcurso de sua primeira década de existência, pois ali escreviam (ou eram analisados e resenhados) os grandes poetas da América e de outros continentes e, sobretudo, a maioria dos ficcionistas que resgatavam a literatura de sua morte anunciada. O próprio Fidel Castro tinha consciência do papel significativo daquele órgão no campo da cultura: “Hoje a Casa de las Américas é a instituição mais prestigiosa de todo o continente. Os mais sólidos valores literários da América Latina participaram de uma forma ou outra nos eventos aqui ocorridos”.<sup>101</sup>

Os prêmios criados pela *Casa* proporcionavam a centenas de escritores de incontáveis países que exercessem a função de jurados e pudessem usufruir, por semanas, de uma realidade que, em vários sentidos, parecia-lhes empolgante: a mobilização das massas, sua disponibilidade para o sacrifício, sua energia e ímpeto, sua paixão pelos comandantes, etc. No afã de expor os laços políticos que os uniam à nova ordem imperante em Cuba, muitos desses autores produziram textos encomiásticos a respeito das lideranças revolucionárias ou das mudanças que ocorriam naquele país. Em todas as edições da revista *Casa de las Américas* aparecem poemas, crônicas ou pequenos ensaios centrados no elogio dessa realidade cambiante, dessa realidade que se transfigurava, quer sob a ação das infinitas brigadas de voluntários, quer sob a perspectiva frequentemente idílica com que os escritores a registravam.<sup>102</sup> Mesmo Pablo Neruda, o condor continental – hostilizado por vários dirigentes culturais cubanos, que o

---

<sup>101</sup> Revista *Casa de las Américas*, nº. 142. La Habana: 1984, p. 3

<sup>102</sup> Guardei dezenas de revistas *Casa de las Américas* e todas, sem exceção, apresentam material explícito de apoio ao sistema vigente, mesmo aquelas lançadas nos primórdios dos oitenta, quando a possibilidade de uma invasão norte-americana já se tornara improvável.

consideravam aberto em demasia às homenagens capitalistas <sup>103</sup> – não poupou versos a respeito do alcance da Revolução:

Porém quando torturas e trevas  
parecem apagar o ar livre  
e não se vê a espuma das ondas,  
senão o sangue entre os arrecifes,  
surge a mão de Fidel e nela  
Cuba, a limpa rosa do Caribe.  
E assim demonstra com sua luz a história  
que o homem modifica o que existe  
e se leva ao combate a pureza  
abre-se em sua honra a primavera insigne. <sup>104</sup>

## A VITÓRIA DA “LATINOAMERICANIDAD”

A ampla adesão da *intelligentsia* aos acontecimentos que transformaram Cuba em paradigma de um socialismo heroico e sem mácula terminou por sedimentar o conceito de América Latina, pois, no imaginário do campo esquerdista, as fronteiras territoriais de há muito haviam se tornado secundárias. Com isso, o nacionalismo ideológico que marcara a vida cultural da década de 50, seja sob a forma conservadora, seja sob a forma populista, entrara em obsolescência. A verdadeira linha divisória dos países estabelecia-se entre a oligarquia e o povo, os dominadores e os dominados, o colonialismo e o anticolonialismo. A experiência cubana de ruptura com a espoliação externa e interna dividia o continente em duas tendências irreconciliáveis: de um lado, o capitalismo dependente e promotor da desvalia social; de outro, a nova sociedade igualitária que germinava no Caribe. Quaisquer alternativas diferentes, fossem as populistas de esquerda, fossem as sociais-democratas, estariam condenadas, pelos seus próprios limites, ao fracasso histórico.

---

<sup>103</sup> Em 1966, após participar do Congresso do PEN Club Internacional, em Nova Iorque, Pablo Neruda foi admoestado por vários intelectuais cubanos, através de uma carta aberta em que o acusavam de complacência com o imperialismo. Entre os críticos figuravam Alejo Carpentier, Nicolás Guillén e Roberto Fernández Retamar. A dureza do manifesto foi de tal ordem que, em vários recitais poéticos pelo mundo, o autor chileno foi vaiado por jovens iracundos de extrema esquerda. Em função disso, Neruda não quis mais voltar a Cuba tampouco perdoou seus detratores. (EDWARDS, Jorge. *Adeus, poeta*. São Paulo: Siciliano, 1993.)

<sup>104</sup> Revista *Casa de las Américas*, nº.142, La Habana: 1984, p. 9. Edição comemorativa aos 25 anos da *Casa*, com a reprodução de textos selecionados dos primeiros números do periódico.



A experiência castrista fortaleceu a ideia de “Pátria Grande”, ou seja, da concepção de que a unidade da América Latina era viável, pois as semelhanças políticas, sociais e culturais entre os povos que a constituíam eram muito maiores do que sua eventual diversidade. Juan Marinello, pensador cubano diretamente ligado ao aparelho do estado, expressou essa concepção internacionalista, valendo-se das teorias de José Martí, conforme o modelo engajado de então:

Nossa Revolução tem, como todos os grandes momentos libertadores, uma inquebrantável vocação de universalidade. Há que tê-la, porque não a conduz outro objetivo em essência que o de libertar o homem, a todo o homem – sem raça, nem sobrenome – daquilo que cerceia sua atividade legítima. [...] Porém esta pátria, este pedaço de mundo não foi para José Martí apenas a pátria cubana e sim outra maior, a pátria latino-americana, a qual deu seu maior desvelo e a qual augurou a mais alta grandeza. Os elementos que sustentam sua convicção são bastante conhecidos. Uma vez afirmou que falava de povo, e não de povos, porque há um só que vai do Bravo à Terra do Fogo. Mais de uma vez nos disse que Nossa América estava unida na mesma origem, frente ao mesmo perigo e na mesma esperança.<sup>105</sup>

Em resumo, um conjunto excepcional de fatores históricos convergiu nos 60 para criar a junção entre vanguarda política e vanguarda literária, e Cuba consolidou-se como o centro vital deste vínculo entre o novo na arte e o novo simbolizado pelo processo de libertação dos povos ibero-americanos. O conceito de Revolução estendeu-se a vários domínios, que não somente os da ideologia, infiltrou-se na literatura, no cinema, nas artes plásticas, na vida cotidiana e no horizonte provável de milhões de pessoas (jovens instruídos, em sua maior parte) que sonhavam com mudanças em todas as instâncias da realidade. Nesta moldura, a função adquirida pelo romance foi nuclear, corroborando as assertivas de Sartre a respeito do gênero e de sua vocação para o compromisso:

Escrever é atuar: toda a coisa que se nomeia já não é completamente a mesma; perdeu sua inocência. Caso se nomeie a conduta de um indivíduo, esta conduta aparece de imediato ante ele; este indivíduo vê a si mesmo. [...] O escritor comprometido sabe que a palavra é ação; sabe que revelar é transformar e que não é possível revelar sem propor-se à transformação. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana. O homem é o ser frente ao qual nenhum ser pode manter a neutralidade; nem o próprio Deus. [...] Por isso, chegamos à conclusão de que o escritor escolheu revelar o mundo e especialmente o homem aos outros homens, para que estes, ante o objeto assim posto a nu, assumam todas as suas responsabilidades.<sup>106</sup>

Cuba convertera-se no centro irradiador da “latinoamericanidad”, uma espécie de paisagem compartilhada, de território coletivo, ora concreto, ora abstrato, onde o intelectual (ou o simples escritor) não se via engolfado pela solidão e pelo desarraigo da

---

<sup>105</sup> MARINELLO, Juan. Palabras en la constitución del Premio Casa de las Américas. In: Revista *Casa de las Américas*, n.º.103, La Habana: 1977, p. 6.

<sup>106</sup> SARTRE, Jean Paul. *Que es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950, p. 52-3.

modernidade, onde tudo o que escrevia ou pronunciava adquiria uma relevância desconhecida e um largo alcance geográfico, fazendo-o sentir-se membro de uma comunidade, de uma família, de um grupo irmanado em torno de novos princípios éticos e estéticos. Por isso, os destinos da Revolução e da emergente narrativa latino-americana se confundiram a tal ponto que a segunda foi apresentada, às vezes, como decorrência da primeira, a exemplo do que se pode observar neste texto de Mario Benedetti:

É curioso comprovar que a grande eclosão da narrativa latino-americana, assim como a intercomunicação entre seus criadores, tem lugar nos últimos dez anos, precisamente quando, por um lado, a pressão política e o intervencionismo dos Estados Unidos atingem a América subdesenvolvida, e, por outro lado, no período em que os povos latino-americanos adquirem pela primeira vez coesão e um profundo sentimento anti norte-americano.<sup>107</sup>

Roberto Fernández Retamar, que sempre expressou a versão oficialista dos cubanos a respeito das questões culturais, foi explícito nesta relação de causa e efeito.

Nós insistimos que a Revolução não é somente cubana; que é também a Revolução da América Latina, que triunfou em Cuba e conhece momentos dramáticos em outras partes do continente. [...] Parece lógico que a expressão desta Revolução não seja apenas um fato cubano, e sim um fato latino-americano. Fala-se hoje em todo o mundo do auge da literatura latino-americana. Esse auge não é mais que uma consequência desse feito. [...] A atual literatura latino-americana, em qualquer sentido, é a literatura do surgimento da revolução latino-americana que, até o momento, só triunfou em um país, mas cujas raízes e perspectivas a ultrapassam largamente.<sup>108</sup>

Esta vinculação tornou-se um lugar-comum entre os ensaístas de esquerda de todos os quadrantes:

Sob pena de cair na miopia histórica, não se pode deixar de advertir que o auge da narrativa latino-americana se acha intimamente vinculada ao surgimento da Revolução Cubana, que modifica radicalmente a forma da presença da América Latina na cena política internacional, assim como o fortalecimento na Europa dos setores democráticos e anti-imperialistas, cada vez mais conscientes de que sua sorte esta ligada estreitamente às lutas de libertação nacional dos países do Terceiro Mundo.<sup>109</sup>

O elo entre a produção literária e o campo ideológico estava no ar que se respirava naqueles idos. Era impossível evitá-lo, embora não houvesse por parte dos militantes de esquerda nenhuma arguição da autonomia do texto literário frente às tarefas políticas. O experimentalismo e a conseqüente desintegração das formas

---

<sup>107</sup> BENEDETTI, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México, D. F: Editorial Nueva Imagem, 1977, p.30.

<sup>108</sup> Depoimento a Mario Benedetti. In:\_\_\_\_\_. *Variaciones críticas*. Montevideo: Libros del Astillero, 1973, p. 63.

<sup>109</sup> PERUS, Françoise. La crítica contra la Historia. In: *Revista Arte, Sociedad, Ideología*, nº. 6. México, D. F.: 1978, p.41.

calcificadas do passado repercutiam favoravelmente nos setores progressistas, e as cobranças, quando vieram, diziam respeito ao posicionamento pessoal dos escritores, e não ao estilo ou à estrutura de suas obras. O prestígio do socialismo cubano se universalizara nos meios artísticos e letrados, atravessando incólume as tempestades dos 60 e acrescentando ao museu sagrado da Revolução (através de consignas, palavras de ordem, discursos e práticas) o mito da indissolúvel unidade latino-americana.

Em um livro decisivo do período – *América Latina en su literatura*<sup>110</sup> – publicado no ano de 1972, mas redigido provavelmente antes do *Caso Padilla*, vinte e quatro dos maiores críticos literários do continente traçam um amplo painel das origens, formação e consolidação das letras nacionais, além de registrar o subsequente momento de cosmopolitismo pela qual elas estavam passando. Há duas constantes em quase todos os estudos:

a) as aproximações contextuais e o desejo de cotejar experiências comuns no plano da ficção, da poesia e do ensaio, em busca de uma similaridade que transcendesse às fronteiras entre os países;

b) as referências sistemáticas e sempre elogiosas ao processo cubano.

A Revolução foi a pedra de toque das ilusões políticas da *intelligentsia*, a fonte de internacionalização da cultura continental, o elemento agregador das personalidades literárias que, em nome da “*latinoamericanidad*”, se agrupavam sob seu manto, a geradora indireta de impulsos criativos e de ousadias formais; a energia irradiadora que fez surgir um novo público leitor, como anotou Retamar, em seu depoimento a Mario Benedetti:

As razões que provocaram o interesse pela literatura latino-americana e sua crescente difusão, são as mesmas que levam os jovens de todo o mundo a carregar, pela primeira vez na história, a efígie de um latino-americano (o Che) pelas ruas de suas estupefatas cidades.<sup>111</sup>

Mesmo sendo correto afirmar-se que a Revolução exerceu poderosa influência na eclosão das narrativas produzidas no continente, durante os anos 60, parece bastante indevido concluir que as obras de García Márquez, José Donoso, Carlos Fuentes, e de tantos outros ficcionistas, fossem apenas o resultado artístico de um movimento histórico e de seu contexto próximo. A História cria as condições propícias para a

---

<sup>110</sup> MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina en su literatura*. Os críticos brasileiros que participaram da obra foram Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Antonio Houaiss e Haroldo de Campos.

<sup>111</sup> BENEDETTI, Mario. *Variaciones críticas*, p. 65.

emergência de certas obras artísticas, mas não as produz. Nada faz supor que essas criações literárias de primeira grandeza permaneceriam apenas na subjetividade de seus autores, caso os guerrilheiros não tivessem empolgado o poder em Cuba. Seriam publicadas e, ao que tudo indica, repercutiriam com intensidade. Porém, o caminho dos jovens prosadores rumo ao reconhecimento universal se tornaria mais complicado: possivelmente não se aglutinariam com a mesma rapidez em torno de objetivos estéticos comuns, não viveriam a saudável emulação que os levou a buscar a excelência literária e a redigir artigos e mesmo ensaios críticos de irrefutável densidade a respeito de seus contemporâneos. É de se supor, também, que a circulação de suas obras dar-se-ia em ritmo bem mais lento do que a ocorrida.

Durante uma década – com a originalidade sedutora de seus propósitos iniciais – a Revolução Cubana ajudou a estimular tudo que havia de inovador na ficção do continente, arregimentando talentos, oferecendo-lhes uma “comunidade humana”, publicizando-os, legitimando-os e abrindo-lhes a chance de desenvolver fantasias ideológicas coletivas. Quando mais tarde, a partir da década de 1970, muitos de seus filhos diletos renegaram-na e abandonaram-na (alguns com estardalhaço, outros em silêncio), e dos velhos sonhos socialistas restaram sombras e nada mais, ainda assim estes dissidentes tiveram de reconhecer que, em meio aos escombros do pensamento revolucionário, um conceito persistia, vigorosamente incólume, embora não isento de ambiguidades: o conceito de América Latina.

Acusados de alta traição, satanizados como direitistas, vistos agora como os bastardos da Revolução, tanto Carlos Fuentes quanto Vargas Llosa – rompidos com o regime cubano desde o começo dos 70 – continuaram a proclamar a permanência de uma das colunas centrais da visão inflamada de seus tempos juvenis. O primeiro, ainda em meados da década de 80, expressou sua anuência à tese de que um substrato cultural comum unia os latino-americanos:

Desde sua fundação, a América Latina apresentou uma profunda continuidade cultural. No entanto, dolorosamente, sua história política não reflete este fato. Uma cultura ininterrupta e uma sociedade esporádica; uma civilização unida e uma balcanização política. [...] A América Latina se sente frustrada pelo fracasso não de suas formações culturais, e sim de suas deformações políticas. De Sor Juana Inés de la Cruz a Octavio Paz, de Ercilla a Neruda, de Inca Garcilaso a Gabriel García Márquez, a cultura latino-americana manteve uma vitalidade ininterrupta. O paradoxo de escrever em um continente devastado pela ignorância quiçá não seja tão grande; quiçá um escritor saiba que escreve para manter vivo o prodigioso passado cultural, que raras vezes encontrou equivalência política.. Omitir este passado seria admitir a derrota do porvir: consagrar a fatalidade de um futuro vazio. [...]

Nosso terrível século morre; em todas as partes as ideologias morrem com ele. As culturas reaparecem então como as portadoras da vida possível. Talvez a América chegue a conhecer-se verdadeiramente neste florescimento do rosto oculto das civilizações que parece prefigurar a fisionomia do século vindouro.<sup>112</sup>

Em texto mais recente, Mario Vargas Llosa elaborou a síntese deste sentimento de *latinoamericanidad*, que, mesmo sem o intenso viés ideológico dos trepidantes anos 60, persistiria até hoje:

Descobri a América Latina nos anos 1960. [...] Naqueles anos nunca havia pensado no continente como uma comunidade cultural, mas como um arquipélago de países pouco relacionados entre si. [...] Foi uma década empolgante. A América latina encontrava-se no centro do interesse, graças à Revolução Cubana e às guerrilhas, aos mitos e às ficções que entravam em circulação. Muitos europeus, americanos, africanos e asiáticos viam surgir no continente das quarteladas e dos caudilhos uma esperança de radical câmbio político, o renascimento da utopia socialista e um novo romantismo revolucionário. [...]

Desde então, comecei a me sentir, antes de tudo, um latino-americano. Que significa se sentir um latino-americano? Em primeiro lugar, ter consciência de que as demarcações territoriais que dividem os nossos países são artificiais, ucasses políticos impostos de maneira arbitrária na época colonial e que os líderes da emancipação e os governos republicanos, em vez de repararem, legitimaram e às vezes agravaram, dividindo e isolando as sociedades cujo denominador comum era muito mais profundo que as diferenças particulares. As fronteiras nacionais não refletem as verdadeiras diferenças que existem na América Latina. Estas se dão no seio de cada país, e de maneira transversal, englobando regiões e grupos de países. Há uma América Latina ocidentalizada [...] e uma indígena. [...] Por sorte, a mestiçagem estendeu-se bastante, fez pontes, aproximou e fundiu esses dois mundos. [...] A América Latina não pode renunciar a esta diversidade multicultural que faz dela um protótipo do mundo. [...] Não é exagero dizer que não há tradição, cultura, língua e raça que não tenha contribuído com alguma coisa para esse fosforescente turbilhão de misturas e alianças que acontece em todos os aspectos da vida. Esse amálgama é sua riqueza. Ser um continente que carece de identidade porque tem todas elas. [...]

Há um paradoxo entre sua realidade social e política e sua produção literária e artística. O continente que [...] é a própria encarnação do subdesenvolvimento exhibe ao mesmo tempo um altíssimo coeficiente de originalidade criativa. No campo da cultura só é possível falar em subdesenvolvimento em sua vertente sociológica: a pequenez do mercado cultural, o escasso nível de leitura, o âmbito restrito das atividades artísticas. Contudo, em relação à produção, nem seus escritores, nem seus cineastas, nem seus pintores, nem seus músicos podem se chamados de subdesenvolvidos [...], alcançaram níveis de elaboração e originalidade que lhes garantem alcance universal.<sup>113</sup>

Em suma, a América Latina passara a existir nos sessenta e a consciência da unidade continental fora potencializada ao máximo. Havia um ser latino-americano a ser desvendado, interrogado em seus fundamentos vitais, registrado em suas inúmeras

---

<sup>112</sup> FUENTES, Carlos. Las culturas portadoras de la vida posible. In: *Nueva Sociedad*, nº 73. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1984, p. 96-7.

<sup>113</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 7-9. Tradução de Wladir Dupont.

facetas por meio de múltiplos pontos de vista. Como diriam os marxistas da época: “as condições objetivas estavam plenamente maduras”. As mudanças históricas e sociais exigiam mudanças de sensibilidade, e um novo jogo imaginativo e formal encontraria terreno fértil para se expandir. Foi só então que começaram as tramas da incomensurável revolução literária.

## V O BOOM

*La nueva geografía de lo romance ya no tiene países, sino lenguajes entrecruzadas.*

Carlos Fuentes

Como vimos, nos idos de 1960 todas as circunstâncias históricas e culturais conspiravam para o nascimento de um furacão literário sem precedentes: os valores morais, existenciais, ideológicos e artísticos da década anterior eram submetidos a intenso bombardeio; pairava no ar vasto e anárquico desejo de mudanças; a Revolução Cubana despertava simpatia mundial; um novo público leitor, composto basicamente por jovens, expandia-se velozmente; e tornava-se visível o vazio de grandeza na novelística do Ocidente, reduzida ao “nouveau roman” ou a relatos mais ou menos convencionais.

Nesse momento, a publicação de um romance de excepcional vitalidade como *Cem anos de solidão*, açulou a expectativa por outras narrativas que ofertassem doses similares de ousadia estrutural, criação de linguagem e revelação de mundos desconhecidos, quando não assombrosos. Estas “outras narrativas” já vinham sendo geradas em diversos países do continente desde as décadas de 1940 e 1950, ainda que com escassa repercussão fora de suas próprias fronteiras. Seus autores mal se conheciam e não havia entre eles contatos regulares, vínculos identitários ou qualquer elemento aglutinador que permitisse o estabelecimento de uma tradição supranacional. No entanto, foi no contexto dos anos 60 que também suas obras se tornariam mundialmente reconhecidas, gerando a sensação de que algo poderoso se abria na América Latina, uma explosão de criatividade ficcional só comparável àquela vivida pela Rússia czarista na segunda metade do século XIX.

Na encruzilhada histórica em que a antiga cultura elitista se transmudava em cultura de massas, tais ficções ocupariam um espaço privilegiado por vários anos. Em princípio, nenhum programa estético rígido as unificava, a não ser o de “criar novas formas de pensar a vida, novas formas de imaginar a nossa realidade ou novas formas de esperar a unidade da América Latina”.<sup>114</sup> Tratava-se de uma arte de vanguarda que, salvo dois ou três romances, apresentava plena legibilidade. Era cultivada pela “minoría seleta” (expressão do tempo), mas atraía consumidores menos exigentes, posto que aptos a reconhecer o efeito sedutor e o prestígio da palavra escrita e da leitura.

As referidas ficções logo se consolidaram como novidade, quase como um modismo, na moldura de uma sociedade que passava a ser regida pelo culto do efêmero, inclusive na esfera cultural. Fora isso, os autores dessas obras eram bastante jovens, cultos, políglotas e cheios de encanto, viviam preferencialmente na Europa e, em nome da Revolução na literatura e na política, mostravam desprezo pelo realismo canônico, pelo nacionalismo estreito e por toda a sorte de conservadorismo ideológico. Pertenciam à esquerda, elemento nuclear de legitimidade da prática artística daquele tempo, conforme bem acentuou Carlos Fuentes: “Nas últimas décadas e sobretudo a partir do triunfo da Revolução Cubana, a ‘intelligentsia’ de nossos países situa-se majoritariamente à esquerda”.<sup>115</sup>

Vários deles sabiam lidar com os holofotes: ministravam conferências em universidades, circulavam entre lideranças políticas, apareciam frequentemente em programas de tevê, em revistas sofisticadas e magazines frívolos, onde exibiam seu talento, seu brilho e sua capacidade argumentativa. Todos, exceto García Márquez, tinham-se convertido em intelectuais, não apenas interpretavam a realidade, mas procuravam intervir na vida política e social, de acordo com o modelo do engajamento sartreano, do qual se declaravam seguidores.

Foi então que o termo *boom* começou a ser aplicado para delimitar aquele momento específico da história literária do Ocidente, em que um número díspar de autores procedentes da América Latina, alcançava larga repercussão com o lançamento no mercado europeu e norte-americano de seus textos inovadores. Colocado desde o

---

<sup>114</sup> MORA, Jorge Aguilar. Sobre el lado moridor de la ‘nueva narrativa’ hispanoamericana. In: RAMA, Ángel (org). *Mas allá del ‘boom’*: literatura y mercado, p. 254.

<sup>115</sup> FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, p.29.



início sob suspeita, incessantemente desconstruído, contradito, ironizado,<sup>116</sup> o termo, apesar de sua imprecisão conceitual (homóloga ao objeto a que se referia), acabou por ultrapassar a passagem destruidora das décadas, permanecendo até hoje como a palavra-símbolo de uma explosão criativa, que de fato aconteceu, inesperada e arrebatadora, sem que ainda se tenha chegado a uma conclusão definitiva sobre quem dela participou, qual era a sua essência mais profunda e quanto tempo durou.

Em sua origem, a analogia entre o sucesso de relatos escritos por uma plêiade de ficcionistas de primeira linha e o vocábulo *boom* deveu-se, ao que tudo indica, ao crítico chileno Luis Harss que a estabeleceu por acaso:

Em 1966, eu estava em Buenos Aires, trabalhando como jornalista na cobertura de um prêmio literário (em que também estava Vargas Llosa), quando começaram a falar do romance ibero-americano. Fiz então um comentário idiota, ao dizer que aquilo que estava se passando com o romance era algo como o ‘boom’ econômico vivido pela Itália. Logo em seguida escrevi o mesmo em uma reportagem, e desde então este nome, este som de ‘boom’, definiu o esmagador êxito da nova novela latino-americana. Não estou contente com esta palavra e muitas vezes me arrependo dela, porque me parece superficial.<sup>117</sup>

Naquele mesmo ano, viera à luz *Los nuestros*, obra que se tornaria a referência central do período e elevaria a figura de Luis Harss<sup>118</sup> à condição de vidente de um processo ainda invisível aos olhos do público, de outros críticos e, quiçá, dos próprios integrantes deste movimento espontâneo, que dava a impressão de fluir silenciosamente. Além de compor um painel incompleto, mas de rara lucidez, a respeito de pelo menos três gerações de narradores (escolhidos de uma maneira um tanto quanto aleatória) e

---

<sup>116</sup> Em tom de blague, Fuentes afirmava que *boom* surgiu como metáfora do conjunto de novos romances latino-americanos a partir do instante em que telefonara ao escritor chileno José Donoso, em 1962, anunciando-lhe que sua novela *Coroação* seria traduzida para o inglês, e Pepe (alunha de Donoso) emudecera e desmaiara, fazendo um grande estrondo em sua queda: bum! “Assim nasceu tudo” – disse Fuentes, apud ORTEGA, Julio. Todos los nombres del *boom*. In:\_\_\_\_\_. *La República*, Lima: 08/01/2013. Disponível em: <http://larepublica.pe/tendencias/684656-julio-ortega-todos-los-nombres-del-boom>. Acesso em: 10 jan. 2013

<sup>117</sup> Entrevista de Luis Harss ao diário *La Vanguardia*. Disponível em: [www.lavanguardia.com/cultur](http://www.lavanguardia.com/cultur). Acesso em: 01 nov. 2012.

<sup>118</sup> Luis Harss (1936), crítico e ficcionista chileno. Suas análises, baseadas em conversações com os dez autores selecionados são impressionistas (até pela inexistência, na época, de fortuna crítica sobre os contemporâneos), mas revelam uma argúcia incomum (exceto a que escreveu sobre Vargas Llosa, a mais fraca do livro) e uma boa capacidade de reflexão que poderiam tê-lo colocado em um patamar próximo aos de Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega e José Miguel Oviedo, provavelmente as maiores vozes interpretativas do romance latino-americano. Mas, surpreendentemente, Harss deu de costas a seu próprio livro, tornou-se professor em irrelevantes universidades norte-americanas e só reapareceu em 2012, quando as comemorações espanholas pelo cinquentenário do *boom* o “ressuscitaram” e *Los nuestros* voltou a ser editado. Nas entrevistas que deu, parecia dividido entre o orgulho e o ressentimento, e examinava os autores que ajudara a colocar no firmamento da alta literatura com certo cinismo. Soube-se, então que ele mesmo tentara, durante todas essas décadas, converter-se em um dos mestres da ficção continental, escrevendo e publicando inúmeras novelas nos Estados Unidos, todas, ao que consta, irremediavelmente medianas.

lançar uma espécie de manifesto da singularidade da prosa de ficção do continente, Harss, na introdução de *Los nuestros*, apontava para a possibilidade de se estar colhendo os primeiros resultados de uma inequívoca revolução nas letras da América Latina:

Tudo faz crer que chegamos à etapa final de um processo. A década de 60 pode ser muito bem um momento decisivo. Nosso romance – e sua forma subsidiária, o conto – está ainda à prova. É muito cedo para saber se as poucas figuras realmente notáveis que aparecem na penumbra são uma casualidade ou uma promessa. Porém, se a diferença entre um acidente e uma tradição está no encadeamento do esforço comum, o futuro é propício. Hoje, pela primeira vez, nossos romancistas podem aprender uns com os outros. Cada qual faz seu caminho próprio, porém faz parte de uma unidade cultural. Sua contribuição não se perde. Neste sentido, podemos falar do verdadeiro nascimento de um romance latino-americano.<sup>119</sup>

Por outro lado, o crítico chileno compreendia a força associativa da Revolução Cubana, a flama que desencadeara nos meios intelectuais e a sua significação para os criadores literários, além de observar com fineza, no calor da hora, que o principal atrativo do movimento revolucionário não era sua doutrina, mas seu *ethos*: “Ao romancista interessam-lhe menos os fins políticos e econômicos que sua força moral”.<sup>120</sup>

Tampouco a ideia de compromisso dos jovens autores equivalia à das gerações mais antigas: “As relações que mantêm com a sociedade são muito mais ambíguas e complexas do que há uns anos atrás. A maioria dos nossos romancistas jovens, por exemplo, estão tão comprometidos politicamente quanto seus predecessores, porém sabem distinguir entre o ativismo e a arte”.<sup>121</sup>

Isso não significava uma renúncia à investigação da realidade local. Ao contrário, os romances que agora eram escritos subordinavam-se a uma tarefa:

Ser índice, imagem e pressentimento das transformações profundas que estão reestruturando os fundamentos de nossa sociedade. Porque a narrativa é uma arte impura, vinculada tanto à realidade social como à vida interior, podendo dar, como nenhum outro gênero, a síntese desta experiência em uma linguagem universal.<sup>122</sup>

*Los nuestros* nascera sob encomenda de um editor norte-americano e fora publicado primeiramente em inglês, sob o título de *Into the mainstream*. Harss já vivia há algum tempo nos Estados Unidos e não tinha intimidade com a nova ficção latino-americana, exceção feita a Cortázar, pois havia lido com entusiasmo *O jogo amarelinha*,

---

<sup>119</sup> HARSS, Luís. *Los nuestros*, p. 46.

<sup>120</sup> Op. cit., p.41.

<sup>121</sup> Op. cit., p. 40.

<sup>122</sup> Op. cit. p. 45.

“que me ensinou ser possível escrever em castelhano de outra forma”.<sup>123</sup> Procurou-o antes de selecionar os autores que seriam entrevistados para a elaboração da obra. Cortázar lhe indicou Vargas Llosa; este, por sua vez, recomendou-lhe Fuentes e García Márquez; uma amiga elogiou-lhe Guimarães Rosa; e, dessa forma, sua escolha, mesclando gosto, intuição, indicações fortuitas e certa arbitrariedade, resultou no que se poderia chamar de a primeira lista da nova narrativa latino-americana, ou a primeira sugestão de um cânone em seu momento formativo.

Ali estavam – além dos argentinos Júlio Cortázar e Jorge Luis Borges – os mexicanos Carlos Fuentes e Juan Rulfo, o peruano Vargas Llosa, o colombiano García Márquez, o brasileiro Guimarães Rosa, o cubano Alejo Carpentier, o uruguaio Juan Carlos Onetti e o guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Desses, apenas Borges, por sua superior individualidade e pelos poucos traços em comum com os demais narradores, e Asturias, por estar preso aos padrões estruturais do romance oitocentista, eventualmente modificado por certos elementos indigenistas, ficariam de fora nas listas futuras. Todos, porém, seriam beneficiados pela confusão reinante, todos tiveram suas obras traduzidas e divulgadas no exterior, e todos, em maior ou menor grau, viraram celebridades.

A palavra *boom* generalizou-se pela ação da mídia, logo após o sucesso editorial de *Cem anos de solidão*, ainda que outros romances já viessem merecendo a atenção do público europeu, como *O jogo da amarelinha*, *A cidade e os cachorros* e *A morte de Artemio Cruz*. Em síntese, *boom* era uma designação ao mesmo tempo ampla, vaga e eficiente, dando conta desde a avalanche de narradores latino-americanos com suas obras audazes até a acolhida triunfal por parte da imprensa, dos leitores e dos especialistas literários. Em dois ou três anos, a onda procedente da América Latina varreu o planeta, embora, no que tange à natureza inovadora dos textos, – dada a consagração popular de *Cem anos de solidão* –, havia certa tendência a simplificá-la, reduzindo-a à expressão de um pitoresco realismo mágico. Confundia-se consciência mítica com invenção surrealista e colocava-se García Márquez e Cortázar no mesmo saco de gatos. Ou seja, *boom* designava tudo e simultaneamente nada.

A cada estação, o rol dos eleitos aumentava ou diminuía, conforme os critérios subjetivos dos críticos e dos próprios escritores.<sup>124</sup> Sobressaía-se o conjunto que vivia

---

<sup>123</sup> MARTINEZ, Tomás Eloy. Que se hizo de Luis Harss? In: *La Nación*, Buenos Aires: 26 /01/ 2008. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>. Acesso em: 30 jan. 2008.

<sup>124</sup> Os nomes referiam-se sempre ao gênero narrativo, embora dois poetas hispano-americanos, naqueles anos tumultuosos, rivalizassem em prestígio e popularidade com os principais romancistas: Pablo Neruda

na Europa, formado por Carlos Fuentes (1928-2012), Mario Vargas Llosa (1936), Gabriel García Márquez (1927-2014), Júlio Cortázar (1914-1984), e pelo chileno José Donoso (1924-1996), aos quais, eventualmente, se acrescentariam as figuras (menores, em relação aos mestres) do também chileno Jorge Edwards (1931), do cubano Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) e do colombiano Plinio Apuleyo Mendoza (1932).

Existia um núcleo de “velhos”, isto é, de antecessores notáveis: Alejo Carpentier (1904-1980), Augusto Roa Bastos (1917-2005), Ernesto Sábato (1911-2011), João Guimarães Rosa (1908-1967), José Lezama Lima (1910-1976), José Maria Arguedas (1911-1969), Juan Rulfo (1917-1986) e Juan Carlos Onetti (1909-1994). Como já vimos, Jorge Luis Borges (1899-1986), constitui um caso à parte, pois, além de expressar funda indiferença pelo agitação reinante nos 60, sua obra não mantinha vínculos estéticos ou políticos com a produção dos contemporâneos, e sua própria opção pelo conto opunha-se à tendência do tempo.<sup>125</sup> Apesar disso, significativa parcela do sucesso que seus textos passaram a gozar no planeta inteiro resultou dessa indevida inserção no *boom*.

Um tanto quanto fora deste círculo e mais diretamente ligados à Revolução Cubana, apareciam na condição de escritores-militantes, o uruguaio Mario Benedetti (1920-2009), o argentino David Viñas (1927-2011) e o chileno Carlos Droguett (1912-1996). Ocasionalmente acabaram sendo incluídos em listas outros autores, um pouco mais jovens ou que estrearam mais tarde, entre os quais os cubanos Severo Sarduy (1937-1993) e Reynaldo Arenas (1943-1990), os mexicanos Sergio Pitol (1933) e Fernando del Paso (1935), o chileno Antonio Skármeta (1940), o argentino Manuel Puig (1932-1990), os peruanos Manuel Scorza (1928-1983) e Alfredo Bryce Echenique (1939), e ainda o nicaraguense Sergio Ramirez (1942).

Houve também alguns ficcionistas que tiveram os seus nomes colocados em certos inventários de críticos, mas que não chegaram atingir o pleno estrelato

---

(1904-1990) e Octavio Paz (1914-1998). Neruda foi simplesmente um dos poetas mais lidos no século XX, e Paz, em decorrência de sua trajetória intelectual brilhante, aproximou-se muito do grupo “europeu” do *boom*.

<sup>125</sup> Entre autores e leitores do *boom*, constituiu-se uma nítida preferência pela narrativa longa. Do ponto de vista dos escritores, além da “concorrência com Deus”, o romance oferecia a rica oportunidade de pôr em pé um simulacro do mundo histórico-social, ao contrário do relato curto. Para os leitores, como bem observou Juan Gabriel Vásquez, em *El arquero inmóvil* (Madrid: Páginas de Espuma, 2006), o romance sempre garantiu tempo suficiente para que eles esquecessem que se tratava de “literatura” e assim podiam mergulhar em suas páginas, como quem mergulhasse na própria realidade concreta.

internacional, como os mexicanos Agustín Yañes (1904-1980) e Vicente Leñeros (1931), o peruano Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), o venezuelano Salvador Garmendía (1928-2001) e o argentino Jorge Asís (1946). Observe-se, por outro lado, a ausência de mulheres neste levantamento. A ficção latino-americana era produzida substancialmente por varões. Entretanto, alguns dos remanescentes daquela revolução literária, incluindo-se aí o próprio Luis Harss, reconheceriam anos depois que faltara um nome feminino: Clarice Lispector.<sup>126</sup>

A adoção do termo *boom* se ampliou rápida e desmesuradamente, e o fenômeno que ele indicava começou a gerar polêmicas. Afinal, quem entrava no rol dos eleitos? Que traço identificador havia entre os romances que viravam *best sellers* e os que não obtinham o mesmo sucesso? Tratava-se de um projeto coletivo ou apenas da soma desordenada de obras com uma tênue conexão experimental?

Ocorreram ataques acerbos ao grupo de escritores que, de alguma maneira, representava publicamente o *boom*. As críticas procediam sobretudo daqueles que não tinham sido convidados para o banquete triunfal, ou que dele participavam de forma secundária, recebendo apenas migalhas dos valores supostamente milionários pagos aos astros mais rutilantes da nova narrativa. Com efeito, o eixo unificador dessas impugnações parecia ser o ressentimento, a começar por Mario Benedetti, que, além de ficcionista de qualidade, foi um dos intérpretes mais argutos da renovação novelística produzida na época:

Uma coisa que chama a atenção é que os autores do ‘boom’ vivem todos na Europa. Não o digo como uma condenação, e sim como uma comprovação. E então começamos a suspeitar das razões desta promoção publicitária. E é curioso: eu também vivi na Europa e comprovei que os autores do “boom” são apresentados praticamente como autores de segunda categoria: seus livros aparecem em pleno verão, quando nem a atenção do público nem as páginas literárias são as melhores. Além disso, a promoção que se dá a essas obras é francamente inferior a aquelas dos autores europeus.<sup>127</sup>

Uma das diatribes mais rancorosas partiu de Augusto Roa Bastos:

Há autores que se arrogam ao mandarinato literário; em especial os que integram os grupos mais exclusivos desta espécie de oligarquia cultural. Nossos xamãs de um novo culto se sentem muito cômodos na rede de suas

---

<sup>126</sup> Durante os anos 70, no contexto espanhol em que viviam os “mandarins” do *boom*, duas outras escritoras foram de alguma maneira incorporadas ao grupo, a uruguaia Cristina Peri Rossi (1941) e a brasileira Nélide Piñon (1937). Apesar da densidade de suas obras, ambas as ficcionistas não chegaram a obter reconhecimento universal, até porque sua inclusão se deu no momento histórico em que a revolução estética empreendida pelos seus amigos já conquistara o público, já se estabilizara e já havia sido assimilada por prosadores do mundo inteiro, não apresentando mais novidades substanciais.

<sup>127</sup> BENEDETTI, Mario. *Variaciones críticas*, p.39. Esta crítica não impediu Benedetti de fazer análises penetrantes e elogiosas a respeito das figuras decisivas do *boom*.

contradições ideológicas. Predicam a palavra profética, imbuídos de seu papel oracular e respaldados por seu evidente prestígio na produção de uma literatura que pode ser comparada com as mais desenvolvidas do mundo. A indústria cultural que pôs em órbita estes satélites deslumbradores nos circuitos mundiais de consumo, é em boa medida a responsável por este fenômeno, anômalo por sua própria natureza. Não resulta enigmático que um continente subdesenvolvido e dominado como o nosso produza uma literatura semelhante? Os europeus admiram este incrível “florescimento”. A crítica fascinada vê nela uma literatura “revolucionária”, merecedora de todos os galardões e honrarias nos centros acadêmicos do mundo burguês. Os latino-americanos “cultos” nos ufanamos dela com um orgulho desde logo não inocente. Daí ao convencimento de que a Literatura (com maiúscula) salvará a América Latina não há senão um passo, às vezes menos.<sup>128</sup>

Fernando Alegría, romancista chileno de menor projeção e também historiador literário, corroborou a visão iracunda do escritor paraguaio: “A discórdia de Roa Bastos resulta de sua oposição à camarilha de vedetes que se entrincheirou nos últimos anos sob a estratégia dinheirista e reacionária de algumas editoras espanholas”.<sup>129</sup>

O romancista e crítico argentino David Viñas, dentro da atmosfera paranoica da época, chegou a insinuar que o *boom* era expressão de algo mais tenebroso: “Não teria sido o ‘boom’ a única voz, privilegiada e imposta (ou manipulada), que o imperialismo cultural e a academia metropolitana queriam escutar da América Latina?”<sup>130</sup>

José Donoso, o único ficcionista latino-americano a escrever um livro sobre o assunto<sup>131</sup>, negou a existência de um movimento comum criado por escritores em busca de fama e sucesso, mas aproveitou para fustigar certos colegas que, afirmando a realidade concreta do *boom*, consideravam-no apenas uma elaboração publicitária, ou um truque mercadológico, produzido na Espanha por casas editoriais e agentes literários, mancomunados com autores ambiciosos. O principal alvo de seu ataque era Miguel Ángel Asturias, que declarara ser *Cem anos de solidão* um pastiche de *Peau de chagrin*, de Balzac. Donoso não o perdoou:

Existe também o fenômeno único de um homem da categoria de Miguel Ángel Asturias, que ao sentir que o musgo do tempo começa a sepultar sua retórica de sangue-suor-e-ossos, intenta defender-se aludindo a plágios e afirmando que os romancistas atuais são ‘meros produtos da publicidade’, durante uma conferência em Salamanca.<sup>132</sup>

---

<sup>128</sup> Apud ALEGRÍA, Fernando. Literatura y cambios sociales en América Latina. In: Revista *Nueva Sociedad*. nº 73, Caracas: 1984, p.49.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> VIÑAS, David. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: RAMA, Ángel (org.). *Más allá del ‘boom’*: literatura y mercado, p.16.

<sup>131</sup> DONOSO, José. *História personal del “boom”*.

<sup>132</sup> Op. cit., p.16.

Incluído entre os ficcionistas que haviam se autoexilado na Europa e que seriam os maiores privilegiados com as benesses daquela explosão,<sup>133</sup> Donoso estava seguro do brotamento de uma soberba geração de novos narradores na América Latina, mas rejeitava a presença de uma trama diabólica para promovê-la:

O ‘boom’ é uma criação da histeria, da inveja e da paranoia. [...] Sua existência como unidade não se deve ao arbítrio daqueles escritores que o integraram, nem à unidade de suas visões estéticas e políticas, nem as suas inalteráveis lealdades de tipo amistoso, senão que, melhor dizendo, é uma invenção daqueles que os põem em dúvida. [...] ‘Boom’ é uma onomatopeia que significa estalido, porém o tempo lhe agregou o sentido de falsidade, de erupção que sai do nada, pouco contém, e deixa menos ainda. Implica, sobretudo que esta breve e vazia duração apareça necessariamente acompanhada de engano e corrupção, de falta de qualidade e de exploração.<sup>134</sup>

Mario Vargas Llosa igualmente se insurgiu contra a indefinição do fenômeno, embora admitisse que a difusão das obras e autores latino-americanos era positiva:

O que se chama ‘boom’ e que ninguém sabe exatamente o que é – eu particularmente não sei – parece ser um conjunto de escritores, ainda que tampouco se saiba exatamente quem, pois cada um tem sua própria lista, estabelecida de maneira mais ou menos simultânea no tempo, escritores que obtiveram certa difusão, certa reconhecimento por parte do público e da crítica. Talvez isso possa ser chamado de um acidente histórico. Contudo, não se trata, em nenhum momento, de um movimento literário, vinculado por um ideário estético, político ou moral. Como tal este fenômeno já passou. [...] Os editores aproveitaram muitíssimo esta situação, porém ela também contribuiu para que se divulgasse a literatura latino-americana, o que constitui um resultado, afinal de contas, bastante significativo. O que ocorreu em termos da difusão das obras serviu de estímulo a muitos jovens escritores, levou-os a escrever, provou-lhes que na América Latina existe a possibilidade de publicar, de conseguir uma audiência que transcenda às fronteiras nacionais, e inclusive às da língua.<sup>135</sup>

Para Gabriel García Márquez, que evitava juízos de valor sobre o que estava acontecendo, o *boom* tinha uma dupla face. Por um lado, as vendas inimagináveis de *Cem anos de solidão* garantiam-lhe a oportunidade de viver exclusivamente de direitos autorais e dedicar-se apenas à literatura, afastando o espectro da miséria que o perseguira desde a juventude; por outro, transformavam-no em um “pop star”, sem direito à privacidade e ao anonimato. Em carta a Vargas Llosa, expressou este desconforto:

A dessacralização do ‘boom’ me parece saudável. [...] O drama de quem não gosta de nós é muito mais grave do que o nosso, pois eles têm de sentar-se e

---

<sup>133</sup> A partir de 1967, García Márquez e José Donoso iriam viver em Barcelona, o mesmo acontecendo mais tarde com Vargas Llosa, que antes disso residira em Paris, Madrid e Londres. Cortázar há muitos anos morava em Paris e Carlos Fuentes radicava-se ora no México, ora nos Estados Unidos, mas sua presença na Europa, sobretudo em Barcelona, era constante.

<sup>134</sup> Op. cit., p. 12-3.

<sup>135</sup> Apud RAMA, Ángel (org). *Mas Allá del boom: literatura y mercado*, p.59.

escrever melhores romances que os nossos, e aí se lhes fode tudo. Eu, de minha parte, estou farto dos meus culhões, farto de leitores de romances, de admiradores idiotas, de jornalistas imbecis, de amigos improvisados, já me cansei de ser simpático e estou aprendendo muito bem a arte de mandar todo o mundo à merda.<sup>136</sup>

Já na contramão de seus amigos, Julio Cortázar, com os olhos acostumados a ver *el outro cielo*, vislumbrou naquela efervescência literária uma inesperada manifestação de entusiasmo coletivo à utopia revolucionária:

Isso que se tem mal chamado de ‘boom’ da literatura latino-americana, me parece um formidável apoio à causa presente e futura do socialismo, quer dizer, à marcha do socialismo e a seu triunfo, que considero inevitável em um prazo não demasiadamente longo. [...] O que é o ‘boom’ senão a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de sua própria identidade. O que é esta tomada de consciência senão uma importantíssima parte da desalienação. [...] Aparece então, nestes últimos anos, o fato incontestável, inegável, que foi designado como ‘boom’ (é lamentável apenas que para defini-lo tenham se servido de uma palavra inglesa).<sup>137</sup>

Entre os “velhos”, quer dizer, entre os ficcionistas que haviam produzido suas melhores obras antes dos anos 60, e que agora as viam incorporadas ao terremoto do *boom*, houve reações diversas. Imperaram certa antipatia (Ernesto Sábato), a adesão condescendente (Juan Rulfo), ou a indiferença irônica (Borges). Este afirmou que “A América Latina é uma superstição, e a literatura latino-americana, outra. Como vai existir literatura latino-americana, se não existe América Latina?”<sup>138</sup> Também Alejo Carpentier, apesar de beneficiado pelas circunstâncias – seus romances estavam sendo traduzidos em escala intercontinental – encarou o fenômeno como algo fugaz e sem consistência:

Eu nunca acreditei na existência do ‘boom’ [...] O ‘boom’ é o efêmero, é o estrondo, é o que sonha... Logo, aqueles que chamaram ‘boom’ ao êxito simultâneo e relativamente repentino de um certo número de escritores latino-americanos, fizeram-lhes um favor muito pequeno, porque o ‘boom’ é o que não dura.<sup>139</sup>

Talvez tenha vindo de Juan Carlos Onetti, com seu habitual ceticismo, a melhor tradução da mescla de ciúmes, descaso e agradecimento com que os “antecessores” miravam os jovens romancistas que os auxiliavam a conquistar a estima do público internacional:

Eu sou de outra geração, sou um velho que era conhecido muito antes que aparecesse este punhado de jovens e bons escritores que fizeram com que os

<sup>136</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGÓ, Ana. *De Gabo a Mario*, p. 226.

<sup>137</sup> Apud RAMA, Ángel (org). *Mas allá del boom: literatura y mercado*, p. 61.

<sup>138</sup> Apud SORTINI, Carlos. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário de Borges*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.126.

<sup>139</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGÓ, Ana. *De Gabo a Mario*, p.221.



livros feitos na América Latina sejam conhecidos no mundo inteiro. O ditoso ‘boom’ me arrasta com a tremenda força de seu impulso expansivo, como arrasta a Borges, Lezama Lima, Carpentier, Asturias, Yañez e gente dessa idade, porém eu não pertencço a ele, porque eu existia antes, compreendes? Não, a mim, estas coisas me preocupam bem pouco. Agora meus livros se vendem muito mais que antes e isto me lisonjeia, claro está. Contudo, ainda que ninguém me lesse, seguiria escrevendo pois para mim escrever significa a vida, e se deixasse de escrever seria como me suicidar.<sup>140</sup>

Já em 1973, quando já havia indícios de cisão no bloco dos “autoexilados” – que eram os maiores beneficiários do fenômeno da circulação maciça de suas obras – Julio Cortázar afirmou, com razão, que o *boom* não havia sido feito pelos editores, e sim pelos leitores:

Vou dizer uma vez mais: vocês os leitores são os verdadeiros artífices do ‘boom’. Nós, os autores, entramos em um jogo dialético. A verdade é que nós despertamos vocês; não é uma questão de jactância, eu sei que sou um bom escritor, e cada um dos outros homens do ‘boom’ sabe isso também. Porém foram vocês que descobriram que nós éramos escritores de qualidade.<sup>141</sup>

## AS CAPITAIS LITERÁRIAS DO BOOM

Independentemente das opiniões que despertava entre os seus reais ou supostos integrantes, o *boom* significou o exuberante apogeu da nova narrativa latino-americana em termos de acolhimento popular e consagração crítica. Traduções se multiplicaram em todas as línguas importantes do planeta. Na verdade, desencadeara-se uma grande festa literária cujo epicentro se localizaria em algumas cidades especiais: Havana e Barcelona, em primeiro plano, e Buenos Aires, Montevideú, México (D.F.) e Paris, de maneira um pouco mais secundária.

*La Habana* significou a bússola ideológica, capaz de arregimentar a simpatia de escritores e intelectuais no mundo inteiro, desde o triunfo revolucionário em 1959 até pelo menos 1971, quando a crise oriunda do caso Padilha ocasionou as primeiras dissensões na monolítica solidariedade existente em relação ao regime. Porém, foi em Barcelona, a partir da segunda metade dos sessenta e início dos setenta, que os autores proeminentes do *boom* encontraram-se, estreitaram amizade, auxiliaram-se mutuamente, produziram e publicaram algumas de suas grandes obras. A cidade os acolheu de

---

<sup>140</sup> Monólogo con Juan Carlos Onetti. In: SALADRIGAS, Robert. *Voces del “boom”*. Barcelona: Ediciones Alfábia, 2011, p. 199-200.

<sup>141</sup> CORTÁZAR, Julio. *Mi ametralladora es la literatura*. In: *Crisis*. n° 2, julio de 1973, p.15.

maneira generosa, confirmando sua tradição cultural cosmopolita, e o fato de ser uma espécie de enclave onde imperavam ventos liberais e uma visão progressista em meio à mediocridade e à repressão estabelecidas pela ditadura fascista do general Francisco Franco. Para Manuel Vázquez Montalbán, já no início dos anos 70, a metrópole catalã “era – no contexto político do país – a inventividade democrática, pois ali reinava uma atmosfera mais livre que em Madrid.”<sup>142</sup>

Barcelona tornou-se, portanto, o centro simbólico de uma revolução estética que rompia com os espaços nacionalizados, em busca de uma contemporaneidade radical. Pascale Casanova defende a ideia de que o esfacelamento geográfico dos sistemas literários nacionais e o agrupamento de um significativo núcleo de ficcionistas latino-americanos na Europa traduziu a autonomia relativa do espaço literário em relação à nação política, fato marcante na história recente da literatura mundial.<sup>143</sup> O próprio exílio voluntário de inúmeros autores do *boom* na capital da Catalunha significava não apenas uma rejeição aos “subúrbios da História” (expressão de Octavio Paz), a que seus países de origem tinham sido condenados, mas também uma ruptura com as cânones artísticos neles dominantes, como se apenas fora dos universos nacionais pudessem reinventar livremente o patrimônio vanguardista internacional e criar narrativas surpreendentes pelo arrojo de seus motivos e de seus delineamentos formais.

Ou seja, os agentes mais visíveis dessa revolução no gênero romanesco haviam se libertado do anacronismo da tradição literária de suas pátrias e, em busca de uma especificidade estética latino-americana, construíram vasto repertório de novas soluções estruturais, técnicas e estilísticas, que transcendia ao puramente local e os remetia para o olimpo universal da literatura. Paradoxalmente, o resultado concreto deste processo foi que os romances e novelas originários da diáspora coletiva, da rejeição do conceito de nação literária e da adesão criativa às heresias inventivas dos modernistas, como Joyce ou Faulkner, terminaram constituindo registros imaginários de excepcional complexidade sobre a vida cotidiana dos países de onde os escritores procediam.<sup>144</sup>

Importância decisiva na publicação e circulação das obras do *boom* tiveram as casas editoriais barcelonesas, sobretudo a Seix Barral, dirigida por Carlos Barral que,

---

<sup>142</sup> Apud CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p.300.

<sup>143</sup> Op. cit. p.390-2.

<sup>144</sup> Para o escritor e crítico espanhol, Caballero Bonald, “o distanciamento de um meio mais ou menos hostil produziu uma imagem de realidade muito mais válida literariamente que aquela proporcionada pela proximidade imediata.” Apud AYÉN, Xavi. In: \_\_\_\_\_. *Aquelos años del boom*, p.515.

cultíssimo, generoso e um pouco bizarro, conforme a descrição de amigos, viu de imediato estar diante de um magistral ciclo imaginativo e tratou de apresentá-lo não apenas à Espanha, mas a toda a Europa. A Seix Barral como que fornecia um passaporte aos autores latino-americanos para que fossem traduzidos e lançados em outras línguas e, assim, pudessem abrir uma brecha no claustrofóbico espaço nacional onde estavam aprisionados. Em 1966, Barral apaixonou-se por *Grande sertão: veredas* e resolveu publicá-lo.<sup>145</sup> Anos mais tarde, disse ter encontrado naquelas páginas: “... um grandessíssimo escritor, talvez incomparável. Lamentavelmente é um autor que não se pode traduzir, e a prova é que a edição castelhana que eu publiquei (1967) do Grande Sertão é apenas uma aproximação”.<sup>146</sup>

Muito tempo depois, Mario Vargas Llosa evocou a incansável presença do editor nos triunfos de sua carreira como romancista: “Ele publicou o meu primeiro romance, lutando como um leão para passar por cima dos obstáculos da censura, fazendo com que eu ganhasse prêmios, fosse traduzido para vários idiomas, enfim, inventou-me como escritor”.<sup>147</sup>

Manuel Vasquez Montalbán também aludiu à importância da Seix Barral na vida intelectual hispânica daqueles idos de sessenta: “Estávamos conscientes de que, pela primeira vez na Espanha, em muitos anos, um instrumento editorial, uma razão industrial, era empregada como arma de combate a serviço da cultura progressista”.<sup>148</sup>

Finalmente, cabe ressaltar que, além da multiplicação do labor editorial, uma função de extrema relevância no *boom* foi desempenhada pelo aparecimento de uma figura até ali desconhecida entre os escritores ibéricos: a do agente literário. A ele agora competia formar “uma cadeia perfeitamente articulada entre as obras dos escritores, as editoras, as traduções e os aparatos competentes para a promoção cultural da

---

<sup>145</sup> Além de Barral, nomes exponenciais da crítica literária espanhola reverenciaram a obra de João Guimarães Rosa. Em *Los nuestros*, Luis Harss já demonstrara seu deslumbramento frente a *Grande Sertão: Veredas*. Por seu turno, Caballero Bonald afirmou que “a reinvenção verbal, semântica, os modos narrativos entrecortados, as fórmulas de planificação rítmica, o tecnicismo como ingrediente da ação mesma, constituem uma epopeia donde a realidade brasileira se incrustou no estupor de sua própria recriação literária.” (TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971, p. 59). Para Rafael Conte, “Guimarães Rosa é provavelmente, entre todos, o mais sábio idiomáticamente, apresentando um idioma muito mais dúctil, mais flexível que o resto de todos esses escritores (os hispano-americanos). Ele se apoia em Joyce, porém logrou criar uma linguagem, um mito, e conseguiu escrever um extraordinário romance.” (Op.cit., p. 112).

<sup>146</sup> Op.cit., p. 10.

<sup>147</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Diccionario amoroso da América Latina*, p. 40.

<sup>148</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGOS, Ana. *De Gabo a Mario*, p.267.

literatura.”<sup>149</sup> No caso, a agência de Carmen Balcells (ex-funcionária da Seix Barral), localizada em Barcelona, cobriu esta necessidade que resultava do germinar de um novo público leitor, da ampliação das vendas de livros, do ingresso do gênero romanesco nas franjas da indústria cultural, o que, por sua vez, convertia o ficcionista em fabricante de produtos eventualmente valiosos, e cuja carreira deveria ser protegida, quando não guiada. Carmem Balcells cumpriu seu papel com férrea disposição, negociando duramente com os editores e tentando, de todas as maneiras possíveis, profissionalizar os seus contratados. *Mamãe Grande*, assim a chamavam os integrantes do *boom*, lembrando a extravagante matriarca do conto de García Márquez.

Barcelona havia se convertido, pois, no centro irradiador de um fenômeno literário que de imediato conquistaria Madri e toda a Espanha. A conjuntura histórica favorecia os latino-americanos: a inflexível ditadura fascista começava a emitir sintomas de enfraquecimento e, sob a aparente letargia que petrificava o país, escutava-se um rumor por mudanças. Como se percebesse os ares liberalizantes, em 1969, Franco designara como seu sucessor, em caso de morte ou impossibilidade física, o príncipe Juan Carlos de Bourbon, abrindo a esperança de uma alternativa democrática em futuro próximo. O próprio milagre econômico espanhol (crescimento médio de cerca de 7%, na década de 60) não só ampliara as classes médias urbanas como desencadeara um relativo afrouxamento dos costumes, um gosto hedonista de viver e uma disposição para o consumo de bens culturais. Turistas do mundo inteiro exibiam hábitos inimagináveis para os padrões conservadores dos falangistas e dos católicos da Opus Dei. E, em consonância com o seu tempo, uma massa estudantil, numericamente muito superior a do passado recente, assumia expectativas de existência mais largas e profundas que as de seus pais.

Neste quadro de abertura incipiente, a literatura vinda de um continente rebelde, violento e mágico (e cuja expressão ocorria majoritariamente em espanhol, com alta propensão a liberdades estruturais e estilísticas, com um realismo inovador que pulverizava o velho naturalismo decimonônico) possuía um apelo irrecusável, uma força pulsante que reverberava, em contraste com o odioso clima de inércia mental estabelecido pelo sistema franquista. “Entre tantas luxuosas orquestrações de linguagem, o leitor alcançará a zona de prodígios” – disse o escritor andaluz Caballero Bonald

---

<sup>149</sup> ELTIT, Diamela. *As tramas del “boom”*. Madrid: *El País*, 15/11/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510\\_280513.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

referindo-se a *Paradiso*, de José Lezama Lima.<sup>150</sup> Podia ter dito o mesmo sobre tantos outros romances que os espanhóis haviam se posto a consumir sofregamente. O crítico catalão José María Castellet observou que se estabelecera uma singular cumplicidade entre os narradores procedentes das antigas colônias e os leitores da velha metrópole:

Há por parte do público uma espécie de apropriação destes escritores, que não são considerados estrangeiros, e sim nacionais, especialmente aqueles cuja vinculação com a Espanha se deu através das editoras, ou aqueles que vieram viver aqui, ou aqueles que frequentemente viajam para cá, sobretudo a Barcelona, como é o caso de Carlos Fuentes.<sup>151</sup>

Se leitores e críticos perceberam o que existia de intrepidez estética nos relatos de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez e de outros prosadores latino-americanos, inúmeros romancistas espanhóis, ao contrário, sentiram-se humilhados pela ressonância pública dos adventícios. Prevalcia na Ibéria o chamado “realismo social”, composto por narrativas de “denúncia da dura vida do campo, do mundo do trabalho injustiça e dos subúrbios urbanos com sua miséria.”<sup>152</sup> A dicção real-naturalista, a modo do século XIX, embotava, porém, as intenções críticas e os textos eram quase simplórios, se comparados aos latino-americanos. Referindo-se a um desses romancistas do “realismo social”, o crítico Rafael Conte fulminou-o: “Faz um tipo de literatura muito conjuntural, testemunhando uma realidade que, se é apaixonante, ele a testemunhou de maneira insuficiente”.<sup>153</sup>

Contudo, alguns ficcionistas (Juan Marse, Luis Goytisolo, Juan Goytisolo, José María Castellet e Miguel Delibes, J.J. Marcelo Armas, entre outros) compreenderam que estavam diante de um acontecimento literário sem precedentes e iniciaram o diálogo com os jovens autores que começavam a definir uma nova e eloquente tradição na narrativa ocidental. Delibes realizou uma dramática autocrítica, tomando como exemplo *A cidade e os cachorros*: “Vargas Llosa renovou a linguagem, a técnica e ademais nos diz muitas coisas. Rejuvenesceu os elementos do romance, mas também nos destruiu”.<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*, p.58.

<sup>151</sup> Op. cit., p. 52

<sup>152</sup> TUSON, Vicente; LÁZARO, Fernando. *Literatura del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1995, p. 142.

<sup>153</sup> TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*, p. 115.

<sup>154</sup> Apud SANTOS, Sanz Villanueva. In: MANRIQUE SABOGAL, W. Hallazgos, significado, impacto y vigencia de una obra clave. In: *El País*, Madrid: 20/06/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340221234\\_826830.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340221234_826830.html). Acesso em: 01 jul. 2012.

Quatro décadas depois do terremoto desencadeado pelos latino-americanos, Jordi Gracia fez um balanço do que aquela literatura havia representado para os escritores e para os leitores espanhóis:

O rancor nacionalista existiu, de fato, mas apenas nos mais velhos produziu verdadeiro dano. Não houve nenhuma dúvida sobre a categoria – qualitativa e quantitativa – de romancistas que escreviam desde uma órbita celeste, com uma margem de liberdade e uns mecanismos de fabulação simplesmente inéditos em língua espanhola. O leitor podia escolher entre mestres que, além de tudo, eram com muita frequência mestres excepcionalmente jovens. Este foi o princípio do futuro: a consagração popular desta nova narrativa significou também a exibição de liberdade poética por parte de ficcionistas (e de leitores). A liberdade que trouxeram foi também a de escolher a floritura imaginativa sentimental e irônica de Cortázar ou o neobarroco estilístico de Lezama Lima; a ambição refundadora de Carlos Fuentes; a fortaleza moral do compromisso em Vargas Llosa; a assepsia envenenada de Juan Carlos Onetti; o calor de jogo e sexo de Cabrera Infante ou a espiral irracionalista da angústia de José Donoso. Ninguém se parecia a ninguém, mas todos foram – são – magistrais.<sup>155</sup>

A transformação de Barcelona em capital literária do *boom* não impediu que Buenos Aires, Montevideu e a cidade do México tivessem decisiva importância na expansão da nova narrativa, pois nelas se iniciara a entusiástica acolhida popular e o reconhecimento crítico dos textos que, em poucos anos, virariam clássicos. Fora em Buenos Aires que Gabriel García Márquez publicara *Cem anos de solidão*, e lá conheceria de maneira imediata o sucesso e o prestígio, com os quais conviveria com acidez até o fim de seus dias. Tratava-se de uma cidade de intensa vida cultural, múltipla em todos os setores da arte e do pensamento, com potente indústria editorial (Sudamericana, Losada, Emecé, Eudeba, Centro Editor da América Latina, etc.), habitada por uma intelectualidade numerosa e sofisticada, fosse a de feição conservadora, fosse a de alma insurgente, cujas produções artísticas eram animadas, debatidas, consagradas ou arguidas por um febril público leitor, o maior de todas as metrópoles latino-americanas. Este logo aderiu de modo apaixonado à nova narrativa, a tal ponto que, em fins dos sessenta, as vitrines e mostradores das grandes e pequenas livrarias pareciam exibir apenas as obras dos jovens mestres da ficção continental. Na capital argentina viviam dinossauros sagrados como Borges, Sábato, Bioy Casares, mas também uma quantidade assombrosa de escritores, teóricos, críticos e jornalistas literários, muitos dos quais estrangeiros, a exemplo do uruguaio Juan Carlos Onetti, que passara vários anos de sua existência naquelas ruas pontilhadas de cafés, bibliotecas, livrarias, teatros, cinemas, cuja atmosfera ao mesmo tempo europeia e sul-americana,

---

<sup>155</sup> GRACIA, Jordi. “Boom” – Literatura sin complejos. In: *El País*. Madrid: 9/11/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352458196\\_141305.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352458196_141305.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

tumultuosa e melancólica, fascinaria o seu espírito para sempre. Assim como ele, muitos outros autores de países vizinhos de língua hispânica escolheram Buenos Aires para viver de forma provisória ou permanente.<sup>156</sup>

A vizinha Montevideú, apesar de sua população mais escassa, também contribuiu para a disseminação dessas ficções emergentes: lá se editava o melhor semanário da América Latina, *Marcha*, dirigido por Carlos Quijano, e nas páginas dedicadas à literatura nomes como os de Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Eduardo Galeano e Jorge Ruffinelli acompanharam o surgimento dos novos talentos, analisando-os e interpretando-os dentro de uma percepção coletiva de que estava acontecendo um fenômeno singular na “Pátria Grande”. Mario Vargas Llosa relembra com emoção o seu primeiro contato com a capital uruguaia:

Chegar a este pequeno rincão do Rio da Prata em 1966 era descobrir uma cara distinta da América Latina dos ditadores, das quarteladas, das democracias de opereta e das sociedades incultas e de enormes desigualdades econômicas do resto do continente. Recordo de minha surpresa aos ler os diários de Montevideú, tão bem escritos e diagramados, e descobrir a presença que neles tinha a cultura, as magníficas seções de crítica, o alto nível do teatro e as esplêndidas livrarias montevidéanas. [...] Por outra parte, em nenhum outro país latino-americano havia visto uma classe intelectual tão sólida, cosmopolita e bem informada, nem uma sociedade com semelhante paixão pelas ideias e modas e tendências artísticas, filosóficas e literárias da atualidade internacional. Dei uma conferência na Universidade Nacional e não podia acreditar que tanta gente pudesse se reunir para ouvir falar de literatura.<sup>157</sup>

Igualmente a cidade do México efervescia nos anos 60. Desde o fim da década de 1930, após a derrota republicana na Guerra Civil, ela fora invadida por mais de vinte e cinco mil refugiados espanhóis. Calcula-se que cerca de um quarto desses exilados estava ligado ao universo intelectual: entre eles havia pensadores, cientistas, poetas, prosadores, editores, professores, artistas plásticos e cineastas.<sup>158</sup> Todos foram acolhidos de forma generosa pelo governo mexicano, então sob o comando de Lázaro Cárdenas, e muitos deles logo ocuparam posição de destaque na vida cultural do país, auxiliando-o em seu processo de modernização, escrevendo, dando classes, desenvolvendo o famoso *Colegio de México*, fundando revistas e editoras, em suma, desprovincianizando a nação, especialmente a sua elite.

---

<sup>156</sup> Entre outros, Mario Benedetti, Augusto Roa Bastos, Eduardo Galeano. Também escritores brasileiros lá se instalaram por alguns anos, como: Jorge Amado, Monteiro Lobato e Ferreira Gullar.

<sup>157</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2008, p.185.

<sup>158</sup> AYÉN, Xavi. In: \_\_\_\_\_. *Aquellos años del boom*, p. 575.

Nos sessenta, a cidade já apresentava um perfil caótico, mas de poderosa vitalidade no campo da literatura e das artes. O partido da Revolução (PRI) exercia vasto domínio nos meios letrados, assim como entre líderes sindicais, jornalistas, militares e empresários, cooptando esses setores através de prebendas, favores, subsídios e salários generosos, articulando um sistema definido por Vargas Llosa, trinta anos depois, como o da “ditadura perfeita”, pois envolvia eleições aparentemente democráticas em que os opositoristas estavam condenados para todo o sempre à derrota. Mas o certo é que, na metrópole mexicana, a cultura experimentava seu mais vibrante fastígio. A Fondo de Cultura Económica, com financiamento estatal publicara (e publica até hoje) milhares de títulos importantes na área literária e na das ciências humanas. A Editorial Joaquín Mortiz notabilizava-se por trazer à luz livros proibidos na Espanha, entre os quais textos de Carlos Fuentes.<sup>159</sup> Os primeiros relatos de García Márquez, após modestas edições colombianas, foram relançados com algum êxito pela ERA.<sup>160</sup>

Toda essa efervescência tinha a ver com algumas figuras exponenciais: o exilado Luis Buñuel, cuja cinematografia seria cultivada naqueles anos; Juan Rulfo, cuja estatura estética começava lentamente a ser reconhecida; Carlos Fuentes e Octavio Paz, que, além de produzirem magníficas obras literárias, esgrimiam ideias com ênfase, transformados ambos em intelectuais combativos e respeitáveis, embora mais tarde sua independência política sofresse toda a sorte de anátemas por parte de esquerdistas ortodoxos. Contudo, quando, por fim, Gabo lançou *Cem anos de solidão* (escrito no México), a vertiginosa capital do país estava pronta para prestar ao ficcionista de Aracataca e aos demais integrantes deste movimento, até então difuso, uma triunfal recepção.

---

<sup>159</sup> *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, que recebeu o famoso Prêmio Seix Barral de Novela, de 1967, não teve autorizada a sua publicação pela censura espanhola (a não ser em 1974), sendo editada de comum acordo por Joaquín Mortiz, no México, ainda em 67.

<sup>160</sup> Como já observamos, as editoras (especialmente as de Barcelona, Buenos Aires e México) tiveram peso fundamental no triunfo da nova ficção produzida no continente, ao lançarem corajosamente autores no mais das vezes desconhecidos, ou ainda pouco lidos, muitos dos quais viriam a ser traduzidos imediatamente para outros idiomas, alimentando um sistema internacional em que o simples gentílico latino-americano passaria a funcionar como sinal distintivo, quase um atributo de qualidade criativa. Ángel Rama ressaltou a importância destas casas editoriais: “Entre todas, coube papel central à Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Joaquín Mortiz e Seix Barral. [...] Ao designar essas editoras que acompanharam a nova narrativa como “culturais” pretendo realçar um tendência que elas manifestaram [...], publicando livros que previsivelmente teriam pouco público, mas cuja qualidade artística fazia com que corresse este risco. [...] Propiciaram a publicação de obras novas e difíceis, interpretando sem dúvida as demandas iniciais de um público melhor preparado e mais exigente, porém o fizeram pensando no desenvolvimento da literatura mais do que na contabilidade da empresa.” RAMA, Ángel (org). In:\_\_\_\_\_. *Mas allá del “boom”*: literatura y mercado, p. 67.



Embora a função seminal das capitais hispano-americanas no estabelecimento do *boom*, não devemos subestimar o papel que Paris exerceu na consolidação do prestígio daquelas ficções vindas de uma região que despertava o interesse terceiro-mundista de um infindável número de franceses intelectualizados, cheios de entusiasmo pelo processo cubano e pelo antiamericanismo que então grassava abaixo do Rio Grande. Paris fora a primeira metrópole importante da Europa a render homenagens a Jorge Luis Borges (1961) e, em seguida, iria se mostrar amplamente receptiva em relação aos mestres da nova narrativa. Um deles, Julio Cortázar, fez transcorrer no espaço mitológico da cidade que escolhera para viver muitos de seus relatos, ou parte deles, como no caso de *O jogo da Amarelinha*. No texto autobiográfico, *Peixe na água*, Mario Vargas Llosa evoca a paixão do escritor argentino pela capital francesa:

Tive certa noite uma longa conversa sobre Paris com Julio Cortázar, que também amava esta cidade, tendo chegado a declarar que a escolhera “porque não ser ninguém numa cidade que era tudo era mil vezes preferível ao oposto”. Ele também achava que Paris dera a sua vida uma coisa profunda, uma percepção melhor da experiência humana, certo sentido tangível da beleza. Uma misteriosa associação de história, invenção literária, destreza técnica, conhecimento científico, saber arquitetônico e plástico e, ainda, em amplas doses, de acaso, criara esta cidade onde sair para uma caminhada pelas pontes e cais do Sena, ou observar em determinadas horas as volutas das gárgulas de Notre Dame era uma emocionante aventura espiritual e estética, como enterrar-se num livro incrível.<sup>161</sup>

O imaginário do latino-americano culto sempre fora tomado por celebrações libertárias, imagens históricas e artísticas, lembranças reais ou livrescas, memórias de beleza ou da simples “joie de vivre”, todas elas impregnadas por esta aura parisiense, misteriosa e arrebatadora. Além de Cortázar e Llosa, viveram em Paris, poucos ou muitos anos – em busca de inspiração e glória ou da inefável cidadania do mundo – outras personalidades como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Jorge Edwards, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Ernesto Sábato, Pablo Neruda, Octavio Paz e Manuel Scorza. Sem contar o fato, no dizer sarcástico de Alfredo Bryce Echeñique, de que tratava da “cidade com o maior número de guerrilheiros de café e de conjuntos folclóricos latino-americanos por metro quadrado do mundo”.<sup>162</sup>

Contudo, acima da *boutade* do escritor peruano, foi em Paris que se deu a escrita de algumas das obras irradiantes da nova narrativa, a exemplo de *O jogo da amarelinha*,

---

<sup>161</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Peixe na água*. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 452. Tradução de Heloisa Jahn.

<sup>162</sup> Apud AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom*, p.666.

*Ninguém escreve ao coronel*, *A cidade e os cachorros* e *A casa verde*, inserindo a cidade na história da renovação do cânone romanesco, como já acontecera com outros movimentos de transformação artística para quem ela servira de cenário, estímulo, inspiração e território de tolerância em relação às mais incendiárias rupturas. Ao comentar frase de Octavio Paz: “Paris, capital da cultura latino-americana”, Vargas Llosa escreveu:

Octavio Paz não exagerava: aqui os artistas e escritores se conheciam e sereconheciam como membros de uma mesma comunidade histórica e cultural, enquanto que, lá, vivíamos emparedados em nossos países, atentos ao que acontecia em Paris, Londres ou Nova Iorque, sem ter a menor ideia do que acontecia nos países vizinhos e, às vezes, nem no nosso.

Meus sete anos parisienses foram os mais decisivos de minha vida. Aqui eu me fiz escritor, aqui realmente descobri o amor-paixão de que tanto falavam os surrealistas e aqui fui mais feliz, ou menos infeliz, que em qualquer outra parte.<sup>163</sup>

Saliente-se, por fim, que os leitores dessas cidades, os primeiros a serem hipnotizados por *Cem anos de solidão*, logo se deram conta da existência na América Latina de outros tantos romances pródigos em inventiva e desvelamento de inusitadas realidades. Só então, quando se falou em *boom*, houve uma corrida ao ouro literário que brotava naquelas paragens da periferia. Multiplicaram-se tentativas de compreender o contexto a que as novas ficções se referiam e o marco cronológico que as delimitava. De imediato, os anos de 1962 e 1963 chamaram atenção pelo lançamento de elevado número de obras marcadas pela diversidade técnica e pela relevância temática, compondo tal soma de ambição literária e autoconfiança na violação dos códigos narrativos tradicionais, que seria impossível não ver nelas as origens e o próprio cerne de uma insurreição que abalaria para sempre a novelística internacional.

---

<sup>163</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*, p.256.

## VI OS ANOS DECISIVOS

*La América Latina ha dilatado el espacio de la imaginación*

Claudio Magris

**1962**

No ano em que o mundo quase assistiu ao deflagrar da III Guerra Mundial, em função da Crise dos Mísseis (EUA x URSS/Cuba), o lançamento de várias narrativas de autores desconhecidos, ou semidesconhecidos, surpreendeu os pequenos círculos de iniciados que costumavam acompanhar a prosa de ficção contemporânea em língua espanhola. Tão importante foi 1962 para as letras latino-americanas que, meio século depois, a imprensa e o mundo intelectual de Espanha estabeleceram-no como o marco constituinte do *boom* e celebraram-no com festas, congressos e publicações, fixando assim o cinquentenário de um movimento aparentemente destituído de projeto coletivo, mas que vinha salvar o romance de sua morte anunciada.

Um dos momentos cruciais do desabrochar da nova narrativa ocorreu em um entardecer qualquer de Barcelona, quando Carlos Barral, por desfastio, resolveu examinar a pilha de originais recusados pelos especialistas da própria Seix Barral. Abriu vários desses inéditos, leu algumas poucas páginas e foi os devolvendo à pilha dos que jamais seriam publicados por sua exigente editora. Deparou-se, então, com o início fulminante de um dos relatos excluídos:

— Quatro – disse o Jaguar.

Os rostos se descontraíram na vacilante claridade que o globo de luz espelhava pelo recinto, através das escassas partículas de vidro limpo:

ninguém corria mais perigo, a não ser Porfírio Cava. Os dados imóveis marcavam três e um. Sua brancura contrastava com a sujeira do chão.<sup>164</sup>

Barral continuou lendo. O romance apresentava vários cadetes do colégio militar Leôncio Prado, em Lima, jogando dados para definir quem iria roubar a prova de química. Imerso na leitura, o editor não largou mais o texto e, transido de espanto, atravessou a noite fruindo as páginas que lhe pareceram belas e brutais. Amigo de Barral, o novelista espanhol J.J. Armas Marcelo evocou detalhes daquela descoberta:

Ensimesmado, começou a perceber que tinha em suas mãos um original extraordinário e que o parecer negativo havia sido um gravíssimo erro. Quando terminou a narrativa, vasta e complexa, quis ver pela enésima vez o nome do autor e o do romance: *A morada do herói*, Mario Vargas Llosa. Tudo lhe pareceu perfeitamente desconhecido. Porém estava perplexo. Naquela tarde e noite havia tido o que ele mesmo chamava de “epifania literária”, um descobrimento sensacional. Precisava conhecer o quanto antes o autor. [...] Tomou nota do endereço do incipiente ficcionista. Era peruano e morava em Paris.<sup>165</sup>

Então o editor enviou um telegrama ao autor desconhecido e viajou de imediato a França à sua procura. Encontrou-o em um apartamento minúsculo, nas proximidades do Jardim de Luxemburgo. “Quando o vi pela primeira vez – recordou mais tarde – com um bigode ocupando-lhe quase todo o rosto e um olhar profundo e desconfiado, acreditei que estava diante de um cantor argentino de tangos e não diante de um escritor peruano”.<sup>166</sup> Após rápida conversa, o editor convenceu Vargas Llosa – então com 25 anos – a inscrever seu texto no Prêmio Biblioteca Breve de Novela, da Seix Barral, o mais valorizado da Espanha.

Nos primórdios de 63, a narrativa (cujo título havia mudado para *Os impostores*) foi escolhida unanimemente pelo júri como a melhor entre todas as concorrentes.<sup>167</sup> Só então editada – sob um terceiro e novo título (*A cidade e os cachorros*) – teve ótima repercussão entre a crítica e o público espanhol mais ilustrado da época. No Peru, contudo, por expor de maneira implacável a violência reinante no colégio Leôncio Prado, venerável instituição limenha, a obra foi recebida como prova de um crime de lesa-pátria e houve forte manifestação de militares e alunos contra o ex-cadete degenerado.

---

<sup>164</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Madrid: Real Academia Española, 2012, p.9.

<sup>165</sup> ARMAS MARCELO, J.J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*. Barcelona: Debolsillo, 2008, p.32.

<sup>166</sup> Op. cit., p.33.

<sup>167</sup> Pela primeira vez na história do Prêmio Biblioteca Breve, a escolha deu-se por unanimidade dos cinco julgadores, entre os quais se destacavam dois dos maiores críticos e ensaístas espanhóis, José María Castellet e José María Valverde.

Carlos Barral não ocultava o entusiasmo pelo talento e pela inimaginável juventude de seu novo contratado. “A leitura deste livro foi a maior e mais agradável surpresa de minha vida de editor; era o mais importante manuscrito que eu jamais havia visto” – diria ele muito depois.<sup>168</sup> Ainda naquele ano de 1963, tratou de candidatá-lo a outra disputa, a do cobiçado Prix Formentor. O prêmio, além de propiciar a edição simultânea do livro vencedor na França, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Espanha, Itália e Suécia, garantia a seu autor um efetivo prestígio literário.

Dois romances foram os finalistas: *A longa viagem*, de Jorge Semprún, espanhol exilado desde a Guerra Civil, que vivia em Paris, e *A cidade e os cachorros*. Ambos os relatos tinham componentes autobiográficos: Semprún baseava-se em sua tenebrosa viagem da Espanha à França, logo após a derrota dos republicanos diante dos fascistas, e seu posterior confinamento em um campo de concentração nazista, enquanto Vargas Llosa partia de suas experiências pessoais no internato militar, no começo dos cinquenta, para traçar um quadro igualmente desolador da degradação humana que ali vicejava. Porém, o vigoroso texto do ficcionista espanhol (aliás, escrito em francês) não era propriamente inovador em sua composição; já o do peruano apresentava tantos efeitos revolucionários em sua estrutura que era impossível compará-lo com qualquer relato de feição tradicional produzida naquele momento. A índole assombrosamente variada de sua narração, a vitalidade dos conflitos apresentados, a indignação moral que transparecia nos interstícios do texto transformavam *A cidade e os cachorros* em um petardo humano e estético. Contudo, seu vanguardismo nada devia ao das obras do *nouveau roman*, pois as experiências formais do texto não aconteciam às custas do desfibramento do realismo ou da supressão do calor humano, antes, serviam para criar uma ilusão perfeita da existência em seus contrastes e crispações.

O precoce talento de Vargas Llosa não constituiu um fato isolado. Em outras palavras, não foi apenas a emergência de uma irresistível vocação para a literatura. Qualquer pessoa que examinasse o esmaecido firmamento da ficção mundial, em 1962, perceberia a chuva de asteroides que começava a desabar sobre a terra. Naquele ano fora lançado na Espanha um relato de alto calibre artístico, *O Século das Luzes*, de Alejo Carpentier, considerado, dentro das coordenadas gerais do que viria a ser a nova narrativa, o primeiro romance histórico tipicamente latino-americano, tanto pela globalização decorrente da pluralidade de eixos espaciais – a ação transcorre em vários

---

<sup>168</sup> Apud TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*, p. 21.

locais, Cuba, França, Guadalupe, Guiana e Espanha – quanto por sua temática, o sentido da Revolução e da História, em um enfoque que abrange a Europa e a América Latina, transcendendo a qualquer visão provinciana e nacionalista do assunto. Além disso, o texto ergue-se como monumento de linguagem, uma linguagem quase barroca feita de contorções semânticas e sintáticas, derramando-se em uma efusão incontrolável de palavras.

Também em 1962 viera à luz *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes – obra-prima incontestada do gênero. Diferentemente de Carpentier, Fuentes colocara a historicidade concreta (no caso, a Revolução Mexicana) mais como pano de fundo, onde se movimenta o protagonista como encarnação individual e contraditória dos desvios, traições e putrescência moral a que o espírito revolucionário seria condenado pela nascente elite, alçada ao poder político e econômico por meio da retórica igualitária e do sangue derramado na guerra civil. A par disso, o escritor mexicano expunha uma técnica de luxuosa criatividade (três pessoas narrativas correspondentes às três fases da vida de Artemio Cruz) e um estilo complexo e, por vezes, de grande intensidade lírica.

Diferentemente das narrativas deste subgênero escritas no século XIX e na primeira metade do século XX, o novo romance histórico, a partir de *O Século das Luzes* e *A morte de Artemio Cruz*, mostra o processo social como um fenômeno impossível de ser racionalizado em toda a sua extensão, pois está repleto de dubiedades, oscilações e pontos de vista divergentes que bloqueiam o acesso a uma verdade absoluta. Fora isso, estabelece no campo da especificidade literária um uso de arriscadas engrenagens técnicas e um anseio de estilo até então desconhecidos. Nas décadas seguintes, várias obras de elevada maestria dialogariam, de uma forma ou outra com estes romances primordiais.<sup>169</sup> Em importante obra sobre o assunto, Peter Elmore acrescentaria outro dado para a constituição da referida categoria narrativa:

Ademais, a distância temporal precisa ser inscrita na poética do texto sob o signo da mortalidade. [...] Significativamente, a morte dos sujeitos e a caducidade das gerações remetem-se ao futuro de suas sociedades, e não ao

---

<sup>169</sup> *Eu, o Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *O outono do patriarca* (romance histórico-mítico, 1975) e *O general e seu labirinto* (1989), de Gabriel García Márquez; *A guerra do fim do mundo* (1981), *O paraíso na outra esquina* (2003) *Sonho do celta* (2010), de Mario Vargas Llosa. Tampouco Carlos Fuentes deixaria de debruçar-se outra vez sobre a temporalidade mexicana, em obras de complicada simbologia, a exemplo de *Terra Nostra* (1975), ou de um realismo mais direto como em *Gringo velho* (1985), e em *A campanha* (1990), que envolve um périplo do protagonista por países hispano-americanos, na época da Independência. E o próprio Carpentier voltaria à máquina do tempo para escrever *O recurso do método* (1974), sobre um ditador latino-americano que vive metade do ano em Paris, fascinado pela paisagem cultural e social da cidade-luz, e a outra metade em seu país de origem, onde se ocupa em prender, torturar e a executar seus inimigos.

tempo metafísico da eternidade; esta eleição obedece a uma lógica na qual a transcendência perde seu sentido religioso para transferir-se à ordem secular e política. Daí que as ficções históricas transcorram em períodos de transição e crise, naquele ponto onde se decide o significado da vida coletiva.<sup>170</sup>

Excetuando-se a questão do passado, as demais especificações que delimitam o romance histórico caberiam perfeitamente em outro subgênero, quase nunca aludido, que se distinguiria do anterior apenas por sua atualidade temporal. São obras que lidam com as apavorantes instâncias do poder no continente, descortinando as relações sociais que dele emanam, relações conturbadas e violentas, em que se sobressaem tanto o arbítrio dos tiranos e a implacabilidade do sistema quanto o idealismo abstrato, o sectarismo, a corrupção ou o simples desencanto dos revolucionários. A exemplo do romance histórico, toda a vida pessoal adquire uma dimensão pública e este entrelaçamento entre representatividade e singularidade impede o sujeito de omitir-se, de manter-se neutro face aos acontecimentos, e assim ele é levado a escolher e a participar em uma zona confusa, cheia de riscos e trevas. Normalmente, o desfecho dessas obras dá-se sob o signo da derrota do indivíduo, despedaçado por engrenagens impiedosas.

Tais relatos, quando remetidos à vida presente ou ao passado próximo dos escritores, comporiam o chamado romance político, pois o contexto em que esse tipo de fabulação foi produzido era – como já vimos – largamente dilacerado pelas ideologias em choque. Apesar de tudo, em nenhuma das grandes narrativas que giram em torno da órbita política, o maniqueísmo ou o *parti pris* ideológico destroem a amplitude de perspectivas e a face ambígua da existência e da linguagem.<sup>171</sup>

Ainda em 1962 – aquele ano de assombros – Gabriel García Márquez, então desconhecido do grande público, lançara dois livros, o romance *La mala hora* (*Veneno da madrugada*) e o livro de contos *Os funerais de Mamãe Grande*. Neles, dava sequência a duas novelas anteriores: uma de 1955, *La hojarasca* (*A revoada*),<sup>172</sup> e a outra de 1961, *Ninguém escreve ao coronel*. Todos os relatos integram um mesmo ciclo ficcional centrado em aldeias perdidas do interior da Colômbia, assoladas por calores equatoriais e dilúvios bíblicos, onde a constante guerra civil entre liberais e conservadores e o colapso do universo bananeiro haviam deixado atrás de si, depois de

---

<sup>170</sup> ELMORE, Peter. *La fabrica de la memoria*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 71.

<sup>171</sup> Neste subgênero poderíamos destacar: *Conversa na Catedral* (1969), *História de Mayta* (1984), *Quem matou Palomino Molero* (1986) e *A festa do bode* (2000), de Vargas Llosa; *O livro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar; *Graças pelo fogo* (1966), de Mario Benedetti; *Consagração da primavera*, de Alejandro Carpentier.

<sup>172</sup> Na primeira tradução para a língua portuguesa esta obra foi intitulada *O enterro do diabo*.

um período de opulência, o declínio mais ruinoso, transformando os protagonistas em espectros subjugados pela fatalidade e por inapagáveis lembranças do passado. Os poucos leitores e críticos que vinham acompanhando o desenvolvimento da obra do colombiano já conseguiam perceber a importância de sua poética novelesca. Visualizavam também o diálogo travado pelo autor com as narrativas internacionais marcantes e, em certo sentido, antagônicas: as de Hemingway, cuja linguagem elíptica admirava, e as de Faulkner, cuja fragmentação de perspectivas sempre o fascinara.

Por fim, também em 1962, Julio Cortázar, que tinha atrás de si pelo menos dois memoráveis livros de contos: *Bestiário*, de 1951, e *As armas secretas*, de 1959, publicara uma pequena obra composta por breves quadros, frequentemente humorísticos – *História de cronópios e famas* – em que criaturas fantasiosas, de natureza indefinida, vivem situações insólitas de percepção do cotidiano. Os cronópios e as famas realizam uma aprendizagem distorcida e paródica da realidade massificada de nossa época, realidade corrompida pela rotina, pela alienação, pelo convencionalismo dos atos humanos e pelos clichês de uma linguagem desgastada, obtendo com seu olhar, a um tempo inocente e crítico, uma ótica desveladora do absurdo e do caráter surreal da mecanização da existência. Há nos textos o gosto pelos jogos verbais e de inteligência, algo um pouco distante do espírito dos grandes narradores do *boom*, mas que antecipava preocupações de Cortázar com a ideia de que a arte literária não consistia na reprodução da vida, e sim na “criação de formas inexistentes no mundo real por meio da faculdade imaginativa.”<sup>173</sup>

Portanto, em um único ano, Vargas Llosa, Carpentier, Fuentes e, de certa maneira, García Márquez e Cortázar inauguravam um modelo ficcional cuja proposta era interrogar os fundamentos históricos das grandes mudanças sociais, pôr em xeque a coerência ideológica dos protagonistas no fluxo impetuoso dos eventos, operar com linguagens transfiguradas e problematizar a impossibilidade de configuração do real em uma verdade única e inflexível.

Assistia-se a um fenômeno inesperado: pela primeira vez, no século XX, fora dos grandes centros metropolitanos do planeta, constituía-se uma vanguarda apta a processar as inovações formais modernistas, estender o conceito de realismo a limites vastíssimos, produzir narrativas polifônicas, caleidoscópicas, liberadas da tirania

---

<sup>173</sup> KOGAN, Jacobo. *Literatura y conocimiento*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, p.60.



cronológica e de um exclusivo ponto de vista sobre a realidade, além de serem timbradas por acentos épicos, poéticos e míticos que já não integravam a natureza do romance europeu.

### 1. A revolução arguida

A exemplo de *O reino deste mundo* (1949), a mais conhecida de suas obras anteriores, Carpentier tentou, em *O Século das Luzes*, construir um desses edifícios ficcionais que representam determinada época do passado naquilo que ela tem de efetivamente substancial, expondo a confluência entre as convulsões sociais e os destinos particulares. O esforço criativo do escritor cubano redundou em um romance histórico sobre os estertores do século XVIII, quando as ideias revolucionárias desencadeavam acontecimentos grandiosos por toda parte, inclusive nos países da América Latina, e seu impacto na vida dos indivíduos tornava-se irreversível.

A trama centra-se na profunda amizade de três jovens órfãos, os irmãos Carlos e Sofia, e o primo Esteban, herdeiros de um próspero negócio comercial em Havana, que se divertem com a leitura dos proibidos autores iluministas, até a chegada em sua casa de Víctor Hugues, um comerciante marselhês estabelecido em Porto Príncipe e senhor de fascinante retórica revolucionária, que vai arrastá-los à ação política. “As pessoas em Cuba estão como que adormecidas, inertes, vivendo em um mundo intemporal, à margem de tudo, suspenso entre o tabaco e o açúcar” –, <sup>174</sup> diz Hugues, ao mesmo tempo que traça panoramas utópicos da “Nova Era” que já se anuncia no horizonte.

Beijados pelo arcanjo da Revolução, Sofia e o primo Esteban percebem a estreiteza de seu universo doméstico e a necessidade de estar à altura dos grandes acontecimentos que se desenham. “Esteban, de imediato, tinha a impressão de haver vivido como um cego, fora das mais apaixonantes realidades”, <sup>175</sup> enquanto Sofia “sentia-se distante, arrancada de si mesma, como que situada no umbral de uma época de transformações”<sup>176</sup> Hugues propicia aos adolescentes não apenas a conscientização

---

<sup>174</sup> CARPENTIER, Alejo. *El Siglo de las Luces*. Santiago do Chile: Editorial Orbe, 1972, p.61.

<sup>175</sup> Op. cit. p.34.

<sup>176</sup> Op. cit. p.30.

política, mas a passagem à vida adulta no sentido afetivo e sexual, indiretamente no que tange a Esteban, revelando-lhe a existência de uma alegre zona de prostituição em Havana, e diretamente no caso de Sofia, ao tentar manter relações com ela na terrível noite em que a capital cubana foi atingida por um ciclone. Em um romance em que os símbolos adquirem contínua importância, o ciclone parece traduzir a reviravolta ocorrida na alma dos jovens e anunciar os torvelinhos desses tempos “dirigidos para o universal e o desmedido”.<sup>177</sup>

Fundem-se, então, em um só movimento narrativo, o ardor juvenil, o desejo de aventuras, as descobertas eróticas, a ânsia pelo mundo, a fé incondicional na ideologia, a vontade de poder e o cataclismo histórico (a Revolução Francesa), da qual Victor Hugues participa de forma um tanto lateral, pois, perseguido politicamente em Havana, homizia-se, junto com Esteban, em um navio amigo que acaba rumando para a França. Hugues não tarda a ganhar a confiança dos jacobinos, sendo ungido à condição de promotor público. Exercerá seu ofício com tamanha impiedade que conseguirá a instalação de uma guilhotina no próprio prédio do tribunal para que os inimigos do povo sejam justicados logo após a leitura das sentenças. Por sua fidelidade aos dirigentes jacobinos, é nomeado comissário (interventor) em Guadalupe.

A pedido de seu antigo mestre, o jovem Esteban, que fazia trabalho político na fronteira com a Espanha, acompanha-o nesta viagem de retorno ao continente americano. Na proa do navio, a guilhotina brilha emblematicamente, junto a uma prensa que vai levar aos habitantes da ilha as boas novas da libertação dos escravos e da instauração de princípios mais fraternos entre os homens. Endurecido pela ideologia e revelando insuspeito talento militar, Hugues enfrenta e derrota os ingleses que haviam estabelecido uma ponte na colônia francesa e, de imediato, impõe, sem qualquer condescendência, o “Grande Terror”. Enquanto o sangue jorra aos borbotões, Esteban participa de expedições corsárias que se apoderam das cargas de embarcações de outras nacionalidades, em um processo de pirataria que rapidamente converte Guadalupe na mais próspera entre todas as províncias europeias da região. Diante de tanta riqueza, Victor Hugues atenua seus escrúpulos revolucionários e começa a se corromper, levando Estevão a abandoná-lo e retornar a Cuba.

Mais do que um romance crítico sobre os extravios ou as conquistas da práxis revolucionária, *O século das Luzes* é um texto de complexa dialética, em que a História

---

<sup>177</sup> Op. cit. p.140.

ocupa lugar exponencial, submetida a uma atordoante rotação e captada em suas faces contraditórias, mediante um sistema narrativo que vai do mais minucioso realismo à pura alegoria. A História é objeto de culto de três dos quatro protagonistas que vivem as ideias de mudança social com uma intensidade quase doentia, entregando-se a ações tão imprevistas e desintegradoras de seu idealismo febril, que acabarão sendo conduzidos, inexoravelmente, ao cinismo ou ao martírio. Em meio ao fragor dos acontecimentos, o largo alento épico, que até então envolvera os seus atos, principia a se deteriorar e, pouco a pouco, metamorfoseia-se em tragédia.

Esteban é o sonhador muito próximo da utopia iluminista: crê em uma humanidade redimida de seus vícios, de sua barbárie e das forças irracionais que a encarceram nas trevas, porém a Revolução Francesa, com seus círculos sanguinolentos, suas massas ferozes, suas lideranças impiedosas, tão tirânicas quanto as do Ancien Regime, que acabam tendendo à hipocrisia política e, em vários casos, à corrupção, levam-no à desorientação e, logo depois, ao mais completo ceticismo:

Esta vez a revolução fracassou. Quem sabe, a próxima será melhor. Porém, quando ela irromper, se quiserem me agarrar, terão que me procurar com lanternas ao meio-dia. Devemos nos cuidar das palavras demasiadamente belas; dos Mundos Melhores criados pelas palavras. Nossa época sucumbe por um excesso de palavras.<sup>178</sup>

Mas se ele, o intelectual hesitante, é a consciência crítica da Revolução, Victor Hugues representa o seu oposto, o sujeito que se adapta às instâncias do novo poder, nem que para isso precise abandonar os altos ideais que até ali o norteavam. Carismático, arrojado, fanático quando preciso, participa dos alucinantes banhos de sangue promovidos pelos jacobinos e consegue sobreviver a todos os expurgos, pois sempre parece vislumbrar no enfrentamento mortal das correntes revolucionárias aquela que vai vencer. Depois de curto ostracismo durante o período girondino, quando perde o comando de Guadalupe, é recompensado por Bonaparte com sua nomeação para agente do Diretório em Caiena. Seu realismo prático é absoluto. “Revolução não se discute, se faz.” –<sup>179</sup> dissera a Esteban quando este o questionara a respeito de sua ética, pois o jovem não compreendia como o homem que lhe despertara a paixão pelos cenários idílicos do porvir pudesse examinar a realidade com um pragmatismo tão feroz.

A traição final de Victor Hugues ao ideário iluminista dá-se quando, por necessidade política e econômica, ele restabelece a escravidão na Guiana, ordenando

---

<sup>178</sup> Op. cit., p. 224.

<sup>179</sup> Op. cit., p.128.

que os negros fujões sejam guilhotinados e virando ele mesmo um triste simulacro daquilo que fora no passado. “Em Victor Hugues vemos as etapas degradantes de um movimento que nega seus ideais e se desmorona em palavras ocas, vemos as contradições vividas por todo o ser que deseja alterar o curso da História.” – escreveu Ariel Dorfman.<sup>180</sup>

A exemplo de Esteban, Sofia também é uma radical utópica, embora, ao contrário do primo, não tenha encontrado a oportunidade de viver no centro desencadeador daquela era de vertigens. Impotente, acompanha vagamente as peripécias dos revoltosos e dos novos donos do mundo, o coração dividido entre a rebeldia e a conformidade em relação à ordem patriarcal. Por um lado, ousara entregar secretamente sua virgindade a Victor Hugues; por outro, adaptara-se ao cotidiano burguês ao casar-se com um jovem comedido e liberal, assumindo a posição de esposa exemplar. É neste momento que Esteban – decepcionado com o processo revolucionário – retorna à Havana e tenta convencê-la dos horrores gerados em nome da “Cidade do Futuro”, mas Sofia o contesta duramente, lembrando-lhe que as grandes conquistas humanas só eram obtidas com dor e sacrifício, que os erros e excessos seriam corrigidos mais adiante e que era preciso ter fé nas ideias de mudança.

Meses mais tarde, após breve enfermidade, o marido de Sofia morre e ela, de imediato, foge, surpreendentemente, em um cargueiro que está de partida para Caiena. Quer encontrar o sentido da vida, tanto na dimensão subjetiva (concretizar o amor que nutre por Victor Hugues), quanto na objetiva (realizar sua utopia igualitária). No romance, portanto, estabelece-se em escala permanente a conexão entre a camada sentimental e os relevantes fatos históricos do período. Com isso, os protagonistas não se tornam entes abstratos, a expor versões sobre o significado da Revolução e do futuro, mas surgem singularizados por suas aventuras pessoais e conflitos íntimos. Tanto é que Sofia observa e embrutecimento de Hugues, seu insuportável realismo político, e, quando este restaura a escravatura na Guiana, ela o abandona, não sem antes traí-lo com o jovem oficial De Sainte-Affrique: “Voltava a ser dona do próprio corpo, fechando com um ato voluntário, o ciclo de uma larga alienação.”<sup>181</sup>

Peter Elmore interpretou assim este gesto de Sofia:

---

<sup>180</sup> DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972, p.127.

<sup>181</sup> CARPENTIER, Alejo. *El Siglo de las Luces*, p.288.

A ruptura final com Victor Hugues entranha também uma liberação de toda tutela patriarcal, de toda a sujeição a uma autoridade masculina. [...] O ritual erótico equivale quase literalmente a uma declaração de independência. De uma maneira um tanto surpreendente, a prática do amor livre se traduz nos termos da teoria democrática e da doutrina anticolonialista. [...] O que em outra novela seria um ‘affaire’ de alcova, se converte dentro do politizado universo de O século das Luzes em metáfora do contrato social e símbolo da revolução.<sup>182</sup>

No final da narrativa, um cubano de aparência burguesa (Carlos) vasculha uma casa em Madrid e com alguns criados recompõe os últimos momentos de Sofia e Esteban, que ali viviam juntos, aparentemente como irmãos e não como amantes. O primo revolucionário fora preso em Havana, enviado para uma prisão na capital espanhola, de onde Sofia conseguira resgatá-lo. Durante o levante popular madrilenho contra Napoleão (1808), a jovem rebelde induzira Esteban à última ação política: ambos haviam se misturado às massas insurrectas nas ruas da cidade e tinham desaparecido, provavelmente fuzilados, a exemplo das cenas lancinantes que Goya registrara em suas famosas telas, *Dois de maio* e *Três de maio*. Como disse o crítico peruano Julio Ortega a respeito do casal de primos: “O tempo lhes concedera o sentido da ação e lhes cobraria por isso a vida”.<sup>183</sup>

Romance de superior fatura, *O Século das Luzes* apresenta uma ressonância épica que acaba submetida ao domínio do trágico, por desvelar a impotência dos indivíduos diante de forças superiores e incontrolláveis, compondo uma espécie de crônica da errância e descaminhos de três criaturas que mergulham no caudal histórico e são por ele levadas de roldão. É também um painel abrangente de anos turbulentos (1791-1808), um relato de paixões transgressoras, uma discussão (secundária) sobre os vínculos entre as metrópoles e as colônias e, sobretudo, um questionamento da ideia de Revolução. Trata-se de obra que permite várias abordagens, muitas vezes conflituosas entre si, que põem em relevo a abertura e a polissemia da narrativa. Decisiva nessa impressão de variedade e ambiguidade é a postura do narrador, que não emite juízos sobre as vivências e os posicionamentos ideológicos e morais dos personagens, conseguindo com isso apresentá-los de maneira isenta, e, assim, oferecendo ao leitor, o sortilégio da verossimilhança em sua plenitude.

É interessante lembrar que várias análises apontam para o fato de que a obra contém uma visível tendência alegórica. Isso não quer dizer que as circunstâncias

---

<sup>182</sup> ELMORE, Peter. *La fabrica de la memoria*, p. 71.

<sup>183</sup> ORTEGA, Julio. Sobre El Siglo de las Luces. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*. Santiago del Chile: Editorial Uniersitaria, 1972, p.203.

objetivas da Revolução Francesa não tenham sido apresentadas com rigor, e sim que o romancista sutilmente transforma as biografias individuais e a experiência social em arquétipos de uma situação universal. Toda a revolução é universalista – pensa Carpentier – e, em consequência, ela pode ser tomada como emblema de certas ações humanas que ultrapassam a sua época.<sup>184</sup>

A posição do romancista explica a ausência de alusões a datas e a eventos históricos relevantes nas primeiras sessenta páginas do texto, sem contar a própria página introdutória em que a guilhotina (não designada como tal) refulge na proa do navio de Victor Hugues com sua dupla simbologia: a da imposição de uma ordem mais progressista e a do horror da violência sanguinolenta do Estado. Esta mesma perspectiva ambígua alimenta toda a narrativa. Soma de estrépito, fúria e ideais decompostos pela força corrosiva da realidade, a Revolução se parte ao meio: fruto dourado da utopia ou simples manifestação do terror totalitário? Entre a crítica acerba de Esteban, a crença ardente de Sofia e o cinismo prático de Victor Hugues, o leitor só encontra perplexidades. Para Julio Ortega, “a natureza da História está condenada à ambiguidade com sua promessa total e sua impossibilidade fatal. [...] É uma confusão agônica que rechaça toda a possibilidade de terra firme”.<sup>185</sup>

Contudo, há outra interpretação, tão viável como as anteriores: a cegueira e o desconcerto dos personagens envolvidos no drama revolucionário seriam inerentes a qualquer processo vulcânico de mudanças, e que, apenas à distância, muito além de seu próprio turbilhão, a História revelaria alguma ordem e algum sentido oculto. Logo, a figura-chave para a decifração do texto passaria a ser Carlos, o irmão de Sofia, que, embora compartilhando do mesmo projeto, nele não atua e, portanto, não conhece a dolorosa travessia dos sonhos ao pesadelo. A própria trama do romance abre e fecha com sua presença determinante: em ambas as situações é ele que organiza o caos produzido pela morte do pai e pelo desaparecimento de Esteban e Sofia.

O pai, um comerciante espanhol, parece tipificar a velha oligarquia metropolitana; já os dois primos são a face paradoxal de uma militância vanguardista que acaba engolfada pela destruição que ela mesma provocara. Carlos ultrapassa-os,

---

<sup>184</sup> Em entrevista a Claude Fell sobre o romance, Alejo Carpentier declarou: “Os personagens são sempre atuais, suas preocupações são as mesmas que as de nossos dias. Eu penso que o homem tem um comportamento eterno e único em meio de circunstâncias cambiantes.” Apud DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*, p. 146.

<sup>185</sup> ORTEGA, Julio. Sobre El Siglo de las Luces. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.), *Asedios a Carpentier*, p.201.

deixando para trás tanto o velho sistema colonial quanto o extremismo igualitário, tornando-se um abonado burguês liberal, um “criollo”, um desses homens que, nos anos posteriores, participariam dos levantes independentistas da América hispânica. Ou seja, a Revolução, apesar de sua carga de terror, sofrimentos e injustiças, arremessa a História para frente, conforme argumenta o próprio escritor referindo-se àquele período:

Porque a partir da série de guerras de independência, que lograriam sua vitória final em 1824, as estruturas da vida e as estruturas sociais mudaram de maneira total e mudaram em primeiro lugar pela aparição de um personagem que politicamente não havia sido levado em conta. E esse personagem é o ‘criollo’.<sup>186</sup>

Carlos Fuentes nega a intenção alegórica da narrativa de Carpentier, pois para ele cada revolução é irreversível e irrepetível, mas reconhece que há no texto uma simbologia que lhe empresta dimensão equívoca, gerando significados labirínticos. Também celebra os recursos experimentais que permitem ao autor cubano “propor, ao mesmo tempo, verdades antagônicas e uma visão realmente dialética da vida. Apenas a linguagem da imaginação é capaz de romper essa fatalidade, liberando os espaços simultâneos do real”.<sup>187</sup>

A abertura imaginativa, percebida por Fuentes, tem seu fundamento na consecução textual deste romance, isto é, em sua inventividade técnica, que devia permitir o maior número possível de perspectivas sobre a natureza do movimento revolucionário. Por conseguinte, *O Século das Luzes* apresenta alguns procedimentos formais inovadores que, muitas vezes, se interpõem entre o texto e o leitor, exigindo deste uma participação ativa para compreender aquele em toda a sua complexidade. Carpentier estava consciente de que a validade universal de seu relato dependia de uma linguagem própria e de uma maneira peculiar de composição. Para isso, montou uma estrutura cujos alicerces eram os do romance do século XIX, mas modificada por vastas descrições, centradas em alguns monólogos joyceanos e em “detalhes miniaturistas à maneira de Proust”.<sup>188</sup>

Além disso, valeu-se de contínuos efeitos pictóricos e teatrais, de registros de viva erudição em áreas diversas (ocultismo, arte náutica, paisagem marinha, filosofia, pintura, etc.), do uso preponderante dos estilos indireto e indireto livre, de eventuais

---

<sup>186</sup> CARPENTIER, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1981, p. 185.

<sup>187</sup> FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano-americana*, p. 55.

<sup>188</sup> JANSEN, André. *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Barcelona: Editorial Labor, 1973, p. 78.

mudanças de vozes narrativas, de visões divergentes em torno dos motivos do texto e de um suporte verbal esmerado, frequentemente sentencioso e, às vezes, preciosista.<sup>189</sup> Em decorrência da perícia da orquestração formal e da reivindicação da própria escrita como suporte determinante de sua constituição, *O Século das Luzes*, desde que foi lançado, tornou-se um dos paradigmas da nova narrativa latino-americana.

## 2. A revolução traída

Enquanto agoniza em uma cama de hospital na cidade do México, o ex-oficial Artemio revolucionário e hoje poderoso capitalista, Artemio Cruz recompõe a sua existência de forma fragmentária e descontínua, supostamente para compreendê-la ou tentar obter uma absolvição da História ou mostrá-la como emblemática dos destinos da Revolução de 1910 ou, simplesmente, para enfrentar o absurdo da morte. A exemplo de outros comandantes do primeiro levante popular vitorioso no século XX, seu nome corre o México, envolto em mistérios e lendas; trata-se de uma figura enigmática, senhor de sombrios e inescrutáveis segredos. Mas agora, em 1959, ele vai morrer. Se a audácia, a sorte e os blefes fizeram dele um sobrevivente dos lagos de sangue derramados durante a Revolução e nos anos atrozes que se seguiram à tomada do poder pelos rebeldes, agora nem sua riqueza, nem seu carisma, nem sua arrogância, nem o fado que sempre o protegeu poderão salvá-lo do aniquilamento.

Então Artemio Cruz, ora lúcido, ora entorpecido, observa-se no espelho opaco de sua vida, em busca de uma lógica que lhe dê significado, porém a autopercepção se estilhaça e desdobra-se em três tempos: o presente, o passado e uma espécie de região atemporal que parece traduzir implacável autoconsciência. A cada tempo corresponde uma voz narrativa e uma dicção específica. O presente condensa-se no EU. Nele avulta um homem fragilizado pela doença, reduzido em vários momentos a percepções difusas e incongruentes da realidade, que, mesmo assim, mantém o gosto pelo poder, a

---

<sup>189</sup> Em 1967, nas páginas caleidoscópicas de *Três tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante parodiou a linguagem cultista de Carpentier até a irrisão. Mais recentemente, em um processo de reexame das obras que havia canonizado, Luis Harss acusou o escritor cubano de “ribombante”, por causa da suntuosidade estilística, embora lhe reconhecesse a densidade de certas criações. Também a Cortázar o estilo barroco do cubano parecia tomado por insuportável artificialismo, mas Vargas Llosa incluiu dois romances de Carpentier entre os melhores do século XX: *No reino deste mundo* e *O Século das Luzes*.



preocupação com os negócios e um mal disfarçado desprezo pela mulher e pela filha, com as quais nada tem a partilhar, a não ser o dinheiro que elas gastam em luxo e frivolidades. A forma estilística predominante é a do monólogo interior, mesclando visões objetivas do mundo, registro de sensações vitais e pequenos delírios:

Eu acordo... Acorda-me o contato deste objeto frio com o meu membro. Não sabia que às vezes se possa urinar involuntariamente. Permaneço com os olhos fechados. Não se escutam as vozes mais próximas. Se abrir os olhos, poderei escutá-las?... Mas as pálpebras me pesam: dois chumbos, cobres na língua, martelo nos ouvidos, uma... uma espécie de prata oxidada na respiração. Metálico, tudo isso.<sup>190</sup>

Na complexa montagem do relato, à subjetividade da primeira pessoa sucedem-se regularmente passagens em segunda pessoa (TU) e em terceira pessoa (ELE), incluídas de modo simétrico no texto, estabelecendo uma sequência rígida, quebrada apenas no fim do texto. As passagens do TU referem-se a meditações e a interrogações contínuas de uma voz crítica, procedente, ao que tudo indica, do substrato moral do protagonista. Um resíduo ético que teima em persistir, embora a evocação da incessante quebra dos valores positivos do espírito revolucionário acabe gerando uma névoa de ambiguidade na composição do seu perfil, pois enquanto o EU e o ELE mostram a degradação dos princípios do combatente, o TU insinua que havia outros caminhos e alternativas, e, assim, impugna as escolhas feitas no passado, que não podem mais ser corrigidas, pois a História para Artemio Cruz já foi escrita.

O vocativo favorece a indagação sobre os fundamentos da vida do personagem, e sua expressão dá-se por meio de uma linguagem ao mesmo tempo solene e poética, produzindo no leitor a impressão de que se trata de um outro ser, fantasmagórico, onisciente e sem qualquer complacência com o homem que agoniza. O próprio uso do tempo futuro serve como indicador de uma atemporalidade que reforça o distanciamento entre a consciência reflexiva/acusatória e o réu moribundo. Observe-se a primeira intervenção do TU na narrativa:

TU, ontem, fizeste o mesmo de todos os dias. Não sabes se vale a pena lembrá-lo. Só querias recordar, recostado ali, na penumbra de teu quarto, o que vai acontecer: não queres prever o que já aconteceu. Em tua penumbra, os olhos veem para frente; não sabem adivinhar o passado. Sim, ontem voarás de Hermosillo, ontem, nove de abril de 1959, no voo regular da Companhia Mexicana de Aviação que sairá da capital de Sonora, onde fará um calor infernal, às 9.55 da manhã e chegará ao México, D.F., às 16:30 em ponto.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967, p.9.

<sup>191</sup> Op.cit., p.4.

Carlos Fuentes viu este TU como:

O subconsciente, uma espécie de Virgílio que o guia pelos doze círculos de seu inferno, e que é a outra cara de seu espelho, a outra metade de Artemio Cruz [...]. O romance é um diálogo de espelhos entre as três pessoas, entre os três tempos que formam a vida deste personagem duro e alienado. Na agonia final, Artemio trata de reconquistar, por meio da memória, seus doze dias definitivos, dias que são, em realidade, doze opções.<sup>192</sup>

Apesar de Luis Harss arguir a utilização dessa segunda pessoa no romance, julgando-a retardadora da ação e enunciativa, por vezes, de observações “tão mecanizadas que morrem de pura engenharia”,<sup>193</sup> o certo é que, sem o TU, a complexidade do protagonista desapareceria, pois a visão desenganada que ele assume *in extremis*, através da percepção de seus equívocos existenciais e políticos, é que lhe confere paradoxal grandeza e até mesmo a tênue possibilidade (não claramente explícita) de uma (re)humanização antes da morte pelo arrependimento.<sup>194</sup>

Por fim, deparamos-nos com a objetividade da terceira pessoa (ELE), quando os anos heroicos da formação de Artemio Cruz são recordados em quadros longos e realistas, ainda que intencionalmente desordenados do ponto de vista cronológico, sem uma linha argumental contínua. Formam um conjunto de situações díspares (expressão das faces contraditórias do indivíduo), cujo pleno entendimento se realiza apenas no epílogo do romance com a participação ativa do leitor, que se vê impelido a preencher os hiatos e as aparentes vacilações da narrativa.

Essas cenas entrecortadas, mas decisivas da biografia do jovem durante o período revolucionário e o de sua ascensão nas confusas décadas posteriores acabam por compor, de maneira admirável, um afresco das capitulações da nova classe dirigente e, de modo concomitante, uma anotação dos dilemas do protagonista frente a circunstâncias nevrálgicas de seu destino pessoal. Nos episódios que emergem do passado já longínquo, Artemio Cruz sempre se encontra em situação de livre escolha, e o futuro, por conseguinte, dependerá exclusivamente dos caminhos eleitos. José Miguel Oviedo desvelou com clareza o drama do revolucionário convertido em prisioneiro de

---

<sup>192</sup> Apud BENEDETTI, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca Editorial, 1967, p. 212.

<sup>193</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*, p.370.

<sup>194</sup> Na versão corrente para a língua portuguesa, a tradutora preferiu usar o “você” em vez do “tu”, diminuindo sensivelmente a intensidade dramática das considerações, reptos e acusações emitidas pelo subconsciente de Artemio Cruz. Uma escolha infeliz.

suas próprias decisões: “Artemio é um personagem existencial escravo de sua liberdade – como diria Sartre –, em um mundo de difíceis escolhas e atos de vontade.”<sup>195</sup>

Fuentes constrói com magistral destreza o seu “diálogo de espelhos”, a começar pela perfeita harmonia das sequências EU/TU/ELE, que se alternam sistematicamente no foco narrativo. As três séries de sequências articulam-se em 12 conjuntos, totalizando 36 fragmentos. Contudo, há ainda outros dois trechos finais, em que apenas o EU e o TU se expressam (seriam os fragmentos de números 37 e 38), indicando que o ELE já havia encerrado a recuperação do tempo perdido e que a memória desse passado desaparecera na poeira do nada. Diante dos últimos lampejos vitais de Artemio, tanto o EU quanto o TU tartamudeiam, emitem frases e palavras soltas, integram-se e vão se dissolvendo no grande vazio:

EU não sei... não sei... se ele sou eu... se tu foste ele... se eu sou os três... Tu... te trago dentro de mim e vais morrer comigo... Deus... Ele... trouxe-o dentro e vai morrer comigo... os três... que falaram... Eu... o trarei dentro e morrerá e morrerá comigo... sozinho...

TU não saberás: não conhecerás teu coração aberto, esta noite, teu coração aberto... Dizem “Bisturi, bisturi”... Eu sim o escuto... eu que sigo sabendo quando tu já não sabes..., antes que tu saibas... eu que fui ele, serei tu... eu escuto, no fundo do cristal, atrás do espelho, ao fundo, debaixo, em cima de ti e dele... “bisturi”... te abrem... te cauterizam.. te abrem as paredes abdominais... separa-as a faca delgada, fria, exata... [...] Artemio Cruz... nome... “inútil”... “coração”... “massagem”... “inútil”... já não saberás .... te trago dentro e morrerei contigo... os três... morreremos... Tu... morres... morrerei.<sup>196</sup>

O requinte técnico do ficcionista ao desdobrar a personalidade do caudilho mexicano, insufla-lhe incertezas e duplicidade de caráter e comportamento, aspectos que, por sua vez, funcionam como representação das idas e vindas das concepções revolucionárias, muito mais vinculadas à cupidez de uma nova classe emergente do que a um programa de efetiva transformação do país. O paralelismo se impõe: o ardor guerreiro do jovem Artemio e a paixão amorosa a que se entrega durante os anos de conflito correspondem ao despertar das massas que, a ferro e fogo, destroem o velho regime. Já seu casamento por interesse com a filha de antigo latifundiário e a coordenação regional de uma reforma agrária de cujas terras mais férteis ele mesmo se apropria parecem simbolizar o período em que surgia uma nova dominação, institucionalizada, oficialista, encoberta por forte retórica de chavões esquerdistas e centrada em monolítico partido de feição burocrática. A partir de então, o

---

<sup>195</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: Alianza Editorial, p.307.

<sup>196</sup> FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*, p.315-6.

revolucionário de outrora ascende cada vez mais, tornando-se um magnata cuja fortuna e poder advém de ampla rede de negócios e do controle de importantes setores midiáticos. Também aqui há uma equivalência com o processo desenvolvimentista vivido pelo México após o fim da Segunda Guerra Mundial, constituindo aquilo que Octavio Paz chamou de “modernidade desconcertante”.<sup>197</sup>

O romance de Carlos Fuentes, contudo, ultrapassa a dimensão de mero reflexo ficcional do desgarre revolucionário e ingressa no reduzido firmamento das grandes sínteses imaginativas da América Latina, em função do vasto repertório de inovações estéticas que apresenta: pluralidade de pontos de vista, diversidade de linguagens, quebra da linha temporal, supressão de alguns nexos explícitos de causalidade, busca deliberada do vago, do aleatório e do incerto na composição dos caracteres. São esses procedimentos que permitem a configuração da alma complexa e escorregadia de Artemio Cruz, alimentada ora por impulsos épicos e generosos, ora pela mais reprovável sordidez. Se a frieza com que se corrompe (a exemplo de quase toda a elite revolucionária) é repugnante, o fervor que experimenta por sua amante guerrilheira, Regina, ou o amor e o orgulho ilimitados pelo filho, Lorenzo, brigadista das forças republicanas na Guerra Civil Espanhola, onde morrerá, envolvem o leitor em uma atmosfera de densa comoção.

Há momentos antológicos na narrativa, como a sequência (de nítido viés sartreano) em que o subconsciente (o TU), logo após a revelação da morte de Lorenzo, enumera as alternativas não seguidas por Artemio, quando este tivera a chance de escolher, entre dois caminhos, o que melhor se adequaria a seu projeto de vida:

Tu lerás esta carta fechada em um campo de concentração, timbrada no estrangeiro, assinada Miguel, que envolverá a outra, escrita rapidamente, firmada Lorenzo: receberás essa carta: “Eu não temo... Lembro-me de ti... Não sentirias vergonha... Nunca esquecerei esta vida, papai, porque nela aprendi tudo o que sei...te contarei quando regressar”: tu a lerás e escolherás outra vez: tu escolherás outra vida: tu escolherás deixá-lo nas mãos de Catalina, não o levarás a essa terra, não o porás à beira de sua própria opção: não o empurrarás para esse destino mortal, que poderia ter sido o teu: não o obrigará a fazer o que tu não fizeste, a resgatar tua vida perdida: não permitirás que numa senda rochosa, desta vez, morras tu e se salve ela; [...]  
tu dirás a Laura: sim  
tu dirás a este homem gordo nesse quarto despojado: não  
tu não visitarás o velho Gamaliel em Puebla [...]

---

<sup>197</sup> PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p.223. Tradução de Eliane Zagury.

tu romperás o silêncio esta noite, falarás com Catalina, pedirás que te perdoe,  
falarás dos que morreram por ti, pedirás a ela que te aceite assim, com estas  
culpas, pedirás que não te odeie, que te aceite assim [...]  
tu ficarás com Lunero, na fazenda, nunca abandonarás este lugar  
tu serás um peão  
tu serás um ferreiro,  
tu ficarás de fora, com os que ficaram de fora  
tu não serás Artemio Cruz, não terás setenta e um anos, não pesarás setenta e  
nove quilos,  
não medirás um metro e oitenta e dois, não usarás dentes postiços, não  
fumarás cigarros negros, não usarás camisas de seda italiana, não  
coleccionarás miniaturas, não encomendarás tuas  
gravatas em uma loja nova-iorquina, não vestirás estes trajes azuis de três  
botões, não preferirás a casimira irlandesa, não beberás gim com tônica, não  
terás um Volvo, um Cadillac e uma camionete Rambler, não recordarás e  
amarás este quadro de Renoir, não comerás ovos quentes e torradas com  
geleia Blackwell's no café da manhã, não lerás um jornal de tua propriedade  
todas as manhãs, não folhearás Life e Paris Match algumas noites, não estarás  
escutando a teu lado este feitiço, este coro, este ódio que te quer arrebatara a  
vida antes do tempo, que invoca, invoca, invoca o que tu pudeste imaginar,  
sorrindo há pouco e que agora não tolerarás:  
De profundis clamavi  
De profundis clamavi.<sup>198</sup>

Publicado em 1962, *A morte de Artemio Cruz* teve rápida acolhida nos países de língua hispânica (o “território de la Mancha”, como dizia Fuentes) e logo foi traduzido para o inglês.

Antes disso, no entanto, o escritor lançara um romance vanguardista, *La región más transparente* (1959), em que recriava a cidade do México mediante largo painel – nos moldes, sobretudo, dos romances de John dos Passos. Uma espécie de “biografia ficcional da cidade”, como ele mesmo declarou, ou a “biografia de um país que não concluiu seu processo revolucionário”, como nós poderíamos dizer, algo mareados com a profusão de personagens que, em suas vivências privadas e públicas, representam o torvelinho, o caos e os paradoxos da primeira nação do mundo a conhecer um levante popular vitorioso, embora este logo perdesse seu rumo igualitário em função da cupidez da nova classe dirigente. Romance sobre uma metrópole habitada por cadáveres e pelos sonhos decompostos de uma revolução, seu quadro histórico é o mesmo que viria a sustentar *A morte de Artemio Cruz*, só que, em *La región más transparente*, a ênfase narrativa recaía sobre uma galeria quase infinita de tipos humanos, agrupados coletivamente em torno de vários setores sociais. Estes são apresentados em núcleos temáticos superpostos, sem que haja uma intriga centralizadora, pois a principal personagem é mesmo a cidade – metáfora, por seu turno, do México e de seus avassaladores paradoxos.

---

<sup>198</sup> FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*, p. 246-7.

O relato deixaria viva impressão tanto em José Donoso quanto em Mário Vargas Llosa. O primeiro declarou que *La región más transparente* fora para ele “um impulso vital, um incentivo feroz para minha vida de escritor, o acicate da inveja, da necessidade de emular que – mezclados ao assombro e a admiração – oxigenara minha casa fechada.”<sup>199</sup> O segundo, ao receber, em 2013, o *Prêmio Internacional Carlos Fuentes de Creación Literaria*, instituído pelo governo mexicano, após a morte do escritor, afirmou que o referido romance poderia ser considerado o texto inaugural do *boom*, pois algumas características essenciais da nova narrativa latino-americana já estavam nele fixadas:

– A concepção de que a maneira de contar a história é tão importante como aquilo que vai ser contado, ou seja, uma preocupação radical com a estrutura e a escritura do romance. Para isso, o autor dialogava com os ficcionistas mais inovadores do século XX: Joyce, Huxley e, em primeiro plano, com John dos Passos e Willian Faulkner, abrindo uma nítida distância do realismo convencional, então vigente na América Latina.

– A dimensão muralística da narrativa – dentro da tradição mexicana de Rivera, Siqueiros, Oroscó – que intenta fixar, através de uma miríade de personagens, a essência de uma cidade turbulenta, paradoxal, em que passado, presente e futuro fundem-se nos mesmos impasses e em projetos divergentes, constituindo um prenúncio do “romance total” – o romance que emula a vida em sua extensão – um dos tópicos dos ficcionistas do *boom*.

– Um esforço de captação da peculiaridade de linguagens dos personagens, cujas vozes díspares delatam sua procedência, sua classe, seu nível de educação e sua etnia, sem que o escritor apele para uma transcrição pitoresca das inúmeras falas, optando por uma transfiguração estilística que, segundo Llosa, busca evidenciar “o semblante da língua oral”.<sup>200</sup>

Se, na ousada arquitetura formal e ideológica de *La región más transparente*, o México moderno era a tradução do fracasso revolucionário; em *Aura*, pequena novela de natureza fantástica, espectros do passado vagam entre sombras, mofo e podridão nos velhos casarões decrepitos da capital federal, sem que possamos reconhecer com clareza

---

<sup>199</sup> DONOSO, José. *Historia personal del 'boom'*, p. 57

<sup>200</sup> Síntese das ideias apresentadas por Mario Vargas Llosa ao receber na cidade do México o Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria em 2012. Conferência na íntegra pode ser vista em: – Youtube. Discurso de Mario Vargas Llosa. Premio Internacional Carlos Fuentes. (39min34s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=456S4jvqGJw>. Acesso em: 10 dez. 2012.

seu significado alegórico. Publicada no mesmo ano de *A morte de Artemio Cruz*, a breve narrativa foi extraordinariamente bem-sucedida do ponto de vista comercial. Houve quem visse em suas páginas a representação gótica da decrepitude e do esforço de persistência de dominação da velha casta que comandara o país, antes da Revolução. Contudo, a obra parece se estruturar em torno do conflito entre as forças eróticas da vida (a mocidade) e o poder maligno da morte (a velhice), não apresentando evidências de uma simbologia vinculada à história mexicana.

O modelo de composição é o da narrativa fantástica do século XIX, com a presença de figuras sobrenaturais e a intromissão no cotidiano de acontecimentos racionalmente inadmissíveis e assustadores, o que a torna atraente para qualquer tipo de leitor. Há influências de *O retrato de Dorian Gray* e – fato ainda não levantado pela crítica – de *Cerimônia secreta* (1959), concisa obra-prima de mistério, terror e sugestões metafóricas do argentino Marco Denevi.

*Aura* não deixa de ser uma novela engenhosa: a hipótese da existência de criaturas fantasmagóricas nesta decadente mansão no centro da cidade do México gera uma atmosfera de pesadelo que se mistura ao clima de alucinação sensual do protagonista. Porém, este mundo de fenômenos inexplicáveis esmaece se comparado à vigorosa e complexa criação de Artemio Cruz, um dos personagens-chaves da nova narrativa latino-americana.

## 1963

A solução da crise dos foguetes, em 1962, não atenuou na América Latina os conflitos oriundos da Guerra Fria. Durante 63, vários golpes militares ocorreram no continente (Equador, Honduras e República Dominicana), com ativa participação da CIA e de assessores das forças armadas norte-americanas, quando não de *mariners*, sempre prontos a intervir para debelar a “ameaça comunista”. O assassinato de John Keneddy intensificara a paranoia na grande potência ocidental e sua política para as nações abaixo do Rio Grande voltara a ser do porrete. No Brasil, as tensões ideológicas se avolumavam antecipando a crise de 1964 e, na Argentina, um curto interregno

democrático se iniciara com a posse do representante da União Cívica Radical, Arthur Illia, ainda que os peronistas tivessem sido proibidos de participar das eleições.

Por outro lado, o exemplo de Cuba frutificava e, em quase todos os países latino-americanos, jovens discutiam as possibilidades da via armada para empolgar o poder. Logo brotariam os primeiros movimentos guerrilheiros, no molde foquista, proposto por Che Guevara e pelo francês Régis Debray, cujos manuais circulavam abertamente nos meios juvenis. Esses pequenos agrupamentos – em sua maioria despreparados – foram destruídos com rapidez, mas nem por isso a sedução da guerrilha esvaneceu. A par disso, na vida cotidiana, após o letargo dos anos 50, já era audível o rumor das massas estudantis dispostas a se insurgir contra o universo gris e abafado de seus pais. A sociedade estava minada e logo tudo voaria pelos ares.

No campo literário, a geração do *boom*, em sua maioria vivendo na Europa, começava a criar vínculos entre si, tecendo laços de amizade e compartilhando os mesmos parâmetros estéticos renovadores e a mesma ilusão socialista. Sob o sentido da formação interna do grupo e da criação de modelos insuperáveis de formas romanescas abertas, as publicações, nesse ano, de *A cidade e os cachorros* e *O jogo da amarelinha* provocaram um efeito explosivo, consolidando o processo de ruptura com os códigos defasados do real-naturalismo oitocentista.

Esta libertação fora iniciada bem antes, através das obras de alguns esplêndidos ficcionistas que, no entanto, as produziam sob configuração estritamente individual, enquanto agora havia entre os escritores uma coesão supranacional, propícia ao surgimento de tendências estéticas coletivas e ao consequente projeto de uma nova geografia para o romance, deslocando seu eixo central da Europa e dos Estados Unidos para a América Latina. De alguma maneira, as tumultuosas mudanças que abalariam a vida no Ocidente, durante a segunda metade daquela década, tiveram seu prenúncio na literatura.

## **1. A revolução da linguagem**



Logo após sua publicação em 1963, *O jogo da amarelinha* – que Julio Cortázar escrevera um pouco antes de completar 50 anos – passou a ser considerada uma das realizações mais transcendentais da nova narrativa latino-americana, uma criação vanguardista que rivalizava com outras obras icônicas do século XX, a exemplo de *Ulisses* (1922), *Manhattan Transfer* (1925), *O som e a fúria* (1929) ou *As ondas* (1931). Um inesperado êxito de público converteu-a no livro de culto por excelência daqueles anos de rebeldia. Os leitores com melhor formação cultural e disponibilidade para a aventura das formas encantaram-se com a inventividade sem limites da composição, com as possibilidades de várias montagens da estrutura labiríntica e com a consequente ampliação de sua camada de significados.

Aparentemente escrito em hieróglifos, mas contendo em si seus próprios códigos cambiantes de compreensão, o texto conectava-se ao clima da época, favorável a toda a sorte de artifícios estruturais e de exploração de linguagem, e transformava a noção de jogo em seu princípio constitutivo. Destinava-se à inteligência, ao gosto pela concepção lúdica, abrindo-se em inúmeros itinerários e reivindicando a participação ativa do leitor no estabelecimento de sua arquitetura poliédrica e na percepção das chaves que davam acesso a uma constelação de sentidos.

O círculo de admiradores de *O jogo da amarelinha* compunha-se antes de tudo por jovens oriundos da nova elite cultural que germinava nas universidades, ansiosa por vivências artísticas que a arrebatasse dos diversos cânones vigentes e a livrasse do ramerrão mental de seus pais. Este vácuo teria que ser preenchido por obras que traduzissem o “espírito do tempo”. A música pop cumpriu em parte tal função, mas os setores mais qualificados procuravam encontrar na palavra escrita os impulsos, os sentimentos e as ideias que enfeixassem suas aspirações por um outro tipo de vida individual e comunitária. O romance de Cortázar correspondeu a essas expectativas, assim como o pensamento de Herbert Marcuse, Erich Fromm, Wilhelm Reich e de certas obras anarquistas que contestavam o caráter repressivo da sociedade burguesa.

Eram leitores em condições de discernir o fato de que o romance propunha um desafio interpretativo de vasta complexidade, a exemplo de um intrincado quebra-cabeças, e de que lê-lo requeria esforço e concentração incomuns. O resultado final desse empenho, dessa complicada travessia de descobertas, parecia adequar-se às aspirações existenciais e artísticas mais recônditas de parcela da juventude intelectualizada dos *sixties*, pois, em várias cidades europeias e latino-americanas,

surgiram “clubes da serpente”, moças simulavam ser a “Maga”, adotando seu comportamento ambíguo, e faziam-se listas da profusa e caótica enumeração das referências culturais existentes no relato (teorias filosóficas e literárias, obras e autores de todos os ramos do conhecimento, citações musicais, de artes plásticas, de fatos históricos, etc.).

Beatriz Sarlo chegou a aproximar a narrativa de Cortázar do *Bildungsroman* por tudo o que nela havia de formação inaugural dos indivíduos, de aprendizagem da vida e de captação da mentalidade de sua época.<sup>201</sup> O certo é que, naquelas circunstâncias de amotinamento juvenil, celebrou-se um pacto de cumplicidade entre os novos consumidores literários e a obra que traduzia a mais recente e desmesurada imaginação experimental da modernidade. Os elementos de inventiva e surpresa de *O jogo da amarelinha* começavam com o *Tabuleiro de direção*, em que o escritor oferecia aos leitores duas possibilidades de abordagem da obra:

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e acaba no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra Fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler iniciando pelo capítulo 73 e continua depois de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo.<sup>202</sup>

Dessa maneira, o leitor que preferisse a maneira ziguezagueante do relato e não a linear, poderia iniciar a exploração do texto pelo capítulo 73, pulando para o 1, para o 2 e daí para o 116, e assim por diante: a leitura articulada a partir da combinação assimétrica de capítulos, aos saltos, a exemplo de uma *rayuela*. Embora haja componentes de jogo e intenções humorísticas na proposta do *Tabuleiro de direção*, provavelmente aqueles que fruíram o romance, tenham aceito o repto de Cortázar, preferindo o “segundo livro” e acompanhando o mapa de desvendamento do universo multiforme, paradoxal e hermético que se lhes ofertava, caso realizassem a leitura de idas e vindas sucessivas. Seguir a arquitetura lúdica e irregular do romance, de acordo com as instruções do escritor, e usufruí-lo em sua desordem ordenada, não apenas lhes dava a chance de compartilhá-lo, contribuindo para o estabelecimento de sua significação mais profunda, como os brindava com a sensação de estarem sendo admitidos em uma cerimônia secreta, exclusiva para iniciados.

---

<sup>201</sup> SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintuno Editores,, 2004, p.239.

<sup>202</sup> CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 12ª. ed., 1998, p.111.

O romance é montado sobre uma estrutura tripartida: a primeira parte transcorre em Paris e denomina-se *Do lado de lá* (capítulos 1 a 36); a segunda tem como cenário Buenos Aires e intitula-se *Do lado de cá* (capítulos 37 a 56); e finalmente há o fechamento do relato com *De outros lados*, que traz como subtítulo *Capítulos prescindíveis* (capítulos 57 a 155). Esta última parte não se integra de modo claro à fabulação das anteriores – assentadas nas buscas e extravios de um casal (Horácio e Maga) –, pois reúne fragmentos que complementam e esclarecem as tramas e ideias das duas primeiras unidades, além da inserção de uma ilimitada e desorientadora soma de citações. São textos de inúmeros autores sobre arte, poesia, música, ciência, pensamento, sentimentos e modos de existência, comentários de um velho escritor (Morelli) a respeito da variada índole da literatura, recortes de artigos jornalísticos, anúncios, transcrição do projeto de um louco disposto a reformar o universo, estilhaços triviais e sublimes da realidade, uma espécie de colagem anárquica, de show caótico de erudição e cultura, tudo presidido por alucinante intertextualidade e expresso por um estilo ora sério, ora humorístico. Vargas Llosa, em conciso ensaio, apontou a importância desta parte aparentemente aleatória do relato:

São textos incorporados ao assunto do livro. E sua importância é fundamental, pois, confrontado com cada um desses textos, cada episódio, cada situação, muda de perspectiva e até de conteúdo.<sup>203</sup>

A intriga que sustenta *O jogo da amarelinha* é por demais emaranhada para uma breve sinopse, não obedecendo a lógica temporal nem se submetendo aos princípios da causalidade explícita. Independentemente da sequência narrativa escolhida pelo leitor, o elemento que unifica a profusão de episódios fragmentários, contidos em *Do lado de lá* e em *Do lado de cá*, é um protagonista nuclear, o intelectual argentino Horacio Oliveira. Seja em Paris, seja em Buenos Aires, sua postura nauseada, nos moldes existencialistas, sua crise ontológica, seu desarraigo, sua angústia para encontrar uma alternativa justificadora da trajetória dos seres levam-no a problematização ininterrupta de todas as faces da realidade.

Esta permanente insatisfação com a vida corrói dolorosamente os valores e as verdades até então irrefutáveis, os códigos de conduta prestigiados pela tradição e mesmo as formas convencionais de conhecimento do visível e do oculto, mas não o transformam em um cético rebaixado à mera condição de espectador da comédia humana. A exemplo de outros personagens de Julio Cortázar, há em Oliveira um

---

<sup>203</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*, p. 196.

sôfrego impulso que o arrasta incessantemente à procura de novas experiências emocionais e culturais, capazes de lhe oferecer um sentido coerente para a inaceitável gratuidade de seus atos. Trata-se de um “perseguidor” à cata do Absoluto, da unidade perdida, ou, como ele mesmo declara, de “um centro inatingível”, que funcionaria como ponto de equilíbrio, apaziguamento interior, plenitude do ser, cuja representação simbólica está no jogo da amarelinha em seu acidentado percurso entre a Terra e o Céu.

Os componentes metafísicos da busca de Oliveira, entretanto, não esmagam a materialidade da narrativa: o universo fático, a variedade do imediato e o desgoverno das paixões impregnam cada página do livro, como se o protagonista, em sua busca para a solução do enigma da existência, precisasse captar todas as manifestações possíveis do humano. Na trilha de Jorge Luis Borges, Cortázar também transforma a indagação filosófica em tessitura literária, porém, enquanto nos contos do primeiro esta transmutação se dá através de uma prosa límpida e de uma estrutura modelar, senão perfeita (embora às vezes deixando entrever certo intelectualismo frio), em *O jogo da amarelinha* as comportas do empírico são escancaradas e, como em um aluvião, a experiência vital se propaga e contamina as citações, as reflexões ontológicas e as teorias abundantes, convertendo-as em fatos incomensuravelmente concretos. Da mesma maneira, os rasgos mais instintivos, as epifanias e os alumbramentos que assinalam alguns dos momentos decisivos no caleidoscópio de percepções do protagonista são frequentemente analisados *a posteriori*, sob uma filtragem racionalista.

Em uma obra repleta de cisões dialéticas, os contrastes entre pensamento e emoção, autocontrole mental e loucura, angústia filosófica e entrega sensorial à existência compelem Oliveira a tumultuoso debate interior. Na consciência desse homem letrado há um impulso que o direciona para além das abstrações universais à procura de outras faces do real, faces subterrâneas, nebulosas, irreduzíveis a conceitos descarnados, e que só podem ser apreendidas de maneira intuitiva pela excitação dos sentidos e por uma clarividência mágica. As ações mais banais e o cotidiano mais familiar escondem mistérios que se manifestam abruptamente contra as pretensas verdades absolutas da razão. Daí o fascínio de Oliveira e do velho escritor Morelli pelo budismo zen, pelo orientalismo e por um tipo de vitalismo inocente, alicerçado no sentimento de que, se houver um sentido na realidade, este não se encontra em postulados metafísicos, nem à margem da vida prosaica, e sim nela mesma. Daí também

a atração de Oliveira por Maga. Ele inveja a naturalidade com que sua amada mergulha na riqueza e no dinamismo do mundo ao rés do chão:

Há rios metafísicos. Ela nada neles como esta andorinha está nadando no ar, girando alucinada em torno do campanário, deixando-se cair para levantar-se melhor com o impulso. Eu descrevo e defino e desejo esses rios, ela os nada. Eu os busco, os encontro, os contemplo desde o poente, ela os nada. E não sabe disso, igualzinho à andorinha. [...] Ah, deixa-me entrar, deixa-me ver algum dia como veem teus olhos.<sup>204</sup>

Na segunda parte de *O jogo da amarelinha (Do lado de cá)*, após separar-se de Maga, o protagonista retorna a Buenos Aires e reencontra seus mais íntimos amigos, Traveler e Talita, trabalhando com eles primeiramente em um circo e, depois, em um manicômio. As novas circunstâncias profissionais remetem-no para o espetáculo lúdico, tão a seu gosto, e para a região da loucura, esta vista não como doença obliterante da lucidez, mas como forma particular de apreensão do real, algo próximo à vidência. Para Beatriz Sarlo, a loucura e o absurdo são os elementos definidores da vida de Oliveira na capital argentina e, ainda que este nunca se livre do intelectualismo, paradoxalmente, dispõe-se a trilhar todos os caminhos possíveis “em busca da chave”, deixando-se arrebatado pelo chamamento de vários estratos da irracionalidade. Observe-se que uma revisão dos conceitos de loucura constitui o principal tópico da antipsiquiatria dos anos 60, e, dessa maneira, o romance adapta-se ao contexto mais sofisticado das contestações multidimensionais, então promovidas contra tudo aquilo que representava o estabelecido.

Igualmente a forte carga erótica que percorre o relato de Cortázar corresponde a uma tendência que se tornaria dominante entre a juventude rebelde do período. As relações de Oliveira com Maga, em Paris, e depois com Talita, em Buenos Aires (com quem tenta reviver a inextinguível paixão parisiense), caracterizam-se por celebrações do êxtase sexual, narradas em uma linguagem que prima tanto pela crueza quanto pela sugestiva força poética. Aos elementos de obscenidade presentes nessas cenas, que expressam uma impetuosa recusa à existência mecanizada e às normas morais estabelecidas, soma-se a descoberta de que as pulsões do campo sensual também propiciam outro modo de captação da realidade, motivo central de sua obra.

Talvez as passagens mais evocadas pelos leitores sejam aquelas em que Oliveira e Maga, para expressar a singularidade do mútuo desejo, valem-se de um idioma próprio, o *glíglico*, formado por ritmos e palavras sem sentido aparente, como nos

---

<sup>204</sup> CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*, p.232.

poemas dadaístas. Trata-se de um idioma secreto, de veia humorística, que rompe com a língua padrão e aponta para a unidade sublime, posto que precária dos amantes. Sob essa perspectiva, o erotismo em *O jogo da amarelinha* toma uma configuração libertária e iluminadora.

Em excelente edição comentada do romance, o crítico Andrés Amorós revela que o canto do amor físico submete-se menos ao princípio da libertinagem do que a um romantismo modernizado, em que alma e corpo fundem-se harmoniosamente, alcançando os enamorados a uma dimensão de transcendência e gozo. O próprio escritor, em carta ao crítico, reconheceu os rasgos românticos que delimitavam sua obra:

Eu sou um tipo incrivelmente brega, e não o lamento porque, como no humor, creio que sei potencializar minha breguice e meu romantismo, às vezes muito barato, e, de alguma maneira, convertê-los em outra coisa, uma espécie de força irrefreável dos sentimentos, esta capacidade prodigiosa de rir ou de chorar que têm as pessoas simples e que os intelectuais tanto invejam. [...] Também creio que os jovens amaram *O jogo da amarelinha* porque os projetou para essa região de sensibilidade ainda não ressecada pelas experiências da vida.<sup>205</sup>

As relações afetivas/sexuais de Oliveira com Maga e Talita constituem um dos alicerces da narrativa, pois o amor integra a busca existencial dos protagonistas, faz parte desta ânsia que os consome – especialmente a Horacio – de descobrir ou de inventar uma nova ordem, uma nova vida, que aplaque o seu desassossego perpétuo, embora esta saída sentimental tampouco seja solução, e sim apenas um céu provisório: “Ao beijarem-se, alcançam a última casa da amarelinha, o centro da mandala”.<sup>206</sup> A fugacidade desse céu decorre da exigência de um salto impossível que ultrapasse a trágica incomunicabilidade entre os seres, por isso Oliveira declara a Talita que nunca haverá uma ponte permanente entre ambos:

Amor meu, não te quero por ti nem por mim nem pelos dois juntos, não te quero porque não és minha, porque estás do outro lado, aí de onde me convidas a saltar e eu não posso dar o salto, pois no mais profundo da possessão não estás em mim, não te alcanço, não passo de teu corpo, de teu riso, há horas em que atormenta que me ames...<sup>207</sup>

Esta travessia inconclusa delimita o texto: há um ir e vir constante entre a terra e o paraíso, o corpo e a essência íntima do ser, a atividade mental e os instintos, o lado de cá e o lado de lá, Buenos Aires e Paris, sem que nunca uma experiência de totalidade se institua como alternativa de remissão para os personagens. Típicos dilaceramentos do ente argentino, destinado – mais do que qualquer outro latino-americano – a carregar o

---

<sup>205</sup> Op. cit., p.81-2.

<sup>206</sup> Op. cit., p. 482.

<sup>207</sup> Op. cit., p. 592.

peso esmagador da cultura europeia e, paradoxalmente, o da alma “criolla”, sendo, por consequência, incapaz de atingir qualquer síntese consoladora? Ou esta aventura contínua, esta caminhada sem trégua nem objetivos claros, este estar em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum, esta perseguição de um ponto inalcançável no horizonte, esta procura angustiante e imprevisível de um nexos lógico que retire da existência sua vulnerabilidade e sua insignificância representariam mais amplamente a condição humana no universo desencantado da modernidade? Não sabemos, porque tudo se revela esquivo e fugidio: as antíteses não se resolvem, há sempre um leque de possibilidades interpretativas dos fatos e das sensações, e os traços lúdicos ampliam a indeterminação do relato, terminando por desviá-lo das regras comuns da causalidade e da lógica. O caráter labiríntico e equívoco do texto foi bem resumido por Vargas Llosa:

A matéria narrativa não aparece como uma ordem fechada, com um começo e um final, mas como uma ordem aberta, com dezenas de portas que podem ser de entrada ou saída de acordo com que o leitor decidir. [...] Cabe-lhe a árdua tarefa de apanhá-la, dar-lhe forma e sentido, estabelecer sua significação.<sup>208</sup>

No entanto, *O jogo da amarelinha* não se esgota na temática metafísica e nas variadas indagações sobre a vida imediata. Antes de tudo, trata-se de obra que opera uma revolução técnico-expressiva sem precedentes na novelística do período, a começar pela destruição dos princípios da linearidade e do realismo mimético. Para isso, Cortázar vale-se de associações arbitrárias entre os capítulos, sequências desarranjadas e mudanças de vozes e focos narrativos. Aproveita-se igualmente da *collage*, da enumeração caótica, do monólogo interior, da insinuação do fantástico, do estilo mesclado, em que o coloquial portenho funde-se com a metáfora poética, da presença paródica do lugar-comum estilístico, da profusão abusiva de citações e do humor desbragado. Acrescente-se, por fim, que o romance tematiza a si mesmo, enveredando pelo campo da meta-narrativa, e teremos algo como uma condensação de todos os vanguardismos possíveis da ficção do século XX. David Arrigucci Jr. anotou a função desses recursos no romance:

Em maior ou menor grau são elementos de desordem, rupturas que atraem para o caos, ameaçando esfacelar a obra, enquanto sistema acabado de signos. Aumentar a ambiguidade, aumentando consequentemente a informação estética tem como limite extremo a desintegração da obra no caos. [...] Umberto Eco refere-se a uma necessária dialética entre forma e abertura. O

---

<sup>208</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*, p. 196.

artista não pode ultrapassar os limites de uma mínima organização, sem a qual já não existiria a obra.<sup>209</sup>

Apesar de reconhecer que a tentativa de Cortázar na postulação da mais vasta polissemia é ameaçada pela perspectiva do desequilíbrio estrutural, o crítico conclui que a *ars combinatoria* do texto produz uma “desautomatização” de nosso olhar sobre o mundo e deixa visível, em meio ao torvelinho narrativo, a coluna vertebral que sustenta o romance, tornando-o tão convincente quanto revolucionário no plano das formas.

Contudo, décadas depois de sua publicação e do terremoto que desencadeou, *O jogo da amarelinha* – sem perder de todo sua vitalidade multifacetada – apresenta alguns sinais de envelhecimento, e uma pátina ora mais tênue, ora mais espessa, parece recobrir certos aspectos que o compõem. A prosa, por vezes lenta, microscópica, detalhista, sufoca-nos pelo excesso: a descontinuidade temporal, os saltos da narração, as improvisações de teor jazzístico, as contínuas quebras da ilusão realista, a compulsão pelo lúdico e as referências culturais em cascata deixam aqui e ali a impressão de desbordamento, como se o objetivo do ficcionista – o máximo de totalização com o máximo de matéria-prima – pusesse o romance à deriva sob o efeito de descomunal oceano de informações.

Do mesmo modo, no plano geral da obra, alguns de seus motivos parecem um catálogo das aspirações, visões e obsessões dos jovens intelectualizados dos 60. Ali estão o desprezo pelas convenções burguesas e pela estandardização da vida no contexto da sociedade industrial; as noções de náusea e incomunicabilidade como definidoras da cena contemporânea; a desconfiança do logos; o conhecimento tratado não apenas como aventura do espírito mas também do corpo; a procura de novas formas de percepção por meio da fruição da música popular e do êxtase sexual; o entusiasmo por filosofias e religiões orientais, e a insânia como instrumento de vidência. Toda esta suma de irracionalismo, contracultura e vida alternativa alimenta o romance, revestindo-o de certa atmosfera datada, certa submissão à mitologia do *underground* – em expansão na época –, certo traço de inocência histórica e sociológica que sequer a linguagem flexível e magistral de sua escritura consegue diluir por inteiro.

Embora o impacto de *O jogo da amarelinha* sobre os círculos letrados tenha sido de muita intensidade, desencadeando uma série de obras que o tomaram como modelo (a exemplo de *Avalovara*, do brasileiro Osman Lins), já na década de 70, alguns

---

<sup>209</sup> ARRIGUCCI, Jr. David. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 25.



escritores e analistas literários passaram a demonstrar restrições ao relato. O crítico e poeta espanhol Caballero Bonald, mesmo reconhecendo que o argentino era “um autor excepcionalmente lúcido e um estilista admirável”, impugnou os “malabarismos engenhosos e a visibilidade excessiva dos andaimes da obra”.<sup>210</sup> O ficcionista catalão Juan Marsé arguiu o culturalismo descontrolado e os rasgos verborrágicos que se infiltravam no texto.<sup>211</sup> O próprio reconhecimento público do estilo preciso e sugestivo dos relatos de Jorge Luis Borges –autor admirado em âmbito global, especialmente a partir dos anos 70 – contribuiu para uma relativa desvalorização do modo proliferante de escrita empregado por Cortázar em seu romance, conforme observação de Beatriz Sarlo.<sup>212</sup> Igualmente o importante historiador literário argentino Noé Jitrik viu três linhas básicas na trajetória do compatriota: a dos contos fantásticos, que era a sua preferida; a linha experimental em obras como *O jogo da amarelinha*, *62: modelo para armar*, *Os astronautas da cosmopista*; e a linha do “compromisso político”, presente em novelas como *Os prêmios* e *O livro de Manuel*. As duas últimas tendências lhe pareciam menos felizes, com seus “chistes e sarcasmos que parecem, à primeira vista, algo ingênuos...”<sup>213</sup>

Naqueles anos, começou a se formar, entre os estudiosos da obra de Cortázar, a convicção – hoje majoritária – de que os seus contos eram superiores aos romances, pois exibiam semelhante audácia de linguagem e de arquitetura, além da mesma descoberta de abismos vertiginosos por detrás das experiências mais ordinárias do cotidiano. Entretanto, ao contrário de *O jogo da amarelinha*, as histórias breves não eram contaminadas pela prolixidade narrativa, nem pela fluidez estrutural, nem pela feição exorbitantemente porosa da escrita, aspectos que, às vezes, sufocavam ou entorpeciam ou simplesmente extraviavam o leitor. Acresça-se a isso o fato de que o vanguardismo exaltado, anárquico e antirrealista – que deslumbrou o campo intelectual juvenil nos idos de 60 – passou a demonstrar, sinais de esgotamento, na década posterior tornando compreensível alguma perda de prestígio daquele romance que, a seu tempo, fora considerado a expressão mais acabada da nova narrativa latino-americana.

Avultou então a importância de *A cidade e os cachorros*, lançada no mesmo ano de 1963, que apresentava, em termos comparativos, uma superior organização formal,

---

<sup>210</sup> Apud TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*, p.54-5.

<sup>211</sup> Op.cit., p.204.

<sup>212</sup> SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, p.262.

<sup>213</sup> JITRIK, Noé. Crear algo entre dos. In: ALMEIDA, Facundo de; PIÑERO, Liliana. *Cortázar, Presencias*, p.104.

marcada pela simetria de seus elementos e pela formidável eficácia de sua mensagem ética. As inúmeras histórias e as múltiplas vozes constituintes do romance estavam tão harmoniosamente enfeixadas e subordinadas a um núcleo estético unificador, havia tal dinâmica progressiva na composição das tensões dramáticas que a experiência imaginativa e o esclarecimento simbólico da realidade procedentes de suas páginas transmitiam ao leitor a complexa sensação de coisa vivida. A plausibilidade do novo realismo que Llosa começava a propor, valendo-se de técnicas fabulatórias inusuais, situaria suas ficções em um patamar distinto de todos os seus contemporâneos. Os relatos que vieram à luz em seguida, *A casa verde* (1966), *Os filhotes* (1967) e *Conversa na Catedral* (1969), confirmariam a primazia de seu papel renovador na arte romanesca do período.

## **AVALANCHE DE OBRAS-PRIMAS**

A rápida circulação das magníficas obras narrativas de Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Vargas Llosa e García Márquez (este ainda com modesta participação) a partir dos anos de 1962 e 63, estimulada – conforme já observamos – pela emergência de um novo público leitor e pelo entusiasmo causado pela Revolução Cubana, gerou um fenômeno editorial sem precedentes: as ficções latino-americanas escritas nas décadas anteriores (entre as quais as do próprio Carpentier) tiveram sua grandeza rapidamente reconhecida. Eram obras no mais das vezes ignoradas no circuito internacional, que agora, ao vir à luz, despertavam tanto entusiasmo por sua originalidade e força expressiva quanto aquelas que estavam sendo lançadas durante os 60. Só então percebeu-se que a revolução engendrada pelos novos narradores latino-americanos não começava de um ponto vazio ou de uma pura absorção de ensinamentos técnicos procedentes dos textos mais radicais do modernismo. Descobriu-se que houvera antes uma geração de audaciosos criadores, dotada de forte poder de influência, fato que permitiu o estabelecimento de uma linha de continuidade com a geração seguinte. Alguns críticos designaram genericamente esses ficcionistas como “los viejos maestros” ou simplesmente como “los maestros anteriores”.

## VII “LOS MAESTROS ANTERIORES”

*A pesar de las profundas diferencias estéticas, en la obra de estos escritores se revela una preocupación trascendente: el destino del ser, su naturaleza secreta, su inserción en el mundo.*

Emir Rodríguez Monegal

Não foi preciso muito tempo para que os leitores europeus e, de imediato, os do mundo inteiro descobrissem que o milagre da nova narrativa latino-americana não se compunha apenas das obras de jovens romancistas, a exemplo das de Vargas Llosa, Julio Cortázar e Carlos Fuentes. Que havia outros universos a serem percorridos e desvendados, como, por exemplo, os labirintos, fantasias metafísicas e nostalgia dos tempos épicos de Jorge Luis Borges, o sertão arcaico e movediço de João Guimarães Rosa, o desesperado mundo autônomo de Juan Carlos Onetti, a aspereza trágica das aldeias mortas de Juan Rulfo e as paranoias apocalípticas de Ernesto Sábato.

Em regra, esses leitores ignoravam as histórias literárias específicas de cada país, sua periodização e seus movimentos geracionais, e por isso o simples rótulo “autor latino-americano” era o suficiente para garantir a legitimidade de um conjunto numeroso e desigual de prosadores. Incluiu-se no *boom* mesmo aqueles cujas obras haviam sido publicadas ainda mais remotamente, como Ciro Alegria, Jorge Icaza, Manuel Rojas, Roberto Arlt e outros, admirados apenas em seus países de origem, e muitas vezes secundários diante do gigantismo dos narradores essenciais. Todos foram beneficiados por este processo irradiador, sobremaneira depois do êxito de *Cem anos de solidão*. O crítico peruano José Miguel Oviedo considera que o *boom* “funcionou como um ímã que, ao concentrar a atenção sobre um punhado de novos autores e sobre seus

mestres anteriores, criou um mapa que redefiniu nossa literatura, especificamente o romance.”<sup>214</sup>

Entre esses “maestros anteriores” figurava naturalmente Jorge Luis Borges, que exerceria influência direta na obra de Julio Cortázar e, de certa maneira, em toda a ficção contemporânea, embora tivesse se recusado a produzir relatos longos por julgá-los inadequados a quem sonha com a perfeição. Ele próprio, comparando conto e romance, observara que, no primeiro, “cada pormenor existe em função do argumento geral e esta rigorosa evolução pode ser necessária e admirável, enquanto o romance, para não parecer artificial ou mecânico, requer uma discreta adição de rasgos independentes.”<sup>215</sup> Ou seja, o gênero romanesco obrigatoriamente navegava no mar da multiplicidade e da desordem e, portanto, da prosa impura e imperfeita. Ao mesmo tempo, em função dos compromissos até certo ponto intransponíveis mantidos com a realidade imediata, o romance não poderia transformar todo o universo empírico (os dramas humanos, as anotações históricas e sociais) em fascinantes criações de ordem intelectual, metafísica e fantástica, como Borges o fazia, inclusive nos seus textos aparentemente realistas.

Talvez por isso, o escritor argentino pouco se interessou pelas narrativas culminantes do *boom*, jamais compartilhou do ideário estético e político dos jovens prosadores, nem escondeu o fastio diante do alvoroço mundial que eles haviam desencadeado. E, em contraposição – e já ressaltamos isso aqui – sua obra teve na década de 1960 uma recepção fria, senão hostil, por parte de inúmeros escritores e intelectuais, principalmente os ligados à esquerda ortodoxa, sendo impossível enquadrá-la na moldura, ou melhor, na atmosfera do *boom*, por mais vago e elástico que tenha sido este fenômeno.<sup>216</sup>

Também João Guimarães Rosa gozou de alto prestígio entre os jovens ficcionistas e de relativa fama entre os leitores que se debruçavam sobre a ficção latino-americana. Inúmeras traduções de *Grande sertão: veredas* circularam já na segunda metade da década de 60 (inglês, alemão, francês, espanhol), e o nome do autor mineiro

---

<sup>214</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.4, p. 228.

<sup>215</sup> Apud. MONEGAL, Emir Rodríguez. *Narradores de esta America*, p.216.

<sup>216</sup> Mesmo os autores do *boom* que o tinham em alta conta não escondiam suas restrições. Ainda nos sessenta, Carlos Fuentes escreveu que Borges era uma espécie de inventor da imaginação literária no mundo hispano-americano, embora lhe faltasse perspectiva crítica. Na mesma época, Vargas Llosa confessava sua ambiguidade em relação ao escritor argentino, desdenhando-o pela alienação política e admirando-o secretamente pela prosa perfeita e pela criação de um universo de incomparável singularidade.

figurava em quase todas as resenhas e comentários críticos na condição de personalidade ímpar da nova narrativa. Para Luis Harss, mais do que um precursor de inusitados procedimentos de escrita e composição, tratava-se do “único romancista completo da América Latina.”<sup>217</sup>

Contudo, as dificuldades de sua linguagem, a redução inexorável das ressonâncias criativas de seus textos nas versões para outros idiomas e mesmo a hostilidade nem sempre velada que manifestou à Revolução Cubana, impediram-no de deixar um rastro mais fundo nas obras hispano-americanas do período, sendo que sua maior ascendência exerceu-se sobre alguns escritores brasileiros que, como ele, viriam a fixar a agonia das vastidões arcaicas do país, a exemplo de José Cândido de Carvalho, João Ubaldo Ribeiro e Benito Barreto.

Os demais expoentes das gerações das décadas de 1940 e 1950 acabaram se vinculando de alguma maneira ao grupo renovador dos anos 60, e deixaram-se arrastar pela onda triunfante que os empurrava para a glória internacional.<sup>218</sup> Tiveram livros reeditados em seus próprios países, foram traduzidos em larga escala, suas figuras passaram a aparecer constantemente nos jornais e revistas da época, e vários deles alcançaram imediata nomeada junto ao público: Alejo Carpentier, que, tirante o sucesso de suas narrativas “neobarrocas”, convertera-se no teórico do “real-maravilhoso”; Juan Carlos Onetti, cuja criação de invulgar universo imaginário e o uso de técnicas faulknerianas se tornariam exemplares para os mandarins do *boom*; Juan Rulfo, unanimemente visto como gênio pelos escritores mais jovens; e Ernesto Sábato, que nos idos de cinquenta já construía certa reputação fora da Argentina com a novela *O túnel* e que manteria uma relação de ambiguidade com as estrelas da nova narrativa, ora delas se aproximando, ora mirando-as com certa desconfiança.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Harss escreveu também: “*Grande sertão* não é somente um mundo, e sim um cosmos. É ao mesmo tempo um mostruário completo e uma suma.” In: \_\_\_\_\_. *Los nuestros*, p. 175.

<sup>218</sup> O fraco desempenho de vendas desses autores – até então – ocorria inclusive em seus países de origem. Veja-se, no caso das obras de Onetti – algumas lançadas em Montevideú, outras em Buenos Aires –, a vasta distância temporal separando as primeiras das segundas edições: *O poço* (1ª. ed. 1939; 2ª. ed. 1965). *La vida breve* (1ª. ed. 1950; 2ª. ed. 1968). *El astillero* (1ª. ed. 1961; 2ª. ed. 1967). (Fonte: Revista *Crisis*, nº 2, Buenos Aires: junio de 1973).

<sup>219</sup> Ernesto Sábato, de fato, constituía uma exceção: seus poucos romances sempre foram muito lidos na Argentina e eram republicados continuamente. Além disso, haviam alcançado certa notoriedade na França e na Espanha. No entanto, apenas com o *boom*, é que esses autores passaram a ser consumidos em escala planetária.

## AS CIRCUNSTÂNCIAS

Em obra já clássica, o ensaísta argentino José Luis Romero estudou o processo de configuração histórica das cidades latino-americanas e o peso das ideias e dos códigos existenciais nas mudanças nelas ocorridas.<sup>220</sup> Um dos capítulos nevrálgicos centra-se nas transformações desencadeadas a partir da década de 1930 até a de 1950, quando vertiginosas migrações internas (e mesmo externas) produziram cidades massificadas, onde brotaria uma revolução sem precedentes, alterando a vida pública e a vida privada dos indivíduos.<sup>221</sup> Estes – fossem os velhos moradores das ainda pequenas metrópoles, fossem aqueles que as invadiam em busca de ascensão social – se viram repentinamente imersos em uma realidade cambiante, cindida, insegura, que lhes oferecia ora paraísos de oportunidades e de bem-estar, ora apenas a miséria dos bairros deprimidos e a marginalidade das vilas periféricas. Constituíram-se, a rigor, duas sociedades em tensão, por vezes inimigas, mas não intransponíveis, nem incomunicáveis. Uma, a tradicional, a “normatizada”; outra, a dos recém-chegados, a “anômica”, para usarmos os conceitos do próprio Romero.

A sociedade tradicional, composta de classes e grupos articulados dentro de um conjunto relativamente homogêneo de preceitos e regras, observou com desconfiança os imigrantes, que convergiam de forma anárquica para a cidade. Considerou-os depreciativamente (“cabecitas negras”, “zé-povinho”, etc.), e sentiu-se ameaçada por essas hordas bárbaras que punham em xeque a ordem econômica, moral e social. Já a sociedade “anômica” dos invasores, manifestava tão somente o desejo de incorporar-se ao *establishment* e desfrutar dos serviços públicos e dos bens de consumo propiciados pelo capitalismo em expansão.

Nem todos os adventícios alcançaram as portas da integração, mas mesmo os excluídos não quiseram abandonar a *urbs* gigantesca e pródiga, tampouco conceberam destruir a estrutura social vigente, até porque a admiravam e a invejavam. Ao contrário, foram levados a apoiar politicamente diversas lideranças populistas que, bradando contra as “velhas elites”, facilitavam seu acesso, ou pelo menos sua sobrevivência, junto ao sistema burguês que se consolidava.

---

<sup>220</sup> ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976.

<sup>221</sup> No caso das metrópoles brasileiras e de vários países hispano-americanos, ainda marcados por forte predominância da população rural, este processo atingiria seu clímax nos anos de 1960 e 1970.

A massificação, a industrialização e os novos princípios capitalistas liquidaram, pouco a pouco, com as antigas camadas dirigentes, ainda caudatárias do latifúndio e do capital rentista. As linhagens, apesar do prestígio e da imposição de seus eloquentes sobrenomes, foram se tornando desimportantes e uma nova classe, de origem difusa, com um pé na decrépita aristocracia rural e outro na classe média empreendedora, ergueu-se por sobre o meio convulso e instável, em uma escalada definida pela audácia e pela flexibilização dos valores empedernidos de conduta e de estilos de vida. Esta caótica modernização, que pôs abaixo um mundo aparentemente duradouro, deu a todos a impressão de crise generalizada, senão de colapso iminente do próprio capitalismo e condicionou a visão da intelectualidade da época que, então, provou o fruto proibido das ideologias totalitárias.

No Brasil, inúmeros autores da geração de 1930 aproximaram-se (como simpatizantes ou militantes) dos comunistas, embora alguns tenham se identificado com os fascistas. O mesmo aconteceu em todo o continente. Nos países de povos-testemunho, a exemplo do Peru e do Equador, o protesto tomou a forma do “indigenismo”, romances nos quais as terríveis condições de existência dos nativos eram meticulosamente descritas e questionadas. É o caso de *Huasipungo* (1934), do equatoriano Jorge Icaza; de *Os cães famintos* (1939) e *Grande e estranho é o mundo* (1941), do peruano Ciro Alegria. São relatos de feição tradicional, mas profundamente impactantes pela descrição e impugnação da violência praticada contra os “comuneros” indígenas, vistos como seres de raça inferior, desprezíveis, e condenados por sua própria natureza ao servilismo e à alienação.

A figura de realce no quadro da ficção “indigenista” foi a do peruano José Maria Arguedas (1911-1969), que, além de testemunha direta da série de opressões vividas pelos povos nativos do Peru, somou ao aspecto documental de seus melhores contos e novelas uma lograda capacidade poética de fabulação e de conversão para a linguagem literária da visão de mundo dos índios. Branco de origem, órfão da mãe desde os três anos, criado por uma madrasta cruel que o fazia dormir entre os servos indígenas, enquanto o pai, espécie de rábula a domicílio, percorria a paisagem andina à cata de trabalho, Arguedas encontrou abrigo para seu desconsolo entre os criados “que me

viram como seu fosse um deles, com a diferença de que, por ser branco, necessitava de mais consolo do que eles, e me deram a mãos cheias.”<sup>222</sup>

Mais tarde, retribuiu a generosidade dos companheiros de infortúnio, colocando sua energia de escritor e folclorista a serviço deles. Retratou-os e, paralelamente, inventou-os. Submeteu o quéchua, que havia aprendido na infância, a um poderoso processo de transfiguração literária, vertendo-o de forma mais ou menos arbitrária ao espanhol, e gerando uma língua mesclada, inexistente na vida real, mas perfeitamente verossímil e compreensível, inclusive para os leitores estrangeiros que buscam seus textos no original. A maioria dos relatos que escreveu expressa a temática indígena ou as aproximações e cisões entre duas sociedades distintas, sobressaindo a defesa ardorosa dos valores imemoriais do povo andino em oposição à cultura modernizadora do Ocidente. Algo próximo àquilo que Ariano Suassuna estabeleceria na literatura brasileira com os padrões de existência da velha ordem rural nordestina, vendo-os como pilar ético da nação contra o capitalismo invasor, materialista e antitradicionalista.

Contudo, ao contrário de outros autores indigenistas, José Maria Arguedas alçou suas obras a um patamar estético elevadíssimo, muito acima do naturalismo ossificado da literatura de denúncia social. Em 1958, publicara o romance *Os rios profundos* – obra-prima de forte dimensão autobiográfica – em que um menino de origem branca, mas criado por índios, vive o dilaceramento de sua condição, oscilando entre o sonho, a paixão pela natureza e a nostalgia de um mundo perdido, de um lado, e o ingresso na implacável ordem hierarquizada e excludente dos brancos, de outro. No final, apesar de sua pouca idade, resta-lhe somente viver das lembranças do que se extinguiu: tempos felizes irreversivelmente mortos.<sup>223</sup>

Ressalte-se que, nos anos de 1970, houve de parte do peruano Manuel Scorza (1928-1983) uma tentativa de síntese entre o velho naturalismo social dos antecessores e um tratamento literário diferenciado na temática da exploração dos indígenas. A história concreta de lutas de comunidades nativas peruanas contra uma multinacional mineradora (Cerro de Pasco Corporation) – testemunhadas pelo romancista – tornou-se a base de um “roman-fleuve” em cinco volumes – *Bom dia para os defuntos (Redoble*

---

<sup>222</sup> Apud VARGAS LLOSA, Mario. *La utopia arcaica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 49

<sup>223</sup> Foi uma das leituras mais tocantes que fiz em fins dos sessenta, em decorrência do incandescente lirismo projetado pela narrativa. Li o romance em castelhano, entendendo que, quando os índios falavam neste idioma, o faziam com o espírito da língua quéchua. A edição brasileira saiu pela Paz e Terra, em 1977, com tradução de Glória Rodríguez.



por Rancas), *História de Garabombo, o invisível, O cavaleiro insone, Cantar de Agapito Robles e A tumba do relâmpago*. Neles, Scorza, valendo-se da ótica dos índios, submete os fatos aos princípios narrativos do chamado “realismo mágico”. O efeito singular que obteve, mesclando o mítico, o dramático e o humorístico, consagrou-o internacionalmente. Sua morte aos 55 anos, num acidente aéreo, causou comoção nos milhares de leitores que conquistara em poucos anos.

Todavia, naqueles tensos e trágicos anos, entre 1930 e 1950, transcorridos sob o signo de drásticas mudanças, confrontos ideológicos, revoluções, guerras civis e uma guerra mundial, assistiu-se ao clímax da literatura explicitamente comprometida, do realismo duro, da denúncia das opressões sofridas por camponeses, operários e segmentos marginalizados. Momento culminante de escrituras igualmente voltadas para a louvação daqueles que se rebelavam: os contestadores do latifúndio, do sistema burguês e do imperialismo. Eram textos feitos para que as massas – agora constituídas nas cidades – pudessem ler, compreender e até mesmo instrumentalizar, como armas de uma revolução política. Portanto, precisavam ser claros, objetivos e unívocos em seu desenho criativo.

Apesar da ineludível voltagem ideológica do período, inúmeros escritores, artistas e intelectuais, ligados quase sempre aos estratos intermediários da sociedade ou a famílias arruinadas do patriciado, desdenharam as soluções messiânicas e deixaram-se atrair por um crescente ceticismo de ambíguo acento existencialista. Se havia na época um clima favorável à radicalização de parcelas da *intelligentsia*, havia igualmente uma tendência espiritual que induzia outros escritores ao mal-estar e a visões desenganadas da realidade. Contribuíram para o estado de ânimo negativo, além da coação intimidadora da plebe, que se infiltrava pelas gretas das metrópoles, o escuro manto da náusea, então em voga no circuito letrado, a emergência de caudilhos populistas, com seu habitual desprezo pela alta cultura, e as próprias vivências pessoais de vários escritores (provavelmente insatisfatórias e sofridas) que, mesmo não se articulando em torno de qualquer tipo de projeto estético comum, teceram uma espécie de identidade, ancorada no pessimismo crítico, na insatisfação com os procedimentos técnicos do realismo social e na procura de novas linhas de expressão.

Entres esses, avultaram Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato e Juan Rulfo. O que de fato os aproximava não era apenas possível parentesco no plano das estruturas formais, mas o abandono da trivialidade documental e da denúncia explícita das

injustiças de uma sociedade de classes. Ligava-os também a noção do decisivo papel desempenhado pelas cidades na constituição moral e na existência cotidiana dos protagonistas de suas obras, seja a cidade real de seres incomunicáveis, atormentados por pesadelos de teor expressionista (Buenos Aires, de Sábato), sejam as opressivas cidades imaginárias – Santa Maria, de Onetti, e Comala, de Rulfo – embora o espaço físico-geográfico do escritor mexicano não fosse nenhuma metrópole e sim as pequenas comunidades rurais onde, em dimensão miniaturista, encena-se a pungente comédia humana.

Suas obras, ainda que conectadas a traços empíricos da realidade imediata, ultrapassavam a base localista pela riqueza imaginativa das fabulações e pela utilização de formas e técnicas narrativas extremamente sofisticadas, fossem de matriz europeia ou norte-americana. Era como se esses edifícios romanescos começassem a implodir, por meio do cosmopolitismo estético, o antigo projeto romântico de construção das literaturas nacionais.

## **OS INCONFORMISTAS**

### **1. JUAN CARLOS ONETTI**

Nascido em Montevidéu, em 1909, filho de um modesto empregado da aduana e de uma jovem natural do Rio Grande do Sul, Juan Carlos Onetti teve uma infância pobre e solitária, cujo único elemento de felicidade era a leitura incessante de relatos de aventuras através dos quais escapava da insipidez e tristeza de sua vida. Provavelmente por causa dos problemas financeiros da família, teve que abandonar os estudos no começo do secundário e trabalhar em modestos empregos até se transladar para Buenos Aires em 1930, logo após o casamento com uma prima. Lá seguiu sua existência de privações, marcada por certa tendência à excentricidade,<sup>224</sup> mas, em compensação,

---

<sup>224</sup> Carlos Fuentes relatou uma visita que lhe fez em Montevidéu: “Vestia pijama e um roupão de banho. Tinha um olhar sonolento, ausente e um verbo desperto, presente. A esposa se irritava com ele: ‘Deixa o copo de uísque. Trabalha.’ Onetti sem soltar o copo me indicou que saíssemos. Acompanhei-o. Com roupão, pijama e copo, chegamos a outra casa situada a quadra e meia da primeira. Ali vivia a amante de Onetti. Ele ia me contando sua biografia, tinha sido porteiro, aprendiz de operário, bilheteiro de eventos esportivos. Em seguida, vendera falsos Picassos. Muitos acreditavam que era irlandês e se chamava O’Netty... ‘Deixa aqui o copo de uísque’ – disse a amante. Regressamos juntos ao lar de Onetti, a quadra

começou a escrever os primeiros relatos que abririam uma carreira silenciosa, quase marginal, e cujo reconhecimento amplo só viria a acontecer de maneira concomitante à eclosão do *boom*. Luis Harss – em mais uma percepção radiosa – incluiu-o em *Los nuestros*, projetando-lhe o nome internacionalmente.

Para Onetti, mais do que comunicação com os leitores, a literatura foi uma chance de salvação pessoal, válvula de escape para seu desolador ceticismo, saída contra a ameaça do caos interior e da desagregação psíquica. Em 1933 apareceu na imprensa o seu primeiro conto, *Avenida de Mayo–Diagonal Norte–Avenida de Mayo*. Apesar de um pouco confuso e mal realizado, já trazia as inquietações que lhe marcariam o projeto literário: o jogo ininterrupto entre ficção e realidade, a subjetivização do mundo concreto e a presença de personagens esmagados pela sordidez do cotidiano. Neste último tópico eram visíveis as influências de Roberto Arlt e Louis-Ferdinand Céline – então os escritores preferidos do jovem uruguaio –, que com seus universos agressivos, carregados de seres malévolos e infames, auxiliaram-no a descobrir a própria personalidade, conforme observou Vargas Llosa, em belo livro sobre o autor.<sup>225</sup>

Além dos desvios éticos, os indivíduos com os quais Onetti povoaria seus contos e romances, como nas telas de Edward Hopper, estão despedaçados pela mais desesperadora solidão. Podemos vê-la em cenários lugubrememente frios, cristalizados, suspensos no tempo, retratados em pormenores quase microscópicos. Neles avultam criaturas sem perspectivas, que ruminam míseros sonhos, ressentimentos atrozes e um demolidor fracasso vital, não tendo outra forma de resistir à existência senão afundando na introspecção, sempre aflitiva, e usando a imaginação para elaborar mundos paralelos, onde se descortina um refúgio contra a ausência de sentido da vida.

Esta humanidade carcomida perambula por bares, escritórios, hotéis, redações de jornais, ruas e praças inóspitas – como fazia o próprio escritor – ambientes revestidos de tristeza, em que transcorre a busca de uma imponderável redenção que nunca há de chegar. A exemplo dos homens e mulheres que figuram nos quadros de Hopper, os personagens de Onetti também contemplam o vazio, mas, quando ousam descortinar o mundo, veem apenas o horror ou a mediocridade. Diante da face abjeta da realidade,

---

e meia de distância.” In: \_\_\_\_\_. *La grand novela latino-americana*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011, p. 197.

<sup>225</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Santillana, 2008.

uns se encastelam na fantasia, outros parecem mergulhar nos escaninhos mais sombrios de sua própria alma, e outros simplesmente deixam-se arrastar pelo desespero, em geral silencioso e frio.

No estranho conto *Um sonho realizado*, de 1941, as imprecisas linhas demarcatórias entre a ficção e o universo objetivo – tema recorrente do escritor uruguaio – já começam a ser apresentadas em toda a sua sutileza. Uma mulher sem nome, vestida à moda antiga, contrata um produtor teatral falido (ele é narrador do relato) para levar à cena um breve sonho que tivera e que lhe fora muito agradável, com a condição de que a casa de espetáculos não tivesse público. O empresário aproveita o único ator que ainda o acompanhava, uma moça qualquer e um anônimo motorista de automóvel e, assim, com este pequeno grupo, transpõe para o palco o sonho aparentemente insípido da mulher. No entanto, quando termina a curta encenação a mulher está morta no proscênio, sem que haja no conto qualquer explicação para o fato. Teria se suicidado? Seria este então o sentido final de seu sonho? Ou uma parábola do ser que encontra o seu destino? Não sabemos. Como apontou Luis Harss, a obra de Onetti, “... produz mais sombras que substância. Está feita de pensamentos inacabados, gestos truncados, afirmações vacilantemente propostas, examinadas, negadas, contraditas.”<sup>226</sup>

O conto acima, por sua ausência de casualidade lógica e pela não racionalidade dos acontecimentos, poderia eventualmente ser enquadrado na categoria do fantástico. Entretanto nos textos posteriores, o escritor uruguaio firmaria compromisso inapagável com o realismo, isto é, com um tipo de realismo, que, mesmo tendendo a certa obscuridade, serviria para fixar, em páginas de sólida ousadia formal, a imagem de homens acoçados pela infelicidade, pela náusea e pelo rancor contra a vida. Em um de seus romances mais admirados, *A vida breve* (1950), sedimentou este que vinha sendo o seu principal *leitmotiv*: a fuga para o imaginário como alternativa à dimensão vulgar e insuficiente do cotidiano.

O protagonista de *A vida breve*, Juan María Brausen, empregado de uma agência de publicidade, precisa escrever um roteiro cinematográfico (que nunca concluirá), mas acaba inventando uma cidade – Santa Maria, uma síntese, em pequena escala, de Montevideu e Buenos Aires – que se desprende de seu criador e adquire a autonomia de um território ao mesmo tempo fantasmagórico e concreto. Algumas das histórias que

---

<sup>226</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*, p. 223.

transcorrem na cidade real se fundem com as tramas desenvolvidas na cidade imaginada e vão formando um único mundo onde que não há mais diferenças de natureza, a vida trivial e a vida onírica agora são inseparáveis. Registre-se que a camada imaginativa acrescentada pelo protagonista à sua ínfima existência está submetida a mais precisa anotação realista, o mundo ficcional contém idênticas mazelas as do dia a dia, diferenciando-se apenas pela maior intensidade. Brausen, por exemplo, típico conformista de classe média, converte-se pelo efeito de sua própria ficção, em Arce, em criatura do *bas-fond*, espécie de rufião prepotente e temido, que explora mulheres. Como Dom Quixote, ele vive intensamente suas fantasias, mas ao contrário do herói cervantino, a realidade não o desmascara.

Santa Maria se emancipará do jogo realidade-ficção, que assinala *A vida breve*, e adquirirá total soberania como espaço físico/social, nos romances *O estaleiro* (1961) e *Junta-Cadáveres* (1964), embora, em um curto fragmento deste último, surja a voz de um suposto autor que confessa ter inventado aquela cidade. Brausen? Onetti? Não há pistas, a não ser o fato indiscutível de que o espaço urbano ficcional concentra os demônios interiores do escritor e sua concepção da empresa humana como algo de abjeto e lastimável, ademais de expor a poderosa influência de Faulkner sobre a sua obra. Frequentemente comparada a Yoknapatawpha, Santa Maria é habitada por idêntica galeria de seres desditosos, afligidos pelo álcool, pelo sexo, pela loucura, por sonhos fadados ao malogro e por obsessões torpes que os mantêm em vigília e desassossego, enquanto o clima de decomposição econômica e espiritual vigorante na cidade vai encobrindo até transformá-los em símbolos de derrota existencial.

Em ambos os relatos, o protagonista, Larsen – um adventício, situado à margem da classe média, ambicioso e cínico – chega a Santa Maria com planos de alçamento social, primeiramente montando um bordel (*Junta-Cadáveres*) e depois imaginando reerguer e gerenciar um estaleiro falido (*O estaleiro*).<sup>227</sup> Ao contrário dos prostíbulos sedutores de Vargas Llosa (*A casa verde*) e García Márquez (*Cem anos de solidão*), o de *Junta-Cadáveres* – apodo de Larsen na cidade – é um deplorável casebre com três prostitutas carcomidas pelo tempo e pelo desengano. Mesmo assim, sua instalação

---

<sup>227</sup> Publicado anteriormente, *O estaleiro* é, do ponto de vista de sua cronologia interna, posterior a *Junta-Cadáveres*. Onetti estava redigindo este último quando visitou um estaleiro decrépito em Buenos Aires, dirigido por um velhinho que se recusava a aceitar a falência, convencido que podia recuperar a empresa. O assunto, “onettiano” por excelência, o fascinou, fazendo-o abandonar a escritura de *Junta-Cadáveres* e dedicar-se à produção de *O estaleiro*, atribuindo a ambos os romances o mesmo protagonista, Larsen, dentro do contínuo entrecruzamento de enredos e personagens, que lhe é tão caro.

deflagra controvérsias, pois a Igreja, por meio de um padre conservador, mobiliza os fiéis contra o empreendimento, enquanto, por outro lado, um vereador corrupto muda o voto para garantir a autorização municipal à criação do bordel. Em linhas paralelas, duas outras tramas secundam a intriga central, cada qual com seu narrador diferenciado, o que confere uma amplitude de perspectivas sobre a realidade, bem ao gosto de Onetti, mas as conexões entre as variadas intrigas não se articulam por completo, deixando a impressão de certa fratura no texto. No desfecho, a pesada ação do sacerdote católico, que utiliza volantes anônimos para denunciar os clientes do bordel, e a pressão de muitos moradores levam o governador a determinar o seu fechamento e a expulsar Larsen de Santa Maria.

Cinco anos mais tarde, em *O estaleiro*, Larsen retorna à Santa Maria, envelhecido e fracassado, à procura de algo que o redima do zero que foi sua vida. Consegue empregar-se como gerente no estaleiro de um velho industrial, Jeremias Petrus, que sonha com a salvação econômica do empreendimento, hoje transformado em ruínas, as enormes máquinas sendo destruídas pela ferrugem e pelo roubo de peças, vendidas como ferro velho. Exceto por dois antigos funcionários que simulam um trabalho inexistente, o estaleiro é um lugar espectral, a ponto de Larsen suspeitar ser “o único homem vivo num mundo ocupado por fantasmas.”<sup>228</sup> Todos os personagens giram em torno da recuperação da empresa e vivem neste simulacro no qual a realidade não penetra, todos à espera de uma decisão judicial, da realização de projetos infundados, de um milagre qualquer, ao passo que a existência concreta segue seu curso, indiferente à desconcertante teatralização das fantasias desta gente amarga e sem horizontes para quem o único apelo de sobrevivência vem do estaleiro, do “sussurro do musgo crescendo nos montes de tijolos e o da ferrugem devorando o ferro.”<sup>229</sup>

Alguns críticos viram na atmosfera de decomposição e paralisia que domina o romance uma metáfora da grave crise estrutural desencadeada no Uruguai a partir de meados da década de 50, que levaria o país, até então modelar na América Latina, a impasses dramáticos nas décadas seguintes. Onetti desconfiava dessas interpretações sociológicas e/ou históricas de sua obra, preferindo as análises ontológicas e metafísicas sobre ela. Provavelmente concordaria com a visão de José Miguel Oviedo, para quem *O*

---

<sup>228</sup> ONETTI, Juan Carlos. *O estaleiro*. São Paulo: Planeta, 2009, p.17. Tradução de Luis Reyes Gil.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 246.

*estaleiro* “é uma parábola sobre a impossibilidade de salvação.”<sup>230</sup> Ou com a de Emir Rodríguez Monegal, que resume a narrativa dizendo tratar-se de “um universo de penetrante intensidade neurótica, preciso como um pesadelo e inapagável como uma alucinação.”<sup>231</sup> Tanto Monegal quanto Vargas Llosa consideram-no o seu melhor romance em termos de arquitetura e equilíbrio, encaixando de maneira exemplar os achados formais e a consciência desencantada. Llosa, no entanto, faz a ressalva de que foi com *A vida breve* “que Onetti mais se acercou do secreto ideal de todo ficcionista: o romance total.”<sup>232</sup>

No início de 1974, em plena ditadura militar no Uruguai, Onetti foi jurado de um prêmio anual de narrativa, promovido pelo semanário *Marcha*. Os militares identificaram no conto vencedor – *El guardaespaldas*, de Nelson Marra – aspectos pornográficos, e seu autor, assim como o júri que o premiou (exceto o crítico Jorge Rufinelli, então visitando o México) acabaram na prisão. Nelson Marra permaneceu encarcerado por quatro anos, enquanto os jurados, Mercedes Rein e Onetti ficaram detidos por somente três meses, em função de uma barulhenta campanha internacional. No fim do ano, o escritor viajou para a Europa e asilou-se em Madri, onde viria a morrer quase vinte anos depois, em 1994. Mesmo com a queda da ditadura e a redemocratização em seu país, não quis retornar, “Montevideu não existe mais”, teria dito ele, como se o mundo em que vivera tivesse desaparecido para sempre.

Avesso à política, embora simpático às ideias progressistas, não abordou o criminoso regime militar nos relatos escritos na Espanha, a não ser em *Presencia*, conto magistral e de absoluta sutileza, publicado em 1978. Nele, o dono de um antigo jornal em Santa Maria, Jorge Malabia, busca refúgio em Madri, devido ao governo tirânico imposto a sua pátria. Nenhuma ilusão alimenta-lhe a existência: “Para mim já não havia nem haveria Santa Maria reconstruída nem *El Liberal*. Tudo estava morto, incinerado e perdido sobre o rio, sobre o nada.”<sup>233</sup> O último contato com a realidade que deixara para trás era um panfleto que recebia regularmente, produzido por outros exilados políticos, espalhados pelo mundo, chamado *Presencia*. Malabia contrata então um detetive particular (A. Tubor) para seguir a jovem, Maria José Lemos, bibliotecária em Madri,

---

<sup>230</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol.3, p.511.

<sup>231</sup> MONEGAL, Emir Rodríguez. La nueva novela latinoamericana. In: LOVELUCK, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 4ª.ed., 1972, p.304.

<sup>232</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*, p. 147.

<sup>233</sup> ONETTI, Juan Carlos. *Presencia*. In: \_\_\_\_\_. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p.373-9. Tradução de Josely Vianna Baptista.

por quem está apaixonado e cheio de ciúmes. Clássico vigarista, A. Tubor pede um bom adiantamento em *pesetas*, uma fotografia de Maria José, compra uma máquina de escrever e envia informes falsos a Malabia, fabricando histórias de suposto adultério da jovem. Malabia se compraz e se atormenta em imaginar os detalhes dos encontros sexuais de sua amada com um homem maduro e vigoroso, até que no final do conto, por razões ignoradas, o detetive viaja para o exterior e Malabia recebe uma edição de *Presencia*, onde lê a notícia de que Maria José Lemos, detida em Santa Maria fora “liberada” pelas autoridades militares e encontrava-se desaparecida.

O conto é inteiramente elaborado sobre esta espécie de farsa, criada por Jorge Malabia, com o apoio do ridículo detetive, para dar consistência a um amor obstruído pela ditadura. A alternativa do jornalista é usar a faculdade imaginativa como forma de preservar a memória do ser amado e suportar a solidão que o esmaga e, assim, a ficção que compartilha com A. Tubor – mesmo envolvendo a mentira do inexistente adultério da jovem – serve-lhe de consolo. A montagem deste teatro ficcional em torno da figura de Maria José alude, talvez, a uma premonição de Malabia em relação ao desfecho na realidade concreta de Santa Maria, pois eram frequentes nas ditaduras rio-platenses os “desaparecimentos” de prisioneiros. Em uma segunda leitura do relato, percebemos também certas frases indicativas do final inesperado que Onetti foi semeando no texto, a exemplo desta: “Assim, pagando mil pesetas diárias, tive Maria José fora do cárcere santa-mariense...”<sup>234</sup> Em *Presencia*, este jogo entre a fantasia e o mundo real alcança a sua plenitude mais exemplar.

Aliás, na obra do escritor há uma compacta unidade entre as narrativas curtas e as longas, seja nos motivos e na concepção de mundo, seja no plano dos instrumentos formais. A par do experimentalismo técnico (fato de grande dificuldade de execução em textos curtos), o mesmo inferno pessoal persegue os indivíduos, a mesma náusea, a mesma necessidade de evasão, o mesmo sentimento de que a existência está irreversivelmente contaminada pela corrupção, pela violência moral e pelos instintos mais destrutivos. Alguns de seus contos, voltados para essas persistentes enfermidades da alma estão entre as obras-primas da literatura do século XX: *Bem-vindo, Bob*; *A face da desgraça*; *Tão triste como ela*; *Jacob e o outro*; e, sobretudo, *O inferno tão temido*. Para Vargas Llosa, bastaria este último relato para fazer de Juan Carlos Onetti um dos escritores mais profundos de nosso tempo.

---

<sup>234</sup> Op. cit., p.376.



Perturbador pela cruel compaixão que vem de suas breves e terríveis páginas é o conto *As gêmeas*, cujo narrador-protagonista, desencantado jornalista que frequenta todas as noites um café melancólico e provavelmente sórdido, aproxima-se de gêmeas adolescentes (no máximo, quinze anos). Elas exercem a prostituição e, no meio da noite, costumam tomar alguma sopa naquele botequim. Uma delas, a que lhe parece mais carente e despreparada para a brutalidade da existência, o atrai e eles acabam juntos num hediondo hotel de amores clandestinos, onde ela dorme e ele a contempla “nua, subnutrida e sem uso”. Antes do amanhecer, a garota acorda três vezes e o abraça gritando: “A polícia está chegando e vai me levar – a polícia!” Ambos retornarão outras vezes ao mesmo hotel, no qual sempre se repetem os pesadelos e as cenas patéticas de desamparo da adolescente, até que no desfecho do relato o protagonista confessando a si próprio o amor inútil que nutre por ela, toma uma decisão:

Três vezes por noite, todas as noites, perseguidos como insetos, entre a sujeira, as sombras, o sórdido escândalo das pensões portuárias onde não pediam documentos, ela gritando: a polícia ou murmurando ternuras a um Josesito desconhecido, matando reiteradamente minhas esperanças, minha necessidade de sonho, até a piedade derivar para a resolução, quase secreta dentro da insônia infinita, de tapar-lhe a boca, a cara, o passado e o nunca com a almofada mais grossa que pudesse manusear.<sup>235</sup>

Onetti é um escritor de acesso relativamente difícil. À maneira de Faulkner, costuma promover contínuas mudanças no foco narrativo, variando seus relatos, sem prévio aviso, da primeira pessoa para a terceira e desta para um “nós” coletivo, que lhe agrada muito no papel de coro de uma comunidade ou de um grupo social. Também sua linguagem, articulada em frases longas, tortuosas, pleonásticas, guarda certo teor de obscuridade. Luis Harss acusa o prosador uruguaio de ceder, por vezes, ao amaneiramento, à firula verbal e à tentação retórica. O próprio Vargas Llosa admite que, eventualmente, o seu estilo extravie-se em repetições incessantes ou em desvios nebulosos. Mas ambos concordam que, em conjunto, esta linguagem retorcida e agressiva tem uma beleza única, traduzindo com total força persuasiva o universo de trevas inventado pelo escritor. O romancista espanhol Antonio Muñoz Molina rejeita a ideia de que ingressar nas ficções de Onetti seja uma tarefa complicada, garantindo que o resultado deste mergulho será esplêndido aos que nele se arriscarem:

Ler Onetti não é difícil: [...] exige apenas o que a leitura sempre deveria exigir, uma atenção incessante, um ensimesmamento que cancele qualquer outro ato, que suprima o mundo exterior. [...] Aprenderemos a descobrir

---

<sup>235</sup> ONETTI, Juan Carlos. Las mellizas. In: *Crisis*. nº 2, p.32-5.

sentimentos inéditos, estados de espírito que farão parte do repertório comum da nossa vida, mas que terão, sempre, a tonalidade do estilo de Onetti.<sup>236</sup>

## 2. ERNESTO SÁBATO

Entre os poucos autores latino-americanos cuja obra repercutiria internacionalmente na década de 1950 encontra-se o argentino Ernesto Sábato (1911-2011), um ex-físico que ainda jovem rompera com a ciência, pois esta – segundo ele – não lhe fornecia respostas aos mistérios da existência. Também havia se afastado da militância política de esquerda, em função do sectarismo do partido comunista e, durante a primeira metade dos 50, a exemplo de outros colegas, fora banido da Universidade de Buenos Aires por causa de seu antiperonismo, exilando-se em Paris. A primeira das três narrativas que escreveu, *O túnel* (1948), fora editada na França, a pedido de Albert Camus, e entre seus admiradores figuravam nomes expressivos como os de Graham Greene e François Mauriac.

*O túnel* é uma novela exemplar, centrada na consciência dilacerada de Juan Pablo Castel, pintor de prestígio, que declara ter assassinado a mulher que amava. A reconstituição do seu relacionamento sentimental, dos ciúmes que o corroem, das emoções paranoicas que alimenta pela misteriosa Maria Iribarre e das motivações do crime que cometeu constituem a base de seu torturante caminho em busca da verdade e de alguma revelação acerca do sentido último da vida. Enquanto caminha por ruas e avenidas onde vagam multidões sem rosto, que ele, intoxicado pela subjetividade doentia, mal enxerga, estabelece-se a fisionomia espiritual e afetiva de um homem em situação de desespero, enredado em teias imponderáveis, lançado ao reino das trevas, onde conhecerá apenas o desamparo, a solidão e a gratuidade absurda de todas as coisas. O eu interior de Castel está encarcerado neste labirinto sem saída, e seu esforço para recuperar o passado leva-o a uma visão desoladora da experiência humana:

Em todo o caso havia um túnel obscuro e solitário: o meu, o túnel em que havia transcorrido a minha infância, minha juventude, toda a minha vida. E num desses trechos transparentes do muro de pedra, eu divisara esta mulher e acreditara que ela vinha de outro túnel, paralelo ao meu, quando pertencia ao imenso mundo, ao mundo sem limites dos que não vivem em túneis; e talvez tivesse se acercado por curiosidade de uma das minhas estranhas janelas e entrevisto o espetáculo irremediável de minha solidão, ou lhe houvesse intrigado a linguagem muda, a chave do meu quadro. E então, quando eu avançava sempre por meu corredor, ela vivia lá, fora de sua vida normal, a

---

<sup>236</sup> MOLINA, Antonio Muñoz. Sonhos realizados: um convite aos contos de Juan Carlos Onetti. In: ONETTI, Juan Carlos. *47 contos de Juan Carlos Onetti*, p.11.

vida agitada das pessoas que vivem do lado de fora, essa vida curiosa e absurda onde há bailes e festas e alegria e frivolidade.<sup>237</sup>

Estamos no império da náusea existencialista, do relativismo filosófico e ideológico, do cotidiano gris, da decomposição dos valores tradicionais e do avassalador isolamento do indivíduo na grande metrópole argentina, até a década de 1950 a mais importante da América Latina, europeizada, rica, exuberante, com suas lojas inglesas, suas belas galerias, seus cafés que imitam os parisienses, frequentados pelos remanescentes da velha oligarquia crioula e, sobretudo, por uma afluyente classe média, culta, refinada social e intelectualmente, cuja identidade nevoenta parece cindir-se entre a admiração e a repulsa seja pela aristocracia de origem rural, seja pela plebe peronista que urra na Plaza de Mayo. Cidade estuante de vida, de cultura, de hábitos sofisticados, mas simultaneamente melancólica, depressiva, pródiga em melodramas arrabaldinos, a exemplo das letras de seus tangos, gênero nascido em cabarés e em subúrbios de “compadritos” e de imigrantes desenraizados; cidade em que o trágico e o culto da morte se insinuam com tal frequência que o seu bairro mais luxuoso contempla um cemitério; Buenos Aires é o espaço duro e irremediável que encapsula os personagens de Sábado, arrastando-os ao aturdimento psíquico e à vulnerabilidade existencial. Seus dramas íntimos nascem nessas vias geométricas por onde eles flanam à procura de solução para o vazio que os consome. A cidade, porém, não oferece abrigo ou paz.

Publicado em 1961, *Sobre héroes y tumbas*, o segundo relato do escritor, conserva os pilares do desconforto e do mal-estar como sustentáculo da narração, mas é construído sobre uma estrutura mais complexa que a de *O túnel*. Há várias linhas de intriga, e estas, por sua vez se dividem em relatos menores, com algumas expressivas variações temporais que estabelecem – a exemplo de outros romances do período – autêntica polifonia narrativa.

Quatro são os personagens decisivos: Martín, um jovem de classe média, tímido e atormentado; Bruno, indivíduo de alta cultura e visão cosmopolita, que de maneira contínua dialoga com Martín sobre política, arte, religião e o sentido da existência; Alexandra, enigmática figura feminina que se vincula amorosamente a Martín e, ao mesmo tempo, mantém uma ligação incestuosa com o pai, Fernando Vidal Olmos, o quarto protagonista – típico descendente da elite crioula. Como contraponto aos episódios que se referem à Argentina contemporânea (as ações transcorrem basicamente

---

<sup>237</sup> SÁBATO, Ernesto. *O túnel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961, p. 130. Tradução de Noelini Souza.

no primeiro governo peronista) constitui-se um plano histórico, enfocando a fuga e a morte do general Juan Lavalle, herói da independência nacional, que tem como um de seus ordenanças o jovem alferes Celedonio Olmos, tataravô de Alexandra.

*Sobre heróis e tumbas* conserva e amplia as obsessões que Sábato manifestara em sua primeira ficção: a cidade glacial exercendo um poder esmagador sobre a alma dos indivíduos, arrastando-os a paixões exasperadas, a túneis infernais, à loucura e ao crime. Uma zona sombria em que o Mal se instaura sinistramente e persegue os seres como num pesadelo sem fim. Aliás, há numerosas passagens com sonhos e delírios angustiantes, sendo que uma das quatro partes em que se divide o livro, *Informe sobre cegos*, é uma fantasia exorbitante e desvairada, que põe em xeque o aspecto de crônica realista dominante nos outros capítulos do romance e lhe empresta um caráter fantástico, tão a gosto dos maiores prosadores argentinos.

No *Informe*, narrado em primeira pessoa, Fernando Vidal Olmos investiga uma seita secreta composta por quase todos os cegos do planeta, que vivem num universo à parte, um universo oculto e tenebroso, regido pela perversidade, pelo caos e pelo absurdo, e é vigiado e perseguido por ela. Penetrar nesta ífera realidade é interrogar as trevas e depois submergir em vários círculos subterrâneos, até que o indivíduo possa se deparar, abruptamente, com a face visível do Mal. O descenso de Fernando Vidal Olmos aos esgotos controlados pelos cegos é também a descoberta de seu próprio ser e do lado demoníaco da condição humana.

A camada simbólica do texto complementa-se com o assassinato de Fernando por sua filha e amante, Alexandra, que põe fogo na mansão familiar e se imola no incêndio, em um processo de sacrifício e de expiação, que parece não apenas pessoal, mas de toda a classe dirigente argentina, a qual a sua família pertence. Já Martín, após sentir-se seduzido pela hipótese do suicídio, busca sua regeneração acompanhando um caminhoneiro, em longa viagem à Patagônia, como se percorrer o país, a exemplo do general Lavalle, (e abandonar de certa maneira Buenos Aires), representasse a possibilidade do surgimento de alternativas individuais e, talvez, de um projeto para a nação.

Os dois primeiros romances de Ernesto Sábato ainda hoje abalam os leitores por sua crisperação. Para Ricardo Piglia, o escritor nessas narrativas faz um “uso altamente

eficaz do melodrama gótico a la Faulkner”.<sup>238</sup> No entanto, em *Sobre heróis e tumbas*, começa a tomar corpo um certo traço filosofante, seja do narrador, seja dos protagonistas, que, às vezes, descai para o clichê e para comentários estereotipados a respeito das circunstâncias gerais da vida. Por vezes, o criador e suas criaturas emitem, em tom elevado, sentenças, considerações e ideias francamente irrelevantes, nas quais – no dizer de David Viñas – “adverte-se que não há dinamismo real, senão um acento coagulado, retórico e muito velho.”<sup>239</sup>

Esta tendência, ainda subalterna no estilo do autor, ocuparia lugar preponderante em *Abaddon, o exterminador* (1975), sua última obra de ficção, em que ele próprio é protagonista, em meio a uma chusma de personagens alegóricos de realização pouco convincente, vivendo situações inverossímeis e erigidos por meio de uma linguagem que, em geral, não ultrapassa a verbosidade e a afetação. Comentando o livro na época de seu lançamento, Beatriz Sarlo foi pouco complacente: “Sábato quis fazer ‘literatura metafísica’. Porém, estar torturado por preocupações profundas – subprodutos do demonismo – não significa que em *Abaddon* essas torturas da alma pareçam aceitavelmente verossímeis. Nada é crível, textualmente crível em *Abaddon*.”<sup>240</sup>

### 3. JUAN RULFO

Atormentado pela memória de uma infância infeliz – o pai fazendeiro fora assassinado durante a Revolução dos Cristeros (1926-1928), uma das tantas insurreições contrarrevolucionárias ocorridas no México, e a mãe morrera logo em seguida, deixando-o órfão aos 12 anos –, Juan Rulfo, além da ruína familiar, viu campos destruídos e abandonados em razão das estripulias dos militares, viu bandos anárquicos que vagavam pela região e viu a violência que irrompia por todas as frestas da sociedade mexicana. Conheceu então o mais profundo desenraizamento: orfanatos que pareciam reformatórios, fazendas de parentes distantes por onde passava sem deixar vestígios nem obter qualquer apoio emocional. Quando adulto, não conseguiu concluir o curso universitário, rodou por empregos medíocres, experimentou o anonimato em Guadalajara e na cidade do México, sem jamais encontrar serenidade e consolo existencial. Acima de tudo, foi açoitado por um desolador sentimento de solidão, que

---

<sup>238</sup> PIGLIA, Ricardo. *Crítica e ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014, p.124.

<sup>239</sup> VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971, p. 116.

<sup>240</sup> SARLO, Beatriz. Un viejo truco idealista. In: *Crisis*. nº 16, agosto de 1974, p. 52.

parece tê-lo acompanhado até o fim dos dias e que o levou ao alcoolismo. Como no caso de Onetti, a literatura provavelmente refreou em parte sua tendência ao autoaniquilamento.

Rulfo teria frequentado – no dizer de Carlos Fuentes – “o coração da dor” e esta percepção direta do sofrimento humano, (com seus estratos de desvalia, isolamento, rancor, violência e uma espécie de perversidade natural), constitui o motivo dos dezesseis contos de *El llano en llamas* (1953), e de sua única novela, *Pedro Páramo*, (1955) –, que é tudo o que escreveu na vida, além de uns roteiros cinematográficos sem maior expressão. São obras magistrais. Situam-se no planalto árido do México, de há muito esquecido por Deus, em aldeias submetidas a ventanias abrasadoras, ao fracasso econômico, à desilusão revolucionária, ao mando de “caciques” impiedosos, e de onde os jovens fogem, à procura de uma esperança. Aldeias mortas de um universo rural condenado à podridão e ao desaparecimento. Nelas tudo vira pó, murmúrio de defuntos, precárias lembranças, e, em suas terras calcinadas e inférteis, o homem se embrutece e os sentimentos embotam-se na canícula dos dias inclementes, monótonos e sem horizontes.

A matéria de uma realidade esgarçada pela pobreza e pela decadência se prestaria às fórmulas do realismo social explícito, à denúncia da opressão sobre o camponês e aos julgamentos morais sobre a impiedade do sistema agrário vigente, porém Rulfo rompe com o naturalismo que agrilhoava a literatura mexicana e consegue encontrar novas estratégias formais que não apenas aumentam extraordinariamente a eficácia persuasiva de suas narrativas, como também as tornam dúcteis a uma visão mais complexa e plural daquela sociedade que entrara em agonia. Isso já é notório em *O chão em chamas*, um conjunto de contos de inexcelsível virtuosismo técnico e de não menor densidade trágica.

São relatos trágicos porque seus protagonistas estão condenados de antemão ao desassossego, à culpa, à penitência, quando não ao crime ou à morte. Do menino excepcional que bate a cabeça no chão para ouvir o ruído dos tambores na feira (*Macário*), ao estupendo *Não está ouvindo os cachorros latirem?*, em que um pai carrega nos ombros o filho gravemente ferido em busca de socorro, ao mesmo tempo que o admoesta por ter se transformado num bandido e sente deslizar grossos pingos por seu corpo, sem conseguir identificá-los (lágrimas ou sangue?); ou ainda passando pela culpa de um casal adúltero que leva o marido traído e doente a uma romaria a Talpa

para obter a graça da Virgem, na expectativa de que ele venha a morrer na longa viagem, o que efetivamente acontece, e então sabemos que o amante é irmão do morto e que a adúltera, retorcida de culpa, não quer mais saber do companheiro (*Talpa*); o que encontramos, em síntese, nestes dezesseis contos concisos, são surpreendentes instantâneos, captando o fugidio momento de tensão, de ódio ou de simples resistência ao desamparo. Trata-se de um conjunto único de pequenas obras-primas, das quais emerge uma humanidade primitiva, subjugada pela fatalidade e por recordações que induzem os seres a ações brutais, quando não tresloucadas.

O horror trágico se manifesta sem estridências, sem ênfase, num sistema estilístico em que predominam a elipse, a alusão, a referência inconclusa, o laconismo mais cortante, embora tais silêncios estejam repletos de significações. Luis Harss, identificou a poesia selvagem destes textos: “Rulfo é um homem em obscuro concerto com a poesia cruel e primitiva dos ermos, das polvadeiras aldeãs, das pragas e das insolações, das humildes alegrias da colheita, do árduo labor de vidas indigentes, eternamente à borda da peste, da fadiga e do desespero.”<sup>241</sup>

Além da linguagem elíptica, o ficcionista mexicano, influenciado por Faulkner, busca alargar a estrutura mais ou menos imutável do gênero por meio de processos de grande ousadia técnica, antecipando o revolucionário processo de escrita de *Pedro Páramo*. Tome-se, por exemplo, o conto *Diga a eles que não me matem!*, com apenas seis páginas, e examine-se a incrível mecânica de sua composição:

*Sequência 1: Abertura com diálogo, in media res.* O protagonista (um homem velho) pede ao filho que volte a determinado local para implorar por sua vida junto a um coronel, pois já se espalhou que ele será executado pelos militares. O filho reluta, com medo de também ser fuzilado, e diz que tem mulher e filhos, mas acaba aceitando a incumbência paterna.

*Sequência 2: Terceira pessoa, com o uso do discurso indireto livre.* O velho (que agora sabemos chamar-se Juvencio Nava) já é prisioneiro dos soldados, está amarrado a uma estaca e só pensa em sobreviver. Lembra que, há muito tempo atrás, tivera de matar seu compadre, Don Lupe, pois durante uma seca este lhe negara pasto para seus animais e ainda ameaçara acabar com os bichos que lhe invadissem os campos.

---

<sup>241</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*, p. 314.

*Sequência 3: Monólogo do protagonista.* Juvencio Nava recorda que, após o assassinato de Don Lupe, comprou a liberdade, dando dez vacas ao juiz, mais a hipoteca de sua casa. A esposa do compadre morreu de tristeza e seus dois filhos pequenos tinham sido enviados para muito longe. Mesmo assim, o protagonista continuou sendo perseguido e chantageado por quem sabia do crime, fato que o levou a mudar-se para Palo de Venado. Apesar de terem transcorrido trinta e cinco anos, as chantagens prosseguiram, muitas vezes feitas por estranhos, ao ponto de que, a cada chegada de algum forasteiro à região, Juvencio tivesse de se homiziar em um morro e ali passar vários dias.

*Sequência 4: Terceira pessoa, com o uso do discurso indireto livre.* Revelação do desespero de Juvencio, consciente de que, para fugir de seus perseguidores, gastara os melhores anos de sua vida, andando de um lado para outro, inclusive perdendo a mulher que se fora, sem que ele tentasse trazê-la de volta. Evoca então o dia anterior, quando os soldados a cavalo o tinham trazido, em meio à poeira, de Palo de Venado para o acampamento, e ele queria dizer aos homens que o soltassem, que nunca fizera mal a ninguém, que não queria morrer, ao mesmo tempo que examinava a terra, como se, pela última vez, sentisse o seu contato debaixo dos pés.

*Sequência 5 – Cena dialogada.* O sargento comunica ao coronel, oculto dentro de uma sala, que ali está o prisioneiro. O oficial manda o sargento lhe perguntar se tinha morado em Alima e se conhecia Don Guadalupe Terreros. O sargento reproduz as perguntas a Juvencio Nava. Este diz que sim e que Don Lupe já morreu. O coronel retruca, do outro lado de uma parede feita de bambus, que aquele homem era seu pai e emite uma frase cheia de significados dentro do universo pessoal e ficcional de Juan Rulfo: “É difícil crescer, sabendo que a coisa em que nos podemos agarrar para nos enraizarmos está morta.”<sup>242</sup>

*Sequência 6: Monólogo do coronel em voz alta.* Lembra que o pai fora morto a golpes de facão e com uma vara de ferro atravessada no estômago e que agonizara sozinho à beira de um arroio por dois dias. E que, depois de saber destes detalhes tentara esquecê-los, mas não conseguira suportar a ideia de que o assassino continuasse “*alimentando a alma podre com a ilusão da vida eterna*.”

*Sequência 7: Diálogo.* O coronel manda executar o prisioneiro que, sem ver o algoz oculto, suplica por sua existência, dizendo que já pagara pelo crime, vivendo durante

---

<sup>242</sup> RULFO, Juan. *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra, 1985, p.109.



muitos anos como um pestilento. Dentro de seu espaço, invisível e onipotente, o coronel grita dizendo aos soldados que dessem ao condenado alguma coisa de beber para que os tiros não lhe doessem muito.

*Sequência 8: Narração em terceira pessoa.* Carregando o corpo do pai em cima de um burro em direção a Palo de Venado, a cabeça ensacada, Justino fala com o morto, dizendo-lhe que a nora e os netos estranhariam a cara tão cheia de buracos, como se tivesse sido comida por coiotes, de “tantos tiros de misericórdia que lhe deram.”<sup>243</sup>

Estas distintas perspectivas criam um efeito marcante no relato, sem que a complicada tessitura estrutural prejudique o seu andamento ou sua acessibilidade ao leitor médio. Ao contrário, as várias visões do acontecido ressaltam o ritual de vingança, a infrutífera luta do indivíduo contra seu destino, a ideia de fatalidade que ordena o caos por meio de atos impiedosos e sanguinolentos, a indistinção entre inocentes e culpados, penitentes e carrascos, todos constrangidos a cumprir ações irracionais ditadas por códigos de há muito absorvidos pela consciência coletiva e jamais arguidos ou contestados. Também a frase final do conto, pronunciada pelo filho do morto, amplia a ambiguidade do texto, pois tantos tiros desfechados contra a cabeça de Juvencio Nava talvez não resultem da misericórdia, e sim do rancor acumulado do coronel que possivelmente saiu do sítio sombrio onde se encontrava para o ajuste de contas com sua própria orfandade.

Todos esses procedimentos formais indicavam um ficcionista consciente de sua escrita e apto a uma aventura ainda maior. Uma viagem às origens abriu-lhe o caminho para a novela. Rulfo sempre guardara doces recordações da pequena aldeia natal, em Jalisco, onde passara os dias felizes de seus primeiros anos até o assassinato do pai. Já adulto, resolveu encetar um retorno ao cenário perdido da infância. A exemplo do que ocorrera com o adolescente García Márquez, que voltou a uma Aracataca decomposta, o escritor mexicano encontrou, em vez de uma paisagem idílica, apenas ruínas, abandono e desolação. Paradoxalmente, a experiência depressiva iluminou-o:

Pois a chave que com tanto afã eu buscava me apareceu quando, trinta anos depois de haver saído do ‘pueblo’, regresssei em busca de minha infância perdida e o encontrei abandonado, as ruas desertas, as casas vazias, tudo invadido pelo pó e pela solidão mais espantosa. A alguém havia ocorrido a ideia de semear nas ruas uma espécie de casuarinas. Eu passei uma noite ali, sozinho. As casuarinas são muito parecidas ao pinus, só que suas ramas são mais largas e as folhas muito compactas não sussurram como as dos pinus, e sim gemem quando sopra a ventania. Escutar aqueles gemidos lastimosos na

---

<sup>243</sup> Op.cit., p. 111.

solidão do que havia sido meu ‘pueblo’, um ‘pueblo’ que deixei próspero e recuperei gemente, como se fossem as pedras, as ruas, as almas dos habitantes enterrados que expressavam sua dor em soluços, me impressionou tanto, que daquela noite inapagável nasceu Pedro Páramo.<sup>244</sup>

Trata-se de uma novela de menos de cem páginas, de exímia e complexa articulação técnica. A experimentação levada a cabo em *O chão em chamas* amplia-se profusamente. Há várias vozes narrativas, a começar pela de Juan Preciado (primeira pessoa), que, após a morte da mãe, vai até o povoado de Comala, à procura de seu pai (*O esquecimento a que nos relegou – diz a mãe – cobre-o caro*). Mas, a partir da sexta sequência, um narrador em terceira pessoa passa a contar a história de Pedro Páramo, mesclando-a às vozes de outros personagens, e entrecruzando-as com a narração de Juan, que também é quebrada pela manifestação de outras falas e, ainda por palavras anteriores da mãe, apresentadas em cursiva.

Em dado momento, a narração de Juan Preciado é suspensa e só vai reaparecer uma vez, em pequeno fragmento, quase no final do texto. Aí ele já sabe que penetrou no reino dos mortos e que, em Comala, todas as ações e todos os sentimentos e todos os sopros vitais fazem parte de um passado irreparável. As intervenções dos narradores e da fala dos demais protagonistas nunca representam, contudo, uma expressão acabada da realidade. Há ecos, murmúrios e ressonâncias por toda a parte, uma espécie de rumor múltiplo e por vezes contraditório que impede o desenho nítido dos fatos. Antes, predominam breves relatos, em regra meramente sugestivos, indiretos, inconclusos, criando um universo esfumado, onde os vazios e as elipses dilatam a impressão escorregadia dos seres e das coisas. Nem a circunstância de estarem todos mortos permite uma visão única e irrefutável do acontecido.

A polissemia da novela deriva também do estilhaçamento do tempo narrativo. O próprio Rulfo afirma que “o tempo não transcorre no espaço, está detido como se apenas existisse suspenso na atmosfera.”<sup>245</sup> Isso significa que não há uma linha cronológica objetiva, e sim contínuos fluxos de consciência, epifanias em que os desvelamentos da realidade mostram-se constantemente precários, pois sua localização temporal é imprecisa e as situações são construídas de modo desordenado, cabendo ao leitor a árdua tarefa de dar-lhes uma sequência.

O princípio organizativo do texto acaba resultando da presença carismática de Pedro Páramo, um homem ao mesmo tempo cruel e generoso, dominador e sentimental,

<sup>244</sup> Apud SALADRIGAS, Robert. Monólogo con Juan Rulfo. In: \_\_\_\_\_. *Voces del “boom”*, p. 47.

<sup>245</sup> Op.cit., p.45.

que, após a morte de seu filho preferido e o fracasso de seu amor romântico pela estranha Susana Juan, fechará seu coração à piedade e a qualquer outro valor ético. Os lamentos e os sussurros dos mortos remetem para esse espectro que ainda vaga por Comala, a aldeia que “fica sobre as brasas da terra, na própria boca do inferno.” E é ele que se alça por entre as tumbas, o vento e o pó; ele, o anjo da escuridão e da violência; ele, Satanás; até que – em impressionante recuo temporal para que o texto se feche com sua carga de horror, lirismo e mistério – um dos filhos naturais de Pedro Páramo, Abundio, no papel de justiceiro bêbado, esfaqueie e mate o próprio pai: “Apoiou-se nos braços de Damiana Cisneros e tentou andar. Depois de alguns passos, caiu, cheio de súplicas em seu interior, mas sem dizer uma única palavra. Deu uma pancada seca na terra e se desmoronou, como se fosse um monte de pedras.”<sup>246</sup>

A par da quebra da montagem narrativa tradicional, da infinidade de planos temporais, dos caracteres descontínuos dos personagens, do estilo feito mais de alusões do que de informação, *Pedro Páramo* evidencia o naufrágio do racionalismo cético – tão caro à tradição da novelística ocidental – substituído por concepções míticas da existência. Rulfo vale-se dessas concepções tanto por um imperativo de fidelidade à estrutura consciencial dos camponeses, quanto pelas possibilidades imaginativas oferecidas por uma visão mágica das relações humanas. Assim, os acontecimentos aparentemente fabulosos (a aldeia que, na verdade, é um cemitério e o infundável vozerio dos mortos) transformam-se em realidade corriqueira, natural e de plena aceitação por parte dos figurantes do relato, que se sabem já ausentes da vida empírica, mas nem por isso se espantam ou supõem estar metidos em um desvairado pesadelo coletivo. Em seu depoimento a Robert Saladrigas, Juan Rulfo diz ter registrado, em *Pedro Páramo*, o pensamento mágico que prevalecia no mundo rural mexicano: “Os personagens de minha obra não são outra coisa que almas penadas, fruto da mescla de catolicismo e de concepções aborígenes que dão como resultado esta espécie de sincretismo não identificável”.<sup>247</sup>

A precedência da utilização da mentalidade não racionalista de sociedades ainda infensas ou desprezadas pelo processo de modernização, vivido pelo Ocidente, não coube a Juan Rulfo. Este seguia uma trilha já aberta por Alejo Carpentier, em *O reino deste mundo* (1949), e por Miguel Ángel Asturias, em *Hombres de maíz* (1949). Porém,

---

<sup>246</sup> RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, Madrid: Editora Cátedra, 2002, p. 178.

<sup>247</sup> Apud SALADRIGAS Robert. Monólogo con Juan Rulfo. In: \_\_\_\_\_. *Voces del “boom”*, p.47.

o cume estético atingido por *Pedro Páramo*, dentro da tendência, mais tarde designada como *realismo mágico*, só poderia ser comparado a *Grande sertão: veredas*, que viria à luz um ano depois (1956).

Como no romance de João Guimarães Rosa, a novela de Juan Rulfo projeta uma rica matéria de significações, prestando-se as mais variadas leituras. No plano histórico-sociológico, Pedro Páramo é o típico caudilho mexicano, que a Revolução não destruiu, sanguinário e predador, feito um barão feudal com seus filhos bastardos, seus atos discricionários, tendo a seu lado a Igreja e o poder invisível do Estado. No plano mítico, encontramos a irrespirável atmosfera de Comala com seus murmúrios de infelicidade, brotando das casas vazias, seus fantasmas dilacerados, seus cadáveres ambulantes que buscam o equilíbrio e o entendimento da existência; no plano simbólico, temos a pungente viagem de Juan Preciado à procura do pai e sua submersão no inferno, metáfora das paixões desencontradas, da força do Mal e da própria vida humana, que, por seu turno, são tópicos representativos da cultura ocidental. E, por fim, no plano metafísico, deparamo-nos com a perspectiva devastadora da passagem do tempo, do fracasso dos sonhos e da pulverização de todos os seres.

Esta pluralidade de sedimentos constitutivos produz um efeito de alta densidade dramática e de fecunda invenção, a exemplo do que ocorre com *Grande sertão: veredas*. As diferenças mais substanciais entre os dois ficcionistas residem na esfera da linguagem e natureza do universo retratado. Embora Rulfo tenha estilizado a fala do camponês – conforme observação de estudiosos mexicanos – a escrita do texto limita-se a registrar poeticamente o despojamento e a secura daquela fala, evitando toda a sorte de regionalismos e neologismos, ao avesso de João Guimarães Rosa que explora as potencialidades da variante sertaneja, anotando-a e recriando-a. Igualmente as duas narrativas exploram realidades decompostas, mas enquanto a do mexicano encerra-se com a destruição e o nada, a do brasileiro segue o seu curso, convertida em um novo sistema social e de mentalidade, a que o sertanejo Riobaldo agarra-se com unhas e dentes.

Carlos Fuentes sintetizou a importância da novela de Juan Rulfo para a cultura de seu país:

Pedro Páramo concentra todas as sonoridades mortas do mito. Mito e Morte: essas são os dois “emes” que coroam todas as demais, antes que as coroe o nome mesmo do México: novela mexicana essencial, insuperável, *Pedro*

*Páramo* resume o espectro de nosso país: um murmúrio de pó desde o outro lado do rio da morte.<sup>248</sup>

No início dos anos 70, um arguto crítico espanhol Rafael Conte percebeu que, na ficção produzida na América Latina contemporânea, haviam ocorrido “diversos florescimentos escalonados cronologicamente no tempo”.<sup>249</sup> Para ele, as obras de Borges, Sábato, Onetti, Rulfo, Carpentier e de outros narradores mais antigos já faziam parte de um largo e plural movimento, que admitia muitas fórmulas e não se orientava por um norte comum, a não a ser a obediência a um mesmo delineamento mental: enfrentar a arte literária de modo inovador. O crítico percebeu também que o *boom* tinha vindo com os jovens, pois eram mais iconoclastas, mais libertários e, acima de tudo, estavam identificados com os signos dos novos tempos que varriam o Ocidente.

---

<sup>248</sup> FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.159.

<sup>249</sup> Apud TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*, p.109.

## VIII O APOGEU DO BOOM

*Estaba convencido de que la literatura tenía que ser universal desde el punto de vista de la forma, y que también los temas debían tener una perspectiva, un horizonte que desbordara de los marcos estrictamente provincianos.*

Mario Vargas Llosa

A excitação internacional gerada pela emergência de um romance que muitos comparavam a *Dom Quixote* acabou, até certo ponto, por empalidecer outras obras ficcionais lançadas em 1967, todas portadoras de sua cota de maestria técnica e de ousadia na reformulação do projeto realista de escritura. Porém, independentemente da configuração de universos vivos e poderosos, estes livros contribuíram para alargar ainda mais a sensação coletiva de que estava em curso um amplo movimento literário, produto de real ou suposta natureza latino-americana, centrado no campo da prosa de ficção, cuja singularidade era indiscutível.

Em meados daquele ano, veio à luz *Três tristes tigres*, inventiva criação romanesca de Guillermo Cabrera Infante, o primeiro cubano de renome na área literária a exilar-se (1965), fato que o converteria em figura controversa e propulsora de acirrados debates entre simpatizantes do regime castrista, autoridades culturais revolucionárias, e defensores do princípio da liberdade de expressão, prenunciando as cisões e rupturas no bloco hegemônico dos escritores da Ibero América, até ali apoiadores incondicionais da nova ordem vigente em Cuba. Embora houvesse recebido o Prêmio Biblioteca Breve da Seix Barral, em 1964 (tendo Mario Vargas Llosa como integrante do júri), o texto não obteve a aprovação da censura espanhola, e foi publicado apenas três anos depois, com significativas modificações.

Oscilando entre desabusados jogos de linguagem e a reconstituição feérica (e talvez arbitrária) da Havana pré-socialista da década de 1950, uma Havana noturna, vibrante, alegre e sensual, Cabrera Infante criou um relato em que as duas perspectivas (a formalista e a realista/paródica) se conjugam e, eventualmente, se desarticulam, deixando o leitor por vezes atônito com o andamento convulso e irresoluto do texto. Mesclando memória pessoal e astúcia imaginativa, o autor investe na recuperação de um passado – abolido bruscamente pela conduta espartana da nova classe dirigente – que renasce e se desdobra na intercalação das falas de vários personagens, subjugados pela alegria de viver, e entregues à volúpia das paixões mais esfuziantes em cabarés, bares e casas noturnas onde, de há muito, os padrões de moralidade convencional se desmancharam. A exemplo das velhas obras naturalistas, o ambiente parece sobrepor-se aos indivíduos e esta Havana, que desaparecerá nos anos sessenta, surge vívida, colorida, túrgida de música, dança, sentimentalismo barato e impulsos dionisíacos, condenando os seus habitantes a uma incessante busca de satisfação dos apetites e de ilimitadas experiências libertinas. Porém, ao contrário dos romances oitocentistas, *Três tristes tigres* está contaminado até o limite pelo humor farsesco, pelo acento no ridículo das ações humanas e pela carnavalização da existência, traços que o afastam das noções de seriedade crítica e problematização moral, tão caras aos grandes prosadores da segunda metade do século XIX.

Cabrera Infante propõe seu romance como uma aventura de linguagem – antes do que a de inovação técnica ou estrutural – a começar pela ambiciosa tentativa de elaboração de um estilo cubano, conforme advertência do autor já no início da obra: “As várias formas do cubano se fundem numa só linguagem literária. No entanto, predomina como característica a fala dos havaneses e, em particular, o jargão noturno que, como em todas as cidades tende a ser um idioma secreto.”<sup>250</sup> O gosto pela alquimia verbal, leva-o a um frequente uso burlesco das palavras, a brincadeiras e truques linguísticos, a citações reais ou apócrifas, a ditos espirituosos, a acrobacias semânticas de toda a ordem, a engenhosos paradoxos, trocadilhos, paronomásias e a incontáveis paródias, sobretudo aos maneirismos de linguagem de alguns prosadores cubanos, sendo as mais corrosivas (e deliciosas) aquelas que escarnecem do estilo alambicado de Lezama Lima e do infundável gosto descritivista de Alejo Carpentier. Dessa maneira, o texto se divide entre a crônica nostálgica/irônica de uma cidade perdida para sempre e o intelectualismo

---

<sup>250</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. *Três tristes tigres*. São Paulo: Global, 1980, p.11. Tradução de Stella Leonardos.

debochado, resultante das incontáveis travessuras de linguagem operadas pelo(s) narrador(es), produzindo, às vezes, a impressão de extravio e inorganicidade, posto que, na maior parte do tempo, o romance mantenha a sua faculdade persuasiva. Ao lê-lo, logo após ter sido publicado, García Márquez, em carta a Vargas Llosa, sublinhou a sua relativa incongruência:

Poucas vezes me diverti tanto como na primeira parte, mas logo se decompôs tudo, me pareceu mais engenhoso que inteligente, e ao final fiquei sem saber o que era o que me queriam contar. Cabrera, com seus estupendos dotes de escritor, está, contudo, descalibrado.<sup>251</sup>

Nos anos seguintes, exilado em Londres, Cabrera Infante estreitaria vínculos pessoais com Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Jorge Edwards, ainda militantes de esquerda, mas capazes de distinguir amizade e admiração literária dos filtros ideológicos da época. Já suas relações com García Márquez e Julio Cortázar e outros escritores e intelectuais foram se deteriorando até se tornarem inamistosas. O temperamento difícil, a inflexível hostilidade que manifestava ao regime castrista, além da visão saudosista de uma Havana mágica, fervilhante de prazeres e lubricidade, enquanto a propaganda revolucionária mostrava-a como um inferno de miséria e prostituição, fizeram com que os letrados mais fiéis à visão sectária, imposta diretamente por Fidel Castro (em especial depois do enorme malogro da safra dos dez milhões, em 1970), o renegassem e o tratassem como um desertor da causa popular, um “gusano”. A dura campanha difamatória e a percepção de que nunca mais voltaria a seu país levaram-no a amargo isolamento e a uma espécie de bloqueio criativo. “Não há delírio de perseguição ali onde a perseguição é um delírio” –<sup>252</sup> escreveu em carta a Jorge Edwards, referindo-se a Cuba e traduzindo com destreza verbal o seu drama e o de milhares de cubanos que abandonaram a ilha ou dela foram expulsos.

Também em 1967 apareceram dois novos relatos de Carlos Fuentes: a novela *Zona sagrada* e o romance *Cambio de piel*. A primeira constitui um curioso caso de narrativa de tendência psicanalítica (pouco comum entre os autores do *boom*), centrada em um fluxo contínuo e tumultuoso de evocações fantasmagóricas da infância, sonhos opressivos, monólogos e diálogos reais e imaginários do jovem protagonista, Guillermo, que vive as contradições de uma paixão incestuosa pela carismática, ególatra e dominadora figura materna, Claudia Nervo, atriz de primeira grandeza do cinema

<sup>251</sup> Apud XAVI, Allen. *Aquellos años del “boom”*, p. 699.

<sup>252</sup> EDWARDS, Jorge. Antes de la Revolución. In: *El País*, Madrid: 8/mar/2005. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2005/03/08/opinion/1110236407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/08/opinion/1110236407_850215.html). Acesso em: 20 mai. 2015.



mexicano. Enfeitiçado por sua beleza e sensualidade, Guillermo deixa-se arrastar pela obsessão ilícita, seguindo a mãe por cenários luxuosos, seja no México, seja na Europa, sempre cercada por fotógrafos, admiradores e inúmeras secretárias, todos igualmente submetidos ao narcisismo, à vontade de poder e à aura mítica que a circunda. No final da narrativa, Guillermo vaga pela mansão materna, agora abandonada, e começa a vestir-se – voluptuosa e transgressoramente – com as roupas da única mulher que amara e desejara.

Ainda sem a prestidigitação retórica que, viria a caracterizar alguns de seus textos ficcionais, Carlos Fuentes alcança em *Zona sagrada* uma linguagem de significativa maestria lírica e dramática:

Enche-me de febre me desnudar aqui. Não me olharei nos espelhos. Ainda não.

Vasculharei a cômoda; ali está tudo o que quero; o corpete que fecho em minhas costas, as calcinhas de encaixe, as meias negras, as ligas, as sapatilhas de madeira; ali está o cofre com algumas joias baratas esquecidas, os anéis de jade, os brincos de água-marinha, o colar de ametista, as pulseiras de prata, outro colar de topázio: gelo sobre minha garganta mal barbeada, frio sobre o meu peito, meus pulsos; deformedo as calcinhas, o sutiã se desprende, resvala por minhas costelas, cada vez mais marcadas; a penugem crescente de minhas pernas abre passo às malhas de seda. Sua peruca. Seu lápis de cera. Sua sombra de pálpebras. Suas pestanas postiças. O sinal do pômulos. O carmim dos lábios. O bracelete hindu, a serpente de ouro. [...]

Bastará mostrar-me assim, demonstrar que sou ela e que não podemos viver sem ela, porque ela usurpa minha identidade, porque ela me converteu nisso que os espelhos refletem: neste príncipe de burlas, neste boneco embarrado de cosméticos, nesta seca árvore de Natal, coalhado de bijuterias, neste cão famélico que já não pode sustentar-se nos saltos altos, gigantescos, cambaios, e cai arranhando o vidro, cai com o cofre vazio entre as mãos e com ele rasga os espelhos.<sup>253</sup>

Contudo, o denso realismo de *Zona sagrada* cederia lugar, na mesma época, ao vanguardismo de *Cambio de piel* (Prêmio Biblioteca Breve, da Seix Barral, 1967). Neste romance, o autor mexicano intensificaria os procedimentos experimentais norteadores de sua escrita, antecipando os impasses formalistas que colocariam a geração do *boom* em xeque na década de 70. Não à toa o relato é dedicado a Cortázar. Há marcas de *O jogo da amarelinha* na esmagadora multiplicidade de elementos formais e temáticos, no gosto pela colagem, no exercício de metalinguagem, nas citações culturais, em especial as literárias e as cinematográficas de então. O narrador empreende um discurso mais ou menos caótico fundindo realidade e sonho, ações e digressões; passado próximo e passado histórico. Uma desorientadora alternância de planos entre primeira, segunda e terceira pessoas, sem a simetria e o equilíbrio de A

---

<sup>253</sup> FUENTES, Carlos. *Zona sagrada*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 12ª ed., 1977, p.186.

*morte de Artemio Cruz*, amplia a densidade labiríntica da trama, que se articula a partir do encontro do narrador, em Cholula, com seus próprios personagens, dois casais que acabarão se intercambiando, enquanto a vida pretérita de cada um deles é evocada fragmentariamente. O excesso imaginativo e estrutural impressionaram aquele período de ousadias, mas, tirante passagens de rara beleza estilística, o romance parece ter perdido, no transcurso do tempo, suas emanções vitais.

Ainda em 1967, a Seix Barral publicou uma pequena novela de Vargas Llosa, *Os filhotes – Los cachorros( Pichula Cuéllar) –*, pungente história de um menino emasculado por cão dinamarquês em um colégio lassalista que realiza dolorosa aprendizagem da vida e do significado de sua mutilação. Mas a crescente consciência de Pichula (Piroca) Cuéllar a respeito do destino que o aguarda, nunca é mostrada, sendo apenas sugerida tanto pelo deslocamento contínuo de pontos de vista – em que se sobressai um *nós*, espécie de coro formado pelas vozes de seus colegas – quanto pelas ações cada vez mais frenéticas do protagonista rumo ao aniquilamento, ainda nos limites de sua juventude. Algo semelhante ao ocorrido com Jake Barnes, o herói de *O sol também se levanta*, de Hemingway, que, incapacitado para vida sexual por causa de um ferimento na Grande Guerra, enfrenta a situação desoladora emitindo apenas um único e contido lamento em todo o transcorrer do romance, embora o leitor perceba a extensão ilimitada de seu sofrimento. Por sua vez, o silêncio e os eufemismos utilizados pelos personagens de *Os filhotes* na abordagem do drama de Pichula induzem-no a viver, durante certo tempo, em uma ilusão de normalidade, até que a chegada da adolescência, com seus namoros e disposições sexuais, começa desapiedadamente a destruir-lhe as fantasias acerca do futuro.

Vargas Llosa recusa-se a auscultar de maneira direta a interioridade do protagonista, desvelando-a em surdina por meio do olhar dos amigos, olhar que transita do companheirismo à piedade, e desta à rejeição por causa do comportamento transgressor a que Pichula se entregara, depois de compreender a trágica inevitabilidade de sua condição. No desfecho da obra, quando todos já se tornaram adultos e burgueses bem-sucedidos, este olhar do *nós* reveste-se de fina camada de indiferença e egoísmo, mas também de tênue melancolia pela decomposição da fraternidade juvenil.

Ao modo de Faulkner ou de um quadro cubista, o escritor peruano constrói sua novela pela acumulação de perspectivas e com isso os elementos da realidade se rompem, se decompõem e se rearticulam dentro de enfoques múltiplos. Talvez não haja

no Ocidente outro relato curto em que o virtuosismo narrativo alcance tamanha sofisticação, ainda que, em nenhum momento, o sentido do texto se eclipse ou perca sua ressonância dramática. A narração é constituída por cinco focos (*eu, tu, ele, nós e eles*), que seguem o ritmo ora do registro linear, ora da enumeração caótica, incluindo a variedade de falas – identificadas ou não por verbos *dicendi*. Todo este material fundido em bloco maciço e ondulante, cria uma “prosa espasmódica, galvanizadora, quase líquida, que serpenteia e bate como um pulso devorando o espaço e o tempo”, no dizer de José Miguel Oviedo,<sup>254</sup> e na qual o *nós e o eles* ocupam uma função preponderante, seja por expor os acontecimentos e reações decorrentes, seja por condensar o paradoxal sentimento coletivo sobre Pichula, como se vê no trecho abaixo:

Mas as semanas passavam e nós quando Piroquinha? e ele amanhã, mas não se decidia, ia pedir, amanhã, palavra, sofrendo como nunca viram antes nem depois, e as garotas *estás perdiendo el tiempo, pensando, pensando*, cantavam-lhe o bolero *Quizás, quizás, quizás*. Então começaram as crises: de repente jogava o taco de bilhar no chão, declare-se irmão!, e ficava reclamando das garrafas ou dos cigarros, arranjava encrencas ou lhe brotavam lágrimas nos olhos, amanhã, desta vez era verdade, juro que sim: vou pedir a ela ou me mato. *Y así pasan los días y tú desesperando...* e ele saía da matinê e ficava andando, trotando pela avenida Larco, deixem-me, como um cavalo louco, e eles atrás, vão embora, queria ficar sozinho e nós declare-se, Piroquinha, não sofra, declare-se. Ou entrava no El Chasqui e bebia, que ódio, Lalo, até ficar de porre, que sofrimento terrível, Chotito, e eles o acompanhavam, tenho vontade de matar, irmão!, e o levávamos meio carregado até a porta da casa, Piroquinha, resolva isso de uma vez, declare-se, e elas de manhã e de tarde *por lo que tú más quieras, hasta cuándo, hasta cuándo*. Estão infernizando a vida dele, dizíamos, vai acabar bêbado, delinquente, maluco.<sup>255</sup>

Apesar da inusitada exploração formal e estrutural, representativa da ambição do autor em criar narrativas que não apenas copiassem a realidade, mas a inventassem, *Os filhotes* – a exemplo de *A cidade e os cachorros*, publicada quatro anos antes – também dialoga com a tradição, no caso o *bildungsroman*, pois há em suas páginas a trajetória de meninos que se transformam em adolescentes e depois em adultos, realizando uma aprendizagem humana de forte impacto emocional e conformando seu caráter no contexto de uma tragédia individual em que os valores da amizade e da generosidade acabam sendo substituídos pelos códigos de alienação da alta classe média e da burguesia limenhas. Reiterava-se, assim, um dos tópicos decisivos das obras iniciais de Vargas Llosa: os personagens renunciam a seus melhores princípios, sofrem um

---

<sup>254</sup> OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 203.

<sup>255</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Os filhotes*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010, p.127. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman.

processo de embrutecimento e abulia moral, e, por fim, adaptam-se a um sistema medíocre, de todo impermeável à autenticidade e à grandeza ética.

## O PARAÍSO FICAVA NA CATALUNHA

Foi também em 1967, no outono, que Gabriel García Márquez, ainda atordoado pelo sucesso de *Cem anos de solidão*, desembarcou com a família na capital da Catalunha, disposto a permanecer na cidade por oito meses. Acabaria ficando sete anos. Fugia da fama repentina e incômoda e pensava que viver sob uma ditadura, respirando sua atmosfera sufocante, o ajudaria a escrever *O outono do patriarca*, obra que lhe atiçava a imaginação criadora e na qual colocava a melhor das expectativas. Por seu turno, como já vimos, Barcelona, próspera e liberal, em meio ao torniquete político e artístico do franquismo, oferecia as palpitações de uma vida cultural não apenas variada, mas com muita frequência insubmissa à censura. Suas editoras estavam entre as maiores e mais arrojadas do mundo hispânico, e nas *ramblas*, cafés, livrarias, galerias de arte topava-se com um sem número de intelectuais (artistas, arquitetos, professores, etc.), aglutinados em torno de um difuso e pacífico projeto de contestação ao regime, formando o que ficou conhecido como a *gauche divine*.<sup>256</sup> Além disso, a existência cotidiana era incomparavelmente mais barata do que em outras metrópoles europeias, e, para um escritor latino-americano ainda não enriquecido pelos direitos autorais, isso representava um fator poderoso na escolha do local para habitar.

A chegada de García Márquez assinalou o início da simbiose entre os grandes fabuladores do *boom* e a cidade que iria acolhê-los com entusiasmo. Foi tão intensa esta relação que Barcelona desalojou Havana, Paris, Buenos Aires e México D.F., até então as capitais simbólicas da revolução literária, convertendo-se no território concreto e, ao mesmo tempo, mítico da nova narrativa. Dois anos depois, José Donoso e sua esposa mudaram-se para lá. Em fins de 1970, foi a vez de Mario Vargas Llosa, mulher e filhos

---

<sup>256</sup> Em *Aquellos anos del boom*, Xavi Ayén descreve o comportamento e as atitudes deste grupo intelectual, muito parecidos com a postura de um conjunto de artistas, cineastas, músicos, escritores e jornalistas do Rio de Janeiro, na décadas de 60 e 70, que mesclava a visão oposicionista sobre a ditadura a uma desbragada “joie de vivre”, surgindo deste enlace o termo “esquerda festiva”, termo em voga até hoje no país.

estabelecerem vizinhança com seus amigos mais próximos. A agente Carmen Balcells, segura da inevitabilidade do êxito comercial de seu contratado, oferecera-lhe um salário de idêntico valor ao recebido pelas classes que dava na Universidade de Londres, com a condição de que se dedicasse de corpo e alma à criação literária. Llosa encontrou um apartamento no bairro de Sarriá, cerca duzentos metros do local onde morava García Márquez e, a partir de então, os dois se visitariam todos os dias, ao entardecer, para discutir literatura, política, ou simplesmente discorrer sobre a vida. Também as esposas e os filhos dos dois se aproximaram, construindo uma ligação tão íntima e afetuosa que parecia destinada a durar para sempre.

Embora não tivessem se transferido para Barcelona, Julio Cortázar e Carlos Fuentes visitavam com frequência os colegas (pelo menos três vezes por ano), complementando o quinteto de “bêtes à écrire”, que empunhava a bandeira da renovação nas letras mundiais. Seguindo a trilha de seus mestres, o chileno Jorge Edwards e o peruano Alfredo Bryce Echenique, igualmente fixaram-se na cidade. Esta constelação de celebridades atraiu muitos jovens escritores que sonhavam com uma carreira semelhante à de seus modelos. Conforme Vargas Llosa, Barcelona imantava centenas desses “letraheridos” – expressão irônica de Carlos Barral – que acudiam à Cidade Condal em busca da atmosfera literária que a impregnava e onde os grandes protagonistas culturais eram os narradores latino-americanos.<sup>257</sup> J. J. Marcelo Armas, na época um principiante, expressou este sentimento de admiração (nem sempre isento de inveja, como ele mesmo reconhece) pelos novos mandarins do romance:

Barcelona se transformara na ‘meca’ desejada de todo o escritor iniciante. [...] Confesso sem pudor que fui um desses jovens escritores que chegou à cidade, por esta mesma época, a observar o labor pessoal dos ‘cônsules’ cujo talento literário havia transformado uma grande parte de meus critérios vitais.<sup>258</sup>

Foi um curto período de alguns poucos anos em que a amizade, o ilimitado companheirismo, a mútua admiração e a unidade de visões sobre as matérias estéticas e ideológicas converteriam todos eles em uma espécie de grande família, ou em uma “máfia”, como eram rotulados por seus detratores. O vínculo mais profundo estabeleceu-se entre García Márquez e Vargas Llosa. O primeiro era senhor de um talento intuitivo que se expressava mediante espantosa capacidade de invenção e, apesar de fingir-se de inculto, conhecia quase de cor as obras de seus autores prediletos,

---

<sup>257</sup> VARGAS LLOSA, Mario. La rosa y el libro. In: *El País* Madrid: 21/04/1996. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/04/21/opinion/830037608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/04/21/opinion/830037608_850215.html). Acesso em: 15 fev. 2014.

<sup>258</sup> ARMAS MARCELO, J.J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*, p.71

detestando, contudo, falar em público sobre literatura (ou sobre qualquer outro assunto), e manifestando de maneira contínua o desconforto com a glória precoce e com o conseqüente assédio a que era submetido. O segundo, ao contrário, não possuía a mesma faculdade imaginativa, mas demonstrava um domínio técnico que nenhum outro ficcionista desde Joyce e Faulkner havia alcançado, com a vantagem de subordinar seus jogos formais a infinitos e instigantes planos temáticos. A par disso, ao lado de Carlos Fuentes, convertera-se no intelectual supremo do grupo, seja pela incomensurável erudição, seja pelo brilho dialético com que a expunha.

Desde 1967, quando se conheceram pessoalmente em Caracas, por ocasião da entrega do Prêmio Romulo Gallegos a Llosa pelo romance *A casa verde*, a camaradagem entre ambos, que já vinha sendo tecida há alguns meses por calorosa correspondência epistolar, se tornou ainda mais íntima. Os dois narradores emblemáticos do *boom* não escondiam o mútuo deslumbramento que experimentavam, um pela obra do outro, tanto é que o peruano dedicaria dois anos de sua vida a produzir um magistral ensaio, *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) – até hoje insuperável –<sup>259</sup> sobre os textos inaugurais do amigo, abrangendo de *A revoada* ao *Relato de um naufrago*. O colombiano Dasso Saldívar, em sua biografia sobre o compatriota, ressaltou alguns fatores pessoais que ajudaram a incrementar esta profunda amizade:

Ambos haviam sido criados por seus avós maternos com todas as complacências e haviam sido dois meninos mimados e caprichosos que perderam o paraíso de sua infância aos dez anos; ambos conheceram tardiamente seus pais e sua relação com eles seria conflituosa, entre outras razões, porque estes expressaram reserva ou oposição à vocação de seus filhos; ambos estudaram em colégios religiosos e cursaram o ensino médio como internos em centro de regime monacal ou castrense, abraçando a literatura como refúgio e como afirmação de sua identidade frente a um meio que lhes era hostil ou repugnante; ambos encontraram no teatro e na poesia os pilares iniciais de sua formação literária, e escreveram versos em sua adolescência e publicaram seu primeiro conto quase na mesma idade; ambos leram com fervor Dumas, Tolstói, Ruben Darío, Faulkner, Borges e Neruda; ambos começaram a ganhar a vida em jornais de província, em condições precárias, e chegaram muito jovens a Paris, onde seguiram vivendo do jornalismo e padecendo na Cidade Luz os dias mais obscuros de suas vidas; ambos puderam seguir escrevendo seus livros graças às águas-furtadas que os mesmos esposos, M. e Mme. Lacroix, lhes fiaram durante meses em dois hotéis do Bairro Latino e ambos viram rechaçados seus dois primeiros romances por editoras de Buenos Aires; apesar da orientação marxista, os dois eludiram sempre a militância política em partidos de esquerda e eram

---

<sup>259</sup> É a opinião da maioria dos críticos e também dos principais biógrafos do ficcionista colombiano: Plinio Apuleyo Mendoza, Dasso Salívar e Gerald Martin. Infelizmente a ruptura traumática entre os dois grandes prosadores, em 1976, fez com que Llosa retirasse o livro de circulação. Contudo, há poucos anos atrás, reviu a decisão, permitindo que o texto fizesse parte de suas *Obras Completas*.

defensores confessos da Revolução Cubana; ambos seriam amigos e delfins do grande poeta das Américas, Pablo Neruda, e terminariam sendo os filhos diletos da mesma *Mamãe Grande*, Carmen Balcells.<sup>260</sup>

Enquanto esta amizade, intensa e profunda, se manteve, houve unidade no núcleo estelar do *boom*, e Barcelona acabou representando para todos os seus componentes o mesmo que a Paris de 1920 representara para os autores da *lost generation* norte-americana: um espaço de encontros, festas, mútuo auxílio, troca de experiências e consciência de pertencimento a um movimento coletivo que sacudia os alicerces da ficção mundial. Embora o motivo preponderante do afastamento entre García Márquez e Vargas Llosa fosse de ordem estritamente subjetiva, a coesão do grupo principiara a ser corroída pelas divergências políticas que se aceleraram no início da década de 70 em decorrência da perseguição a escritores em Cuba. No entanto, quando os integrantes da “máfia” – neste nomadismo perpétuo que marcou suas vidas – começaram a partir rumo a outras cidades de outros países, ainda havia entre eles uma camaradagem autêntica: as fotos da despedida da família Vargas Llosa, em 1974, no porto de Barcelona, mostram García Márquez, José Donoso, Jorge Edwards, Carlos Barral, Carmen Balcells e vários intelectuais espanhóis. Ali estão todos eles, congelados no tempo, em fotografias ainda nítidas, transbordantes de sorrisos, abraços, brincadeiras, e onde avulta, dominante, uma fraternidade que parecia imune a qualquer tipo de corrosão ou dispersão geográfica.

Talvez fosse impossível prever a desagregação que se sucederia. No *Apêndice I* da obra *Historia personal del “boom”*, de José Donoso, sua esposa, María Pilar, evoca com nostalgia e finas observações pessoais (*El “boom” doméstico*) aquele período particularmente significativo na vida de todos eles. As festas, as viagens, as férias, os cuidados, a solidariedade, a amizade exultante, a comunhão de ideais, tudo surge revestido por um véu de harmonia, afeto e certeza na indissolubilidade dos vínculos que os uniam. Talvez a lembrança mais emocionante seja a da última comemoração de Ano Novo em que estiveram juntos:

O Ano Novo, a noite de 31 de dezembro (de 1973, nota minha) chamada poeticamente na Espanha de “Nochevieja”, a passamos na casa dos García Márquez, que convidaram apenas o pequeno grupo de “íntimos”, todos americanos: Carlos Fuentes e Rita, os Vargas Llosa, nós e ninguém mais. Cortázar e Ugné já se haviam ido. Voltaram a Paris para passar o réveillon com o filho de Ugné, de quem Julio gostava muito. Pilar e Jorge Edwards, que também estavam convidados a todas estas festas, não puderam ir. [...] Ceamos, dançamos, nos abraçamos com verdadeiro carinho, prometendo sinceramente ser amigos para sempre, e os homens fazendo augúrios – também sinceramente – de grandes êxitos literários. [...] O êxito, sim, muito

---

<sup>260</sup> SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla*. Madrid: Ediciones Folio, 2006, p.424.

além do sonhado, porém a amizade prometida, não, já não é a de outrora, nem o carinho.<sup>261</sup>

Barcelona permaneceu na memória dos escritores e de seus familiares como uma época dourada. Ao recordá-la, apesar da separação e das rupturas que viriam depois, todos coincidiam no sentimento de que lá, durante aqueles anos de colaboração recíproca, cumplicidade e triunfo, haviam sido felizes. Vargas Llosa expressou esta sensação de saudade e perda:

Nunca me arrependi (de ter aceito o convite de Carmen Balcells para sair de Londres e mudar-se para Barcelona – nota minha), pois entre outras coisas, os cinco anos que passei em Barcelona foram os mais felizes de minha vida. Foram anos de novas amizades, de entusiasmo literário e político, de grandes ilusões. Particpei daquilo que parecia ser uma iminente revolução cultural e social, a grande modernização dos costumes, das ideias, dos valores e das letras na Espanha, um processo que começou em Barcelona e ao qual esta cidade, nos anos de 1970, imprimiu seu maior dinamismo.<sup>262</sup>

Também García Márquez deixou sua impressão amorosa sobre a cidade:

A semana passada, em Barcelona, fui com um bando de amigos ver o espetáculo ao vivo de Sarita Montiel, porém não para escutar outras vezes as canções que minha avó cantava, e sim prisioneiro da nostalgia daqueles tempos no México. Quando eu tinha seis anos e minha avó as interpretava, as canções me pareciam tristes. Quando voltei a escutá-las no cinema, trinta anos mais tarde, me pareceram muito mais tristes. Agora, em Barcelona, me pareceram tão tristes que apenas eram suportáveis para um nostálgico irremediável como eu. Ao sair do teatro, a noite era diáfana e morna e havia no ar uma fragrância de rosas, de mar, enquanto o resto da Europa naufragava na neve. Senti-me comovido naquela cidade formosa, lunática e indecifrável, onde havia deixado um rastro de tantos anos de minha vida e da vida de meus filhos, e o que então padeci não foi a nostalgia de sempre, e sim um sentimento mais fundo e desgarrador: a nostalgia da nostalgia. [...] De algum modo difícil de explicar, ainda não havia me ido por completo, nem creio que me vá nunca.<sup>263</sup>

## ANOS DE CRIAÇÃO

Os anos passados na capital mediterrânea não deixaram de ser literariamente profícuos para os integrantes da “máfia”. Mario Vargas Llosa dedicou-se a uma inesperada novela de feição humorística, *Pantaleão e as visitadoras* (1973) e a dois ensaios nos quais sua capacidade crítica luziria, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1973) e *A orgia perpétua* (1975). O primeiro versa sobre o romance de cavalaria

<sup>261</sup> Apud DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*, p.159.

<sup>262</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Dicionário amoroso da América Latina*, p.39

<sup>263</sup> Apud ESTEBAN Ángel; GALLEGO, Ana. *De Gabo a Mario*, p.266.



aparecido em 1490, de Joanot Martorell, autor visto por Llosa como o ficcionista inaugural da “estirpe de suplantadores de Deus – Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstói, Joyce, Faulkner – que pretendem criar em seus relatos uma ‘realidade total’, Martorell seria o mais remoto caso de romancista todo-poderoso, desinteressado, onisciente e ubíquo.”<sup>264</sup> O segundo ensaio centra-se em *Madame Bovary*, no qual o escritor peruano encontra a verdadeira essência do romance moderno, tanto pela visão desenganada a respeito do ideário existencial romântico, pelo desejo insatisfeito de uma mulher sonhadora e sensual e pelo registro impiedoso do ramerrão cotidiano, quanto pela destreza técnica com que foi escrito (o nascimento do narrador invisível, *deus ex machina*, que comunica ao leitor a ilusão completa da vida; o uso inovador do discurso indireto livre, a busca da perfeição estilística) e, sobretudo, pela paixão com que Flaubert o redigiu, a paixão absoluta pelo texto literário, manifesta no fragmento de uma carta enviada a certa admiradora: “O único meio de suportar a existência é entregar-se à literatura como numa orgia perpétua.” Trecho que serviu de igual modo para que Vargas Llosa definisse o título de seu trabalho crítico.<sup>265</sup>

Paralelamente aos ensaios, o escritor, ainda em Barcelona, iniciou um de seus melhores relatos, *Tia Júlia e o escrevinhador*, que, no entanto, viria à luz somente em 1977. Ao narrar as melodramáticas (e hilariantes) radionovelas de um enlouquecido escriba boliviano que hipnotizava os ouvintes peruanos e, ao mesmo tempo, contar a sua transgressora (e autobiográfica) paixão por uma tia, com quem terminaria se casando, Llosa construiria um texto intencionalmente difuso, mesclando, em um mesmo plano, as ficções do escrevinhador, o amor louco do jovem Mario pela tia Júlia e dados objetivos da vida limenha na década de 50.

A linha divisória entre a cultura de massas, representada pelas radionovelas folhetinescas, e a literatura elevada, cujo eixo é o afeto delirante de “Varguitas” por uma mulher mais velha e integrante da própria família se torna imprecisa e permite ao autor uma reflexão sobre as semelhanças entre a grande arte e a cultura popular. Para ele, as edificações imaginárias, sejam quais forem, partem sempre da mesma insatisfação com a existência concreta, insatisfação açulada pelos demônios íntimos e pelos fantasmas de natureza sócio-histórica, que perseguem a alma dos criadores, sendo que a diferença entre as grandes narrativas e as ínfimas reside não nos temas nem na intensidade das

---

<sup>264</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Lima: Alfaguara, 2008, p.19.

<sup>265</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. Tradução de Remy Gorga Filho.

paixões, mas nos meios expressivos pelos quais os destinos humanos são revelados em seus instantes decisivos.

Foi nestes anos de Catalunha, que a Paramount sondou-o para ser o roteirista de um filme do cineasta brasileiro Ruy Guerra, baseado em *Os sertões*. Aceitou a incumbência e tratou de ler a obra de Euclides da Cunha, que desconhecia por completo. Não podia supor que daquele trabalho pontual emergisse uma de suas obras mais estimadas, *A guerra do fim do mundo*, lançada em 1981. Trata-se, certamente, de um dos principais romances históricos do século XX, porque, embora assentado sobre um conflito no remoto interior brasileiro, o autor soube injetar-lhe tantas camadas diversas de realidade, tantas visões de mundo em choque, tão inesgotável pluralidade de vivências humanas, que o leitor experimenta uma sensação de vertigem diante da vastidão do universo narrado, em se que se fundem, em um único bloco de indestrutível coerência, a criação, o testemunho e o documento. Llosa soube também evidenciar a capacidade interpretativa de Euclides de Cunha, oculta até mesmo para muitos de seus estudiosos, aprofundando-a no romance e sublinhando que aquela “epopeia às avessas” (expressão do próprio Euclides) resultava da mútua cegueira ideológica, da incapacidade dos combatentes em discernir o que era crença religiosa e ilusão política frente à realidade concreta. Em entrevista a Ricardo Setti, o escritor evocou o impacto que sofreu ao mergulhar nas páginas de *Os sertões*:

Foi uma das grandes experiências da minha vida de leitor. Foi como ter lido, quando era garoto, *Os três mosqueteiros*, ou, já adulto, *Guerra e paz*, *Madame Bovary* ou *Moby Dick*. Um deslumbramento, realmente; um dos grandes livros que já se escreveram na América Latina. Creio que vale por muita coisa, mas sobretudo porque é como um manual de latino-americanismo, quer dizer, neste livro se descobre primeiro o que não é América Latina. A América Latina não é tudo aquilo que importávamos. Não é tampouco a Europa, não é a África, nem a América pré-hispânica ou as comunidades indígenas – e ao mesmo tempo é tudo isso mesclado, convivendo de uma maneira muito áspera e difícil, às vezes violenta. E de tudo isso resultou algo que muitos poucos livros antes de *Os sertões* haviam mostrado com tanta inteligência. Ou seja, creio que a pessoa a quem realmente devo o fato de ter escrito *A guerra do fim do mundo* é Euclides da Cunha.<sup>266</sup>

A declaração de Llosa demonstra que o seu projeto literário para toda a década de 70 articulou-se na cidade catalã, mas, em meados de 1974, sob a pressão da esposa e dos comuns familiares peruanos, pois havia se casado com sua própria prima-irmã, decidiu voltar a Lima, após um autoexílio de dezesseis anos, abandonando a metrópole em que fora feliz como nunca mais o seria, segundo declarações várias vezes repetidas,

---

<sup>266</sup> SETTI, Ricardo. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Panda Books, 2ª. ed., 2011, p. 47.

mais tarde. Talvez a larga ausência – quebrada por férias ocasionais – tivesse exaurido parte de seu processo de fabulação relacionado à terra natal e a ela regressasse com o intuito de recompor as imagens, as histórias e a anatomia moral dos peruanos, ou seja, uma busca, consciente ou não, de matéria-prima para suas futuras ficções. Com efeito, as narrativas publicadas na década de 80, com exceção de *Elogio da madrasta* (1988), estavam profundamente ligadas à realidade nacional, seja ao cenário limenho, seja ao cenário amazônico *História de Mayta* (1984), *Quem matou Palomino Molero?* (1986) e *O Falador* (1987). Na década de 90, após a derrota eleitoral para a Presidência do Peru, Vargas Llosa e a família retornaram ao nomadismo típico da geração do *boom*.

Por seu lado, Gabriel García Márquez, mesmo a contragosto, concordara em editar, sob formato de livro, a reportagem feita em 1955 para o jornal *El Espectador*, de Bogotá, com o depoimento do único sobrevivente de um naufrágio parcial do destróier Caldas, da Marinha de Guerra da Colômbia. A matéria causara impacto na época, na medida em que o marinheiro desmentia radicalmente a versão oficial das autoridades militares do país a respeito do acontecido. Posto que, no prefácio da obra, o escritor manifestasse desgosto com os editores, menos interessados, segundo ele, no mérito do texto, e mais no nome que o assinava, *Relato de um naufrago* (1970), com sua menor consistência literária, teve ótima acolhida de público. García Márquez deu-se conta então que, depois de *Cem anos de solidão*, tudo o que produzisse se converteria em ouro e espetáculo, e isso lhe ampliou o incômodo com a glória repentina.

Em 1973, veio à luz *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, reunião de contos escritos em várias datas – visivelmente “contos de gaveta” – cuja esfera temática girava em torno de histórias e personagens bizarros, envoltos no halo de um realismo mágico que parecia dar continuidade à irreversível tendência de sua obra. Mas se, antes, a quebra da lógica racional efetuara-se com encanto e plausibilidade, agora, nesses relatos curtos, o insólito surgia como um processo tendente ao artificialismo. Ali estavam as velhas aldeias na costa do mar das Antilhas, isoladas e perdidas no tempo, com seus tipos excêntricos, seus cadáveres de rara beleza, seus anjos caídos e outros espectros comuns ao universo do maravilhoso, porém faltavam a atmosfera mítica e a naturalidade das cenas surreais que haviam transformado Macondo e seu cotidiano de milagres em ficção verossímil. Era como se García Márquez tivesse alcançado uma fórmula e a reproduzisse como contrafação de sua obra-prima. Isso municiou os inimigos, que vicejavam em certos redutos letrados e

que o acusaram de reles prestidigitador, e também excitou os seus imitadores, que descobriram as imensas possibilidades de realização de pastiches daqueles textos. Nunca tantos augúrios ensandeceram a humanidade, tantos videntes tiveram premonições apocalípticas, tantos mortos voltaram ao mundo dos vivos, tantas pessoas assumiram formas animais ou esvoaçaram pelos céus diante de plateias atônitas quanto nas narrativas das décadas de 1970 e 1980.

O aparente (ou verdadeiro) raquitismo dessas duas obras – editadas quando de sua estadia em Barcelona – ocultou o exaustivo trabalho que vinha realizando para produzir um romance definitivo sobre a *persona* do ditador latino-americano. A ideia de há muito o atormentava: em 1967, havia proposto a Vargas Llosa um relato a quatro mãos sobre tiranos de seus respectivos países, de sorte a criar “o livro mais delirante, incrível e exagerado que se possa conceber”.<sup>267</sup> No mesmo ano, em um *pub* londrino, Carlos Fuentes fizera convite semelhante a Llosa para que organizassem um conjunto de pequenas novelas, tendo ditadores do continente como tema. Além deles, fariam parte do projeto Alejo Carpentier, Júlio Cortázar, García Márquez, Augusto Roa Bastos, Miguel Otero Silva, Juan Bosch, José Donoso e Jorge Edwards. A coleção se chamaria *Os pais das pátrias*, e nunca se concretizou.<sup>268</sup> Não obstante, três dos escritores mencionados decidiram levar adiante o plano original e, na década seguinte, concluiriam e publicariam seus relatos: em 1974, Carpentier, *O recurso do método*, e Roa Bastos, *Eu, o Supremo*; e, em 1975, García Márquez, *O outono do patriarca*.

Todos os textos tinham como modelos um vasto conjunto de déspotas extraídos da história latino-americana, sendo que, no caso de um deles, *Eu, o Supremo*, o protagonista era identificado por seu nome verdadeiro: Doutor Francia, “el Dictador Perpetuo”, que entre 1816 e 1840 governou discricionariamente o Paraguai. Ressalte-se que, em 1969, Vargas Llosa lançara *Conversa na Catedral*, abrangendo o período de oito anos da ditadura de Manuel Odría no Peru, contudo o núcleo de sua ficção centrava-se na atmosfera repressiva e de amesquinamento humano da época, e não na representação do autocrata. Só mais tarde, no ano de 2000, escreveria *A festa do Bode* enfocando a figura do perverso e corrupto sátrapa dominicano, Rafael Trujillo, “Benefactor de la Patria Nueva”, que, com o apoio dos Estados Unidos, permaneceu por cerca de três décadas no comando do país até ser assassinado por opositores.

---

<sup>267</sup> ESTEBAN, Ángel; GALLEGU, Ana. *De Gabo a Mario*, p. 84.

<sup>268</sup> FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*, p.72.

Entre os romances que abordaram a temática do poder absolutista na América Latina, *O outono do patriarca* foi o que causou a maior polêmica entre leitores e críticos. A tiragem espanhola de trezentos mil exemplares esgotou-se em pouco tempo, mas, ao contrário da prosa dúctil e extremamente legível das obras anteriores, surgia agora um texto intrincado, labiríntico, articulado em monólogos múltiplos. Nesses se confundem a voz tonitroante do ditador, decidindo sobre a vida e a morte em seus domínios, as vozes conformistas e celebratórias dos áulicos, e o vozerio dilacerado da gente do povo, oscilante entre a divinização do tirano, o terror frente a sua desmedida violência e interregnos de desconfiança a respeito da eternidade, da onipotência e da natureza ubíqua do velho “patriarca”, cuja idade imperscrutável varia entre os cento e dezessete e os duzentos e trinta e dois anos, e que sobrevive agonicamente em um palácio arruinado, onde vacas pacíficas comem esmaecidas cortinas de veludo e tudo exala o bafio pestilento de mofo e podridão.

Nestas ininterruptas golfadas verbais, de frases longas e complicadas, muitas vezes sem pontos ou vírgulas, o tempo também parece decomposto, à mercê da consciência do mandatário, que embaralha e torna incertos para si e para o inconsciente coletivo quaisquer marcos cronológicos, confundindo passado, presente, futuro e alucinação, numa espécie de suspensão da História, como se todo o fluxo dos acontecimentos estivesse congelado para sempre na esfera do poder sem limites, até que a existência do caudilho, e tudo o que nela que foi autoridade, arbítrio e truculência, se transforme em uma matéria viscosa, fantasmagórica, assustadora, despojada de qualquer sentido e condenada ao fogo eterno do vazio e da solidão.

*O outono do patriarca* é o relato mais ambicioso de García Márquez, o mais experimental, o mais faulkneriano (e também o mais wolfiano e joyciano, em função do encadeamento de fluxos de consciência), “o que mais me interessa como aventura poética”,<sup>269</sup> o que se filia à vertente vanguardista do “boom”, aproximando-se de outras composições romanescas de extasiante arrojo formal, a exemplo de *A cidade e os cachorros*, *O jogo da amarelinha* e *A morte de Artemio Cruz*. A complicada (in) definição de tempo e espaço, a soma distorcida de monólogos, os pontos de vista fragmentários geram um efeito de rotação em que se sucedem situações estranhas e brutais, hipérboles desorbitadas, humor negro, metáforas e reflexões invulgares, concepções míticas do mundo e observações realistas sobre as relações de poder. Estes

---

<sup>269</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba* (Conversas com Plinio Apuleyo Mendoza), p. 104.

elementos, por seu turno, encontram expressão na beleza de uma linguagem opaca, de alta voltagem criativa, que flui aos borbotões, infiltrada por uma caótica vitalidade que, às vezes, desorienta o leitor.

A complexidade da narrativa origina-se tanto dessa escrita, que irrompe no primor de sua florescência retórica, quanto de sua estrutura em que se superpõem – impecavelmente conjugados – o elevado e o grotesco, o cômico e o trágico, a realidade concreta e a visão mágica, a História e o Mito. Contudo, o elemento particular era a incorporação ao texto de um forte estrato alegórico, secundário em *Cem anos de solidão* e inexistente na maioria de suas primeiras obras. O tirano, por exemplo, carece de nome próprio, trata-se apenas do *patriarca*. Não está baseado em nenhum caudilho real porque está baseado em todos. “Tive de me contentar em fabricar um ditador com os retalhos de todos os ditadores que tivemos na América Latina – disse o autor”.<sup>270</sup>

O país controlado pelo monstruoso dirigente situa-se na zona do Mar das Antilhas e tampouco tem nome ou fronteiras definidas. Sua geografia parece uma suma topográfica de várias nações do continente, e seu passado histórico contém fatos simultaneamente tão triviais e esdrúxulos que não é possível estabelecer qualquer vínculo com um país específico, constituindo muito mais uma representação simbólica do universo latino-americano do que um território concreto. De alguma maneira, pesa sobre *O outono do patriarca* a influência de Kafka, que García Márquez sempre leu com fervor.

Esta disposição alegórica autorizou-o a considerar seu próprio romance não apenas como o retrato sintético das ditaduras personalistas e patrimonialistas que assolaram a América Latina – sobretudo a hispânica – mas como uma reflexão sobre o poder absoluto que segundo o escritor “é a realização mais alta e complexa do ser humano e por isso resume ao mesmo tempo toda a sua grandeza e toda a sua miséria.”<sup>271</sup> Autorizou-o também a uma leitura estranhamente autobiográfica (no campo dos sentidos figurados em que a alegoria se articula, quase tudo é permitido), pois viu o relato como uma experiência confessional: a solidão do poder seria homóloga à solidão da fama:

As estratégias para se conservar o poder, como para se defender da fama, acabam por se parecerem. Isso é em parte a causa da solidão em ambos os casos. Mas há mais: a incomunicação do poder e a incomunicação da fama

---

<sup>270</sup> Op.cit. p.107.

<sup>271</sup> Op.cit. p.106.

agravam o problema. [...] A grande pergunta no poder e na fama seria então a mesma: ‘Em quem acreditar?’ A qual levada a seus extremos delirantes teria que conduzir à pergunta final: ‘Que merda sou eu?’<sup>272</sup>

A par dessa versão interpretativa, tão original que adquire fumos de bizarria, o romance se encerra com o triunfo do vozerio coletivo, do vozerio popular. Um “nós” igualmente alegórico se levanta por sobre as ruínas daquilo que fora o absolutismo despótico, a suspensão do tempo histórico, o servilismo e a alienação impostos pelo terror, a dissolução das diferenças entre mentira e verdade, fantasia e mundo concreto, e apropria-se do direito à vida e à liberdade de ser, exaltando jubilosamente os novos tempos. É um final fortíssimo – com ressaibos do desfecho de *O reino deste mundo*, de Carpentier – pois uma cascata de palavras constitui irrefreável fluxo de consciência para expressar a emancipação das massas, até ali encarceradas no universo discricionário e alucinado do velho patriarca:

(a vida)... a que nós víamos deste lado que não era o seu, meu general, este lado dos pobres onde estava o rastro de folhas amarelas dos nossos incontáveis anos de infortúnio e nossos instantes inatingíveis de felicidade, onde o amor estava contaminado pelos germes da morte, mas era todo o amor meu general, onde o senhor mesmo era apenas uma visão indefinida de uns olhos de dor através das cortinas empoeiradas da janelinha de um trem, era apenas o tremor de uns lábios taciturnos, o adeus fugitivo de uma luva de cetim na mão de um ancião sem destino que nunca soubemos quem foi, nem como foi, apenas uma mentira da imaginação, um tirano de mentira que nunca soube onde estava o avesso e onde estava o direito desta vida que amávamos com uma paixão insaciável que o senhor não se atreveu sequer a imaginar por medo de saber o que nós sabíamos de sobra que era árdua e efêmera mas que não havia outra, general, porque nós sabíamos quem éramos enquanto ele ficou sem sabê-lo para sempre com o doce assobio de sua potra de morto velho derrubado pela raiz pela lambada da morte, voando entre o rumor sombrio das últimas folhas geladas do seu outono até a pátria das trevas do esquecimento, agarrado de medo aos fios apodrecidos do balandrau da morte e alheio aos clamores das multidões frenéticas que se lançavam às ruas cantando os hinos de júbilo da notícia jubilosa de sua morte e alheio para sempre jamais às músicas de libertação e aos foguetes de regozijo e aos sinos de glória que anunciavam ao mundo a boa nova de que o tempo incontável da eternidade havia por fim terminado.<sup>273</sup>

No mesmo ano em que foi lançado *O outono do patriarca*, chegou às livrarias *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes. Na parte de agradecimentos da obra, o autor homenageia os casais García Márquez, Donoso e Vargas Llosa, aludindo às “muitas horas de extraordinária hospitalidade em Barcelona”<sup>274</sup> e deixando clara a importância das circunstâncias emuladoras daquela cidade para a escrita do romance. Não satisfeito,

---

<sup>272</sup> Op.cit., p.108.

<sup>273</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O outono do Patriarca*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.260. Tradução de Remy Gorga, Filho.

<sup>274</sup> FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 9. Tradução de Olga Savary.

coloca como personagens de seu texto, um tal de Buendía, “coronel colombiano”; Santiago Zavala (*Conversa na Catedral*); Humberto (*O obscuro pássaro da noite*); e ainda Oliveira (*O jogo da amarelinha*), Cuba Venegas (*Três tristes tigres*) e Estevão e Sofia (*O Século das Luzes*), confirmando as relações fraternas e admirativas do grupo central do *boom*, aqui acrescido dos nomes de Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante.

Antes do que texto de louvação aos amigos, Carlos Fuentes realizava a mais pretensiosa de todas as suas narrativas, uma espécie de afresco monumental do mundo hispânico, compreendendo a própria Espanha, suas conquistas traumáticas na era dos grandes descobrimentos, e a realidade da América Latina, sobretudo a do México, desde as origens indígenas até os nossos dias. Contudo *Terra Nostra* não se filia à corrente do romance histórico, pois há em suas quase mil páginas tamanha liberdade imaginativa no trato dos acontecimentos que a objetividade factual é submetida ao delírio da ficção. Com sua abertura de significados, seus inúmeros focos e suas desmedidas mediações, o texto converte-se em um espelho mágico da formação social, cultural, ontológica e ética da complexa sociedade humana surgida abaixo do Rio Grande, tendo como imagem nuclear o encontro entre civilizações díspares, um encontro cheio de estrépito, violência, paixão e utopia. Além disso, conforme anotou José Miguel Oviedo, a narrativa de Fuentes é ainda uma “suma dos mitos humanos, [...] ensaio dissidente sobre a função da literatura, da arte e da religião no destino do homem, proposta utópica, *collage* de outros textos, trabalho de erudição, romance de aventuras, novo diálogo da língua, exame do passado, predição do futuro e (não por último) um imenso poema erótico.”<sup>275</sup>

Trata-se de uma polifonia descomunal. Milan Kundera designou-o como “arquirromance” por se concentrar sobre uma matéria-prima que só poderia ser exposta nos marcos flexíveis do gênero e por conseguir reviver todas as opções narrativas negligenciadas e esquecidas durante os quatro séculos de sua existência.<sup>276</sup> Atravessar este “arquirromance” leva o leitor a um sentimento de opressão, de quase asfixia, não apenas pelo barroquismo estilístico, e sim pelo cortejo infindável de personagens e situações que atravessam os séculos, como no delírio de Brás Cubas. Porém, se, para este, o fluxo histórico era a figuração da ausência de sentido da condição humana, para

---

<sup>275</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.4, p. 312.

<sup>276</sup> KUNDERA, Milan. *Um encontro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 76. Tradução de Tereza Bulhões Carvalho de Mendonça.



Fuentes, o longo – ciclópico, na verdade – desfile de seres, fatos e contextos sociais e temporais desordenados expressaria o estabelecimento no México (país-síntese da relação Espanha / Novo Mundo) de um processo civilizatório tumultuoso, cujo presente seria a culminância contraditória, mas já portando alguns traços esclarecedores da identidade futura.<sup>277</sup>

De certa maneira, o romancista parece dialogar com o *Labirinto da solidão*, magnífico ensaio de antropologia cultural de Octavio Paz, que naqueles anos gerou um abalo sísmico nas concepções tradicionais da intelectualidade mexicana, excessivamente identificada com o nacionalismo revolucionário. Mesmo aceitando que o país tivesse exemplos de superposição de diversos níveis históricos, Paz acreditava que o devir do México estaria obrigatoriamente vinculado à integração do peso de sua tradição aos valores supremos da civilização ocidental, porque o futuro desta seria o futuro do homem.<sup>278</sup>

A exemplo de *O outono do patriarca*, *Terra Nostra* deixava claro o seu vínculo com o projeto estético coletivo aventado nos anos 60: a reflexão acerca da natureza comum da vivência latino-americana por meio da invenção de linguagem, da construção de ficções de vasta abrangência e da atualização crítica das formas romanescas modernistas. No entanto, do mesmo modo que o relato de García Márquez, as imagens codificadas de *Terra Nostra*, sua construção labiríntica tanto na camada do significado quanto na técnica expositiva, sua proliferação narrativa, deformada pelo incontido viés onírico, desalojam a perspectiva realista e fazem florescer o procedimento alegórico. As trajetórias humanas e os próprios acontecimentos transcendem ao registro naturalista, precipitam-se no reino dos sentidos metafóricos, parecem sempre estar dizendo outra coisa, apontando para outra acepção, mais geral e abstrata, e assim convertem-se em puros símbolos, com o conseqüente sacrifício da experiência imediata e da vida como ela é em sua infinita variedade.

Este forte acento alegórico e o caráter experimental quase intransponível, marcadamente no caso do romance de Carlos Fuentes, assinalam os derradeiros momentos das grandes narrativas da modernidade vanguardista na América Latina. O

---

<sup>277</sup> Carlos Fuentes voltaria a este tema no brilhante ensaio *O espelho enterrado* (1992), proclamando a urgência da criação de laços de continuidade e a conjunção entre a riqueza cultural do país e os melhores princípios da modernidade.

<sup>278</sup> PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão* (Frise-se que, neste livro, Paz vê a divisão capitalismo x comunismo, então no auge com a Guerra Fria, como manifestação de estruturas ideológicas totalmente ocidentalizadas).

ciclo inovador que permitira a harmoniosa conjugação do repertório técnico das ficções internacionais dos anos 20 e 30 com a temática voltada para fisionomia do homem latino-americano e seus contextos específicos começava a mostrar sinais de esgotamento, como ocorre com todas as correntes revolucionárias na arte. As rupturas formais tinham alcançado seus limites definitivos, tornava-se quase impossível alargar o campo estético, a não ser mergulhando no hermetismo ou na extravagância. Os narradores do continente haviam estilizado o neorrealismo que se impusera mundialmente nas trágicas décadas de 30 e 40, e haviam mostrado ao mundo que era possível restaurar o potencial criativo do gênero romanesco. Todos eles, a partir dos meados de 70, continuariam a produzir textos ficcionais de maior ou menor fôlego e de vários níveis de qualidade (com direito a algumas obras-primas), mas o fenômeno do surgimento de uma constelação de relatos excepcionais que, em pouco mais de dez anos, como uma maré inesperada, engolfara todo o espaço literário mundial, não mais se repetiria.

## IX A CRISE DAS REVOLUÇÕES

*Cabe sospechar que ese exuberante apogeo  
de la narrativa latinoamericana lleva ya implícito  
algún presunto síntoma de dispersión.*

José Caballero Bonald – 1970

### O ABRANDAMENTO DA REVOLUÇÃO ESTÉTICA

Quando *Pantaleão e as visitadoras* chegou às livrarias, no início de 1973, houve uma surpresa geral, pois Mario Vargas Llosa rompia com duas tendências que, em função dos romances anteriores (*A cidade e os cachorros*, *A casa verde*, *Conversa na Catedral*) e da novela (*Os filhotes*), pareciam intrínsecas a seu modo de narrar:

a) A dicção dos textos animada – mesmo nas passagens de maior objetividade estilística – por uma espécie de subjacente crispação emocional, traduzida na seriedade sem tréguas dos relatos, como se o escritor os redigisse com os punhos fechados em um ringue de boxe, golpeando a inescusável realidade, atitude, por sinal, comum a muitos de seus personagens.

b) O experimentalismo cada vez mais radical de suas ficções, assentadas em estruturas narrativas ziguezagueantes, múltiplos pontos de vista, caudalosa proliferação de episódios, ininterruptos deslocamentos espaciais e temporais, etc.

Llosa tinha a convicção – tratava-se inclusive uma de suas assertivas mais dogmáticas – de que os elementos cômicos debilitavam inevitavelmente o vigor realista:

Parecia que no tipo de novela realista que eu queria fazer, se usasse o humor poderia deslizar à irrealidade, e eu pensava equivocadamente que o humor congelava o real, que o projetava até um mundo puramente fantástico, e que todo leitor diante do humorismo na literatura percebia que o autor, com uma

piscadela de cumplicidade, estava lhe dizendo ‘isto que estou contando não é verdade, é só um gracejo’.<sup>279</sup>

Ao iniciar a escrita do romance, valera-se do tom grave e seco das obras anteriores, mas as peripécias vividas pelo capitão Pantaleão Pantoja apresentavam tamanha falta de naturalidade que a história se tornou implausível. Executou então o movimento que temia, buscando a expressão cômica para desenvolver o relato, e descobriu, perplexo, que havia certas tramas, situações e personagens que só podiam ser persuasivos mediante o humor. Descobriu também que redigir aquele romance, composto por uma sucessão de episódios grotescos, mas divertidíssimos, lhe permitira sentir-se muito bem, sem a angústia que o acompanhara na confecção dos livros anteriores. Ao contrário, várias vezes surpreendera-se rindo às gargalhadas com o andamento da intriga, centrada em três loucuras: a de Pantaleão, cujo empenho burocrático para organizar de forma eficiente um batalhão de prostitutas (as “visitadoras”), com o objetivo de atender a soldadesca perdida nos confins da selva amazônica, assumia uma dimensão alucinada e surrealista; a da atividade sexual propriamente dita, que, pelos desejos transgressores desencadeados, destruía o sistema militar e sua crença na possibilidade de disciplinar e hierarquizar o universo dos instintos; e, finalmente, a de um líder religioso de feição milenarista que pregava a crucificação como elemento purificador dos fiéis diante da perspectiva do fim do mundo.

Lançada em língua espanhola com uma tiragem inicial de cem mil exemplares, a obra logo se esgotou. As versões imediatas para outras línguas também viraram um fenômeno de vendas em inúmeros países, inclusive no Brasil. Todos pareciam se deleitar com a leitura do livro e Vargas Llosa deixou de ser um escritor admirado apenas pelos segmentos cultos: a exemplo de García Márquez, começava a transformar-se em ídolo da cultura de massas, papel para o qual estaria mais bem preparado do que seu amigo, tanto no plano psicológico, quanto no intelectual. Contudo, muitos críticos consideraram *Pantaleão e as visitadoras* um texto menor, quando não um retrocesso na carreira do autor, fosse porque, em termos comparativos, os seus primeiros relatos estavam impregnados de dramaticidade e acerbos questionamentos morais; fosse porque as complexas e inextricáveis montagens desses mesmos relatos haviam se simplificado na obra recente; fosse pela dificuldade de relacionar *Pantaleão* e seu humorismo desbordante, paródico e direto com outras obras do *boom* em que o viés cômico, embora

---

<sup>279</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Como nace una novela. In: ROSMANN, C.; FRIEDMAN, A.W. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1978, p. 6.

importante, não predominava; fosse pelo fato de que escritor, submerso no imperioso clima político da época, havia se afastado da esquerda revolucionária e esta, como era de praxe, passara a hostilizá-lo.

Houve má vontade em relação ao romance, embora se pudesse apontar que, do ponto de vista ético, a visão crítica sobre as forças armadas tinha um caráter demolidor, pois os idealizadores do insensato serviço de meretrizes eram altos oficiais do comando e suas ordens pareciam tão ridículas e estapafúrdias quanto as façanhas de Pantaleão para executá-las. A instituição castrense aparecia sob um manto de incompetência, irrelevância e falta de sentido e sua lógica burocrática, sua disciplina, seus regulamentos rígidos, suas certezas, tudo era anulado pela sexualidade desenfreada, pelas paixões primitivas, pelo turbilhão irrefreável dos instintos, tudo virava motivo de escárnio, deboche, irrisão, e os costumes acabam sendo castigados pela ironia do autor e pelo riso dos leitores.

No entanto, a resistência de certos críticos devia-se não apenas à inflexão humorística do texto, e sim a diminuição da monumentalidade de sua arquitetura. Como aponta José Miguel Oviedo, o relato não revelava “nenhuma textura de difícil reconhecimento”,<sup>280</sup> o transcurso temporal ocorria sem mudanças abruptas, ao inverso, apresentava datação precisa – 1956 a 1959. Também o foco espacial, embora abrangesse a vasta região amazônica do Peru, concentrava-se em uma pequena cidade limítrofe à floresta e em alguns quartéis situados estrategicamente no interior da selva, enquanto os personagens, exceto Pantaleão, eram construídos sobretudo a partir de falas e ações objetivas, com restrita vida interior e escassas referências a respeito de seu passado ou de seu futuro, estando ali somente para ressaltar o absurdo do projeto das “visitadoras” e a grotesca união patriótica com que o protagonista efetivava o trabalho a ele destinado pelos chefes militares.

Se a aspiração totalizante das primeiras ficções parecia ceder lugar a uma ficção de menor envergadura estrutural, o certo é que *Pantaleão* demonstraria outra faceta da perícia técnica de Vargas Llosa, decorrente das exigências do próprio argumento humorístico. Quatro dos dez capítulos do romance são apresentados sob a forma de diálogos que cumprem a função de expor, segundo vários enfoques, o fio central da urdidura. Estes diálogos são intercalados por fragmentos de vozes que sugerem excêntricos sermões religiosos. Mais tarde, saberemos tratar-se da constituição da

---

<sup>280</sup> OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, p. 280.

subtrama que envolve a liderança mística do Irmão Francisco e a criação de uma seita de devotos, a Irmandade da Arca,<sup>281</sup> resultando disso o risível choque entre os lugares-comuns da linguagem burocrático-militar e o furioso estilo bíblico-apocalíptico do profeta.

Há três capítulos articulados apenas por informes, comunicações e memorandos trocados pelos oficiais do Exército, cujo teor neutro, eufemístico, cheio de circunlóquios contrasta, ao limite do *non-sense*, com a insólita tarefa a qual o capitão Pantaleão Pantoja se entregara fervorosamente. A montagem do romance complementa-se com outros três capítulos em que predominam cartas familiares, programas de rádio e textos jornalísticos, além de algumas breves anotações sobre pesadelos que atormentam o anti-herói. Exceção feita aos registros oníricos, as demais partes são interligadas por uma expressão que se assenta no mais puro *kitsch*, seja pelo estrato linguístico, corrompido por ondas torrenciais de clichês, seja pelo estrato da matéria argumental em que o sentimentalismo rasteiro das cartas mistura-se às chantagens de um radialista de burlesca vulgaridade.<sup>282</sup>

O procedimento narrativo de Vargas Llosa em *Pantaleão e as visitadoras* reserva outra surpresa: ao valer-se do discurso direto para expressar a fala dos personagens, trata de aproveitar o campo destinado à linguagem morta dos verbos *dicendi* (“ele disse”, “ela retrucou”, etc.) para oferecer ao leitor alguns subsídios sobre a paisagem, a atmosfera e mesmo sobre algumas ações dos figurantes, e compor um quadro de referências da realidade fáctica, até certo ponto ausente no modelo estrutural que inventara. O escritor preenche parte deste vácuo – sem cair no afã descritivo tão a gosto dos realistas convencionais – mediante o uso daquilo que designa como “acotaciones” (rubricas, marcações em jargão teatral), adicionadas com ampla liberdade de manejo de tempo e espaço. Veja-se o exemplo abaixo:

Tendo em vista a duplicação potencial do número de usuários, se se admitem os suboficiais e os comandos intermediários – *discute com Chuchupe, Chupito e Chinês Porfírio, passa em revista as candidatas, manda embora as “lavadeiras”, conversa com cafetões, suborna alcoviteiros o capitão Pantoja* (grifos meus) – devo comunicar-lhe que o plano minimalista de prestações regulares, a um ritmo sempre abaixo do mínimo vital sexual, exigiria quatro

---

<sup>281</sup> Ver detalhes no capítulo XI.

<sup>282</sup> A estrutura segue a seguinte disposição: capítulos I, V, VIII e X (diálogos); capítulos II, IV e VI (documentos militares); capítulo III (carta da mulher de Pantaleão, sonho de Pantaleão); capítulo VII (programa radiofônico e sonho de Pantaleão); capítulo IX (artigo jornalístico).

embarcações da tonelagem do *Eva*, três aviões tipo *Dalila* e uma equipe operacional de 272 visitadoras.<sup>283</sup>

O próprio autor explicaria mais tarde a técnica inovadora:

Assim entre o começo de uma frase e seu término, uma pessoa – o capitão Pantoja – podia sair de sua casa, tomar um avião, ir a Lima, celebrar uma entrevista com seus superiores, apresentar-lhe um informe, regressar de novo à selva, retonar à casa e só então terminava a frase começada antes de abrir-se a rubrica. [...] Com estas ‘acotaciones’ podia colocar o que faltava no texto, quer dizer, o cenário, o meio ambiente, o mundo onde a história acontecia.<sup>284</sup>

Como se observa, havia procedimentos originais na execução formal do romance, mas a sua tendência minimalista e satírica indicava um arrefecimento no ânimo do autor para a fundação de vastos painéis sociais, postos em pé mediante intrincados jogos narrativos, que exigiam complexas operações mentais por parte do leitor e a sua participação ativa para decifrar o caráter plurívoco dos textos. Esta disponibilidade para uma ordem formal mais conservadora e mais diretamente legível não significava um abandono das técnicas modernistas, nem um grave retrocesso estético, tampouco um tributo à vaga reacionária que dava a impressão de cobrir o Ocidente nos anos 70, após as revoluções libertárias da década anterior. Era impossível desfazer-se do repertório internacional de procedimentos inventivos, que fora o arcabouço da nova narrativa latino-americana, mas em *Pantaleão e as visitadoras* havia indícios de que, nos anos seguintes, entraria em voga uma sutil tendência de recuo a moldes mais clássicos e equilibrados de ficção.

Chegara-se ao limite das expansões formais e vários escritores pareciam atingidos por certo cansaço e certa impotência para avançar até o supremo radicalismo na desagregação das estruturas romanescas, ou até a completa opacidade de linguagem, o que, em ambos os casos, representaria a conversão de suas obras em mensagens crípticas, dirigidas a pequenas seitas de iniciados. A novidade agora seria um amortecimento do experimentalismo (exceto talvez em Cortázar), e um oferecimento aos leitores de universos ficcionais menos sujeitos a caprichos engenhosos e a elaborações arbitrariamente distorcidas.

Não à toa aqueles relatos que poderíamos considerar de primeira grandeza, surgidos depois de 1975, iriam se caracterizar pela legibilidade imediata: *Tia Julia e o escrevinhador* (1977), *A guerra do fim do mundo* (1981) e *A festa do bode*, de Vargas

---

<sup>283</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

<sup>284</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Como nace una novela. In: ROSMANN, C.; FRIEDMAN, A.W. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*, p. 9.

Llosa, e *Crônica de uma morte anunciada* (1981) e *O amor nos tempos de cólera* (1985) de García Márquez. Em todos eles, os imperativos realistas da simetria, da totalização ordenada, do registro da realidade objetiva e da fluência expositiva triunfam sobre a fragmentação caótica, os abruptos deslocamentos temporais e espaciais, a permutabilidade dos focos narrativos, e as aventuras de linguagem que haviam caracterizado as inquietantes ficções das décadas de 50 e 60.

O *boom*, porém, não se resumia ao êxito de certos autores ou a um conjunto de procedimentos singulares aplicados à composição dos relatos. Sua energia chamejante procedia da concepção dialética do romance como objeto autônomo, com suas leis internas, seu estilo, sua liberdade de imaginação e, ao mesmo tempo, como um modo peculiar de conhecimento do mundo, cuja essência residiria no testemunho crítico, explícito ou implícito, de determinada época. E aquela foi uma época de utopias e sonhos igualitários que pareciam estar ao alcance dos povos e que permitiram o aflorar de uma identidade de perspectivas entre os escritores latino-americanos. Extrapolava-se o conceito arcaico de literatura nacional e fundava-se a noção de literatura continental. Mas a História, com sua ambivalência e seus redemoinhos imprevisíveis, se pôs a minar todas as teologias laicas e, com isso, um universo, até então edificado sobre inabaláveis princípios ideológicos, entrou em erosão.

## A DETERIORAÇÃO POLÍTICA

O que a Revolução uniu, a Revolução decompôs. Durante pouco mais de dez anos, a extraordinária coesão e a massiva fidelidade de letrados e artistas ao processo de transformações que parecia iniciar a redenção da América Latina serviram tanto para legitimar a experiência cubana quanto para dar aos próprios criadores a crença de que pertenciam a uma comunidade pronta a superar as noções de fronteiras e de classe social. Converteram-se, pois, nos defensores da nova ordem nascida na ilha caribenha, além de se verem como “porta-vozes de uma consciência humanista e universal”.<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> GILMAN, Claudia. *Entre la pluma e el fusil*, p.72.



A Revolução desencadeou a vontade coletiva de participação no embate político, alçando escritores (mas também cineastas, artistas plásticos, compositores musicais, jornalistas, gente de teatro e dança etc.) à categoria de *mâtres penseurs*, isto é, de intelectuais. Norberto Bobbio definiu-os certa vez como “os sujeitos a quem se atribui de fato ou de direito a tarefa específica de elaborar e transmitir conhecimentos, teorias, doutrinas, ideologias, concepções de mundo ou simplesmente opiniões que acabam por constituir as ideias ou os sistemas de ideias de uma determinada época e de uma determinada sociedade.”<sup>286</sup> Porém, Bobbio não os isentava – dentro de um modelo ideal – da necessidade de procedimento ético, ditado pela razão, a razão que deveria se erguer como uma cidadela contra palavras de ordem e paixões partidárias irracionais. Aspiração inócua porque no contexto radicalizado pelo utopismo e pela inflexibilidade de pensamento que grassavam naqueles dias, era impossível conceber filósofos iluministas cujo método fosse o do convencimento pelo diálogo. Os argumentos e ações centravam-se apenas em verdades categóricas e irrefutáveis.

Foi um período em que vicejaram revistas, jornais e suplementos culturais em várias metrópoles do continente, sendo que a revista *Casa de las Américas*, dada a sua imediata força aglutinadora e o prestígio de seus colaboradores – a elite da nova literatura latino-americana – ocupou lugar incomparavelmente decisivo. Em seu emblemático número 26, editado por Angel Rama, em 1964, figuravam Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, José Donoso, Carpentier, Rulfo, Onetti, Roa Bastos e até o quase desconhecido García Márquez, quer dizer, todos os autores significativos que viriam a constituir o *boom*. A revolução social e a revolução ficcional alinhavam-se em comum trajetória de repulsa ao passado e de fé absoluta nas possibilidades de edificação de um novo mundo e de uma nova narrativa.

Multiplicaram-se congressos de literatura e cultura (obviamente em países não entregues à sanha de ditaduras direitistas), onde o que menos se debatia eram as questões formais da escrita, pois os participantes – a maioria deles recém-recrutados e recém-conversos à causa do socialismo – escolhiam o discurso político para manifestar seu comprometimento irrestrito com a experiência cubana. Lidos hoje, quase 50 anos depois, os pronunciamentos e declarações feitos nestes encontros, mais os artigos e ensaios, publicados na imprensa ou em formato de livros, permitem inferir um estilo

---

<sup>286</sup> BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p.110. Tradução de Marco Aurélio Nogueira.

comum, incisivo, agressivo, dogmático, tomado por clichês marxistas, em que já avulta o tom sectário, logo a seguir dominante entre os mandarins do pensamento revolucionário. Em 1967, por exemplo, no Segundo Congresso Latino-americano de Escritores, ocorrido na cidade do México, Mario Benedetti leu uma declaração da delegação cubana, na qual esta se recusava a participar da formação da Comunidade Latino-Americana de Escritores (que, por isso mesmo, nunca saiu do papel) com o seguinte argumento: “Não se pode pretender que um escritor de esquerda integre a mesma comunidade que outro, de militância pró-imperialista, ou comprometido com as oligarquias nacionais, ou omissos frente aos desmandos do inimigo”.<sup>287</sup>

Em decorrência do acirramento político do período, do bloqueio econômico, das inúmeras sabotagens sofridas por Cuba, da visão militarista que tomava conta do país e, sobretudo, da ampliação do prestígio internacional dos jovens romancistas, o certo é que o conceito de engajamento, no modelo proposto por Sartre em *O que é a literatura?*, foi sendo superado. O que agora se exigia do criador literário não era somente um olhar crítico sobre a sociedade em suas narrativas, mas atitudes de rebelião pessoal frente ao *establishment*. O inconformismo e o questionamento dentro dos limites da prática artística já não bastavam. Como o letrado pode servir à Revolução? – eis a pergunta-chave que começou a nortear a agenda coletiva da esquerda cultural. A única resposta capaz de garantir aos escritores do continente a passagem para o círculo da autêntica *intelligentsia* revolucionária, alicerçava-se na plena entrega à militância política e suas tarefas combativas, e na subserviência aos parâmetros de conduta pública e de pensamento estabelecidos pelas altas esferas cubanas.

Uma pesada cortina de ortodoxia desceu sobre o cenário intelectual, a partir dos anos 67/68, e as peças da guilhotina ideológica foram se encaixando para excluir e demonizar os traidores, os trânsfugas, os omissos e os niilistas. Conforme demonstrou Claudia Gilman, impôs-se na Ilha uma postura anti-intelectualista, contida na ideia de que a literatura, frente ao espinhoso caminho das mudanças estruturais, não passava de um luxo pequeno-burguês, e que a missão do escritor era primeiramente transformar o mundo por meio da práxis e só depois consagrar-se a seu ofício específico. A exemplo dos camaradas “obreiristas” das décadas de 40 e 50, que cobravam dos literatos uma vivência proletária (vide o caso de Carlos Drummond), agora se fazia indispensável a disponibilidade para a ação política. O poeta salvadorenho Roque Dalton – que

---

<sup>287</sup> Apud GILMAN, Claudia. *Entre la pluma e el fusil*, p. 134.

terminaria seus dias em 1975, assassinado pela direção do ERP, grupo guerrilheiro no qual militava – expressou este novo modo de engajamento:

Para um escritor latino-americano desalienar-se não significa, neste momento, encontrar-se no espelho, como um Baudelaire marxista, e sim ver-se como filho de povo de analfabetos e descalços, tuberculosos e humilhados, e que começando por se ver feio, sob todos os ângulos, sabe que ingressou, através da transformação histórica revolucionária, no caminho que lhe permitirá obter, por meio do trabalho liberado, a realização de sua integridade humana no mais alto nível de seu tempo. Claro que para isso, há que sair de casa e não ficar sentado, à espera que o poder popular nos chame para que tenham a honra de contar com nossa colaboração na construção socialista. Nossa casa é o último reduto dos sonhos de autonomia. [...] É a via do cultivo da alienação sobrevivente, e quem a percorrer, viverá do passado morto [...], incapacitado de compreender o presente e o porvir.<sup>288</sup>

Durante os anos 60 e 70, poucos setores foram submetidos a tamanho controle social pelos comissários culturais comunistas quanto o dos escritores. O estado de desconfiança e suspeita, fomentado pelas dificuldades de implementação do regime socialista em território americano, levou a intelectualidade revolucionária a vislumbrar inimigos por toda a parte e igualmente à necessidade de desqualificá-los e atacá-los sem contemplações. O esvaecimento paulatino da tolerância em relação aos letrados que deixavam de realizar sua declaração pública de fé na utopia cubana e nas novas funções políticas do estamento artístico gerou exclusões e importantes dissidências, que viriam a destruir a ideia de um consenso em torno dos princípios da Revolução. Mais tarde, em 1989, Octavio Paz, provavelmente recordando aqueles anos tempestuosos, declarou que o drama político do escritor latino-americano é que este se encontrava “perdido entre a força da imobilidade dos despotismos e as convulsões dos sectários.”<sup>289</sup>

Nos primórdios de 1966, veio à luz, em Paris, a revista *Mundo Nuevo*, criada e dirigida pelo crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, nome prestigiado na *intelligentsia* de esquerda, pois, mesmo não sendo marxista, havia dirigido o suplemento literário do jornal *Marcha*, de Montevideu, um dos periódicos mais empenhados em divulgar a literatura produzida na América Latina. Apesar das tentativas de obter apoio editorial de escritores e dirigentes culturais cubanos, esbarrou na desconfiança de que sua revista, financiada por fundações dos Estados Unidos, constituiria um braço camuflado da CIA, visando à cooptação de escritores e intelectuais para a causa ocidental. Estas suspeitas se confirmariam mais tarde, embora Monegal desconhecesse o fato.

---

<sup>288</sup> DALTON, Roque. Literatura y intelectualidad: dos concepciones. In: BENEDETTI, Mario et alii. *Literatura y nuevo en Cuba*. Barcelona: Laia B., 1977, p. 125.

<sup>289</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo, Siciliano, 2001, p. 60. Tradução de Wladir Dupont.

A resistência ultraesquerdista frente a *Mundo Nuevo* não foi suficiente para impedir que nomes de proa colaborassem em suas páginas, entre os quais Alejo Carpentier, Cabrera Infante, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Roa Bastos, Juan Rulfo, García Márquez, o jovem Manuel Puig, além de outros escritores e críticos de prestígio. Em um dos números da revista, Carlos Fuentes publicou fragmentos de seu romance inédito, *Cámbio de Piel*; noutra, Gabriel García Márquez apresentou os primeiros capítulos de *Cem anos de solidão*. Por opção política, Vargas Llosa e Cortázar, que eram os mais próximos à camada dirigente do sistema cultural cubano, não quiseram participar, porém suas obras foram comentadas e elogiadas na revista.

Emir Monegal dirigiu-a até 1968, quando sua sede foi transferida para Buenos Aires e a importância da publicação diminuiu pouco a pouco, até seu fechamento, no início de 1971, já abandonada por muitos dos grandes autores do continente, vexados pelas ligações cada vez mais nítidas entre os apoiadores econômicos da revista e o órgão de espionagem norte-americanos. Para Claudia Gilman, *Mundo Nuevo* traduziu os impasses de um tempo cindido entre “o usufruto da autonomia intelectual conquistada na tarefa específica da escritura ou a fidelidade às posições do programa ideológico anti-imperialista.”<sup>290</sup> É verdade que, na revista, os problemas estéticos prevaleciam sobre os políticos, e talvez por isso houvesse nela uma mensagem de abertura e tolerância em desacordo com a polarização agressiva da época. Sua linha editorial introduzia uma variável neste pesado espírito de enfrentamento, como se pode observar na apresentação do primeiro número, redigida pelo próprio Monegal:

O propósito de *Mundo Nuevo* é inserir a cultura latino-americana em um contexto que seja simultaneamente internacional e atual. [...] E não se submeterá às regras de um jogo anacrônico que pretendeu reduzir toda esta cultura à oposição de bandos irreconciliáveis e que impediu a fecunda circulação de ideias e pontos de vista contrários.<sup>291</sup>

Ao inventariar os anos do *boom*, José Donoso, menos submisso à inflexibilidade da ótica revolucionária, reconheceu na revista um significado superior na propagação da nova narrativa que então se forjava:

*Mundo Nuevo* foi a voz da literatura latino-americana de seu tempo, para o bem e para o mal, e com todo o risco que implica. Estou convencido de que a história do *boom* no momento em que este apresentou seu aspecto mais compacto, está escrita nas páginas da revista até o momento em que Emir Rodríguez Monegal abandonou sua direção. De todas as revistas literárias de meu tempo, desde *Sur* até a *Casa de las Américas*, e salvaguardando as limitações necessárias de cada uma, nenhuma delas logrou transmitir o

<sup>290</sup> GILMAN, Claudia. *Entre la pluma e el fusil*, p.124.

<sup>291</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGOS, Ana. *De Gabo a Mario*, p.138.

entusiasmo pela existência de algo vivo na literatura de nossa época e de nosso ambiente com a precisão e a amplitude de *Mundo Nuevo*, em fins da década de sessenta.<sup>292</sup>

Meses depois do seu desaparecimento, uma nova e espetacular revista editada em Paris veio a substituí-la, sacudindo outra vez o âmbito intelectual latino-americano, cujas disputas intestinas tornavam-se cada vez mais acirradas. Nascida de uma ideia de Octavio Paz, *Libre* apresentou, em sua curta existência de quatro números, um corpo extraordinário de colaboradores: todas as estrelas maiores e menores do *boom*, críticos a exemplo de Ángel Rama, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Saúl Yuerkievitch, e personalidades exponenciais da diáspora literária espanhola, como os irmãos Goytisolo, Jorge Semprún e Manuel Vaszquez Montalbán. Também participaram secundariamente da revista algumas eminências europeias: Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino e Hans Magnus Enzesberger.

A par disso, os organizadores, após muita discussão, aceitaram o veto de Julio Cortázar ao nome do exilado Cabrera Infante, visto pelos apoiadores de Cuba como um deplorável contrarrevolucionário. O próprio Cortázar e Vargas Llosa foram a Havana em busca do *nihil obstat* dos dirigentes culturais, mas obtiveram como resposta um gélido silêncio. O aparato oficialista já deixara de considerar Llosa o garoto-propaganda da Revolução. (jovem, belo, talentoso e com exuberante capacidade argumentativa), pois este fustigara na imprensa a invasão da Tchecoslováquia por tanques soviéticos e ousara discrepar de Fidel Castro, que defendera a ação da URSS. Portanto, seu nome progressivamente caía em desgraça junto às autoridades do regime. Quanto a Cortázar, a desconfiança decorria menos de sua lealdade à nova ordem e mais de sua literatura, julgada por muitos cubanos vanguardista em excesso. Os dois amigos retornaram a Paris de mãos abanando.

Enquanto isso, o grande articulador de *Libre*, Juan Goytisolo, entregava-se de corpo e alma à tarefa de torná-la viável, cabendo ao colombiano Plinio Apuleyo Mendoza a chefia de redação. Combinou-se que cada número teria um editor diferente: Juan de Goytisolo dirigiu o primeiro; Jorge Semprún, o segundo; Teodoro Petkoff e Adriano González León (intelectuais venezuelanos), o terceiro; e Vargas Llosa, o último. Patrocinada por uma jovem e charmosa milionária, Albina Boisrouvray, guevarista ultraradical que vinha a ser neta do rei do estanho, o famoso Simón Patiño, a

---

<sup>292</sup> DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*, p. 122.

publicação acabou sendo atacada por intelectuais inimigos por se sustentar sobre “o sangue e o suor dos mineiros bolivianos.”<sup>293</sup>

Em *Libre* tentou-se a síntese (impossível naquele contexto) entre *Mundo Nuevo* e *Casa de las Américas*. Da primeira, absorveu-se o especificamente literário como tema dominante, sob a forma de entrevistas, textos poéticos, ficcionais e resenhas críticas; da segunda, incorporou-se o espírito combatente, expresso na proposta editorial de “lutar contra a injustiça fundamental do sistema capitalista, particularmente em sua bárbara exploração do Terceiro Mundo, assim como a de lutar pela liberdade de expressão e pela autêntica democracia cada vez que apareçam ameaças dentro de quaisquer dos países socialistas.”<sup>294</sup>

Em outras palavras: ao lado do engajamento explícito, havia dentro do núcleo fundador da revista o pressuposto da autonomia da obra de arte em relação às razões do Estado. Esta defesa apaixonada do direito do artista à crítica, mesmo dentro dos marcos de um governo progressista, foi contestada desde o início da revista por aquele corpo de letrados que professava a supremacia da militância sobre o “formalismo” e que se agrupava em volta das consignas revolucionárias estabelecidas por Havana. Até o nome da revista parecia a seus inimigos uma provocação.

Mas o certo é que a mescla (ou pelo menos a homologia) entre fatos culturais e políticos, sempre dentro de uma perspectiva de esquerda – uma esquerda aberta às vanguardas, ao pluralismo e à autocrítica – e a alta qualidade das matérias publicadas, transformaram *Libre* em um registro de grande valia para a compreensão de seu tempo e cuja leitura ainda hoje é estimulante. No seu número inaugural, por exemplo, a par de artigos de estrito teor estético, trazia documentos sobre a tortura no Brasil, sobre a resistência palestina, sobre a Unidade Popular, no Chile, e o mais polêmico, um longo e completo dossiê sobre o caso Padilha. Este relatório, sem qualquer tipo de comentário editorial, reduzido à descrição dos acontecimentos e das opiniões contraditórias que eles despertaram, pôs abaixo qualquer possibilidade de conciliação entre a *intelligentsia* revolucionária e os integrantes de *Libre*, muitos dos quais trataram de se retratar, valendo-se do procedimento de *mea culpa*, como o fez Julio Cortázar no poema *Los chacales*: “Quem sou eu / frente aos povos que lutam pelo sal e pela vida? / com que

---

<sup>293</sup> APULEYO MENDOZA, Plinio. Introducción. In: *Libre* (Edición facsimilar, números 1-4). Madrid: Ediciones Turner, 1990, p. X

<sup>294</sup> Op. cit., p. IX

direito hei de encher mais páginas com negações e opiniões pessoais? / [...] Assim eu sei que um dia voltaremos a nos ver / bom-dia, Fidel, bom dia Haydée,<sup>295</sup> bom-dia, minha Casa.”<sup>296</sup>

Era tão esmagador o halo mítico em torno da nova ordem cubana que Vargas Llosa – já neste momento o intelectual mais odiado pelos hierarcas da Revolução – ainda procurava defendê-la:

Certa imprensa está usando minha renúncia ao Comitê da revista da Casa de las Américas para atacar a Revolução Cubana desde uma perspectiva imperialista e reacionária. Quero opor-me a esta suja manobra e desautorizar energeticamente o uso de meu nome em qualquer campanha contra o socialismo cubano e a revolução latino-americana. Meu ato de renúncia é um ato de protesto contra um acontecimento específico, que sigo considerando lamentável, porém não é nem pode ser um ato hostil contra a Revolução Cubana em geral, cujas realizações formidáveis para o povo de Cuba, levadas a cabo em condições verdadeiramente heroicas, pude verificar pessoalmente em repetidas viagens à Ilha.<sup>297</sup>

*Libre* durou pouco mais de um ano, já com cisões internas a corroendo. Fechou por problemas financeiros, pois tinha uma produção bastante cara, e a neta de Patiño não conseguiu assegurar o patrocínio nos elevados patamares exigidos para cada edição. Além disso, o maior mercado da revista deveria ser a Espanha, onde estava em curso um inesperado renascimento cultural, porém o franquismo estertorante ainda guardava forças para proibir sua circulação. Não menor papel nesta morte precoce coube aos setores letrados europeus e latino-americanos, que nutriam uma devoção incondicional ao projeto cubano e a sua potencialidade de “cambiar el mundo”, e que viram em *Libre* uma reunião de exilados voluntários, esnobes e pequeno-burgueses, sem laços com seus povos, prontos a alimentar por vaidade ou simples conservadorismo a campanha difamatória movida pelo império norte-americano contra a Revolução. Sua curta existência e as controvérsias que gerou já indicavam que o *boom* marchava para a exaustão.

## NA ANTESSALA DO DESENCANTO

---

<sup>295</sup> Haydée Santamaria, famosa guerrilheira e diretora da revista *Casa de las Américas*.

<sup>296</sup> CORTÁZAR, Julio. Policrítica em la hora de los chacales. In: *Libre*, nº 1, Madrid: 1990, p.126-8.

<sup>297</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Declaración. In: Op. cit., p. 126.

Em 1968, o poeta Heberto Padilla obteve um prêmio nacional de poesia em Cuba com o livro *Fuera del juego*. Até ali fora um funcionário do primeiro escalão, bastante reconhecido entre seus pares, mas alguns dos poemas do livro laureado pareceram à aparelhagem burocrática excessivamente cáusticos a respeito da situação política na ilha. Pouco antes, Padilla havia criticado de modo enfático o romance *Pasión de Urbino*, de Lisandro Otero, poderoso dirigente da U.N.E.A.C. (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), comparando-o de modo negativo a *Três tristes tigres*, de Cabrera Infante, figura maldita desde que se exilara em Londres e passara a criticar o regime. As várias denúncias contra o poeta não obstruíram a publicação do livro, que, no entanto, teve uma difusão clandestina, pois não foi distribuído nem circulou nas livrarias.

Em março de 1971, Padilla e sua mulher acabaram detidos por estarem envolvidos em “atividades antissocialistas”. Ela foi logo solta, mas ele permaneceu na prisão por trinta e oito dias, quando – segundo declarou anos depois – agentes de segurança pressionaram-no a admitir publicamente os seus equívocos ideológicos. Em fins de abril, na sede da UNEAC, o poeta leu uma humilhante autocrítica em que não só assumia a traição aos ideais revolucionários como celebrava a sabedoria e a grandeza de Fidel Castro e dos demais dirigentes cubanos, além de increpar uma série de escritores amigos (todos convocados a estarem presentes no auditório), citando-os nominalmente e exigindo deles retratação de igual teor. Tratava-se de uma confissão muito próxima as que aconteciam durante processos estalinistas da década de 1930:

Cometi muitíssimos erros, erros realmente imperdoáveis, realmente censuráveis, realmente inqualificáveis, e eu me sinto verdadeiramente leve e feliz depois de toda esta experiência que tive, a de poder reiniciar minha vida com o espírito com que quero agora reiniciá-la. [...] Uma verdade que me custou trabalho aceitá-la, porque eu sempre preferi minhas justificativas, minhas evasivas, porque eu sempre encontrava uma justificativa a uma série de posicionamentos que efetivamente prejudicavam a Revolução. Eu, sob o disfarce de escritor rebelde, a única coisa que fazia era ocultar o meu desafeto à Revolução. [...] E quando eu vi o acúmulo de atividades, o acúmulo de opiniões, o acúmulo de juízos que eu vertia com cubanos e estrangeiros, o número de injúrias e difamações, eu me detive e tive que dizer realmente: esta é minha verdade, este é meu tamanho, este é o homem que eu realmente era, este é o homem que objetivamente trabalhava contra a Revolução. [...] E depois, quem foram os meus amigos? Os jornalistas estrangeiros que vinham a Cuba. E que buscavam esses jornalistas? Eles vinham admirar aqui a grandeza da Revolução, o esforço de nosso povo, o élan, a energia de nossos dirigentes? Não. Eles buscavam ao desafeto Heberto Padilla, o ressentido marginal, o tipo dono de uma astúcia para organizar quatro ou cinco lugares-comuns sobre problemas que, em realidade, desconhecia. [...] E o mesmo poderia dizer de outro querido amigo, como é César López, a quem admiro e respeito, que escreveu um belíssimo livro que obteve uma menção em Casa de las Américas, porém o fato é que César López fez



comigo análises derrotistas, análises negativas da Revolução. Ademais, ele levou também a poesia a essa épica da derrota, de uma série de etapas difíceis que a Revolução, em sua madureza revolucionária, foi a primeira a superar. César reteve os momentos desagradáveis e os expôs em seu livro, livro enviado à Espanha, antes que se publicasse em Cuba, como é o correto, como deve ser a moral de nossos escritores revolucionários: publicar antes em nossa pátria e depois mandar para fora.<sup>298</sup>

Excetuando-se Lezama Lima, que providenciou uma doença para não comparecer a este auto de fé, e Norberto Fuentes, que de maneira caótica negou as acusações e por isso foi execrado ao vivo pela *nomenklatura*, os demais autores denunciados por Padilla, “solidários no pessimismo, no desencanto, no derrotismo, quer dizer, na contrarrevolução.” também realizaram sua autocrítica. César López, Pablo Armando Fernández, Manuel Díaz Martínez e Belkis Cuza (poeta, esposa de Padilla) concordaram que o ceticismo, originário da prepotência e da sobrevalorização de seu próprio papel na sociedade, típica de letrados individualistas, havia os induzido ao caminho da deterioração moral.

Quando chegou à Europa a notícia da prisão do poeta, a *intelligentsia* latino-americana autoexilada e inúmeros escritores europeus houveram por bem redigir uma carta pública ao primeiro ministro, Fidel Castro, em que aludiam à hipótese de forças sectárias estarem tomando de assalto o âmbito cultural cubano e pediam a soltura de Padilla, sempre reafirmando apoio mais entusiástico à causa revolucionária. Entre os que subscreveram a carta figuravam Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez,<sup>299</sup> Octavio Paz, Plinio Apuleyo Mendoza, Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Italo Calvino, Jorge Semprún, os irmãos Goytisolo e Alberto Moravia, isto é, em sua maior parte, o conselho da revista *Libre*.

Fidel Castro não se comoveu com a carta-manifesto e replicou-a duramente no encerramento em Havana do Congresso Nacional de Educação e Cultura: “Por que

---

<sup>298</sup> PADILLA, Heberto. Intervención en la U.N.E.A.C.. In: *Libre*, nº 1, p. 97-118.

<sup>299</sup> García Márquez não assinou a carta por não ter sido encontrado, mas o amigo Plinio A. Mendoza, sabedor que ele apoiava genericamente a Revolução, mesmo mantendo algumas restrições a aspectos do regime cubano, subscreveu o texto por ele. Ao saber do fato, García Márquez afirmou de forma pública que, se o tivessem convidado, não firmaria o documento, tanto é que se recusou a fazê-lo, quando o consultaram a respeito da segunda carta-manifesto a Fidel Castro, onde o seu nome já não aparece. Ao mesmo tempo, seu maior amigo, Vargas Llosa era um dos líderes do movimento crítico em relação ao autoritarismo castrista, obrigando-o a revelar-se um malabarista político. Passou a evitar qualquer polêmica sobre o assunto e recusou-se a tomar partido na questão, valendo-se de declarações difusas, senão contraditórias. Segundo Juan de Goytisolo, a partir daquele momento o escritor colombiano se moveria como “cintilante estrategista do próprio talento, vítima da fama, devoto do bom, do melhor e do grandioso deste mundo, e promotor, em nível planetário das causas reais e das prováveis ‘causas avançadas’.” (apud MARTÍN, Gerald. *Gabriel García Márquez Uma vida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010, p.430.)

tenho que me referir a este lixo?” –<sup>300</sup> perguntou retoricamente ao auditório. “Por que temos que elevar a categoria de problema deste país algo que não é problema deste país?” Em seguida, designou os signatários do texto de protesto como “agentillos del colonialismo cultural” e expôs o princípio do anti-intelectualismo, dominante no aparelho cubano:

Pseudo esquerdistas descarados que querem ganhar lauréis vivendo em Paris, Londres, Roma. Alguns deles são latino-americanos descarados que, em vez de estar ali na trincheira de combate, vivem nos salões burgueses a dez mil milhas dos problemas, usufruindo um pouquinho da fama que ganharam quando, em uma primeira fase, foram capazes de expressar alguma coisa dos problemas latino-americanos.

Por fim, depois de insinuar uma analogia entre a desfaçatez dos escritores que haviam assinado a carta com a ação criminosa de agentes da C.I.A. e do serviço de espionagem americano, garantiu que aqueles estavam excluídos para sempre de qualquer participação no processo: “Em Cuba, não ingressarão, não ingressarão! Fechada a entrada indefinidamente, por tempo indefinido e por tempo infinito!”

Contudo, além do vociferante repúdio de Fidel Castro, o grande abalo sofrido pela intelectualidade pró-Cuba na Europa viria a ocorrer após o informe, por meio de uma cópia, expedida para todo o mundo pela própria Prensa Latina, sobre a cerimônia da autoincriminação de Herberto Padilla. Indignados, alguns escritores reuniram-se na casa de Vargas Llosa, em Barcelona, e aprovaram um texto do autor peruano – a segunda carta pública a Fidel Castro – desta vez muito mais incisiva do que a anterior. Nela se afirma que a autocrítica de Padilla e de alguns outros letrados “recordava os mais sórdidos momentos da época estalinista, seus julgamentos pré-fabricados e sua caça às bruxas.”<sup>301</sup> Igualmente se exorta o *comandante-en-jefe* a evitar o “obscurantismo dogmático”, a “xenofobia cultural” e o “sistema repressivo”, tão comuns em outros países socialistas. Sessenta e dois intelectuais subscreveram o manifesto. Havia nomes novos como os de Alain Resnais, Nathalie Sarraute, José Emilio Pacheco e Juan Rulfo. Porém entre as defecções estavam duas personalidades emblemáticas da nova narrativa: Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

O fantasma da cisão insinuou-se no pequeno, e até então monolítico, bloco que fazia pulsar o coração do *boom*. Embora os laços de amizade continuassem visíveis até 1976, um elemento aniquilador se infiltrara nos alicerces do companheirismo e do

---

<sup>300</sup> CASTRO, Fidel. *Discurso (Fragmentos)*. In: *Libre*, nº 1, p.119-20. Todas as citações demais do primeiro ministro cubano foram extraídas desse discurso.

<sup>301</sup> VARGAS LLOSA, Mario et alii. Segunda carta ao Comandante Fidel Castro. In: *Libre*, nº 1, p. 124.

ideário comum que, por alguns poucos anos, unira-os tão profundamente, e uma espécie de surda impaciência e má-vontade, mesmo sem cobranças diretas, foi se acumulando, sobretudo entre Vargas Llosa e García Márquez, os amigos mais extremados da “máfia”. Por seu turno, Carlos Fuentes havia dado seu assentimento ao protesto, e Cortázar ficara ao lado da Revolução, enquanto José Donoso vivia quase sempre à margem das questões políticas. Em uma época de tão grave polarização, a discórdia ideológica ou a simples indiferença geravam conflitos incontornáveis e dramaticamente insolúveis, mas de algum modo o grupo resistiu ainda ao desconforto do choque de visões conflituosas e postergou por mais algum tempo o seu processo de decomposição.

Nos meses seguintes, uma tempestade de abaixo-assinados, proclamações, manifestos e opiniões tensionaram e dividiram o segmento letrado na América Latina. Era impossível conservar-se neutro perante a guerra declarada; não se pronunciar configurava um ato de alienação e covardia. Como mostrou Claudia Gilman, de um lado estavam os “intelectuais revolucionários”; de outro, os “intelectuais críticos”. Os primeiros colocavam a militância como prova dos nove; os outros, o direito à problematização da realidade em quaisquer circunstâncias. Houve quem tentasse – à maneira de García Márquez – não romper com nenhuma das facções beligerantes, reconhecendo verdades parciais em ambas as posições, mas uma parcela expressiva de escritores e pensadores optou por declarar sua solidariedade ao aparato cubano. O ficcionista chileno Carlos Droguett expôs sem subterfúgios este posicionamento majoritário:

Alegro-me que este poeta (Padilla), sozinho com sua consciência e com seu talento, tenha voltado atrás, retomando o verdadeiro rumo, aquele que sempre deveria ter tido: junto da Revolução. Entre os sessenta e um intelectuais que censuram o processo revolucionário, há alguns que sigo admirando como escritores, mas que já não posso admirar como homens. [...] Interessa-me que se saiba que, embora eu não seja dos escritores que comerciam dia a dia no *boom* de Paris e no *boom* de Wall Street, estou total e absolutamente com a Revolução Cubana.<sup>302</sup>

O absurdo bloqueio norte-americano, o prestígio da liderança Fidel Castro, o desprezo geral pelas ditaduras de direita que pululavam pelo continente, a devoção quase religiosa dos intelectuais ao socialismo talvez expliquem a reação moderada dos signatários das cartas de protesto enviadas a Cuba. Desvincular-se da Revolução significava destruir dentro de si o fervor e a fé ilimitada em uma experiência histórica que se anunciava original e, em todos os sentidos, inspiradora para a humanidade.

---

<sup>302</sup> DROGUETT, Carlos. El caso Padilla. In: *Libre*, nº 1, p.139.

Afastar-se da certeza do futuro implicava uma dolorosa viagem subjetiva rumo à orfandade da utopia. Desamparava. Preferível a cegueira à horrenda, desalentadora verdade. Em quase todos os textos que reprovavam a *nomenklatura* cubana, havia a ressalva de que as conquistas sociais do processo revolucionário eram superiores às eventuais falhas dos dirigentes.

Transformado no grande inimigo público da Revolução, Mario Vargas Llosa – no calor do caso Padilha – remetera correspondência à Havana, pedindo seu desligamento do Comitê de Redação da revista *Casa de las Américas*. Haydée Santamaria, replicou causticamente, acusando-o de ser um escritor colonizado e de ter aderido às forças do imperialismo. Llosa não respondeu ao ataque e, durante três ou quatro anos, fugiu de toda a sorte de provocações, não exprimindo juízos sobre o regime castrista. Preferiu debater temas de teoria literária, como o fez com Angel Rama, em 1972, a pretexto de *Historia de um deicidio*, ou apoiar por determinado período o general Juan Velasco Alvarado, militar nacionalista e populista que, em 1968, assumira o poder no Peru através de um golpe de estado. Em outubro de 1974, resenhou o livro *Persona non grata*, do diplomata e prosador chileno, Jorge Edwards, homem de confiança do presidente Salvador Allende, e que, em fins de 1970, fora para Havana, onde passaria três meses com a responsabilidade de preparar a abertura da embaixada de seu país em Cuba.

Com extrema habilidade, ou autoengano, Llosa minimizou em alguns pontos a visão cética de Edwards – que vira na Ilha apenas a ação de um estado paranoico, policialesco e repressivo – argumentando que o socialismo cubano ainda tinha potencial para se redimir de seus erros. No final do artigo, admitiu preferir uma ordem revolucionária, posto que imperfeita, ao capitalismo feroz e excludente. Ou seja, o romancista ainda não abandonara por inteiro as ilusões da década de 60:

Por isso, apesar do horror biológico que me inspiram as sociedades policiais e o dogmatismo, os sistemas de verdade única, se tenho de escolher entre um e outro, aperto os dentes e continuo dizendo: ‘Com o socialismo.’ Mas faça-o já sem ilusão, a alegria e o otimismo com que durante anos a palavra socialismo residia em mim, graças exclusivamente a Cuba.<sup>303</sup>

Entre os poucos intelectuais críticos que perceberam no *affaire* Padilla as marcas da irredutível natureza totalitária do sistema cubano figuraram o mexicano Octavio Paz e o espanhol José Angel Valente. Ambos eram homens cultíssimos e ligados à esquerda, tanto que, no ano seguinte, Valente seria levado às barras de um tribunal militar

---

<sup>303</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Um tranquilo franco-atirador. In: *Contra vento e maré*, p. 212.

franquista acusado de alta traição, mas ambos não ocultavam seu horror ao socialismo real, representado pela União Soviética. Examinaram a confissão de Padilla sem qualquer tipo de desvio sentimental ou de fantasia acerca das autocorrekções que os líderes revolucionários poderiam imprimir no curso dos acontecimentos futuros. Octavio Paz referiu-se à “peste autoritária”:

Pelo visto a autodivinização dos chefes exige, como contrapartida a auto-humilhação dos incrédulos. Tudo isso seria unicamente grotesco se não fosse um sintoma a mais de que em Cuba já está em marcha o fatal processo que converte o partido revolucionário em casta burocrática e o dirigente em César. Um processo universal e que nos faz ver com outros olhos a história do século XX. Nosso tempo é o da peste autoritária: se Marx fez a crítica do capitalismo, a nós falta fazer a do Estado e a das grandes burocracias contemporâneas.<sup>304</sup>

José Angel Valente condenou o regime fechado que se construía em Cuba: “O acúmulo de opções politicamente regressivas deformou a imagem da Revolução Cubana em benefício de um esquema, cada vez mais visível, de sociedade repressiva.”<sup>305</sup> E voltou ao tema da perseguição aos homossexuais, reafirmada durante o mesmo Congresso Nacional de Educação e Cultura no qual Fidel Castro lançara seus anátemas contra os intelectuais latino-americanos que viviam como burgueses na Europa:

‘Este Congresso – declarou o Primeiro Ministro – é um pouco a imagem da futura sociedade de nosso país.’ [...]

O que os educadores cubanos situam no centro do processo educativo e cultural é o que eles mesmos chamam de ‘monolito ideológico’. Ao redor deste símbolo venerável os educadores desencadeiam uma agitada sarabanda. O ritual é manifestamente de exorcismo. Trata-se de visualizar as entidades diabólicas que hão de ser submetidas ou eliminadas. Lugar preferencial na série diabólica é outorgado aos intelectuais que podem atentar contra a intangibilidade do ‘monolito’.

No Congresso, os educadores ressuscitaram outro velho demônio da Revolução Cubana: o homossexual. A repressão ativa da homossexualidade em todas as suas ‘formas’ e ‘manifestações’ ficou estabelecida como ‘princípio militante’ pelo Congresso. A comissão encarregada deste assunto arbitrou abundantes propostas para identificação ou caça do homossexual, o estudo de seu grau de ‘deterioração’ e o ‘saneamento de focos’, assim como evitar que ‘por meio da qualidade artística, reconhecidos homossexuais ganhem influência em nossa juventude’.<sup>306</sup>

## O FINAL DO IDÍLIO

<sup>304</sup> PAZ, Octavio. El caso Padilla. In: *Libre*, nº 1, p.131.

<sup>305</sup> VALENTE, José Angel. In: Op. cit., p.137.

<sup>306</sup> Op. cit., p.138.

O fechamento do regime cubano e sua submissão à União Soviética, que passara a injetar milhões de dólares na economia da Ilha diante do colapso econômico decorrente da produção cada vez menor de cana-de-açúcar, os sucessivos malogros dos grupos guerrilheiros de inspiração guevarista que agiam no continente e o triunfo pela via democrática do marxista Salvador Allende reduziram (em termos) a fascinação exercida pelas luzes de Havana sobre a intelectualidade latino-americana. A possibilidade de construir um sistema comunista dentro de uma moldura liberal, como a existente no Chile, foi o último devaneio dos melhores e mais tolerantes cérebros da esquerda mundial. Mesmo os escritores que, depois do caso Padilla, haviam se indisposto com o sistema castrista, não esconderam a sua plena adesão ao processo chileno.

Como já vimos, nos últimos meses de 1970, Jorge Edwards, admirador ferrenho da Revolução, fora enviado a Cuba para agilizar o estabelecimento da embaixada chilena naquele país. Por razões literárias e não políticas, Edwards acabou se envolvendo inocentemente com letrados que estavam sendo vigiados pelo polícia secreta, entre os quais Heberto Padilla e descobriu, atônito, o clima de desconfiança, censura, delação, oportunismo e culto da personalidade que dominava o cotidiano dos cubanos, em especial, no universo artístico. Ele próprio, em função desses contatos, acabou sendo vítima do serviço de espionagem: “Em três meses e meio havia descoberto a dimensão policialesca do mundo” – <sup>307</sup> escreveria depois em seu polêmico livro *Persona non grata*, publicado no primeiro semestre de 1973, meses antes do golpe militar que poria por terra a democracia chilena.

Tratava-se da primeira obra de um intelectual de esquerda, a arguir na América Latina a natureza despótica do Estado revolucionário e, como era de se esperar, seu texto foi amaldiçoado pelos apoiadores da nova ordem que germinava em Cuba. Além da visão desencantada, Edwards, em seu depoimento, deixava claras as diferenças estratégicas entre Allende e Fidel Castro, revelando o mal-estar do presidente recém-empossado com a visita do ditador cubano, prevista para durar alguns poucos dias, mas que se prolongaria por várias semanas, criando, no país, um clima de acirramento político que só interessava aos extremistas de ambos os lados. Fidel tentou interromper a carreira do diplomata, comunicando de maneira direta a Allende sua convicção sobre a falta de lealdade de Edwards, mas não foi ouvido, tanto é que o escritor acabou sendo

---

<sup>307</sup> EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Debolsillo, 2013, p.392.

nomeado secretário da representação do Chile na França, para trabalhar com o embaixador Pablo Neruda.<sup>308</sup> Após o golpe de Pinochet, foi expurgado do serviço público.

A morte de Allende e instauração de uma tirania militar sem precedentes no país andino, em setembro de 1973, causou comoção e aturdimento entre as mentalidades progressistas. Não fora uma surpresa, é verdade, pois intelectuais de corte mais realista apontavam para fatores de desestabilização do regime, desde o ressentimento das classes médias até a dimensão provocativa de grupos ultraesquerdistas que proclamavam a necessidade de abolição das regras democráticas – tachadas de “burguesas”. Dois meses antes da derrubada do governo constitucional, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, então exilado, profetizou o que ocorreria:

Não vejo como compatibilizar as metas e os meios escolhidos pela via chilena sem passar pela incorporação da base de massas democrata cristã. [...] Se essa perspectiva se romper, o conjunto do regime resvalará para a guerrilha de direita ao enfrentamento armado em condições desvantajosas para a esquerda. Se isso não acontecer, será porque o *establishment* militar, em seu conjunto, substituirá tanto a direita civil enfurecida quando o próprio regime de Allende, pondo fim a uma experiência rica de possibilidades.<sup>309</sup>

O suicídio de Salvador Allende tornou-se o emblema de uma forte guinada à direita na América Latina, dentro do contexto maior da Guerra Fria e implodiu a esperança de novas formas de organização socialista, baseadas no respeito aos direitos civis, à livre expressão de ideias e às regras democráticas. Os dissidentes da perspectiva castrista tinham conhecimento de que imposições totalitárias obscureciam cada vez mais a cultura e a existência coletiva em Cuba – outrora reduto das melhores expectativas de transformação social – e perderam definitivamente a confiança nas palavras de ordem vindas daquele país. Esses clichês, no entanto, continuaram a ser repetidos por uma *intelligentsia* ainda dotada de fé na redenção da humanidade por meio da teoria marxista, enquanto os hereges da causa popular passaram a se dar conta, a exemplo de Octavio Paz, que a liberdade estava fundada em um vetor inegociável: “a autonomia da consciência e o reconhecimento da autonomia das consciências alheias.”<sup>310</sup>

A derrota da via chilena afastou alguns intelectuais das concepções marxistas, fazendo que se acercassem de uma perspectiva socialdemocrata ou mesmo liberal.

---

<sup>308</sup> Sobre esta experiência, Edwards deixou um livro, *Adiós, poeta* (1990), em que desenha delicioso retrato humano e literário de Pablo Neruda.

<sup>309</sup> CARDOSO, Fernando Henrique. Chile: um caminho possível. In: *Revista Argumento* nº1. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

<sup>310</sup> PAZ, Octavio. *A outra voz*, p.68.

Princípios reformistas foram, pouco a pouco, substituindo o radicalismo guevarista e maoísta, e uma nova esquerda começou a falar em inclusão mais do que em destruição do capitalismo, embora na Argentina e em alguns países andinos e da América Central, agrupamentos guerrilheiros ainda tentassem empolgar o poder pela força das armas. Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e o poeta Octavio Paz, que estavam entre os desiludidos com a vertente autoritária da esquerda, seguiram na militância das ideias e não fugiram do combate às manifestações despóticas nos trópicos. Llosa, em particular, passou a ser execrado pelos simpatizantes da causa cubana e de alguns governos populistas, mas enfrentou a todos no terreno do pensamento, sem jamais abrir mão de fustigar as ditaduras direitistas. Converteu-se no transcurso dos anos em uma das figuras intelectuais mais emblemáticas do nosso tempo gozando tanto do ódio quanto da estima de fulgurantes lideranças políticas contemporâneas.

Já Gabriel García Márquez, – que se sentia entediado com o mundo das abstrações ideológicas –, em meados dos 70 aproximou-se de Fidel Castro (talvez mais deslumbrado pelo carisma do poder do que pelas ideias revolucionárias) e passou a ser uma espécie de propagandista do regime cubano, apesar de ter agido várias vezes a favor de opositores que puderam sair de Ilha, graças a seu prestígio junto ao ditador. Cortázar permaneceu fiel ao socialismo, mas suas posições a favor da autonomia da arte e a complexidade dos textos que escreveu desde *O jogo da amarelinha* não o projetaram como um ícone esquerdista, a não ser na Argentina. Alguns autores, como José Donoso e Juan Carlos Onetti continuaram voltados exclusivamente para suas escrituras e o destino individual de cada um dos integrantes do *boom* foi se sobrepondo ao sentimento associativo que, por mais ou menos uma década perdurara calorosamente e ajudara a sustentar a ideia de que havia uma nova e poderosa corrente literária germinando no mundo. A dispersão tornou-se inelutável: acabara-se a “máfia”.

Todos eles e mais os “maestros anteriores” haviam conquistado milhões de leitores e se tornado celebridades mundiais, suas ficções sugeriam caminhos para as novas gerações de escritores e comprovavam que o gênero romanesco continuava vivo, sendo ainda capaz de surpreender, fascinar e revelar aspectos transcendentais da existência. Contudo, já em 1971, José Donoso intuía que, como todos os movimentos artísticos, aquela “explosão” que abalara a literatura tinha seus dias contados:

*O boom* foi um caldo de cultivo que durante uma década alimentou na América Hispânica a fatigada forma do romance, e o *boom* desaparecerá – já se fala menos dele – e ficarão três ou quatro ou cinco romances magistrais



que o recordem e pelos quais haja valido a pena tanto escândalo e tanto reboiço. Quais serão os romances que ficarão? Isso, por sorte, não se sabe: e enquanto seguimos nos debatendo para escrever mais e mais coisas que podem estar nascendo periclitantes; ou, ao contrário, que darão nascimento, quando já não se pensava ser mais possível – a coisas novas.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*, p. 135.

## X A NATUREZA DA NOVA NARRATIVA

*Las variantes de lo real son inagotables.*

Mario Vargas Llosa

Entre tantas discussões, polêmicas e visões divergentes que marcaram a emergência e o crepúsculo do *boom*, o foco crítico sobre o movimento, durante o final dos 60 e toda a década seguinte, deslocou-se da matéria estética para as questões ideológicas, então predominantes. O posicionamento dos escritores frente à Revolução Cubana e ao dilema socialismo *versus* capitalismo, a impugnação moral e social da realidade latino-americana operada pelos textos ficcionais, além de considerações sociológicas acerca do tipo de público que consumia essas obras, da validade e dos interesses que poderiam ocultar-se atrás do êxito de certos autores e certas obras, tornaram-se os motivos hegemônicos de um debate tão animoso quanto empolgante.

Pela primeira vez e, possivelmente, pela última, as interpretações da literatura e de seu contexto alcançaram um reconhecimento fora do pequeno cenáculo de letrados e acadêmicos. O *boom* também gerou suas estrelas críticas que, em trajetórias ora retilíneas, ora sinuosas, acompanharam e pensaram o florescimento narrativo do período. Professores, escritores e periodistas foram impelidos a decifrar o aparentemente inescrutável enigma que se erguera de maneira espantosa no cenário quase sempre anêmico das letras ibero-americanas. Angel Rama, Ariel Dorfman, Carlos Fuentes, Cedomil Goic, Cesar Fernandez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Fernando Alegría, José Miguel Oviedo, Juan Loveluck, Julio Ortega, Luis Harss, Noé Jitrik, Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Roberto Fernández Retamar, Saúl Yurkievich e os brasileiros Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr., entre outros, tornaram-se os teóricos e, paralelamente, os historiadores da convulsão que acontecia *hic et nunc*. Todos, e cada

qual à sua maneira, contribuíram para estabelecer uma fortuna crítica vasta, desigual, por vezes contraditória, em que o engajamento político (mesmo nas análises voltadas para a especificidade da literatura) precisava ser explicitado por meio de afirmações categóricas e palavras de ordem a favor da maré revolucionária, que parecia expandir-se pelo continente, libertando o ser latino-americano da miséria e da opressão.

Não é o objeto desta tese o levantamento exaustivo da teorização produzida na época. Muito do que foi escrito está corrompido pela passagem dos anos, muitas certezas hoje parecem cândidas, quando não risíveis. Fanaram as ilusões radicais que, repetidas vezes, se sobrepunham à razão; tornaram-se obsoletas inúmeras assertivas a respeito das virtudes de certos autores; sobre alguns deles pesou a força devastadora do tempo, enquanto sobre outros a mesma voragem fê-los rejuvenescer ou manter intacta sua fascinação original. À distância de cinco décadas, as luzes cegantes do passado até certo ponto se diluíram, permitindo a contemplação da intensidade cambiante, do contraste entre o claro e o escuro, das nuances, antes invisíveis, que revestiam o conjunto de narrativas lançadas no período. Permitiram também, ao observador contemporâneo, a certeza de que, entre os mestres das décadas de 40 e 50 e os jovens vanguardistas dos anos 60, havia vários traços em comum, entre os quais primava a veemente rejeição dos obsoletos procedimentos real-naturalistas de escrita.

Carlos Fuentes expressou o rechaço coletivo de duas gerações a este realismo imediato, fotográfico, minucioso, unívoco, devedor dos modelos narrativos tradicionais do século XIX, mas sem a grandeza, a originalidade e o poder de abarcar as variedades possíveis do humano, tão presentes nos narradores do passado. Para Fuentes, o realismo filtrado pelos romancistas latino-americanos expunha-os a “um provincianismo de fundo e a um anacronismo de forma”.<sup>312</sup> A manutenção de técnicas já desgastadas (narrador onisciente com um único ponto de vista, linearidade temporal, espaço meticulosamente descrito, personagens agindo sob condições psíquicas e sociais referidas *ad nauseam* no texto) associadas ao esquematismo dos caracteres, à crônica regionalista de costumes, à linguagem convencional e à denúncia direta das mazelas urbanas e rurais completam o quadro dessa escritura cediça.

O objetivo primeiro dos escritores que adotaram o velho realismo era tornar eficaz suas mensagens éticas e emocionais, em regra simplistas, senão francamente ideológicas. Era também um princípio da época: nos dramáticos anos 30 e 40, a

---

<sup>312</sup> FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, p.23.

urgência da reflexão histórica e da ação política acabaram por decretar, em termos universais, o declínio do espírito vanguardista, predominante nos decênios anteriores. A iminência da guerra, a polarização das concepções de mundo e a irradiação de inequívoca cultura da morte (Alemanha e Itália), de cunho bárbaro e anticosmopolita, restringiram o alcance do experimentalismo estético. Sob a pressão dos acontecimentos, artistas e intelectuais começaram a admitir que havia coisas mais urgentes que a desintegração das formas petrificadas e a invenção anárquica de novos estilos. Como disse um historiador espanhol: “O clima de ansiedade coletiva gerou uma volta à ordem. E as estéticas do passado centradas na ruptura com o espírito do passado foram substituídas por uma estética vinculada a esse mesmo passado, com o objetivo de promover a ordem do futuro”.<sup>313</sup>

Fosse pela tirania dos acontecimentos ou pelo peso absorvente do ideário bolchevique, ou ainda por certa inocência da mentalidade periférica, as fórmulas ficcionais reducionistas do neorrealismo estenderam seu império pela América Latina. Narrar converteu-se em sinônimo de crítica ostensiva, de registro das deformações da realidade, de arguição dos privilégios de classe, mas esta apresentação da vida e dos sistemas opressivos, que mutilavam os seres, concretizava-se sem maiores cuidados com os meios singulares da execução literária.

Os autores apostavam no impacto das descrições do horror social, na força das ideias progressistas – ou pelo menos, anticapitalistas – e na sua aceitação imediata e não problemática, forçando o leitor a tomar partido. Estavam seguros de que a revolução podia, de alguma maneira, ser deflagrada pelos livros, vistos como armas de conscientização e de mudança política. Alguns deles, convictos do sentido pedagógico da literatura, aceitaram a proposta de utilização partidária de suas obras, chegando mesmo a uma delirante idealização do potencial sedicioso das massas populares, como no caso de certos relatos de Jorge Amado (*Jubiabá*, *Capitães da areia*). Para isso, nada melhor que a antiga estrutura real-naturalista de composição, sujeita ao estilo tradicional, com plena fluência expositiva, facilmente compreensível por seu efeito imediato de verossimilhança, projetando aos olhos do leitor fotografias estáticas de uma realidade igualmente estática.

O desejo de representar objetivamente o povo e as esperanças coletivas e, a par disso, a rejeição ao latifúndio e ao capital através do realismo imediato, transformaram

---

<sup>313</sup> SERRALER, Francisco C. *La cultura de entreguerras*. Madrid: Grupo 16, s/d, p.23.

as obras produzidas sob esta ótica em um conjunto de estereótipos e de trivialidades sociológicas, ainda que a descrição da desvalia de índios, camponeses e proletários até hoje nos desperte piedade e indignação, a exemplo de *Huasipungo* (1934), do equatoriano Jorge Icasa; *Casas mortas* (1954) e *Poço I* (1961), do venezuelano Miguel Otero Silva; e, em primeiro plano, *Cães famintos* (1938) e *Grande e estranho é o mundo* (1941), do peruano Ciro Alegría, que leva este realismo unívoco e previsível a seu melhor resultado, no sentido de provocar intensa comoção no leitor e instigar-lhe a inteligência para o combate social.

No Brasil, os chamados *romancistas de 30*, também de feição neorrealista, foram mais além do que seus contemporâneos hispano-americanos. Conseguiram associar a impugnação ética a um projeto estético de inovação moderada, ainda que eficaz: ultrapassagem do mero registro de fatos empíricos, amplitude de pontos de vista, linguagem sintética, coloquial, e, em alguns casos, montagens estruturais de relativa ousadia. Assim, conseguiram transmitir, em vários de suas criações, não apenas a força documental e a perspectiva problematizante, mas o *phátos*, as paixões, as tendências contraditórias, e a energia vital da aventura humana. Isso se deu, sobremaneira, nas narrativas de Graciliano Ramos (*Vidas secas*, *São Bernardo*); Dyonelio Machado (*Os ratos*); Erico Verissimo (*O tempo e o vento*, *O senhor embaixador*); Jorge Amado (*Terras do sem fim*, *Os velhos marinheiros*); e José Lins do Rego (*Fogo morto*), para citar alguns dos textos mais reconhecidos pela crítica e pelo público.

Carlos Fuentes, ao argumentar que a nova poética romanesca exigia a violação de todos os códigos do realismo inventariante, de teor puramente mimético, considerou que isso aconteceria mediante a imaginação, o atrevimento técnico e a volúpia por uma linguagem propícia à abertura de múltiplas constelações de significado:

O compromisso maior do ficcionista é de inventar verbalmente a segunda História, sem a qual a primeira é ilegível. [...] É redefinir perpetuamente os seres humanos como problemas e em vez de entregá-lo mudos e atados de pés e mãos às respostas pré-fabricadas da ideologia.<sup>314</sup>

A ultrapassagem das convenções de narração oitocentista, preconizada por Fuentes, ocorreu, paradoxalmente, a partir do enlace dos jovens autores latino-americanos com uma tradição anterior – a tradição de ruptura – estabelecida na década de 1920, pelas obras seminais de Joyce, Kafka, Hemingway, Faulkner, John dos Passos e Virgínia Woolf. Ainda que não tivessem constituído um agrupamento, e muito menos

---

<sup>314</sup> FUENTES, Carlos. *Geografía de la novela*, p. 21.

um movimento, aqueles prosadores, condicionados pelo ímpeto modernizador e pelo clima de desordem e angústia da época, haviam desmontado as velhas formas romanescas, deflagrando um processo que Miklós Szabolcsi chamou de “realismo em decomposição”.<sup>315</sup>

Se Joyce, em *Ulisses* (1922), realizara um mostruário técnico de inovações, com o uso da paródia e de alta variedade de estilos e discursos, com a fundação de uma linguagem inconfundível e com a fixação definitiva do monólogo interior como mecanismo de esquadramento da personalidade; se Kafka (*A metamorfose*, 1915, e *O processo*, 1925) instaurara, por intermédio de prosa límpida, antirretórica, quase protocolar, um universo de pesadelo no qual o homem, sob o domínio de culpas inexprimíveis, está previamente condenado à incomunicabilidade, ao absurdo e à morte; se Hemingway, para representar a luta do indivíduo à procura de razões de viver, estabelecera, a partir de seus primeiros contos e do romance *O sol também se levanta* (1926), uma linguagem de rigoroso despojamento, assinalada pelas constantes elipses que produzem no discurso hiatos, zonas de silêncio e ambiguidades; se John dos Passos, com *Manhattan Transfer* (1925), e a trilogia USA (1930-1936), inaugurara tanto a “collage”, ao gosto futurista, quanto a montagem cinematográfica no romance, pela sucessão de curtíssimas cenas urbanas, espécie de sequência de vinhetas, em que fundia a interioridade dos personagens ao dinamismo aterrador das grandes metrópoles – influenciando de maneira direta *A região mais transparente* (1959), de Carlos Fuentes, e, pelo menos, uma novela de Juan Carlos Onetti, *Terra de ninguém* (1941); se Virgínia Woolf, com *Mrs. Dalloway* (1925) e *As ondas* (1931), deslumbrara García Márquez e companheiros de geração por sua prosa fluida e sua aguda percepção das camadas ondulantes da alma humana; se todos esses autores haviam se transformado em fonte de influência, se foram lidos, relidos e metabolizados, é preciso sublinhar que um deles acabaria por se sobrelevar em relação ao demais: William Faulkner.

Mario Vargas Llosa, que desde muito jovem lera Faulkner com um lápis na mão para sublinhar a excelência de seus achados formais, foi taxativo:

Sem Faulkner não teria havido romance moderno na América Latina. Os melhores escritores o leram, e Carlos Fuentes e Juan Rulfo, Cortázar e Carpentier, Sábato e Roa Bastos, García Márquez e Onetti souberam tirar partido de seus ensinamentos, assim como o próprio Faulkner aproveitou a maestria técnica de Joyce e as sutilezas de Henry James para construir sua esplêndida saga narrativa. [...] Questionado por Eduardo Galeano a respeito

---

<sup>315</sup> SZABLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX*. Brasília: Editora UNB, 1990, p.19.

de seus romancistas preferidos, Juan Carlos Onetti respondeu: 'Faulkner. Faulkner. Eu li páginas suas que me deram a sensação de que é inútil seguir escrevendo. Para quê, corno? Se ele já fez tudo. É tão magnífico, tão perfeito.'<sup>316</sup>

Um dos raros ficcionistas a fundar um mundo – cujo suporte é o condado imaginário de Yoknapatawpha, no Sul dos Estados Unidos – e injetar-lhe o sopro perpétuo da vida, graças à invenção de figuras humanas trágicas e desequilibradas, impelidas à loucura, à truculência, à intolerância e aos desvãos dos desejos incestuosos, Faulkner supera o realismo banal por intermédio de uma linguagem densa e por um procedimento transfigurador de exacerbada índole vanguardista. Além de captar o fluxo descontínuo do tempo, e de ocultar fatos relevantes para o andamento da intriga romanesca, gerando permanente atmosfera de dúvida e incerteza, consegue distanciar-se do narrador tradicional, atomizando o olhar único, que se pluraliza em outros infinitos olhares e produz, uma acumulação caleidoscópica de visões e pontos de vista. O efeito de distorção e amplitude resultante dessas múltiplas perspectivas é extraordinário. Daí o fascínio exercido por Faulkner sobre os latino-americanos, que aprenderam em sua obra ser possível desenvolver a produção imaginária (infiltrada pela realidade concreta), de maneira mais complexa e instigante, sem reduzir o texto a simples jogos de acrobacias formais.

Contudo, há outro fator que explica a importância dos romances de Faulkner para duas gerações de escritores surgidos na América Latina, e ele foi bem apontado por Pascale Casanova:

Nas regiões excentradas do universo literário, as inovações técnicas do romancista americano foram usadas de maneira libertadora. Faulkner pertence, a partir de então, mais do que qualquer outro, ao repertório explícito dos escritores internacionais dos espaços literários dominados, que tentam escapar das imposições das regras nacionais, pois encontrara uma solução literária ao que, antes dele, era um impasse político, estético e literário. [...] Faulkner foi uma formidável máquina de acelerar o tempo, já que fez cessar a maldição do atraso das periferias oferecendo aos romancistas dos países mais desprovidos a possibilidade de dar uma forma estética aceitável às realidades mais depreciadas das margens do mundo. [...] Ele acabou com a maldição das hierarquias literárias impostas; procedendo a uma reviravolta prodigiosa de valores e recuperando bruscamente o atraso acumulado das literaturas até então excluídas do presente literário, ou seja, da modernidade.<sup>317</sup>

Paralelamente ao experimentalismo de substrato modernista, os autores do *boom* professavam, sob o estímulo da teoria sartreana do engajamento e da crepitação política da época, a ideia de uma literatura comprometida com a angústia do imediato, mas não

---

<sup>316</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción*, p.86.

<sup>317</sup> CASANOVA, Pascale. *A república mundial das Letras*, p. 403.

no sentido denunciatório, sentimental e panfletário dos ficcionistas-militantes das décadas anteriores. Carlos Fuentes, Carpentier, Cortázar, García Márquez, José Donoso, Juan Rulfo, Onetti, Mario Benedetti, Roa Bastos, Vargas Llosa e outros acreditavam que seus textos eram artefatos soberanos e autônomos, construídos segundo disposições puramente literárias, e cuja função precípua se situava no plano da resolução das formas artísticas. Dialeticamente, porém, viam neles uma fonte de conhecimento sensível da realidade e postulavam que essa matéria devia estar subordinada tanto à ótica “crítica-problematizante” – expressão de José Guilherme Merquior –<sup>318</sup> quanto ao sentimento permanente de rebelião contra a vida, tal qual ela é. Sob este ângulo, vinculavam-se não apenas às vanguardas europeias do início do século XX, com sua fórmula “revolução na política/revolução na arte”, mas também ao supremo cânone das narrativas realistas do século XIX.

Dois textos de Vargas Llosa permaneceram como sínteses abarcadoras da dimensão insurrecta das ficções produzidas naqueles anos. Ambos desencadearam aplausos e controvérsias. O primeiro foi o discurso intitulado *A literatura é fogo*, que pronunciou ao receber o Prêmio Romulo Gallegos, em Caracas, 1967, pelo romance *A casa verde*. A dicção e o conteúdo de sua fala entusiasmaram (ou chocaram) a fremente plateia que o escutava:

As mesmas sociedades que exilaram e rechaçaram o escritor podem pensar agora que convém assimilá-lo, integrá-lo, conferir-lhe uma espécie de estatuto oficial. É preciso, por isto recordar a nossas sociedades o que as espera. Advertir-lhes que a literatura é fogo, que ela significa inconformismo e rebelião, que a razão de ser do escritor é o protesto, a contradição e a crítica. [...] As coisas são assim e não há escapatória: o escritor tem sido, é e continuará sendo um descontente. Ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever, ninguém que esteja de acordo, reconciliado com a realidade, cometeria o ambicioso destino de inventar realidades verbais. A literatura é uma forma de insurreição permanente e não admite camisas-de-força. Todas as tentativas destinadas a dobrar sua natureza airada e indócil fracassarão. A literatura pode morrer, mas jamais será inconformista.

Somente se cumprir esta condição, a literatura será útil à sociedade. Ela contribui para o aperfeiçoamento humano, impedindo o marasmo espiritual, a autossatisfação, a imobilidade, a paralisia, o amolecimento intelectual ou moral. Sua missão é agitar, inquietar, alarmar, manter os homens em constante insatisfação de si mesmos. [...] Contudo, quando as injustiças sociais desaparecerem no futuro não terá chegado para o escritor a hora do consentimento, da subordinação ou da cumplicidade oficial. Na nova sociedade e pelo caminho que nos precipitarem nossos fantasmas e demônios pessoais, teremos de seguir, como ontem, como hoje, dizendo não, rebelando-nos, exigindo que seja reconhecido nosso direito de discordar, mostrando dessa maneira vivente e mágica, como só a literatura pode fazer, que o dogma, a censura, a arbitrariedade também são inimigos mortais do

---

<sup>318</sup> MERQUIOR, José Guilherme. Situación del escritor. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina en su literatura*, p. 383.



progresso e da dignidade humana, afirmando que a vida não é simples nem cabe em esquemas, que o caminho da verdade nem sempre é liso e reto, mas sim frequentemente tortuoso e abrupto, demonstrando com os nossos livros uma e outra vez a complexidade essencial e a diversidade do mundo e a contraditória ambiguidade dos fatos humanos.<sup>319</sup>

O outro texto – na verdade dois parágrafos de seu livro *García Márquez, história de um deicídio* – logo se tornou antológico por apresentar um desdobramento sofisticado do discurso feito em Caracas. Neles, Vargas Llosa expõe com maior clareza, ou maior brilho literário, o princípio ético constitutivo das ficções lançadas no período. Além da celebração do perene amotinamento moral dos romancistas, estes eram alçados à condição de deuses laicos e transgressores pelo dom de criar mundos alternativos ao mundo gerado por Deus:

Escrever é um ato de rebelião contra a realidade, contra Deus, contra a criação de Deus que é a realidade. É uma tentativa de correção, mudança ou abolição da realidade real, de sua substituição pela realidade fictícia que o escritor cria. Este é um dissidente: cria vida ilusória, cria mundos verbais, porque não aceita a vida e o mundo tal como eles são (ou como acredita que são).

A raiz de sua vocação é um sentimento de insatisfação contra a vida; cada obra é um deicídio secreto, um assassinato simbólico da realidade.<sup>320</sup>

Em suma, duas gerações de narradores da América Latina (a primeira por meio de vozes solitárias, a segunda através de um sistema literário formado no contexto favorável dos anos 60 e 70), romperam com as técnicas esgotadas do naturalismo corriqueiro e entregaram-se à fabricação de universos romanescos, abertos na estrutura e experimentais nos procedimentos. Aproximava-os também uma ideia geral da literatura como desafio ao poder e ao *establishment*, isto é, como busca da construção de monumentos ficcionais contestadores do mundo. Rejeitavam assim a noção de arte pela arte ou de qualquer fórmula puramente esteticista. A afinidade entre esses prosadores estendia-se ao campo das percepções, fantasias e projetos criativos, porém, apesar da cercania de seus desígnios artísticos, o resultado final das obras indicava uma evidente diversidade de espécies ou de modos narrativos, o que surpreendeu e confundiu leitores e críticos subjugados por aqueles febricitantes relatos.

## UMA TENTATIVA DE CARACTERIZAÇÃO

---

<sup>319</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*, p. 135-6.

<sup>320</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*, p.85

Talvez as imagens mais identificadas com o sopro renovador que sacudia a ficção no continente tenham vindo de alguns romances de García Márquez e de seus epígonos: seres extraordinários, capazes de esquivar-se naturalmente de todas as regras da normalidade e cujos destinos estavam definidos muito antes de seu próprio percurso existencial. Leitores do mundo inteiro não escondiam seu deslumbramento com as ficções povoadas de personagens insólitos e de suntuosas cenas de irrealidade e magia. Por muitos anos, este foi o rosto mais visível da nova narrativa, sempre associada ao mítico, ao fantástico, e, depois, ao meramente alegórico.

Criou-se tal confusão conceitual que até hoje textos de Borges, Cortázar, Rulfo e Guimarães Rosa são considerados integrantes de uma mesma tendência, como se construídos a partir de premissas idênticas. Vários ensaios publicados sobre o assunto mais encobriram o seu significado do que o esclareceram, tanto é que, em 1973, durante congresso internacional dedicado unicamente à busca de um consenso interpretativo, Emir Rodríguez Monegal defendeu a supressão total das referidas categorias, devido ao “diálogo de surdos” travado entre os críticos. A consagração de obras voltadas para a fabulação do maravilhoso ou para a sugestão da permeabilidade do real por elementos fantásticos talvez tenha empalidecido naquele momento muitos outros romances que se haviam mantido fiéis a um princípio clássico do realismo: a representação do mundo concreto a partir do rígido ângulo da racionalidade. Contudo, o efeito de *Cem anos de solidão* fora tão atordoante, que evocar a narrativa latino-americana consistia, quase sempre, ligá-la a universos regidos pelo fabuloso e pelo extranatural.

O certo é que, meio século depois, no nevoento terreno daquela novelística que encheu a todos de espanto, podemos distinguir não apenas as confluências, mas também algumas linhas estruturais divergentes, nascidas do ponto de vista com que cada escritor examinou e construiu o tema, as ações nucleares do romance e as formas de entendimento da realidade por parte de seus protagonistas. É possível apontar três vertentes nas ficções da época, o que não impede que certos autores (García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes) transitem de uma modalidade romanesca a outra. Elas seriam o

- Real maravilhoso ou realismo mágico;
- Fantástico;

- Novo realismo ou realismo sincrético.

## 1. O real maravilhoso ou realismo mágico

Em 1949, Alejo Carpentier lançou um romance histórico singular, *O reino deste mundo*, cuja ação transcorre entre 1760 e 1820, no Haiti, então colônia francesa, em um período de dramáticas e sangrentas conturbações (levante de cativos negros, abolição da escravatura, estabelecimento de um reinado, logo destruído). Apesar da excelência de sua realização, o texto ficou mais conhecido pelo seu prefácio que, no dizer de Emir Rodriguez Monegal, é “o prólogo mais elucidativo da nova narrativa latino-americana”.<sup>321</sup> Nele, o escritor cubano vale-se da expressão “real maravilhoso” para designar a coexistência, em um espaço latino-americano, de duas visões de mundo, uma racionalista, de feição europeia, e outra mítica, oriunda da cosmogonia africana dos negros em cativeiro no Haiti. A expressão aparecera secundariamente em manifestos surrealistas de André Breton, mas desfocada das condições sociais concretas, correspondendo antes a um lampejo fantasioso do artista do que a uma circunstância da objetividade.

“Truques de prestidigitação” – <sup>322</sup> definiu Carpentier a estas realizações vanguardistas, que ele bem conhecia, pois, no final da década de 20, integrara-se ao grupo surrealista em Paris. Abandoná-lo-ia, nos anos seguintes, por uma das tantas divergências internas que ocorriam no interior desses movimentos. No prólogo, torna-se evidente o rancor e o desprezo votados a Breton e aos adeptos que ainda lhe eram fiéis, porém a sua essência funda-se na percepção da profunda diferença de compreensão do mundo real por dois tipos de mentalidade. Escritor de clara orientação realista, ele descobrira, em sua viagem ao Haiti, uma formação civilizacional para quem os fenômenos, a natureza, os acontecimentos e a própria existência humana transcendiam à pura materialidade, ao fato positivo, sendo dotados de estranho animismo que os levava a quebrar os limites da morte, as leis do tempo e do espaço, e a conviver com deuses e

---

<sup>321</sup> MONEGAL, Emir Rodriguez. El reino de este mundo. In: MÜLLER-BERG, Klaus (org.). *Asedios a Carpentier*, p.101.

<sup>322</sup> CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, página sem numeração. Tradução de João Olavo Saldanha.

entidades capazes de interferir cotidianamente na existência dos indivíduos, dos animais e da natureza.

O maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor de suas inadvertidas riquezas, ou de uma ampliação de suas escalas e categorias, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’. Antes de tudo para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. [...]

É evidente, pela virgindade da paisagem, pela sua formação, pela ontologia, pela afortunada presença do índio e do negro, pela Revelação, que constitui seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, que a América ainda está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. [...] Entretanto – pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica presença dos personagens que se encontraram em determinado momento na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo – tudo é maravilhoso, nessa história impossível de situar na Europa e que, todavia, é tão real como qualquer feito exemplar daqueles consignados para a edificação pedagógica nos manuais escolares. Mas o que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?<sup>323</sup>

O virtuosismo literário de Carpentier, que transforma *O reino deste mundo* na narrativa modelar do “real maravilhoso”, reside sobretudo na conjugação sutil e convincente da historicidade concreta do Haiti – fatos e personagens saídos de crônicas fidedignas da época – com o registro de criaturas cuja disposição psíquica assentava-se em crenças no sobrenatural e no lendário. As cenas capitais do texto (a morte do líder rebelde Mackandal, queimado em público para servir de exemplo a escravos e mulatos livres; a derrocada do rei Henri Christophe) transcorrem sob a ótica do maravilhoso, mas o narrador não se furta de apresentá-las, mesmo que rapidamente, sob o ângulo dessacralizado dos europeus, para quem a realidade era apreensível em toda a sua extensão pela força abarcadora do *logos*.

O contraponto exercido pela racionalidade, no entanto, não desautoriza as versões mágicas, tão plausíveis no texto como os postulados que os senhores brancos se utilizam para examinar e conceber a existência. No desfecho do romance, prevalece a visão do protagonista negro, Ti Noel, símbolo da resistência dos haitianos submetidos à escravidão. José Miguel Oviedo resumiu com propriedade o elemento dialético que estrutura o relato: “A vivência histórica se estende contraditoriamente até o nível do feitiço e do prodígio”.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Op. cit., página sem numeração.

<sup>324</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.3, p.491.

Se os caminhos da História se tornam dependentes do vodú, da fé e do arbítrio de deuses insondáveis, por outro lado, a consciência final de Ti Noel sintetiza magnificamente o sagrado e o profano, o tempo primordial dos mitos e o tempo impregnado da noção de mudança, nota característica da modernidade. Já envelhecido, o personagem faz uso de seus poderes extraordinários e torna-se ganso, mas, ao ser rejeitado pelos outros animais, opta por retornar à condição humana e questiona sua própria vida, compreendendo-a então em seus limites e possibilidades. Ti Noel recusa qualquer conforto salvacionista, pois agora se dá conta que no “Reino dos Céus” nada havia a conquistar, que tudo lá já fora estabelecido e hierarquizado, e que só lhe restava, submergir no drama terreno e reafirmar orgulhosamente a grandeza do homem.<sup>325</sup> “Por isso, esmagado pelos sofrimentos e pelas Tarefas, belo na sua miséria, capaz de amar em meio às calamidades, o homem poderá encontrar sua grandeza, sua máxima medida no Reino deste Mundo”.<sup>326</sup>

Enquanto Carpentier encontrava a realidade maravilhosa na cultura afro-haitiana, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias – um mestiço que já havia descoberto suas próprias raízes indígenas na Paris vanguardista da década de 1920 – tratava de incorporar literariamente a cultura maia desde a sua primeira obra, *Lendas da Guatemala* (1930). Ao avesso dos “indigenistas” que privilegiavam em suas ficções a exploração social dos nativos pelos brancos, Asturias sempre se interessou por captar (e, em parte, inventar) as elaborações míticas e poéticas dos antigos maias, “próximas das formas pré-hispânicas de imaginação que nada têm a ver coma tradição literária europeia”.<sup>327</sup>

O seu romance mais complexo, *Homens de milho* (1949), filia-se à corrente do real maravilhoso, ou do realismo mágico, como ele prefere. Sua leitura é um exercício difícil, pois tanto a linguagem simbólica como o substrato ordenador do pensamento indígena, que articula sequências narrativas sem a lógica da causalidade a que o leitor moderno está acostumado, criam obstáculos quase intransponíveis à compreensão total do texto, frequentemente convertido em enigma ou obscuridade. O resultado final, porém, é surpreendente: um larguíssimo afresco da sociedade maia, cujos mitos,

---

<sup>325</sup> Na conclusão de *Grande sertão: veredas* também Riobaldo, ao reconhecer a aprendizagem do amor com Diadorim, afirma sua fé no “homem humano”, na vida deste mundo, e não no sobrenatural.

<sup>326</sup> CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*, p. 117.

<sup>327</sup> OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, p.480.

fantasias, formulações religiosas e prática cotidiana confundem-se e, em geral, sobrepõem-se à realidade histórica. Vargas Llosa resumiu bem o foco do relato:

A experiência refletida não é o desprovimento do indígena de nossos dias, mas o trauma original de sua cultura bruscamente interrompida pela chegada dos conquistadores, de civilização mais evoluída e poderosa, que a subjugaram e perverteram. De repente, estar diante de deuses diferentes que vinham substituir a força dos seus próprios, ante uma concepção de mundo e do transmundo que em nada coincidia com aquela na qual havia vivido imersos, e ter que mudar de regime de trabalho, de família, de alimentação, de pensamento, para poder sobreviver, é um drama que protagonizaram todos os povos do mundo colonizado pelo Ocidente.<sup>328</sup>

Fosse pela recepção um tanto fria do público da época em relação a sua obra, fosse pela suposta ou real aspereza no trato com seus pares, que o levou a significativo número de relações inamistosas, Miguel Ángel Asturias, mesmo recebendo o Nobel de 1967, não teve o justo reconhecimento por ter sido um dos inventores do conceito de realismo mágico no plano literário.<sup>329</sup> Em 1970 procurou explicitar o que entendia pelo termo.

Um índio ou um mestiço, habitante de uma pequena aldeia, conta ter visto como uma nuvem ou uma pedra enorme se transformou numa pessoa ou num gigante. Todos estes são fenômenos alucinatorios que se dão com frequência entre as pessoas das aldeias. Por suposto, um se ri do relato e não acredita nele. Porém, quando se vive entre eles, a gente percebe que essas histórias adquirem peso. As alucinações, as impressões que o homem obtém de seu meio tendem a transformar-se em realidades, onde existe, sobretudo, uma determinada base religiosa e de culto, como no caso dos índios. Não se trata de uma realidade palpável, mas de uma realidade que surge de uma determinada imaginação mágica. Por isso, ao expressá-lo, chamo-o de realismo mágico.<sup>330</sup>

Ainda que Asturias tenha a precedência na criação de narrativas fundadas na presença do sobrenatural, foi Alejo Carpentier, de fato, o primeiro a instituir um esboço interpretativo da formulação que unia a estrutura clássica do romance ocidental, atualizada por inovações formais, e uma notação do choque (ou da fusão) de distintas concepções de mundo, correspondentes por sua vez a estágios diferenciados de processo civilizatório. De um lado, a realidade das elites urbanas, impregnada de crescente racionalismo e cientificismo, em um processo de desmagificação do mundo que se acelerara durante a II Revolução Industrial. De outro, as sociedades ameríndias e afro-latino-americanas, inflexivelmente submetidas pelos colonizadores, e que, como defesa a essa voragem trituradora, se apegaram a seu imaginário passadista, ou seja, a um

---

<sup>328</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Diccionario amoroso da América Latina*, p. 32.

<sup>329</sup> A expressão fora usada originalmente pelo crítico de arte Franz Roth referindo-se a uma tendência da pintura alemã da época. Na acepção literária, sua primeira utilização deveu-se ao escritor guatemalteco.

<sup>330</sup> Entrevista concedida a Günter Lorenz. In: \_\_\_\_\_. *O diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973, p. 256.

conjunto de crenças, concepções de existência e representações do real, sempre envolvidas por um halo mítico. Simultaneamente, outras formações sociais, por isolamento geográfico, divorciaram-se do fluxo histórico e também permaneceram em uma ordem cultural sacralizada, caso dos “grandes sertões” latino-americanos. Portanto, a matéria-prima do real-maravilhoso estava a disposição dos ficcionistas. Mircea Eliade descreveu com propriedade esses universos anacrônicos que vivem sob a tutela do sobrenatural:

Os mitos relatam não só a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, senão todos os acontecimentos primordiais. [...] Se o mundo existe, se o homem existe, é porque os Seres Sobrenaturais realizaram uma atividade criadora no princípio. O homem, tal como é hoje, resulta diretamente destes acontecimentos míticos, está constituído por estes acontecimentos. [...] Estes se sucederam nos tempos míticos e, por conseguinte, constituem uma história sagrada, porque os personagens do drama não são humanos e sim Seres Sobrenaturais.<sup>331</sup>

Contudo, o aspecto mais inusitado da teoria do real maravilhoso era o ponto de vista assumido pelo autor cubano de apresentar a cultura dos dominados não sob o falso fulgor do pitoresco e do exótico, e sim a partir dela mesmo, de sua específica consciência do mundo. Este novo ponto de vista, que pressupõe uma voz narrativa impassível ou mesmo conivente com os territórios mágicos retratados, originou três obras-primas da novelística universal: *Pedro Páramo*, *Grande sertão: veredas* e *Cem anos de solidão*. A exemplo dos livros de Asturias e Carpentier, nelas, a “perspectiva ficcional lógica-racional”<sup>332</sup> também se esgarça em decorrência da índole das sociedades que cada uma vai expressar simbolicamente. As cidades míticas (Comala e Macondo) e o sertão de João Guimarães Rosa correspondem a mundos fechados, esquecidos, vivendo sob o domínio de assombrações e miragens, alheios às luzes do progresso burguês, mundos condenados ao perecimento (ou ao “desencantamento”, como escreveu Max Weber), pela invencível modernização que logo os devoraria sem piedade.

Pode-se afirmar, por fim, que todas as narrativas do real maravilhoso, apesar das óbvias singularidades, têm sua escritura constituída por algumas premissas comuns:

---

<sup>331</sup> ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1973, p.25.

<sup>332</sup> Feliz expressão criada por José Hildebrando Dacanal para delimitar o romance realista tradicional em *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988. Neste livro, salvo engano, Dacanal é o primeiro crítico a vislumbrar a presença das civilizações sertanejas, isoladas e alheias à onda de modernidade racionalista que varreu o Ocidente e, assim, explicar a filiação de Guimarães Rosa, Mário Palmério, João Ubaldo Ribeiro e Benito Barreto à corrente do realismo mágico, que ele designou como nova narrativa épica latino-americana. Nestes povos perdidos, domina a visão mítica, baseada na tradição ibérica medieval de origem católica.

- a) Tensão entre o histórico e o mítico;
- b) Limites indefinidos entre o real e o irreal;
- c) Aceitação inocente pelos personagens de fatos que contrariam a natureza e a racionalidade;
- d) O verificável e o puramente imaginário integrados na mesma escala de normalidade. Portanto, mesmo quando as ações narradas rompem com as leis naturais, elas continuam verossímeis;
- e) Quebra das noções cronológicas de tempo e dos princípios físico-geográficos de espaço;
- f) Acontecimentos banais e fenômenos da natureza representando sinais, augúrios, premonições, indicações dos deuses, dos mortos ou do destino;

## 2. O fantástico

Uma das maiores confusões teóricas desencadeadas pelo *boom* deu-se na delimitação entre realismo mágico e fantástico. Por conta da ausência de reflexão histórica sobre as diferenças que separavam essas modalidades ficcionais, todos os textos desafiadores da mimese tradicional do realismo clássico foram enquadrados na mesma corrente estética. Lembro-me de ter visto em Paris a edição francesa de *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, junto a um cartaz onde se lia: “obra-prima do realismo mágico latino-americano”. A distorção conceitual segue até hoje, pois, na camada mais imediata de leitura, as narrativas de cunho mágico e fantástico assemelham-se em função de dois pontos comuns:

- a) a irrupção do fato inexplicável, do elemento sobrenatural e do mistério sem solução;
- b) o afastamento – ou mesmo a rejeição - do realismo centrado na verossimilhança exterior, na possibilidade de explicação científica dos fenômenos e no encadeamento lógico de causa e efeito que rege o comportamento e as ações humanas.



Contudo, existe uma fissura primordial entre estas categorias. Uma nasce da plena adoção pelo narrador da visão ingênua de seus protagonistas sobre a normalidade de acontecimentos inadmissíveis e ilógicos. Outra, ao contrário, resulta do surgimento de uma atmosfera absurda e ameaçadora, a partir de fatos que desintegram as leis naturais da vida concreta. No primeiro caso, o narrador adere à visão mítica de comunidades pré-modernas, ainda não submetidas à *ratio* iluminista, para quem o sagrado e o mágico fazem parte da existência cotidiana. No segundo, o narrador introduz acontecimentos insólitos (em geral aterrorizantes), dentro de um universo aparentemente prosaico e verossímil, seguindo a arbitrariedade de sua imaginação criadora. A este último tipo de relato é o que chamamos de fantástico.

Em sua forma moderna, a proliferação desta espécie narrativa deu-se no século XIX, no auge das revoluções tecnológicas e científicas que ambicionavam extinguir todos os mistérios do mundo. O apelo do fantástico foi imediato, não apenas por trazer à tona um corpo lendário de assombrações, fantasmas, criaturas artificiais e monstruosas ainda latentes na memória coletiva, nem pelos efeitos amedrontadores que sua fruição desencadeava, mas, antes de tudo, por permitir certo olhar cético sobre as certezas definitivas da “deusa Razão”, então considerada a única fonte segura de conhecimento da realidade empírica. As melhores obras fantásticas da época são presididas por astucioso princípio da ambiguidade, em que a emergência do sobrenatural sempre deixa pequenas frestas para uma explicação plausível do ocorrido (ilusão de sentidos, pesadelo, imaginação descontrolada), embora, ao mesmo tempo, “esta explicação seja completamente privada de probabilidade interna”, como afirma Vladimir Soloviev.<sup>333</sup>

O fantástico que nos interessa, entretanto, é aquele que se refundiu na América Latina e, desde a década de 1960, projetou-se em termos internacionais, com o reconhecimento de sua singularidade e de sua admirável depuração construtiva. A pátria americana, por excelência, desse tipo de narrativa foi a Argentina. (Seria melhor dizer Buenos Aires, a primeira cidade da parte ibérica do continente a viver a experiência da modernidade, tanto no sentido de suas complexas ofertas quanto no de desmontagem da integridade do ser e das visões unívocas sobre o real). O dilaceramento da alma argentina entre a adesão à cultura europeia e a nostalgia dos tempos heroicos, entre as construções mais elevadas do espírito, a barbárie dos caudilhos e a fúria neofascista das

---

<sup>333</sup> Apud TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed., 2010, p. 31.

legiões castrenses, entre o requinte aristocrático das elites e os brados inquietantes da plebe peronista produziram regiões de trevas, interstícios povoados de espectros que – talvez – expliquem o gosto pelo fantástico e pelo alegórico, tão fortes na literatura local. “Trata-se de um país que parece gravitar eternamente em torno de um eixo de irrealidade”, disse Mario Vargas Llosa, por ocasião de visita a Porto Alegre. O tom de blague com que o escritor pronunciou a afirmativa não destruía os elementos de verdade nela contidos.<sup>334</sup>

Seja como for, o modelo de ampliação de significado do fantástico veio da Europa, com a obra de Kafka, que inverteu a linha dos relatos convencionais, como bem o demonstrou Todorov, pois estes sempre “partiam de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, enquanto *A metamorfose* parte de um acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural.”<sup>335</sup> Por isso, enquanto os primeiros visavam a causar medo no leitor, os textos kafkianos objetivavam alargar o âmbito da realidade e desnudar sua natureza absurda. Borges e Cortázar foram os cultores da nova formatação desta espécie literária, erguendo-a a um patamar compatível ao atingido pelos relatos do escritor tcheco.

Na obra de Borges, o fantástico despoja-se de qualquer vestígio assustador ou opressivo, convertido em jogo de inteligência, em exercício engenhoso, geométrico, sutilmente irônico e portador de metáforas paradoxais sobre o sentido do tempo e do universo. Em sua tessitura, todos os sistemas de pensamento se confundem e se atomizam, anulando-se uns aos outros e deixando velada dentro de si a hipotética ordem que sustentaria a realidade. O vazio e a incerteza acompanham a incursão do escritor argentino pelo fantástico, mas são antes experiências intelectuais do que propriamente existenciais. Conforme observou Cortázar, os contos de Borges nascem de ideias abstratas, logo desdobradas em personagens e argumento ficcional. Na maior parte das vezes, trata-se de motivos, temas e acontecimentos já apresentados por outros autores, que serão postos de cabeça para baixo, corroídos em sua essência pelo insólito e submetidos a uma escritura de deslumbrante perfeição verbal e poder sugestivo.

---

<sup>334</sup> Repare-se na abundância de escritores que escreveram relatos fantásticos naquele país: além de Borges e Cortázar, Horacio Quiroga (uruguaio de nascimento), Adolfo Bioy Casares e Felisberto Hernández, para citar os mais conhecidos. E o que é o *Informe dos cegos*, de Ernesto Sábato senão um mergulho em pesadelo paranoico e aterrorizante, à moda do fantástico gótico?

<sup>335</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*, p.179.

Em Cortázar, todavia, o fantástico volta a corporificar-se enquanto pulsão concreta. Seus contos estão repletos de estremecimentos, epifanias, fatalidades e revelações de tempos paralelos. As fronteiras entre a realidade e a irrealidade se apagam e se justapõem de tal maneira que é impossível discernir o onírico do cotidiano. Sob este prisma, contos como *A casa tomada*, *Carta a uma senhorita em Paris*, *As babas do diabo*, *O ídolo das Cíclades*, *A noite de barriga para cima*, *A ilha ao meio-dia*, *Instruções a John Howel* e *O outro céu* estão entre o que se produziu de definitivo no gênero durante o século XX, despertando em seus leitores espessos sentimentos de inquietude e estranheza. Para Cortázar, esses relatos não nasceram de atos de vontade criadora, e sim de sonhos, pesadelos e também de impressões fugidias do real que desde menino o fascinavam.

Ali (lendo Julio Verne) me dei conta do que me acontecia: desde muito pequeno o fantástico para mim não era o que as pessoas o consideravam, para mim era uma forma de realidade que em determinadas circunstâncias podia se manifestar por meio de um livro ou de um acontecimento. [...] Eu aceitava uma realidade maior, mais elástica, mais expandida em que tudo cabia.<sup>336</sup>

A noção de que existência banal guarda em si abismos insondáveis o acompanhou durante toda a carreira. A única forma de ingressar neste espaço nevoento e hermético – abrindo novas portas da percepção e descobrindo, talvez, um outro universo, com suas leis subterrâneas – dar-se-ia pela técnica libertadora do sonho e pelo voo livre da imaginação. Para o autor de *Bestiário*, o fantástico representou a alternativa de “projetar com mais clareza e mais força a realidade que nos cerca.”<sup>337</sup> Em entrevista a González Bermejo, procurou delimitar a concepção que anima esta categoria narrativa.

Para mim o fantástico é a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e de nossa mente racionalista, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que o nosso cérebro lógico não capta, porém que, em alguns momentos, irrompem e se fazem sentir.<sup>338</sup>

A intencional ambiguidade dos textos fantásticos de Cortázar, a oscilação entre os vários planos de realidade e os seus “sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos”<sup>339</sup> acabam por vinculá-los a duas das tendências da literatura contemporânea: o esforço de retratar a vida em suas nuances mais fugidias e a descida às zonas escuras e indevassáveis do ser. Assim, tais obras, impregnadas de polissemia, propiciam um vasto campo de interpretações, seja as que privilegiam a interioridade do

<sup>336</sup> CORTÁZAR, Julio. *Aulas de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p.51. Tradução de Fabiana Camargo.

<sup>337</sup> Op. cit., p. 114

<sup>338</sup> BERMEJO, Ernesto González. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1981, p.42.

<sup>339</sup> ALAZRAKI, Jaime. La narrativa fantástica. In: PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, vol.II. México, D.F.: Fondo de Cultura Económico, 2010, p.797.

indivíduo – a “erupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido”, como quer Calvino – <sup>340</sup> seja aquelas que põem em evidência o fundo histórico-social subentendido na floresta simbólica das palavras.

A corrente fantástica, sob influência de Borges e Cortázar, recrudescer fortemente na América Latina, sobretudo nos anos 70, quando ditaduras militares se espalharam pelo continente com seu imperativo de violência, repressão e censura. Muitas vezes, a metáfora converteu-se na única opção possível para que os ficcionistas publicassem suas obras. A utilização de linguagem cifrada com vocação alegórica confundia os censores e estabelecia uma cumplicidade com os leitores, aptos a verter para seu idioma politizado as imagens surrealistas que, de alguma maneira, já carregavam um código acessível de decifração. A emergência de forças demoníacas do inconsciente, os inusitados câmbios temporais e espaciais, os desajustes psíquicos do indivíduo frente ao destino e à fatalidade – tópicos decisivos daquilo que Jaime Alazraki chamou de “neofantástico” – foram preteridos em um contexto de urgência política e substituídos por mensagens cujos símbolos continham restrita densidade de sentido e que, por isso, em geral, não ultrapassaram as circunstâncias temporais em que foram escritas.

### 3. O novo realismo ou realismo sincrético

Entre todos os legados do *boom* para as futuras gerações de escritores do continente, a mais importante foi, ao que tudo indica, a possibilidade do renascimento do projeto realista de conceber a ficção. Antes de *A morte de Artemio Cruz*, *O Século das Luzes*, *A cidade e os cachorros* e (até certo ponto) *O jogo da amarelinha* e *Três tristes tigres*, o romance oscilava entre os limites já desgastados da mimese convencional e um procedimento contemporâneo de contestação do seu próprio significado, que se plasmava no esvaziamento dos temas e consequente dissolução da trama, e na fuga a qualquer ideia de narrativa globalizante. Em vários dos relatos europeus da década de 60 percebia-se que o foco narrativo já não se concentrava nos

---

<sup>340</sup> CALVINO, Italo. Introdução. In: \_\_\_\_\_(org.). *Contos Fantásticos do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.9.

motivos centrais da literatura modernista: o questionamento do *ethos* burguês e o repúdio à alienação e à solidão do homem nas grandes metrópoles. Os romancistas mais inovadores haviam deslocado o olhar para o âmbito da linguagem, para os aspectos formais e estruturais do texto, convertendo a escrita em jogo técnico e transformando a própria edificação romanesca e os complexos andaimes que a sustentavam no assunto predominante de suas obras.

Ao inverso, os autores do novo realismo latino-americano, embora obcecados pela vontade de forma –, manifesta em seus romances por meio da pluralização de vozes narrativas, da abertura de sentidos, do entrecruzamento de distintos planos temporais e espaciais, do uso do monólogo interior e de outros recursos técnicos –, exibiam, paralelamente, a ambição de inventar um mundo, de erguê-lo, deixá-lo em pé, dar-lhe a ilusão de vida, como um simulacro perfeito da realidade. “Nós temos uma espécie de teimosia do mundo referencial, uma espécie de permanência desse desejo de ver a literatura representando a realidade em que vivemos” – observou Antonio Candido.<sup>341</sup>

O grande crítico traduzia uma opinião comum à maioria dos leitores que deseja ver nas ficções de primeira classe essa mescla de reflexo e fantasia, de observação minuciosa e frenesi imaginativo, que sempre as caracterizou. Todavia, o mesmo crítico complementava seu pensamento, declarando que os melhores romances contemporâneos se ordenavam segundo “uma abertura que nos parece hoje mais legítima do que as obras que se fecham numa intenção de significado único. De modo que aquilo que, para a literatura clássica era aberração, para nós passou a ser a própria condição da criação”.<sup>342</sup>

No célebre ensaio *Literatura e subdesenvolvimento*,<sup>343</sup> como exemplo da fecunda assimilação de técnicas inovadoras de raiz europeia que os latino-americanos poderiam efetuar em busca de complexidade e riqueza para seus relatos, Candido citou *A cidade e os cachorros*, fascinado pela pluralização do monólogo interior ocorrida no texto e pela forma como este uso distendia a potencialidade do modo realista de narrar. Com efeito, Mario Vargas Llosa emergia na novelística ocidental, aos vinte e seis anos,

---

<sup>341</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura. In: \_\_\_\_\_ et alii. *Ciclos de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: 1976, p.188.

<sup>342</sup> Op. cit., p. 187

<sup>343</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura y sudesarrollo. In: MORENO, César Fernandez (org.). *América Latina en su literatura*, p.347

dotado de aliciente domínio dos aspectos estruturais da ficção e, conjuntamente, de uma afiada consciência arguidora do indivíduo e da sociedade. Os infinitos recursos de composição servem tanto para captar a diversidade e o dramático burburinho da existência imediata quanto para descer aos subterrâneos de sua época e desvelar o embate das classes sociais e a tumultuada desordem das forças históricas. Nenhum outro dos participantes do *boom* teve tamanho êxito no desígnio de criar universos paralelos, a um tempo suficientes em si mesmos e repletos das palpitações objetivas da realidade. “O último realista” – assim o designou o escritor chileno Antonio Skármeta.

Enquanto grande parte dos romancistas hispano-americanos atuais confiscaram a realidade estritamente histórica para se entregar aos autônomos reinos da imaginação, à fundação de linguagens que criam seu próprio e irredutível conteúdo, a personagens que ascendem ao céu, a meditações em meta-romances sobre o destino do gênero, Mario Vargas Llosa se manteve meticulosamente distante destes prodígios e devaneios. Entrincheirado na indagação de espaços e psicologias concretas, com todo o mérito ele pode postular o título de *ultimo realista*.<sup>344</sup>

Movido por um projeto de surpreendente lucidez e erudição literária, se for levada em conta a sua idade, planejando uma obra em que confluíam os seus fantasmas pessoais, a rebelião contra a vida, a criatividade imaginativa, a observação do mundo, a indignação moral, a entrega obsessiva ao trabalho de escrita e um deslumbrante domínio de todas as técnicas de fabulação desenvolvidas durante o Modernismo, Mario Vargas Llosa tornou-se o expoente de um grupo de autores que viria a influenciar de maneira decisiva a ficção contemporânea. Mais do que qualquer um de seus companheiros de geração, ele delineou as qualidades duradouras da nova narrativa latino-americana: a continuidade e o revigoramento de uma tradição que unia o experimentalismo formal à representação do empírico, equacionando a tensão entre escritura vanguarda e escritura realista. Assim, sua obra tornou-se a pedra angular de uma nova gramática romanesca, conforme bem assinalou Nicasio de San Martín Perera, apontando a fusão dos movimentos estruturais já presente em *A cidade e os cachorros*:

Há como uma exploração exasperada de técnicas e estratégias narrativas, nas quais se cristalizam dois movimentos: um, introspectivo, tortuoso e inseguro, de resgate e exorcismo de uma adolescência turva; e o outro, extrovertido, pujante, avassalador de apropriação, por direito de conquista, de toda a linguagem do romance contemporâneo.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> SKÁRMETA, Antonio. El ultimo realista. In: DÍEZ, Luis A. (org) *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1972, p.204.

<sup>345</sup> PERERA, Nicasio de San Martín. La ciudad y los perros, génesis de un ciclo novelesco. In: *Actas de AIH-1980*, Roma: p.817.

## **XI A CIDADE E OS CACHORROS E A RENOVAÇÃO DA PROSA REALISTA**

- Usted es un perro o un ser humano?

- Un perro, mi cadete.

Mario Vargas Llosa

Quando a Seix Barral publicou *A cidade e os cachorros*, em 1963, Vargas Llosa já havia lançado com escassa repercussão *Os chefes* (1959), livro composto por meia dúzia de contos impregnados de certa dose de artificialismo formal e existencial. Contudo, vista retrospectivamente, a coletânea apontava para alguns procedimentos e motivos que viriam a se tornar permanentes em sua obra. Um leitor mais atento poderia discernir – em especial nos contos *Os chefes*, *O desafio* e *O irmão menor* – tanto o esforço de apuramento da linguagem através de diálogos curtos e vívidos, quanto o convincente registro de cenas coletivas, marcadas pela tensão entre o peso dramático das circunstâncias e o livre-arbítrio dos protagonistas, elementos centrais de sua futura poética narrativa. De resto, as diferenças de estrutura, estilo e visão de mundo que separavam a obra de estreia do primeiro romance eram de tal modo avassaladoras que até hoje *Os chefes* é lido como uma espécie de peça arqueológica, interessando apenas aos estudiosos e aos impenitentes apaixonados por suas ficções.

Por conseguinte, a revolução operada por *A cidade e os cachorros* começou pelo próprio amadurecimento do escritor que, em pouco tempo, libertou-se da visão realista rés do chão (a realidade como um corpo sólido, uno, imutável e facilmente discernível) e assumiu aquele pressuposto que Lionel Trilling julga indispensável ao artista: o da “aceitação da variedade e das múltiplas possibilidades sociais e individuais do empírico”, ou, em outras palavras, “a consciência de que a vida se compõe de uma

complexa matéria substancial.<sup>346</sup> O referido salto só se tornou viável graças ao diálogo que Vargas Llosa travou com os seus fantasmas interiores e, sobretudo, com as estruturas narrativas modernistas, quando percebeu que estas tinham um potencial superior a de meros achados estéticos, assumindo também a função de amplificadoras da polissemia e do poder imaginativo dos textos ficcionais.

A aproximação com os romances e novelas de vanguarda das primeiras décadas do século XX exigia uma cultura literária substancial, e o jovem prosador, mais do que qualquer companheiro de geração, parecia ter fruído e submetido à análise todos os livros do mundo. Jorge Edwards relata tê-lo encontrado pela primeira vez em Paris, antes da edição de *A cidade e os cachorros*, como participante de um programa de radio em espanhol (*Literatura al día*), coordenado por Jean de Supervielle, que lhe descreveu o peruano como um rapaz muito pobre, demasiadamente aferrado a esquemas de esquerda, mas dotado de superior inteligência e brilhantismo intelectual. Edwards escreveria depois, com rasgos de ironia, que Vargas Llosa “tinha um aspecto de galã suburbano, com o indispensável bigode e o penteado com topete dos cantores de bolero ou dos atores de filmes mexicanos.”<sup>347</sup>

Mas foram a extensão e a verticalidade de seu conhecimento acerca das tendências e dos nomes proeminentes das letras ocidentais que lhe proporcionaram a velocíssima escalada criativa, a destreza para manejar os novos procedimentos técnicos e o domínio completo do seu ofício. Em menos de dez anos produziu uma novela e três romances de suntuosa qualidade, além de dois ensaios fundamentais: *Carta de batalha por Tirant lo Blanc* (1969), novela de cavalaria do valenciano Joan Martorell, em que viu a primeira manifestação da “novela total” (tipo de relato apropriado ao registro de enorme quantidade de estratos da realidade); e *García Márquez: Historia de un deicidio*, exemplar trabalho de seiscentas páginas sobre a obra de García Márquez, a qual dissecou inventivamente, além de estabelecer uma teoria singular e de extrema validade a respeito da arte romanesca. Em uma das edições de *A cidade e os cachorros*, redigiu curto prefácio expondo o marco cronológico em que o escrevera e indicando as leituras que tinham sido básicas para a formação de seu método narrativo e para a metamorfose de vivências subjetivas em texto ficcional:

Comecei a escrever *A cidade e os cachorros* no outono de 1958, em Madrid, numa tasca de Menéndez Pelayo chamada El Jute, de onde se avistava o

<sup>346</sup> TRILLING, Lionel. *La imaginación liberal*, p.15-21.

<sup>347</sup> Apud ARMAS MARCELO, J. J. In: *Vargas Llosa: El vicio de escribir*, p. 37.



parque do Retiro, e terminei-o no inverno de 1961, em uma água-furtada parisiense. Para inventar a história, primeiro precisei ter, quando menino, algo de Alberto e de Jaguar, de serrano Cava e de Escravo, de cadete do Colégio Militar Leoncio Prado e de mirafiorino do Bairro Alegre, e vizinho de La Perla, no Callao; e, de adolescente, ter lido muitos livros de aventuras, acreditado na tese de Sartre sobre a literatura comprometida, devorado as novelas de Malraux e admirado sem limites os romancistas norte-americanos da geração perdida, todos, porém, mais que todos, Faulkner. Com estas coisas está amassado o barro de meu primeiro romance, mais algo de fantasia, ilusões juvenis e disciplina flaubertiana.<sup>348</sup>

Em *Kafka e seus precursores*, Jorge Luis Borges, após levantamento erudito dos relatos que poderiam ter antecipado ou mesmo influenciado a obra do escritor tcheco, considerou que em todos eles era possível encontrar traços da “idiosincrasia de Kafka”, mas, se este não houvesse produzido a sua obra, não a perceberíamos. A conclusão foi a de que “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.”<sup>349</sup> De alguma maneira, também Vargas Llosa, desde os primeiros livros, estabeleceu para si um conjunto de antecessores, todos de primeira ordem literária, evidência da indômita (ou temerária) ambição artística que o animava. De Flaubert, assumiu a paixão obsessiva pela literatura, a impessoalidade do narrador, o uso do discurso indireto livre em busca da plena expressão da vida subjetiva, além da convicção da “responsabilidade formal do ficcionista, porque, seja qual for a matéria sobre a qual escreve, tudo em seu livro será tributário, em última instância, da forma.”<sup>350</sup> Em André Malraux, encontrou a “história épica temperada de toques românticos, o contraste entre a aventura pessoal e o debate ideológico” e, antes de tudo, “a eficácia da prosa sincopada, reduzida a um mínimo essencial que obriga o leitor a exercitar sua fantasia todo o tempo para encher os espaços apenas sugeridos pelos diálogos e pelas descrições.”<sup>351</sup> Já Faulkner lhe reforçou a certeza do caráter decisivo das estratégias formais para o êxito da narração e igualmente abriu-lhe os olhos para a existência no coração humano de pulsões de enorme perversidade, encarnações cotidianas daquelas províncias ocultas e tenebrosas que se aproximam do Mal absoluto. O norte-americano foi o autor que possivelmente mais imprimiu marcas em sua obra. Em Sartre, a par da noção de compromisso, tão cara aos jovens escritores dos anos 50 e dos 60, buscou a ideia de que o homem, imerso em sua circunstância (“estar-no-

---

<sup>348</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros* (Edición conmemorativa). Madrid: Real Academia Española, 2012, p. 3.

<sup>349</sup> BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza/Emecé, 1976, p.109

<sup>350</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*, p. 181.

<sup>351</sup> VARGAS LLOSA, Mario. El héroe, el bufón y la historia. In: \_\_\_\_\_ *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009, p.101.

mundo”), deve tentar, por meio da ação contínua, atingir a náusea libertadora, criando deste modo as condições para eleger o seu próprio destino.

No transcurso dos anos seguintes, Vargas Llosa evocaria outros ficcionistas modelares que o teriam influenciado na concepção de escritura. Entre eles, o já referido Joanot Martorell, pelo afã em edificar universo imaginativo capaz de representar a vida em sua diversidade e extensão; Balzac, pela capacidade de entrelaçar a crônica do meio social com as paixões individuais; Victor Hugo, pela “natureza torrencial da imaginação, êmula da vertigem da vida”;<sup>352</sup> Tolstói, pela construção de romances de largo horizonte, governados por uma ordem coesa e simétrica que transmite a ilusão de sintetizar plenamente o real; Hemingway, pela economia de recursos com que tece seus textos, omitindo dados e propondo vazios e silêncios repletos de significações embaçadas; Onetti, pela criação de “vida alternativa, vida feita de imagens e linguagem, erigida com uma matéria-prima de experiências humanas, porém emancipada e soberana, graças ao talento do escritor.”<sup>353</sup> E, naturalmente, Euclides da Cunha, em que se basearia para escrever esta “obra-prima do fanatismo artístico”,<sup>354</sup> que é *A guerra do fim do mundo* (1981), pois a leitura de *Os sertões* fascinou-o de tal maneira a ponto de transformar-se “em uma das mais importantes experiências de minha vida. [...] Um deslumbramento, um dos grandes livros já escritos na América Latina.”<sup>355</sup> A simples relação dos autores que o inspiraram e a convergência, em sua educação literária, de mestres exponenciais da narrativa do século XIX e da do século XX, indicam o que viria a constituir a propriedade distintiva de seus romances: a variedade formal, o requinte da estrutura e a busca de uma ótica totalizante da realidade.

Originalmente, *A cidade e os cachorros* foi apresentado à editora Seix Barral sob o título de *A morada do herói*. Era uma referência a Leoncio Prado, oficial peruano fuzilado por tropas chilenas durante a Guerra do Pacífico em 1879. Convertido em herói nacional, seu busto encontrava-se no interior do colégio, servindo de modelo aos estudantes. Mas, insatisfeito com a vagueza da denominação, o escritor, no período que antecedeu a impressão da obra, mudou o título para *Os impostores*, aludindo à epígrafe extraída de uma peça de Sartre que abre a narrativa: “KEAN: On joue les héros parce qu’on est lâche, et les saints parce qu’on est méchant; on joue les assassins parce

---

<sup>352</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2005, p.29.

<sup>353</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: el mundo de Juan Carlos Onetti*, p.232.

<sup>354</sup> RAMA, Ángel. Una obra maestra del fanatismo artístico. In: *Revista de Universidad de México*, nº 14, México D.F.: junio de 1981, p.8-24

<sup>355</sup> SETTI, Ricardo. *Conversas com Vargas Llosa*, p.47.

qu'on meurt d' envie de tuers onprochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance.”<sup>356</sup>

De imediato, contudo, Vargas Llosa abandonou o novo título por julgá-lo ambíguo e gerador de equívocos interpretativos, os leitores poderiam pensar que se tratava de um romance de suspense ou do gênero policial.<sup>357</sup> Por fim, decidiu acatar a sugestão de José Miguel Oviedo (desde o início, o maior estudioso de sua obra) e designou o texto como *A cidade e os cachorros*, título perfeito para indicar a trama novelesca centrada em dualidades que ora se opõem e ora se fundem, estabelecendo um complexo jogo de contrastes, passagens e transições entre espaços físicos (Lima e o colégio), dimensões temporais (passado e presente), comportamentos, subjetividades e perspectivas de narração.

O romance veio à luz precedido de um pequeno texto do poeta e crítico espanhol José Maria Valverde, membro do júri do Prêmio Biblioteca Breve, vencido por Vargas Llosa. O prólogo fora escrito, sob a sugestão do editor Carlos Barral para desarmar o então responsável geral pela rígida censura franquista, de quem o poeta era amigo. A tática teve êxito e o livro foi liberado apenas com a supressão de alguns poucos palavrões. As considerações de Valverde primaram pela acuidade: confessou-se cético sobre o futuro do “gênero novelístico”, mas reconheceu que se tratava de uma “obra excepcional”, produzida por um “autor incrivelmente maduro no arranque de sua juventude”. Mencionou, sobremaneira, a sua capacidade de “incorporar todas as experiências do romance de vanguarda a um sentido clássico do relato: clássico em um dos pontos básicos da arte ficcional, a de contar uma experiência profunda que nos emocione ao vivê-la imaginativamente.”<sup>358</sup>

A assertiva de Valverde a respeito da harmoniosa ponte estabelecida entre subversão modernista e as estruturas narrativas da tradição, ou seja, entre a aventura e a ordem – para usar a célebre antítese de Alfonso Reyes – passaria a fazer parte não apenas da fortuna crítica do livro, mas de toda a obra de Vargas Llosa. Não satisfeito, o poeta espanhol concluiu o seu “juízo”, afirmando, um tanto arbitrariamente, que aquele era o melhor romance de língua espanhola desde *Dom Segundo Sombra*. Ainda que a comparação fosse inadequada, afinal o relato de Ricardo Guiraldes pertencia à outra

---

<sup>356</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p.7.

<sup>357</sup> OVIEDO, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus, 2007, p.66-7.

<sup>358</sup> VALVERDE, José María. Un juicio In: VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p. CXLI.

esfera de fabulação, menos cosmopolita e menos relevante, os comentários de Valverde abriram o caminho para um imediato reconhecimento de *A cidade e os cachorros*.

Críticos literários de nomeada, tanto da Espanha quanto da América Latina, a exemplo de Rafael Conte, Angel Rama e Emir Rodriguez Monegal, saudaram o romance. Também ensaístas mais jovens, entre os quais Alberto Escobar, Jorge Lafforgue e José Miguel Oviedo não esconderam seu entusiasmo pela inventiva e pela carga dramática do texto. Reação homóloga tiveram vários outros ficcionistas, embora alguns deles – em especial no Peru e na Espanha – fossem tomados por uma sensação de desconcerto, porque as inovações apresentadas por Vargas Llosa eram tão radicais que rebaixavam e embalsamavam as obras realistas então em voga nos referidos países.

No entanto, escritores como Carlos Fuentes, García Márquez, José Donoso, José Emílio Pacheco, Juan Goytisolo, Julio Cortázar, Julio Ramón Rybeiro e Mario Benedetti compreenderam o alcance formal e ideológico de uma narrativa que profanava as convenções naturalistas estabelecidas – sem, no entanto, proclamar o triunfo da alegoria, da interioridade dissolvente ou da objetividade inerme do “nouveau roman”, as três formas de narrar que, na década de 60, se opunham às normas passadistas de elaboração novelesca – e elogiaram o livro de maneira enfática. Em carta enviada ao autor peruano no começo de 1964, Carlos Fuentes manifestou sua admiração pelo romance, anunciando profeticamente que algo de novo estava em gestação na literatura latino-americana:

Sinto inveja, da boa, diante de uma obra-prima que, de um golpe, leva o romance latino-americano a um novo nível e resolve mais de um problema tradicional de nossa narrativa. [...] O futuro do romance está na América Latina, onde tudo está por se dizer, por se nomear e onde, por fortuna, a literatura surge de uma necessidade e não de um acordo comercial ou de uma imposição política. Agora, ao ler, uma atrás da outra, *O Século das Luzes*, *O jogo da amarelinha*, *Ninguém escreve ao coronel* e *A cidade e os cachorros*, sinto confirmar-se o meu otimismo. [...] Contudo, a plena personalização do romance latino-americano (em um duplo sentido: personagens vivos e vistos desde o ponto de vista pessoal de um escritor) só se alcança com a tua obra.<sup>359</sup>

Para Julio Cortázar, “depois de *A cidade e os cachorros* nenhum jovem autor poderia confiar em sua facilidade estilística e na improvisação para consagrar-se como romancista.”<sup>360</sup> Ao tomar contato com o manuscrito de *A casa verde*, em meados de 1965, escreveu carta a Vargas Llosa afirmando que os dois romances o tinham maravilhado e dominado completamente, “por tua enorme capacidade narrativa, por isso

<sup>359</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGU, Ana. *De Gabo a Mario*, p. 20.

<sup>360</sup> Apud DÍEZ, Luis A. Nota preliminar. In: \_\_\_\_\_ *Asedios a Vargas Llosa*, p.9.

que tens e que te faz diferente e melhor do que todos os outros ficcionistas latino-americanos vivos, por essa força e esse luxo romanesco e esse domínio da matéria que imediatamente põe qualquer leitor em um estado muito próximo da hipnose.”<sup>361</sup>

O ensaísta e novelista Ambrosio Fornet – alto quadro da elite revolucionária cubana – produziu uma das primeiras análises (1964) desveladoras da amplitude moral e estética do romance, compreendendo a sua relevância no contexto literário de então: “Passou para a narrativa latino-americana a época das imitações e da assimilação apressada de algumas atmosferas estranhas; passou também a época ingênua da boa vontade que faz má literatura. Entre os jovens, Vargas Llosa deu o salto.”<sup>362</sup> No início do ensaio, Fornet construiu uma fórmula feliz (“puro leitor”) para expressar o aturdimento que a obra lhe causara:

O certo é que no fundo uma crítica se baseia em reparos: os silêncios que o autor não soube fazer, as possibilidades que ignorou, alguns erros inexplicáveis. E supõe uma leitura maliciosa da obra, aquela em que um olho se permite a julgar o que o outro vai lendo. Algum dia voltarei a ler *A cidade e os cachorros* com esta visada estrábica com que os escritores se leem entre si. Esta vez não pude: Vargas Llosa me converteu de imediato em puro leitor e ainda que me atrevo a dizer que é um romance extraordinário, não poderia enumerar nem a metade de seus mecanismos literários. Ao falar da angústia, Kafka afirmava que não conhecia suas leis internas e sim apenas a pressão de seus dedos na garganta.<sup>363</sup>

Cerca de cinquenta anos depois (2012), o crítico peruano Carlos Garayar utilizou a ideia de Ambrosio Fornet, redimensionando-lhe o sentido: já não se tratava apenas de um “puro leitor”, hipnotizado pelo fluxo de energia da narrativa, mas de um “novo leitor”, curioso, expectante, atento às inovações estruturais como “os bruscos câmbios de tempo e de narrador”, “a supressão da disposição linear da história”, etc. Garayar argumenta que “a finalidade de todos esses procedimentos técnicos era precisamente cercar o leitor, impedindo-o de fugir do universo imaginário – real, neste momento – que a ficção punha diante de seus olhos. [...] *A cidade e os cachorros*, ao criar um novo leitor, foi o começo de uma nova literatura.”<sup>364</sup>

Também na Espanha, conforme já observamos no capítulo IV, exceto por alguns ficcionistas que se ressentiram com a grandeza do livro, a recepção foi entusiástica,

---

<sup>361</sup> Apud ESTEBAN, Ángel; GALLEGO, Ana. *De Gabo a Mario*, p. 51.

<sup>362</sup> FORNET, Ambrosio. La ciudad y los perros. In: *Revista Casa de las Américas*, IV, nº 26, La Habana: 1964, p.132.

<sup>363</sup> Op.cit., p.129.

<sup>364</sup> GARAYAR, Carlos. La ciudad y los perros: la creación de un lector. In: VARGAS LHOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p. 501.

tendo o romance obtido o prestigiado Prêmio da Crítica Espanhola (1963). O ensaísta Rafael Comte resumiria, décadas depois, a fortíssima impressão lhe deixada pela obra:

O que sobretudo me impressionou em *A cidade e os cachorros* foi sua grande ambição. Uma ambição que não se encontrava nos livros que se lia por aqui naquela época; nem sequer nos de outros países europeus. O romance europeu entrava em um período de esgotamento, talvez de desencanto, do qual, em grande medida, a nova narrativa latino-americana viria lhe tirar. Esta ambição de escritor que simplesmente se propõe a contar uma história ou seduzir o leitor, mas que não tem a ambição maior de mudar o mundo [...] era isso que faltava no romance daqueles anos.<sup>365</sup>

Muitas das primeiras resenhas sobre *A cidade e os cachorros* privilegiavam o que no romance era (ou parecia ser) a transcrição imediata, minuciosa e sem subterfúgios da realidade. Uma realidade dividida em dois núcleos: de um lado, o colégio militar Leoncio Prado, onde transcorre a maior parte da ação do romance e onde se agitam bandos de adolescentes, no esforço de adaptação ou mesmo de sublevação contra as regras castrenses; de outro, a cidade de Lima, com sua cartografia geográfica, humana e social, funcionando ora como contraponto à brutalidade imperante no internato, ora como força intensificadora dos dramas que nele se sucedem. Um mapa da capital peruana, com a localização do Leoncio Prado, da avenida Costanera, do parque Salazar, de Miraflores e de todos os demais bairros indicados no romance acompanhava a edição inaugural, conferindo-lhe, um verismo imediato e polêmico, visto que, através dessa exatidão mimética, punha-se em xeque uma das instituições militares mais prestigiadas no país.

Houve quem acusasse Vargas Llosa de estar denegrindo o Exército nacional e quem examinasse o relato, antes de tudo, como um libelo contra o militarismo e o machismo. O debate concentrou-se na fidedignidade e no significado do registro e, por muito tempo, circulou a notícia de que centenas de exemplares do livro haviam sido queimados em um protesto de oficiais e cadetes, no pátio do colégio. Este fato, a partir de certo momento, foi corroborado inclusive pelo escritor, mas hoje se sabe que ele jamais ocorreu. Houve isso sim, uma profusão de declarações furiosas de ex-alunos da escola que qualificavam o autor da obra como mentiroso e ingrato.

Mais recentemente (2011), o peruano Sergio Vilela – um apaixonado pelo romance – lançou interessante (e, em certo sentido, absurdo) trabalho de jornalismo investigativo acerca da passagem do escritor pelo Leoncio Prado, para demonstrar que

---

<sup>365</sup> COMTE, Rafael. Vargas Llosa, narrador. In: YAÑEZ, Luis et alii. *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985, p.21.

“a melhor ficção nasce da realidade”.<sup>366</sup> Conseguiu localizar inúmeros colegas de turma do romancista, entrevistando-os, identificando aqueles que teriam servido de modelo para a criação dos personagens marcantes e tentando descobrir as circunstâncias “reais” que embasariam cenas e situações decisivas do relato, além de cotejar sentimentos e vivências de dois dos protagonistas, Alberto e Ricardo, com textos autobiográficos de Vargas Llosa, em busca da “veracidade” absoluta da obra. Ao negar o estatuto autônomo da ficção, o periodista aproximava-se de um tipo de crítica mecanicista – sempre em voga na América Latina – que examina a literatura como mero reflexo do contexto onde é produzida e, por derivação, pulveriza aquela aura específica que envolve as criações artísticas superiores, transformando o discurso estético em subproduto do conhecimento sociológico.

Paradoxalmente, no prólogo desta curiosa reportagem, o romancista chileno Alberto Fuguet como que anula a proposta da matéria jornalística, ao discorrer sobre sua paixão por Lima, mas uma Lima cuja existência só se corporifica nos livros de Vargas Llosa, pois seus contornos (prédios, ruas, avenidas, parques, bairros) são dados exclusivamente pelas palavras que a descrevem, uma metrópole mítica, transfigurada, única, a verdadeira Lima diante da qual a cidade concreta, a cidade do universo fático, parece ser apenas uma fantasmagórica projeção:

No caminho até a cidade, todas as placas indicativas necessariamente me remetiam a Vargas Llosa. Ingressar em uma cidade sobre a qual já lemos não é fácil. Correm-se alguns riscos: e se tudo é um invento? [...] Mas toda a cidade parecia girar em torno de um de seus filhos (adotados) mais ilustres. Os nomes das ruas eram os mesmos dos sobrenomes dos personagens de suas obras e cada letreiro indicava o caminho para um lugar mítico. [...] Lima já era a minha metrópole e eu possuía uma espécie de mapa narrativo. Vargas Llosa não só me havia aberto o apetite pela cidade, mas de alguma maneira a havia fundado e a transformado em mito.”<sup>367</sup>

Esta mesma sensação de realidade provinda da literatura, que ilumina e põe em realce o espaço físico de uma *urbs*, de ordinário informe, caótica e múltipla, acomete a todos aqueles que leram *A cidade e os cachorros* e também *Os filhotes*, *Conversa na Catedral*, *Tia Júlia e o escrevinhador*, *História de Mayta*, *O herói discreto*, *Cinco esquinas* e o esfuziante primeiro capítulo de *Travessuras de uma menina má*. Em Lima, somos arrastados pelas lembranças de nossas leituras, a paisagem aqui e ali se vivifica, se esclarece, em razão dos relatos que um dia fruímos, e “Lima, la horrible” – como a

---

<sup>366</sup> VILELA, Sergio. *El cadete Vargas Llosa*. Alcalá La Real: Editorial Alcalá, 2011. A frase reproduzida é o subtítulo do livro.

<sup>367</sup> Apud op.cit. p.13-4.

definiu certa vez o poeta peruano Cesar Moro – torna-se uma cidade estranhamente familiar: em suas ruas topamos com Alberto, o pornógrafo do colégio militar; Teresa, a jovem humilde que enfeitiçou três cadetes do Leoncio Prado; Piroquinha Cuellar, o menino castrado por um mastim na escola salesiana e que, ao crescer, experimenta a mais brutal das solidões; Santiago Zavala, o fracassado jornalista que se “jodió”, a exemplo do Peru sob a ditadura de Odría; Pedro Camacho, o delirante autor de radionovelas que enfeitiçavam o país; e Mayta, o revolucionário e seu pungente homossexualismo reprimido.

Em cada esquina brotam protagonistas profundamente identificados com a realidade limenha, que persistem em nossa memória, nítidos e convincentes. Percebemos, então, que Borges estava correto: o universo não passa de uma imensa biblioteca à espera de leitura. O romancista espanhol J.J. Armas Marcelo descreveu com emoção sua primeira visita a capital peruana, guiado pela geografia mágica que emerge de *A cidade e os cachorros*:

Não só queria conhecer Miraflores. Queria chegar a El Callao [...] Queria provar os sabores das comidas e bebidas descritas no romance. Queria falar com o romancista de sua própria criação, de seus personagens, de suas recordações talvez ainda vívidas. [...]. Queria ver com os meus próprios olhos que MVLL não havia inventado outra cidade, ainda que a Lima do romance houvesse assumido desde o princípio uma dimensão literária perfeitamente autônoma.<sup>368</sup>

Logo após o lançamento do romance e face à virulência do debate que se travou no Peru sobre a realidade ou a irrealidade dos fatos transcorridos no Leoncio Prado, o crítico Alberto Escobar observou com precisão que as melhores ficções não reproduzem a realidade, e sim a reformulam por meio de exercícios imaginativos:

O romance é uma obra literária com a qual o escritor representa a si ou a seus personagens no ato de imaginar e realizar seu destino inventado. [...] Constitui a aventura crucial da imaginação criadora em seu afã por totalizar e completar os outros tipos de conhecimento. [...] O romance cria realidade, a transforma e a aperfeiçoa: é um caminho imaginário até o real. [...] Tampouco penso que sua qualidade (a de *A cidade e os cachorros*) esteja fundada nas referências e críticas a um centro de ensino que serve de cenário a boa parte do relato. [...] Creio que o leitor perceberá o pouco valor que concedo a esclarecer se a matéria que o romancista usa é verídica ou inventada, digamos que o autor tomou pé em situações e caracteres conhecidos para logo conferir-lhes a virtualidade de um desenvolvimento imaginário.<sup>369</sup>

---

<sup>368</sup> ARMAS MARCELO, J. J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*, p. 265.

<sup>369</sup> ESCOBAR, Alberto. *Impostores de sí mismos*. In: DÍEZ, Luis A. (org). *Asedios a Vargas Llosa*, p.108-9.



Desde as primeiras discussões sobre o grau de “verdade” contida em seus relatos, Vargas Llosa afirmou o seu caráter ficcional e passou a empenhar-se na elaboração de um corpo teórico que lhe servisse de referência para a ultrapassagem do limitado realismo documental da época. Em entrevistas e em seus dois primeiros livros de crítica, discorreu sobre as relações entre a “realidade real” e a romanesca. A primeira constituiria a fonte originária (no mais das vezes inconsciente) do ato criativo, não resultando de uma opção intelectual do escritor, porquanto este é que seria escolhido pelos temas, sob a pressão de incontáveis fantasmas subjetivos e objetivos. A segunda realidade – a da escritura – nasceria de uma vontade racional, formal, mas também imaginativa, cujo alvo seria transformar, distorcer, eludir ou simbolizar os fatos empíricos que inicialmente o haviam induzido a conceber o relato.

Para designar o processo mediante o qual se estabeleceria a transposição deformante do mundo factual ao mundo da ficção, Vargas Llosa formulou o conceito de “elemento añadido”. Este elemento, acrescido ou sobreposto ao real, fundamentaria a diferença entre as narrativas que apenas retratam mecanicamente a existência e aquelas que conseguem insuflar em suas páginas a mais completa ilusão de riqueza e complexidade vital, como se fossem recortes pulsantes da própria experiência do imediato. Com a vantagem, segundo o escritor, de instituírem “uma organização arbitrária da realidade humana que nos defende da angústia produzida por nossa percepção da vida como uma vasta desordem.”<sup>370</sup> A título de ilustração do princípio estruturador deste “elemento añadido”, propôs uma analogia que logo se tornaria bastante conhecida:

Escrever um romance é um ritual semelhante ao strip-tease. Como a moça que, sob impudicos refletores, se desfaz das roupas e mostra, um a um, seus íntimos segredos, o romancista também desnuda sua intimidade em público através de seus romances. Mas o que romancista revela não são seus encantos ocultos [...] senão demônios que o atormentam e o obsedam [...] Outra diferença é que num strip-tease a moça está vestida no princípio e no final despida. No caso do romance a trajetória é inversa: no começo o romancista está despido e no final vestido. As experiências pessoais (vivas, sonhadas, ouvidas e lidas) que se constituíram no primeiro estímulo para escrever a história ficaram tão maliciosamente disfarçadas durante o processo de criação que quando o romance está pronto quase ninguém nem o próprio escritor pode escutar com facilidade esse coração autobiográfico que bate fatalmente em toda a ficção.<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> Apud WILLIAMS, Raymond. As coordenadas da escritura. In: CELORIO, Gonzalo (org.). *Mario Vargas Llosa. Literatura e política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003, p.34.

<sup>371</sup> VARGAS LLOSA, Mario. A história secreta de um romance. In: \_\_\_\_\_. *A casa verde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971, p. 361. Tradução de Remy Gorga Filho.

O “elemento añadido” seria composto no campo temático pela desfiguração ou ampliação das anotações diretas da realidade e, no campo estético, pelos instrumentos verbais e técnicos de que se vale o criador para tornar sua obra singular e persuasiva. Este último aspecto teria importância essencial na consecução romanesca:

Um tema de per si não é bom nem mau em literatura. Todos os temas podem ser ambas as coisas e isso não depende do tema em si, e sim daquilo em que ele se converte quando se materializa em um romance através de uma forma, quer dizer, de uma escritura e de uma estrutura narrativas. É a forma em que ele se encarna que faz uma história ser original ou trivial, profunda ou superficial, complexa ou simples, é ela que confere densidade, ambiguidade, verossimilhança aos personagens ou os torna caricaturas sem vida, bonecos de um manipulador de títeres.<sup>372</sup>

## INTERMEZZO: OS DEMÔNIOS DO ESCRITOR

Logo após a publicação do ensaio *História de um deicidio*, Vargas Llosa viu-se envolvido em um debate de formidável intensidade com o crítico Ángel Rama a respeito do papel dos demônios internos do escritor no processo criativo.<sup>373</sup> Filiado à tradição marxista que considera a arte como produto das circunstâncias materiais da sociedade, Rama não escondeu sua repulsa pelo “assombroso arcaísmo da tese” vendo nela a defesa da “irracionalidade e do individualismo restrito e agônico dos românticos.” A réplica foi áspera: o autor peruano argumentou que qualquer leitor de boa fé perceberia que os demônios de sua obra não eram:

Os sulfurosos personagens de rabo flamígero e tridente dos Evangelhos e sim criaturas estritamente humanas: certo tipo de obsessões negativas – de caráter individual, cultural e social – que levam o homem a tornar-se inimigo da realidade em que vive, de tal maneira e a tal extremo que fazem brotar nele a ambição de contradizer dita realidade, refazendo-a verbalmente.<sup>374</sup>

Os demônios que invocava para delimitar a gênese do romance, a partir de Martorell e Cervantes, eram na verdade metáforas desses sentimentos e pulsões opositivas ao mundo real, situados no domínio brumoso da memória, “uma memória

---

<sup>372</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. México, D.F.: Alfaguara, 2011, p.31.

<sup>373</sup> RAMA, Ángel; VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha Ediciones, 1973, p.7-9.

<sup>374</sup> Op.cit., p.13.

urgente, dolorosa, com frequência inexplicável para o escritor, de certas experiências, mais ou menos remotas no tempo.”<sup>375</sup>

O confronto de ideias prosseguiu, totalizando cinco intervenções, com aparente vantagem de Vargas Llosa que opôs à pretensão de uma “crítica científica” (sic), proposta por Ángel Rama, um ponto de vista mais aberto, fundado tanto no estudo concreto do caso García Márquez quanto no da elaboração de sua própria obra literária.<sup>376</sup> A par disso, o espectro semântico de sua metáfora era mais complexo do que aqueles expostos anteriormente por autores como François Mauriac (*O escritor e seus fantasmas*) e Ernesto Sábato (*O escritor e seus demônios*).<sup>377</sup> Estes se valiam da imagem para traduzir, de maneira exclusiva, fatos e emoções adormecidos nos porões da memória e que renasciam na hora da escrita, em um inusitado aflorar de forças inconscientes. Para Vargas Llosa, a metáfora aglutinava três classes de demônios: os subjetivos, vinculados às vivências pessoais do escritor; os culturais, referentes ao campo dos estilos e das visões artísticas dominantes na época; e os históricos, ligados aos sistemas ideológicos e a outras circunstâncias concretas da vida social:

De que natureza são as fontes da literatura narrativa? Os “demônios” que decidem e alimentam avocação podem ser experiências que afetaram especificamente a pessoa do suplantador de Deus ou o patrimônio de sua sociedade e de seu tempo, ou experiências indiretas da realidade real, refletidas na mitologia, na arte ou na literatura. Toda a obra de ficção projeta experiências destas três ordens, porém em doses distintas, e isto é importante, porque da proporção em que os “demônios” pessoais, históricos ou culturais hajam intervindo em sua edificação depende a natureza da realidade fictícia. É evidente que, em um escritor como Alejo Carpentier, as experiências históricas são fontes mais importantes que as pessoais; que em Borges os “demônios culturais” importam mais do que os históricos; [...] e que na obra de Onetti dos “demônios pessoais” são mais decisivos que os históricos e os culturais. No caso de García Márquez há uma espécie de equilíbrio entre estes três tipos de experiências: sua obra se alimenta em doses parecidas de fatos vividos por ele, de experiências coletivas de seu mundo e de leituras.<sup>378</sup>

A assertiva de Vargas Llosa sobre o lastro irracional como mola propulsora da invenção literária poderia ser explicado pela amplitude de seu conhecimento do gênero narrativo, pelo escrupuloso olhar dirigido a sua própria produção ficcional e por uma

---

<sup>375</sup> Op.cit., p.51.

<sup>376</sup> A veemência da polêmica, que gerou certo mal-estar entre os dois intelectuais, não impediu que Rama, com inegável grandeza pessoal, reconhecesse, cerca de dez anos depois, o “império da força criadora” de Vargas Llosa em *A guerra do fim do mundo*, elevando este romance ao mesmo patamar de *Guerra e paz* e considerando o seu autor como o maior clássico vivo da América Latina.

<sup>377</sup> A imagem dos demônios subjetivos é recorrente entre escritores. Em entrevista à *Paris Review*, William Faulkner declarou que o “artista é uma criatura impelida por demônios. Não sabe por que razão eles o escolheram e se acha, habitualmente, muito ocupado para perguntar a si próprio por que o fizeram.” In: COWLEY, Malcolm. *Escritores em ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968, p.38.

<sup>378</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de um deicidio*, p.102-3.

adolescência marcada por traumas que precisava exorcizar. Todos os romances que até ali escrevera enquadravam-se nos marcos da elástica teoria dos demônios. *A cidade e os cachorros*, *A casa verde*, *Conversa na Catedral*, e a novela *Os filhotes* foram deflagrados por um impulso primordial assentado em situações vividas (ou nascidas da observação de fatos históricos e culturais) que o haviam atingido profundamente. Esses dados da realidade irrompiam de maneira involuntária por meio de lembranças, associações e impressões, em geral apagadas ou esmaecidas na memória, dando início ao processo de escritura.

No caso de *A cidade e os cachorros*, a presença do traço biográfico foi determinante para sua elaboração, incorporando uma energia carregada de rancor, ressentimento e desejo de vingança que se configura no texto por intermédio da brutalidade das ações e de um estilo nervoso, por vezes exasperado. No entanto, os acontecimentos e os personagens do livro parecem não coincidir com aqueles da realidade direta. Na reportagem investigativa de Sergio Vilela, nenhum dos antigos colegas do cadete Vargas Llosa confessa o mesmo horror e a mesma infelicidade frente ao cotidiano do Leoncio Prado. Todos têm dificuldades em relacionar os fatos concretos aos fatos expostos na narrativa, as aproximações são pálidas, e, quando se tornam mais esclarecedoras, nos transmitem a sensação de derivarem antes da leitura do relato do que de incontestáveis experiências vividas. Confirma-se, assim, a ideia tão cara ao escritor peruano de que o procedimento imaginativo e técnico desprende o texto da “realidade real”, adulterando-a de tal modo que os melhores relatos decorrentes desta emancipação constituem edificações de vigorosa originalidade e autonomia, mesmo sendo uma autonomia relativa, já que seu alvo final consiste— dialeticamente — em evidenciar o mundo objetivo no qual vivemos, através da linguagem simbólica da literatura.

Os demônios interiores de Vargas Llosa foram alimentados durante sua adolescência e juventude pela presença de um pai aterrorador (Ernesto Vargas), que retornou, de maneira quase literal, do reino dos mortos. Por razões obscuras, abandonara a esposa grávida e desaparecera sem deixar notícias. O menino Mario jamais o viu, recebendo pela mãe a informação de que ele falecera antes de seu nascimento. Apesar disso, teve uma infância mimada e feliz, sob a proteção do carismático avô materno, que se mudara para Cochabamba, na Bolívia, com o objetivo de administrar uma grande

fazenda. “Minha família tinha costumes bíblicos – mudava-se inteira, tios e tias, primos e primas, atrás dos avós.” – anotou o escritor.<sup>379</sup>

Cerca de dez anos depois, o avô foi nomeado prefeito de Piura e voltou ao Peru, acompanhado de seus descendentes. O menino logo se adaptou ao novo espaço físico e humano, até a mãe lhe comunicar que o pai não morrera e que, ao contrário, passaria a morar com eles, agora em Lima. Iniciou-se então um terrível período de infelicidade para o garoto, aturdido tanto pela mentira da mãe quanto pela selvageria do pai, sujeito autoritário, agressivo e socialmente ressentido, que costumava espancá-lo pelos motivos mais mezinhos. No livro de memórias, *Peixe na água*, em que alterna a evocação de seus anos formativos e os anos de militância política no Peru, Vargas Llosa deixa claro que os sentimentos despertados pela sinistra figura paterna eram o de pânico e desvalia:

Quando ele me espancava, eu perdia totalmente a compostura e o terror muitas vezes fazia-me humilhar diante dele, pedindo-lhe de mãos postas que me perdoasse. Nem isso, contudo, o acalmava. Ele continuava batendo, vociferando e ameaçando-me de me alistar no exército como soldado raso. [...] Quando aquilo terminava e eu podia me trancar no quarto, não eram apenas as pancadas, mas a raiva e o nojo de mim mesmo por ter ficado com tanto medo dele e ter me humilhado daquele jeito, o que me mantinha insone, chorando em silêncio.<sup>380</sup>

Ao saber que o filho escrevia poemas, Ernesto Vargas tomou-se de fúria, julgando que aquele tipo de atividade era própria de “maricones”. Disposto a corrigir-lhe os “desvios”, exigiu que prestasse exame de admissão no colégio Leoncio Prado, onde “aprenderia a ser homem”. Vargas Llosa ingressou na escola em março de 1950. Beirava os 14 anos, e lá permaneceu até fins de 1951, realizando uma desencantada aprendizagem da vida que – supremo paradoxo – lhe garantiria a matéria-prima para desenvolver sua primeira narrativa longa e, de imediato, granjear fama internacional. O pai desalmado e o internato violento e degradante transformaram-se nos demônios que determinaram o assunto de *A cidade e os cachorros*. Porém, coube à figura paterna a influência mais duradoura sobre o espírito do filho, pois sua crueldade transportou o adolescente para uma vida alternativa, onde este encontraria a escapatória para o sofrimento e a solidão:

É provável que sem o desprezo de meu progenitor pela literatura, eu jamais tivesse perseverado, e de maneira tão obstinada, no que então não passava de um jogo, mas que aos poucos se transformaria numa coisa obsessiva e peremptória: uma vocação. Se naqueles anos eu não tivesse sofrido tanto ao

---

<sup>379</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias*, p.28.

<sup>380</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Peixe na água*, p. 59.

lado dele e se não tivesse sentido que aquilo era o que mais poderia decepcioná-lo, provavelmente hoje não seria escritor.<sup>381</sup>

A passagem pelo colégio militar trouxe-lhe outro aporte fundamental para a ficção que viria a produzir no futuro: a descoberta da multifacetada realidade de um país cindido em regiões geográficas, etnias e classes sociais. O jovem criado no contexto dos setores médios citadinos, relativamente privilegiados face à miséria peruana, descortinava agora um mundo em que as diferenças eram abissais:

O Leoncio Prado era uma das raras instituições – quem sabe a única – que reproduzia em escala reduzida a diversidade étnica e regional do Peru. Lá havia vários jovens da selva e da serra, de todos os departamentos, raças e estratos econômicos. [...] Boa parte daquela tremenda violência era a condição natural de vida – resultava exatamente dessa confusão de raças, regiões e níveis econômicos dos cadetes. A maioria de nós levava consigo para aquele universo claustal os preconceitos, os complexos, animosidades e rancores sociais e raciais que havíamos bebido desde a infância e que ali se derramavam nas relações pessoais e oficiais e encontravam maneiras de desafogar-se naqueles rios que, como o batismo ou as hierarquias militares entre os próprios estudantes, legitimavam os maus-tratos e o abuso.<sup>382</sup>

Estas supliciantes experiências no contexto familiar e escolar deixaram marcas inapagáveis na vida do escritor e o fulgor traumático que traziam viria a se expandir, uma década depois, na prosa espasmódica e rancorosa de *A cidade e os cachorros*, quando os demônios do passado se transubstanciaram em superior fabulação literária.

## SINOPSE DO ARGUMENTO

Embora concedendo importância decisiva à estrutura e a outras disposições formais, Vargas Llosa nunca ocultou que seu projeto realista envolvia a tentativa de eletrizar o leitor por meio de uma urdidura carregada de dilacerante teor dramático dentro de cenários claramente configurados, a exemplo dos romances que mais admirava. Sempre expôs nos relatos uma quantidade incontável de situações-limite, de acontecimentos estremeceadores e de irrefreáveis paixões vitais que arrastam os protagonistas à angustiante responsabilidade de eleger um destino, seja ele trágico, canalha, redentor ou de simples acomodação à realidade mais mesquinha. A par disso, a descoberta juvenil de *A literatura e o Mal*, de George Bataille, e a sua própria condição

---

<sup>381</sup> Op.cit., p. 102.

<sup>382</sup> Op.cit., p. 107.

de viajante da dor, induziram-no a aproximar-se de certas forças subterrâneas, abjetas, destruidoras e que trazem embutidas em si a atração do ilícito e do maligno, de sorte que, pelo menos em seus três primeiros romances há uma voltagem muito intensa de atos torpes, violentos, obscenos e de outras pulsões de feroz irracionalidade.

Este múltiplo e pantanoso território habitado por heróis quase sempre fadados à perdição levou Julio Ortega a argumentar que, em *A cidade e os cachorros*, processa-se um acerbo “questionamento dos mitos e valores do humanismo tradicional e de seu centro: o indivíduo como finalidade.”<sup>383</sup> Confirmando a opinião do crítico – pelo menos em uma instância inicial – a epígrafe de Paul Nizan, que abre a segunda parte da narrativa, já solapa a noção da adolescência como fase de aprendizagem positiva da vida: “Je ne laisserai personne dire que c’est le plus bel âge de la vie.”

As ações dos “perros” e dos demais cadetes emprestam concretude existencial a referida epígrafe, impugnando qualquer visão otimista sobre a multidão de jovens que se debate entre as paredes fechadas deste misto de escola militar e reformatório que é o Leoncio Prado. No entanto, como veremos adiante, o indisfarçável ceticismo do escritor não obstruirá alguns lampejos ardentes de camaradagem e ternura que cintilarão em meio à selvageria. Tampouco abolirá a possibilidade de o indivíduo decidir o seu futuro, embora todas as escolhas feitas no colégio nasçam contaminadas pelas pestes morais da realidade.

*A cidade e os cachorros* é constituída de duas partes e um epílogo. Cada uma das partes compõe-se de oito capítulos. Estes, por seu turno, estão divididos em 40 sequências na primeira parte, e 38 na segunda. Já o epílogo apresenta apenas três sequências. A trama narrativa poderia ser resumida em seus pontos cruciais da seguinte maneira:

## **1. Primeira Parte:**

### **Leoncio Prado:**

- Furto da prova de Química, na véspera de sua aplicação. O ato foi cometido pelo serrano Cava, designado após um jogo de dados entre os integrantes de O Círculo,

---

<sup>383</sup> ORTEGA, Julio. El habla del mal In: OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981, p.31.

grupo clandestino constituído, em sua fase final, por quatro cadetes. O temível chefe do grupo é conhecido apenas como Jaguar.

- Monólogos de Boá através dos quais se vislumbra a selvageria e as perversões éticas e sexuais, correntes no dia a dia da escola militar. Esses monólogos se repetirão durante todo o relato.

- Em longa sequência, Ricardo Arana, o Escravo, recorda seu ingresso no colégio e as infundáveis humilhações e violências a que os calouros são submetidos pelos veteranos. Também reconstrói os acontecimentos que levam Jaguar a estabelecer o seu apodo: “Me dás asco. Não tens dignidade nem nada. És um escravo.”<sup>384</sup>

- Durante a prova de Química, Alberto (o Poeta), recebe um papel com as respostas. O tenente Gamboa surpreende a “cola”, e o Escravo assume a responsabilidade, tendo cancelada sua autorização para sair no fim de semana. Pede, então, ao amigo Alberto que avise Teresa – adolescente de baixa classe média – que o primeiro encontro marcado entre ambos será transferido. Alberto a procura e acaba saindo com ela.

- Descoberta do furto da prova de Química. Todos os cadetes da série envolvida (a quinta e última do colégio) têm suspensa a licença para se ausentar durante os fins de semana, até que os responsáveis pela infração sejam descobertos.

- Desesperado por não poder sair do colégio e rever Teresa, o Escravo denuncia o autor do furto da prova. Cava é expulso do colégio.

- Durante manobras militares, o delator é morto pelas costas com um tiro de fuzil.

### **Lima:**

Três personagens têm momentos significativos de sua infância e adolescência evocados, em vários fragmentos espalhados pelo livro:

- Ricardo Arana – menino de classe média, brutalizado pelo pai que só veio a conhecer aos dez anos – e para quem o Leoncio Prado representa uma fuga dos maus-tratos paternos.

- Alberto Fernández – jovem burguês que vive em Miraflores e cuja família desmoronou por causa dos contínuos adultérios do pai – passa alegres dias com amigos, antes de entrar no colégio por desejo do pai, que quer vê-lo mais disciplinado.

---

<sup>384</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p.70.



- Um terceiro protagonista, não identificado, de origem muito pobre, relata as duras condições de existência junto à mãe e sua aproximação afetiva de Teresa, a mesma jovem que é alvo do interesse de Ricardo e de Alberto.

## **2. Segunda Parte :**

### **Leoncio Prado:**

- As autoridades militares tentam apresentar o caso da morte de Ricardo Arana como um acidente.

- Alberto denuncia Jaguar como assassino do Escravo. Para dar maior veracidade à sua afirmativa, revela também ao tenente Gamboa – oficial admirado por seu rigor e retidão – inúmeras ações ilícitas realizadas pelos cadetes.

- Começam as investigações. Gamboa, um fanático pelo regulamento militar, resolve levar o caso a suas últimas consequências.

- Os oficiais querem abafar o crime, porém Gamboa insiste em aprofundar o processo, sendo desautorizado e ameaçado pelos superiores. Mesmo assim, o tenente não desiste.

- O comandante chantageia Alberto, ameaçando-o de expulsão, por causa das historinhas pornográficas que escrevia. Alberto capitula e volta atrás, negando a denúncia do crime. Encerra-se a investigação.

- Alberto confessa a Jaguar que o havia delatado como o autor da morte de o Escravo. Jaguar nega o crime e os dois travam violenta luta a socos.

- Divulga-se entre os colegas que Jaguar delatara as atividades de o Círculo e este é rejeitado e espancado por muitos de seus antigos companheiros.

- O tenente Gamboa, como castigo por sua insistência em investigar o crime, é transferido para uma guarnição remota nos Andes peruanos.

### **Lima:**

- Alberto segue em seu pequeno universo burguês, quando o pai lhe comunica que vai interná-lo no Leoncio Prado, para que se emende nos estudos.

- Já no plano do presente, após passeios pela cidade, Alberto e Teresa começam a namorar.

- O pai de Ricardo Arana o matricula no colégio militar, para que “o transformem num homem.”

- O narrador não identificado segue em sua lenta aproximação à Teresa. Higuera, amigo de seu irmão mais velho (que está preso), convida-o para participar de furtos em mansões. Ele hesita, mas acaba aceitando. Tempos depois, vê Teresa com amigos na praia e espanca um dos adolescentes que a acompanhava. No dia seguinte, repete a cena de brutalidade. Teresa o olha com ódio e ele decide ir morar com Higuera. Este é preso e o personagem-narrador pede guarida na casa de um padrinho, cuja mulher acaba seduzindo-o. Para fugir da situação, convence o padrinho a colocá-lo no Leoncio Prado.

### **3. Epílogo:**

- Ao partir do Leoncio Prado, o tenente Gamboa reencontra-se com Jaguar. Este lhe declara ter disparado o tiro que matara o Escravo. Mas sua confissão mostra-se repleta de ambiguidades e permanece a dúvida sobre a autoria do crime.

- Há um avanço temporal e Alberto está de volta ao mundo da elite de Miraflores. Reencontra sua turma e começa a namorar uma jovem burguesa, Marcela, ao mesmo tempo que procura esquecer os desditosos anos vividos no colégio militar. Consola-o a certeza de que vai estudar engenharia nos Estados Unidos e de que voltará a Lima, onde terá uma existência de riqueza e prazeres.

- O narrador não identificado conversa com Higuera (agora em liberdade) e evoca sua história com Teresa, que havia culminado no casamento entre ambos. Só então o leitor descobre que o narrador— era o feroz Jaguar do internato militar. Tornara-se bancário, e também para ele o Leoncio Prado ficara para trás.

## **UM BILDUNSRoman COLETIVO?**

Ao centrar seu texto em um grupo de adolescentes submetidos à máquina educativa e ética do internato militar, Vargas Llosa – conforme rápidas alusões de alguns críticos, entre os quais José Miguel Oviedo – teria filiado *A cidade e os cachorros* aos princípios estéticos do chamado *Bildungsroman* (romance de formação). A delimitação deste tipo específico de relato nasceu na Alemanha e origina-se de *bildung*, palavra que designa, ao mesmo tempo, a formação espiritual e corporal de um jovem. No início do século XIX, Karl Morgenster cunhou a expressão *Bildungsroman* para indicar narrativas cujos personagens juvenis realizam sua aprendizagem da vida, descobrindo o mundo, tomando consciência de si mesmos, buscando o máximo de aperfeiçoamento interior, temperando o caráter e, com isso, preparando-se para enfrentar as contradições e os riscos da realidade. Tais relatos, segundo Morgenster, apresentavam uma irrecusável índole edificante, pois os seus protagonistas colocavam a plenitude humana como meta final e com isso armavam os leitores “contra as tormentas da existência e os golpes do destino.”<sup>385</sup>

O mesmo autor elegeu como modelo desta espécie narrativa *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe, que logo se converteria em um romance-guia para sucessivas gerações de leitores alemães, que se identificaram com a trajetória exemplar do herói disposto a procurar o caminho do autoconhecimento e a reivindicar o seu direito à felicidade pessoal, acima das injunções do cinzento universo burguês de onde procedia. Abandonando suas origens, ele acompanha um grupo teatral especializado em Shakespeare que realiza périplo por inúmeras cidades da Alemanha. Esta longa viagem permite-lhe alcançar a maturidade através da experiência artística e o afasta do destino traçado pela estrutura familiar.

Em célebre análise, Georg Lukács considera que, em *Wilhelm Meister*, estabelece-se a difícil conciliação entre a interioridade problemática e o mundo objetivo, fato impossível de ser reproduzido em obras escritas posteriormente, no apogeu da nova ordem capitalista, quando a cisão entre o eu e a realidade viria a se tornar definitiva:

O poeta de *Os anos de aprendizagem* crê não apenas que os ideais do humanismo localizam-se na máxima profundidade da natureza humana, mas

---

<sup>385</sup> Apud SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros, 2002, p. 46.

também que sua realização, embora difícil, possa acontecer na sociedade burguesa do período da Revolução Francesa.<sup>386</sup>

Mikhail Bakhtin, em ensaio sobre o *Bildungsroman*, não só delineou uma espécie de tipologia deste subgênero, como acresceu à sua natureza formativa a presença obrigatória de um tempo histórico em mudança. O indivíduo esclareceria sua vida através da experiência, mas no âmbito de uma época instável em que o velho sistema entrava em erosão e um novo o ameaçava ou já começava a substituí-lo. A transformação social geraria um espaço escorregadio e multiforme, onde se daria a aprendizagem das novas condições de existência.

Segundo Bakhtin, esta transição (ou este choque) estaria introjectada na experiência imediata dos protagonistas. Com isso, mais do que mera narrativa do desenvolvimento psicológico e moral de personagens, o romance de formação teria entre seus eixos a assimilação das circunstâncias históricas que influenciam decisivamente a natureza psíquica, os padrões de comportamento e as expectativas de seus jovens figurantes, cabendo ao escritor a virtude de “ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas.”<sup>387</sup>

O termo *Bildungsroman* se generalizou na teoria literária, ganhando conotações amplas e, por vezes, imprecisas. A consciência de autorrealização e de plenitude no mundo, dominante nos primeiros relatos, cedeu lugar a registros de desencanto e ilusões perdidas ou, para usarmos famosa metáfora de Hegel, a textos em que a prosa das relações sociais subjugava a poesia do coração. Com o tempo, o conceito perdeu sua rigidez, passando a englobar qualquer produção romanesca cujos heróis vivenciam a adolescência e a juventude, tanto à procura da decifração de sua interioridade e da perseguição a ideais absolutos, quanto em busca de iniciação amorosa e sexual, de peripécias emocionantes e de novas percepções da realidade, seja em seus aspectos mais sublimes ou mais grotescos. Poderiam ser enquadradas nesta tendência obras tão distintas como *O vermelho e o negro*, *Ilusões perdidas*, *David Copperfield*, *A educação sentimental*, *Os Maias*, *Retrato do artista quando jovem*, *Jean-Cristophe*, *Os Thibault*, *As inquietudes do jovem Törless*, *Os Buddenbrooks*, *O grande Gatsby*, *O apanhador no campo de centeio*, *O grupo*, *O leitor*, e tantos outros. Demetrio Estébanez Calderón sintetizou com exatidão o significado corrente do termo:

---

<sup>386</sup> LUKÁCS, Georg. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968, p. 106.

<sup>387</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p.225.

*Bildungsroman* indica um tipo de romance cujo protagonista vai desenvolvendo sua personalidade na etapa que vai da adolescência à juventude e, às vezes, até à maturidade. No referido período, ele modela seu caráter, sua concepção de mundo e seu destino, em contato com a vida que lhe serve de aprendizagem, através das mais diversas experiências.<sup>388</sup>

Por sua capacidade de expressar desejos e angústias juvenis, muitos romances de formação converteram-se em obras míticas de determinadas gerações, servindo-lhes frequentemente de bíblias laicas, amparando-as em meio às tempestades históricas e às dissolventes convulsões éticas, em especial, aquelas ocorridas no século XX. *Nada de novo no front*, de Erich Marie Remarque, despertou em parcelas da juventude alemã um ardente pacifismo, assim como *Na estrada*, de Jack Kerouac, preparou a rebelião comportamental dos adolescentes norte-americanos, enquanto *O lobo da estepe*, *Demian* e *Narciso e Goldmund*, de Herman Hesse, com sua exaltação de destinos alternativos, viraram livros de culto dos hippies, nos frenéticos anos 60. Inclusive no Brasil, tivemos uma dessas narrativas de iniciação de larga leitura, *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, que expressou a primeira e ainda tímida rejeição de rapazes de classe média em relação aos valores morais imperantes no país, na década de 50.

O enquadramento de *A cidade e os cachorros* nesta categoria romanesca nunca foi unânime. O pressuposto de que há no texto um determinismo coagulante, impedindo a possibilidade de livre arbítrio dos protagonistas, a ponto de transformá-los em meras projeções do meio social, encontrou vários defensores entre críticos literários, especialmente os que examinaram o relato no calor da hora ou nos anos imediatos à sua publicação. Luis Harss considera que “as individualidades dos personagens se perdem na densidade do ambiente. Não há pessoas, senão estados de consciência que se manifestam apenas através das situações que as definem.”<sup>389</sup>

Rosa Boldori de Baldussi, em apreciável análise estruturalista das primeiras obras de Vargas Llosa, é a principal defensora dessa tese de que os cadetes do Leoncio Prado não elegem livremente o seu destino, sendo antes joguetes de poderes que não compreendem e do qual não podem escapar.<sup>390</sup> Ora, um dos princípios delimitadores do romance de formação é o de que seus heróis sofrem o massacrante peso do mundo, mas simultaneamente tentam elucidá-lo e escolher valores que lhes permitam constituir sua própria soberania. Quer dizer, as ficções em que impera um rígido determinismo não

<sup>388</sup> CALDERÓN, Demetrio Estabanéz. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p.752.

<sup>389</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*, p.441.

<sup>390</sup> BALDUSSI, Rosa Boldori. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro Editor, 1974.

são adequadas esta espécie literária. Não é o caso da narrativa do peruano, que, como veremos a seguir, mantém fronteiras tensas e de expressiva complexidade entre a carga das circunstâncias e autonomia dos indivíduos, autorizando sua inclusão na modalidade do *Bildungsroman*.

Tampouco parece proceder o argumento de Begoña Souviron López, que – na de resto convincente análise de *A cidade e os cachorros* – considera-o um antirromance de formação, pois em suas páginas “o processo de amadurecimento conduz os personagens a conhecer e a exercitar-se apenas no domínio do mal.”<sup>391</sup> Esquece-se a autora de que aprendizagem da vida na moldura espiritual da modernidade configura-se quase sempre dentro de um contexto de abundância de oportunidades para os jovens, mas também de barreiras intransponíveis, de turbulências morais, de individualismo sem limites, de solidão esmagadora e de melífluos apelos à liberação dos instintos mais destrutivos, corroendo de maneira implacável o teor edificante deste subgênero literário. Submergir no inferno resulta em um processo de desvendamento das camadas perversas que integram a condição humana, isto é, em uma aterrorizante (ou embriagadora) aventura na região de trevas da existência.

Os defensores do peso determinista da escola militar na constituição do caráter juvenil não estão, contudo, inteiramente equivocados, pois à medida que os “perros” vão tendo vários “batismos” para conhecer os códigos viris daquele mundo desapiadado, intuem – por meio do sofrimento e da humilhação – que a sobrevivência emocional só pode ocorrer se aceitarem as imposições de brutalidade dos colegas mais velhos. Vargas Llosa descreve com olhar microscópico e maestria verbal os castigos físicos, as ofensas morais, a prepotência sem limites, o escárnio e o rebaixamento geral da dimensão humana, tudo sob a indiferença de oficiais e suboficiais, para quem o sistema contínuo de provações fortifica a hombridade. A violência, portanto, não nasce com os adolescentes (embora muitos se comprazam em praticá-la), antes, deriva de uma visão militarista que a consente e, secretamente, a promove.

Diante deste assustador cenário de opressões cotidianas, resta como única alternativa a adaptação. Não há tempo para os hesitantes ou para os meditativos. É preciso aceitar as normas não escritas do colégio, integrar-se, resignar-se ao predomínio

---

<sup>391</sup> LÓPEZ, Begoña Souviron. El aprendizaje y sus modelos literarios. In: VILLALOBOS, Cristóbal Macías; ARIZA, Guadalupe Fernández (eds.). *El silencio y la palabra*. Málaga: Cátedra Mario Vargas Llosa/Universidad de Málaga, 2012, p.97.

dos mais fortes, controlar o medo, conformar-se com a injustiça, demonstrar indiferença às palavras duras, aos gritos selvagens, à irracionalidade do autoritarismo e das hierarquias. É necessário endurecer-se, suprimir qualquer sintoma de compaixão ou de bondade, pairar acima do bem e do mal. E, a exemplo do faziam muitos soldados nas trincheiras de Primeira Guerra, deve-se fingir de morto, escamotear a verdade, valer-se da hipocrisia, converter-se em impostor, até que esta impostura torne-se a segunda e definitiva alma de cada um.

Rapidamente, os alunos se desumanizam e tendem a perder suas características singulares, diluindo-se em um coletivo anônimo que luta para sobreviver e reproduzir (embora muitas vezes de maneira farsesca) as virtudes castrenses. A par dos rituais de ensino, retórica patriótica, disciplina e exercícios militares, os jovens desenvolvem o gosto por fraudes e delitos, expõem seus preconceitos raciais e sociais e entregam-se a jogos de ilimitada virulência. O esforço de adequação a esse universo de bestialidade ocorre também sob o prisma da linguagem: metáforas animalizadoras definem atos, traços físicos e mesmo certas disposições subjetivas dos cadetes. Não à toa um dos protagonistas é conhecido apenas como Jaguar. Outro, como Boá. A cena do “batismo” de Ricardo Arana comprova o embrutecimento dos adolescentes:

- És um cachorro ou um ser humano? – perguntou a voz.  
- Um cachorro.  
- Então o que estás fazendo aí em pé? Os cachorros andam de quatro patas. O escravo se curvou. Ao apoiar as mãos no chão sentiu uma ardência nos braços muito intensa. Abriu os olhos e via a seu lado outro rapaz, também de quatro.  
- Bom – disse a voz. Quando dois cachorros se encontram na rua, o que eles fazem? Vamos, responde. É contigo que estou falando.  
O escravo recebeu um pontapé na bunda e no mesmo instante respondeu:  
- Não sei.  
Eles brigam – disse a voz. – Latem e se atiram um em cima do outro. E se mordem.  
O escravo não lembra da cara do rapaz que foi batizado com ele. Devia ser de uma das últimas seções, porque era baixote. Estava com o rosto desfigurado de medo e, mal a voz tinha silenciado, veio contra ele, latindo e espumando pela boca. Súbito, o Escravo sentiu uma dentada de cachorro louco e aí então todo o seu corpo reagiu. Enquanto latia e mordida tinha a certeza de que sua pele se cobrira de um pelo duro, que sua boca era um focinho pontiagudo e que, sobre o seu lombo, o rabo estalava feito chicote.<sup>392</sup>

Consolida-se, assim, o triunfo do meio hostil, já que os indivíduos tendem a se converter em meras projeções do ambiente. Até os “perros” sentem-se reconfortados pela possibilidade de, no ano seguinte, exercer sua vingança contra os novos alunos,

---

<sup>392</sup> VARGAS LLOSA, *La ciudad y los perros*, p. 60-1.

aplicando-lhe as mesmas torturas que haviam padecido, criando inquebrantável laço de identidade entre algozes e vítimas.

Os atordoantes fatores que moldam a têmpera dos cadetes do Leoncio Prado sofrem, no entanto, um simulacro de contestação. Os “perros” (que entraram na terceira série, com catorze ou quinze anos, equivalente ao nosso primeiro ano colegial) encontram na liderança natural de Jaguar – cujo apodo traduz sua natureza indômita, resistente e cruel – a condição para criar um grupo subterrâneo de autodefesa e, paralelamente, de imposição sobre os colegas. Desse modo, surge o Círculo.

Em um âmbito clandestino e, por conseguinte, à margem do poder instituído – como bem o demonstrou J.J. Armas Marcelo, que vê na clandestinidade o “código secreto em que se transcorrem os gestos e os episódios do romance” –, <sup>393</sup> o Círculo não apenas urde uma série de vinganças ilimitadas contra os alunos das séries superiores, mas institui uma realidade paralela na qual seus componentes afrontam todas as regras de comportamento vigentes. Em movimentos aluvionais, sucedem-se e entrecruzam-se fugas do Colégio, roubos, transações ilícitas, consumo de álcool e cigarros, visitas à prostituta Pés Dourados, concursos de masturbação, relações com animais e uma violência desmesurada que tudo contamina, da linguagem às ações mais corriqueiras.

Ironicamente, as transgressões desta pequena sociedade oculta afetam apenas na superfície a edificação ideológica e existencial do Leoncio Prado, porque os delitos cometidos situam-se no plano acessório dos regulamentos. Não atingem o alvo nuclear da instituição que é forjar a têmpera masculina por sobre as inquietações da sensibilidade e as vacilações da ética. Em sua essência última, o Círculo aproxima-se da escola militar, reproduzindo-a ao cultivar todas as manifestações possíveis de brutalidade e selvageria – justificadas em nome de noções elementares de lealdade, honra e amizade – e tendo a traição como supremo deslize moral (o próprio nome do grupo já parece conter sua natureza cerrada a novas formas de conduta). Ou seja, os “perros” agem sob a égide de princípios comuns à visão militarista dominante no Colégio e, assim, o terror emana de cima e se propaga vitorioso, unindo oficiais e estudantes em uma mesma ordem deteriorada. José Miguel Oviedo soube ver, com propriedade, a falácia do projeto juvenil:

O mundo dos cadetes quer ser a fulminação total do mundo imposto pelos professores e de suas verdades precárias. Como sói acontecer com os que

---

<sup>393</sup> ARMAS MARCELO, J.J. *Vargas Llosa: El vicio de escribir*, p.271.



odeiam, a sede dos alunos só se saciaria se pudessem suplantar a mesma instituição que os perverte, ser eles (outra vez) os chefes. Eles não sabem, porém, no fundo, o que estão fazendo é imitar monstruosamente ao Colégio Leoncio Prado.<sup>394</sup>

Ao realizar uma interpretação geral da obra de Vargas Llosa, o crítico Julio Ortega considerou-a assentada sobre conflitos e choques entre mundos adversariais, onde as forças opostas acabam se desintegrando mutuamente.<sup>395</sup> Porém, essas forças em confronto estão infiltradas por contradições irresolúveis, originando véus de incerteza e ambivalência que recobrem todos os atos dos personagens. No caso, a ruptura pretendida por Jaguar e seus companheiros, através do Círculo, fracassa, não somente porque eles reproduzem às avessas o sistema que julgam contestar, mas porque os atos clandestinos desnudam os traços malignos contidos na personalidade juvenil.

Percebe-se – por trás da sacralização irrefletida da existência e da ferocidade coletiva com que se entregam a violações da norma social – a presença de impulsos obscuros, destruidores, de exacerbada vilania, indicando uma suja, desconcertante região do espírito que, à sua maneira, sempre aparece nos romances de Vargas Llosa, como fundamento do ser, e não como imposição da realidade (a realidade apenas favorece sua emergência). Esses ímpetus irracionais interligados à desintegradora engrenagem da vida objetiva compelem a maioria dos personagens de seus relatos a gestos de ominosa selvageria, indicativos de uma precoce decomposição moral.

Contudo, em *A cidade e os cachorros* – dentro do leque interpretativo que o escritor sempre abre no afã de iluminar o mundo –, a exasperação dos adolescentes igualmente pode ser compreendida como uma defesa contra as coações do ambiente, sobretudo contra a fragilidade de quem mal saiu da infância e se confronta, abrupta e dolorosamente, com uma realidade infame. Subjugados, ofendidos, transformados em números, recebendo apelidos grosseiros, sempre à mercê de ordens e castigos dos superiores e agressões dos colegas mais velhos, eles conhecem a mais profunda das solidões. Por isso, os fins de semana com sua liberdade e seu retorno à vida familiar constituem o sonho de felicidade da maioria. Por isso também, agrupar-se, enrijecer-se, liberar as pulsões torpes, tornar-se mau é o que lhes resta para o enfrentamento do cotidiano no Leoncio Prado. Ariel Dorfman captou bem este sentimento coletivo:

Os jovens vivem em total abandono, com as características do desamparo existencial contemporâneo: sofrimento, culpabilidade, expiação, visada

---

<sup>394</sup> OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de la realidad*, p.102

<sup>395</sup> ORTEGA, Julio. El habla del Mal. In: OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: El escritor y la crítica*.

introspectiva às raízes da maldade, do ódio, da incomunicabilidade entre os seres humanos e especialmente da solidão em que se encerram.<sup>396</sup>

## OS ANTI-HERÓIS DO *BILDUNGSROMAN*

A novidade maior de *A cidade e os cachorros* em relação à tipologia clássica do *Bildungsroman* assenta-se no fato de que, ao invés da proeminência de um ou no máximo dois protagonistas, o texto possibilita o aparecimento de três adolescentes – Alberto, Ricardo e Jaguar – cujos destinos são acompanhados coletiva e individualmente, no âmbito das dinâmicas inter-relações entre internato e cidade, vidas presentes e vidas pregressas, compondo as antíteses delimitadoras da estrutura romanesca. Ao contrário dos colegas, eles – ainda que não compreendam por inteiro a mecânica de seus atos face às pressões corruptoras do contexto – assumem o poder de decidir o próprio futuro através de escolhas de lacerante angústia existencial. Ademais, os três jovens, em um complicado jogo de encontros casuais que acontecem na cidade, apaixonam-se pela mesma jovem humilde. Ela se torna o objeto de um desmedido amor romântico, propiciando-lhes consolo e refúgio contra as adversidades do mundo, criando referenciais de ternura em meio ao execrável cotidiano em que estão inseridos.

Alberto Fernandez é o personagem que mais aparece no relato e o que alcança o maior grau de consciência da deterioração moral prevalecente no Colégio. Oriundo de uma família abonada de Miraflores – posto que em crise pela separação dos pais – vivera até seu ingresso no Leoncio Prado em um universo claramente burguês e frívolo. O choque, ao descobrir a banalidade com que as formas de violência eram praticadas e aceitas por oficiais e alunos, não foi menor que a descoberta do “Peru de mil caras”, com seus rancores e ódios irracionais. Em página magistral, na conclusão do romance, ele – já formado – se dá conta da beleza de seu mundo dos ricos e da repulsiva feiura que procedia da escola militar, cujas instalações e criaturas com certeza logo se dissolveriam na memória, como um pesadelo irreal.<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en la América Latina*, p. 214.

<sup>397</sup> Ao revés de Alberto, Vargas Llosa por muito tempo não conseguiu esquecer a sensação de angústia que o acometia ao fim dos domingos, quando precisava retornar ao internato. Já adulto, os crepúsculos dominicais ainda o envolviam em um manto de inquietação e melancolia.

O agonizante inverno se despedia de Miraflores com uma neblina súbita que pairava sobre as árvores da Avenida Larco, enfraquecendo o brilho dos postes de iluminação. Espalhava-se por toda a parte, dissolvendo objetos, pessoas, recordações: os rostos de Arana e do Jaguar, os alojamentos, as detenções, perdiam realidade, dando lugar a um grupo de rapazes e moças que julgava esquecidos. [...] A vida era tão harmoniosa e tolerável, o tempo passava sem sobressaltos, doce e excitante [...] Reconhecia as ocupações de antigamente, os esportes, as festas, o cinema, as praias, o amor, o humor bem comportado, a malícia sutil.<sup>398</sup>

A exemplo de seus colegas, Alberto trata de encontrar um meio de fugir dos tormentos que se abatem sobre os “perros” e os induzem à fragilidade e à desvalia. Além de aproximar-se dos poderosos de sua série, utiliza o talento imaginativo para criar pequenas narrativas pornográficas que vende aos colegas, deleitando-os com obscenidades previsíveis. Com isso, torna-se popular entre eles, vindo daí o apelido pelo qual era conhecido: Poeta.

Apesar da compreensão mais apurada do aviltamento a que todos se sujeitam naquele ambiente decomposto, ele se deixa levar por uma duplicidade seminal em relação aos acontecimentos, sobretudo na primeira parte do relato. Se, de um lado – seja sob a coação de impulsos incontornáveis, seja sob a forma de sobreviver no meio hostil – convertera-se em um impostor, adotando a máscara coletiva de egoísmo e inclemência; de outro, aceitara (embora discretamente) a súplica de amizade de Ricardo Arana, que face sua personalidade delicada sofria a repulsa e inumerável sequência de ultrajes por parte dos demais cadetes. Alberto se transforma em seu único amigo, o que não o impedirá de traí-lo, iniciando namoro com Teresa, a paixão utópica mediante a qual o infeliz bode expiatório suportava sua existência no Leoncio Prado.

Contudo, quando ocorre o assassinato de o Escravo e os oficiais procuram defender a hipótese de tiro acidental, o Poeta experimenta um imperioso sentimento de responsabilidade que – como diria Sartre – o condena a ser livre e a eleger, entre vários caminhos possíveis, a delação do criminoso, ou de quem ele julga ser o autor do disparo fatal. Talvez ele não entenda por completo que a denúncia afetarà de modo irreversível o Leoncio Prado, ameaçando a própria estrutura que o sustenta, mas sua escolha carrega em si o compromisso de não compactuar com a omissão, de exigir justiça e assim corrigir os erros do mundo. Trata-se de uma escolha profundamente moral.

O tenente Gamboa, que crê nos regulamentos e nas regras de conduta do Exército, aceita a delação e começa a enfrentar os superiores, rejeitando o ocultamento

---

<sup>398</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p. 455-6.

do crime. Logo descobre, espantado, que a ordem castrense tinha uma dimensão onde reinavam a mentira e a degradação de princípios, porém não consegue compreender que aquilo provinha dos mecanismos ideológicos do sistema, e não de eventuais equívocos dos comandantes. Aferra-se então aos códigos e, em nome da legalidade, insiste na urgência de um inquérito que esclareça a morte do aluno Ricardo Arana, mesmo que isso possa lhe custar a carreira. Opta pelos valores ideais em vez de acatar as iníquas decisões dos chefes. Seu único aliado em todo o colégio é o Poeta.

Todavia, ao ser chantageado pelo comandante da escola por causa das noveletas obscenas que produzia, Alberto recua e retira sua denúncia, encerrando o caso com o triunfo da versão de acidente, e não de crime. Do ponto de vista argumental, essa conivência com a fraude, a alienação e a impunidade – inesperada para alguém que dias antes demonstrara tanta coragem e disposição ética – inscreve-se em um dos motivos das ficções de Vargas Llosa, que é a escolha consciente dos indivíduos pelo conformismo e pelo envilecimento em nome de interesses no mais das vezes medíocres, senão torpes. Paralelamente, revela a complexidade das formas criadas pelo escritor para a representação da realidade: a par dos quadros de um naturalismo direto e irretorquível, sua poética sustenta-se na configuração de atos e comportamentos em que recuos, vacilações, cisões íntimas e paradoxos geram frequente instabilidade de significados e repercutem de modo desigual na vida dos demais personagens.

A súbita mudança no depoimento de Alberto demonstra sua capitulação voluntária a um universo delituoso e destrói o futuro do tenente Gamboa, que, como castigo, é enviado para uma distante guarnição andina. O heroísmo do jovem e intransigente oficial – embora exemplar no plano subjetivo – mostra-se despropositado, pois lhe foge o entendimento de que os códigos militares, nos quais acredita de modo religioso, são vazios de sentido. Portanto, sua integridade e seu fanatismo estão corroídos pelo absurdo. Já a escolha final do Poeta, declinando da responsabilidade e voltando atrás na denúncia do assassinato de Ricardo Arana, prepara o epílogo do livro, quando ele – o único aluno que tendia a uma consciência total da desumanização vigorante no Leoncio Prado – decide apagar todas as lembranças recentes do internato e assumir, como alternativa existencial, a vida burguesa em sua plenitude.

Mesmo Arana, o Escravo, objeto de desprezo e de torturas físicas e psicológicas por parte dos demais “perros” e cuja sensibilidade quase mórbida leva-o a aceitar calado interminável sequência de humilhações, tem forças para sobrepor-se às circunstâncias e

admitir que, do outro lado do desespero, há possibilidades de vida. Para José Emilio Pacheco, sua aparente covardia é uma forma de heroísmo. Por maiores que sejam os abusos contra ele cometidos, mantém os princípios de mansidão, a compostura e a integridade moral: “Ele tem a coragem de aceitar-se como é e de não endurecer a própria natureza branda.”<sup>399</sup> Arana coloca sua paixão platônica por Teresa como um absoluto e elege a delação de Cava e os demais integrantes de o Círculo em troca da saída no fim de semana, o que lhe permitiria encontrar-se com a hipotética namorada. O amor, para ele, tornara-se a última defesa contra a solidão, o cotidiano intolerável e as perdas familiares.

O resultado dessa escolha, como sabemos, é a sua morte, que, em seguida, desencadeará um processo de arguição do modelo formativo do Leoncio Prado e dos valores que o alicerçam. Por meio de sucessivos desmascaramentos, os cadetes serão vistos na extensão de sua precariedade existencial enquanto os oficiais exibirão apenas carreirismo, hipocrisia e balofa retórica patriótica. Sob este ângulo, a eliminação física de Ricardo Arana é um divisor de águas no romance, pois não apenas desnuda as imposturas individuais e a natureza mutiladora da escola militar, como obriga todos a se posicionarem face ao ocorrido. Se antes o inferno nascia das encenações de virilidade e da constante celebração dos instintos mais sórdidos, agora ele resultará de um desolador sentimento de culpa. O sistema exigia uma vítima que fosse a imagem da fragilidade. Morta a vítima, sobrevém o colapso dos papéis representados e os atores, em pânico, descobrem sua própria consciência, ao mesmo tempo em que os militares de alta patente tecem velozmente uma rede de mentiras para manter os cargos e a suposta honra do exército peruano.

A estrutura dual da narrativa (Lima e Leoncio Prado) dá a impressão de que o mundo dos personagens oscila entre duas realidades antagônicas: a cidade como fonte de significação positiva e a instituição como um terreno minado por abomináveis perversões. A maioria dos alunos aspira ansiosamente pelos fins de semana, quando é possível libertar-se da vivência claustrofóbica naquele universo cerrado. No entanto, as conexões entre a cidade e a escola militar não são propriamente opositivas. Também nas ruas e nos cenáculos familiares travam-se batalhas morais, também neles há violações da intimidade, interdições do desejo, deformações da justiça e lutas pelo poder. É certo

---

<sup>399</sup> PACHECO, José Emilio. El contagio de la culpa. In: DÍEZ, Luis A. (org). *Asedios a Vargas Llosa*, p.18.

que, no colégio, os elementos negativos surjam intensificados pela tolerância com atos odiosos e pelos códigos de encenação da hombridade, mas, em essência, a corrupção que nele grassa não teve ali sua gênese. A corrupção vem de fora.

A pré-adolescência dos três protagonistas – cujo passado na cidade o leitor descortina intercaladamente com as ações intramuros – é marcada por maior ou menor carga de sofrimento e angústia, o que justifica uma espécie de continuidade psicológica explícita nos perfis de Alberto e de Ricardo. As hesitações do primeiro, seus pruridos éticos e seu oportunismo, sua percepção crítica e seu adesismo à degradação reinante no internato militar, parecem traduzir o farisaísmo da classe da qual se origina e de um pai dissimulado que trai incessantemente a mãe. Já a timidez do segundo e sua impotência em responder aos maus-tratos a que é submetido correspondem à presença de um pai tirânico, dado como morto até os dez anos do menino e que reaparece como um espectro soturno tão somente para espezinhá-lo e espancá-lo. Ou seja, ambos chegam aos umbrais do Leoncio Prado já tendo realizado uma aprendizagem do infortúnio no âmbito doméstico, especialmente Ricardo Arana.

O terceiro adolescente a ter sua vida pretérita posta em cena nas ruas de Lima é a figura enigmática do romance. Ainda que relate suas aventuras em primeira pessoa, o leitor não consegue saber de quem se trata, já que nenhum de seus gestos ou de seus traços singulares permite um reconhecimento. De extração muito pobre, órfão de pai, ele vive no bairro proletário de Callao, em companhia da mãe. Por dever de lealdade ao magro Higuera – amigo de seu irmão – é levado a cometer furtos em residências ricas, mas mantendo sempre dentro de si uma zona de inocência expressa pelo afeto que nutre por Teresa, com quem estabelece um casto namoro. Desbaratada a quadrilha, ele vai viver com o padrinho, cuja esposa o seduz. Para fugir da culpa e do mal-estar, ingressa voluntariamente no Leoncio Prado.

Apenas nas últimas páginas do romance, o leitor descobre que o narrador oculto é Jaguar. Como bem observou Angvik, Birger: “Há um marcado contraste entre a simpatia evocada por sua narração pessoal e a negativa representação que se faz dele no relato central, o que dificulta a identificação”.<sup>400</sup> Ao oposto de seu passado, Jaguar parece viver, no internato, em um estado de êxtase satânico, pois seus atos ligam-se invariavelmente à ferocidade, à impiedade e a toda a sorte de sentimentos destrutivos.

---

<sup>400</sup> ANGVIK, Birger. *La narración como exorcismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004, p.82.

Como vislumbrar a linha conectiva entre a timidez do garoto e a personalidade granítica do líder do Círculo?

Em uma primeira leitura, predomina a surpresa diante da dupla índole do protagonista. Pouco a pouco, contudo, o leitor lembra que o cadete agressivo, perverso e solitário – cuja virilidade exacerbada jamais encontra apaziguamento (talvez ele seja, de fato, o assassino do Escravo) – nunca expõe sua subjetividade. Ele é visto apenas pelo olhar dos outros e está sempre em ação, no exercício de crueldades gratuitas. Mas, na segunda parte do romance, emerge em suas atitudes o vestígio de algo secreto, indecifrável, uma ética rude, um código virtuoso que nega a simples anestesia moral, exposta superficialmente no dia a dia escolar, induzindo-o a uma forte decepção com os colegas, que o tem como traidor, e, sobretudo, a um sentimento de responsabilidade para com o tenente Gamboa. Neste instante, ou por remordimento ou para salvá-lo, ele decide confessar ao oficial que matara Ricardo Arana.

Trata-se, na verdade, de confissão nebulosa e incerta, porque, ao mostrar a presença de um Jaguar progresso – dotado de princípios generosos –, Mario Vargas Llosa autoriza a existência de componentes morais em sua alma, sem desmentir o lado sombrio que a constitui. Autoriza, portanto, a probabilidade de ele ser inocente através dessa ambivalência tão verossímil que produz uma reversibilidade no sentido da narrativa. A combinação das duas biografias discrepantes de Jaguar articula-se não somente por meio daquilo que o escritor relata, mas também por informações dúbias, elipses e silêncios estrategicamente distribuídos no texto, estabelecendo uma espécie de vácuo final a ser preenchido pelo leitor no exato momento em que as páginas do romance se fecham.

Os vínculos sutis entre o Jaguar desamparado de Callao e o inclemente cadete do colégio militar se desdobram no epílogo da narrativa, quando o vemos inesperadamente conversando em um boteco com magro Higuera, recém-saído da prisão. O tom angustiante e nervoso que marcara todo o relato cede lugar a uma dicção amena, quase insípida. Em consonância com o novo estilo, Jaguar declara com tranquilidade ao amigo que, após os três anos de internato, transformara-se em bancário e desposara Teresa. Cumprira assim sua aprendizagem da existência e agora se adequava ao sistema, negando os deslizes juvenis. De alguma forma, nos moldes de Alberto, escolhera expurgar da memória as lembranças colegiais, o mesmo que o Escravo tentara, ao buscar idealmente em Teresa o esquecimento das aflições diárias no Leoncio Prado. Só

que este pagara seu sonho de evasão com a própria vida, enquanto os dois sobreviventes haviam tratado de obliterar os dias amargos da juventude mediante uma compreensão conformista e francamente inexpressiva da realidade. Por isso, muitos leitores do romance imaginam que a fúria, o destemor e a imposição tirânica de Jaguar contra os colegas tenham sido apenas a encenação de uma farsa, com o intuito de sobreviver naquele contexto degenerado. Também ele fora um impostor.

Não obstante, o desfecho antidramático da narrativa amplia certa auréola de imprecisão e equivocidade que a envolve, legitimando modos divergentes de leitura. Ainda nos anos 60, discutiu-se com intensidade se Jaguar era um personagem positivo ou negativo, da mesma maneira que hoje se discute o politicamente correto na arte. Mario Benedetti, dentro de uma tendência analítica de substrato ideológico – comum ao período – considerou que, em todo o relato, o escritor resgatara somente o protagonista oriundo das classes populares:

Jaguar já é, aparentemente um homem recuperado, afirmado na vida. Depois de toda uma história em que o inumano aparece a cada página, este desenlace (que não é um *happy end*, senão uma mera possibilidade aberta) é um dos poucos rasgos de esperança do romance.<sup>401</sup>

O debate inócuo pôs em segundo plano o fato de que o romance ultrapassava o mero reflexo do mundo ou a simples arguição ética, estabelecendo novas fronteiras para a prosa de ficção, tanto pelo desenho narrativo quanto pela sinfonia de vozes dissonantes, possibilitando vários níveis de entendimento dos temas, em um exercício de paixão criadora que passava obrigatoriamente pela aventura das formas.

## A REVOLUÇÃO ESTRUTURAL

Examinado apenas em sua intriga, *A cidade e os cachorros* não passaria de um romance de formação convertido em documento abrasador contra os valores militaristas e machistas. Contudo, os múltiplos dispositivos formais articulados por Vargas Llosa – proliferação de vozes narrativas; deslocamentos temporais e espaciais; ocultação de dados cujo relativo desvendamento ocorre apenas no desfecho do livro; corte dos chamados “tempos mortos” do texto (passagens de transição sem elementos de

---

<sup>401</sup> BENEDETTI, Mário. *Letras del continente mestizo*, p.259.



dramaticidade); fusão de objetividade e subjetividade não marcada explicitamente na escrita; uso de “vasos comunicantes” (expressão criada pelo próprio escritor para indicar o simultaneísmo reinante em certas situações); e intersecção de diálogos referentes a circunstâncias e momentos temporais distintos – fazem com que a camada significativa da ficção se abra como uma rosácea, onde infinitas radiais prendem-se ao núcleo comum, alterando-o a todo momento, inflando-lhe sentidos hesitantes, inconclusos, e criando a exigência de um leitor participativo. Estes procedimentos intensificam a polissemia do relato e, associados à visão crítica-problematizante, compõem os princípios do novo realismo deflagrado pelo romance. Seus alicerces formais poderiam ser resumidos em pelo menos seis itens medulares:

### **1. Desdobramentos da narração**

Estabelecer uma poética romanesca em que o narrador assumisse na tessitura textual uma função não apenas técnica, mas de criação de sucessivas e contraditórias espirais interpretativas da realidade foi o achado primordial do escritor peruano. Ele compreendeu:

– primeiro durante a própria escrita do romance e depois teoricamente – que o contínuo entrecruzamento dos pontos de vista de inúmeros protagonistas poderia abrir uma pluralidade de enunciados e adensar o argumento da obra, dando-lhe maior tensão, variedade e riqueza anímica, e permitindo o desnudamento do caráter paradoxal das ações humanas. Breves sinopses do desenho narrativo do terceiro e quinto capítulos demonstram a complexidade deste inovador processo de composição:

#### **Terceiro capítulo:**

*Sequência um* – Narrador não identificado em primeira pessoa (cadete evoca vida juvenil antes de ingressar no Leoncio Prado)

*Sequência dois* – Monólogo (falando com a cadela Mal-paga, o cadete Boá comenta o dia a dia no colégio militar)

*Sequência três* – Narrador objetivo em terceira pessoa (perspectiva de Alberto / reconstituição de fragmentos de sua adolescência em Miraflores)

*Sequência quatro* – Monólogo (Boá registra em fluxo de consciência os episódios de brutalidade que estão ocorrendo na escola)

*Sequência cinco* – Narrador objetivo em terceira pessoa (perspectiva de Ricardo Arana / recordação de cenas da infância marcadas pela violência paterna)

### **Quinto capítulo:**

*Sequência um* – Narrador não identificado em primeira pessoa (cadete evoca os primórdios de sua relação afetiva com Teresa).

*Sequência dois* – Narrador objetivo e impessoal, terceira pessoa (registro do turvo cotidiano dos cadetes).

*Sequência três* – Narrador objetivo em terceira pessoa (perspectiva de Ricardo Arana / novas lembranças de seus traumas de infância).

*Sequência quatro* – Narrador objetivo em terceira pessoa, interrompido por monólogos interiores de Alberto (registro do cotidiano dos cadetes mais a visão particular de Alberto sobre os fatos).

*Sequência cinco* – Narrador objetivo em terceira pessoa (perspectiva de Alberto / outros fatos de sua adolescência em Miraflores)

*Sequência seis* – Narrador objetivo em terceira pessoa, interrompido por monólogos interiores de Alberto (predomínio do diálogo entre Alberto e o Escravo).

A articulação dessa série alternada de vozes – feito um prisma multifacetado – cria ângulos divergentes e irregulares, e transforma o texto em um espelho que, ao mesmo tempo, reflete, oxida e distorce a realidade empírica de onde o escritor partiu, expandindo-lhe os limites. Há pelo menos seis narradores (dez, se considerarmos o “narrador-com” ou a “visão-com”). Assim, nos deparamos com

- 1) um narrador onisciente em terceira pessoa, eventualmente infiltrado por desvios subjetivos (fluir da consciência de Alberto);
- 2) um narrador em terceira pessoa, mas cujo foco central, via discurso indireto ou indireto livre, é a perspectiva de um protagonista (“narrador-com” Alberto, Jaguar, Ricardo, Cava, tenente Gamboa);
- 3) um narrador desconhecido em primeira pessoa;
- 4) um narrador identificável em primeira pessoa por monólogos (Boá);
- 5) um narrador identificável em primeira pessoa por monólogos (Alberto);

6) um narrador coletivo em primeira pessoa do plural, que aparece em trechos de algumas poucas sequências, traduzindo a visão geral dos cadetes.

Aspecto impressionante deste vaivém de vozes é que algumas delas – as que se expressam em primeira pessoa – apresentam, de acordo com o nível cultural, social e psicológico de cada narrador, um distinto timbre, uma distinta vibração, uma linguagem própria e inconfundível, impondo ao conjunto do texto não apenas rica heterogeneidade, mas municiando o leitor com índices verbais que servem para elucidar quem está falando ou pensando no transcurso do relato. A necessidade de modulações diferentes para cada um dos personagens-narradores obrigou o escritor a refletir tanto sobre papel a ser desempenhado pelos jovens cadetes na intriga romanesca quanto sobre os condicionamentos incontornáveis de suas existências individuais.

O maior problema técnico enfrentado por Vargas Llosa residiu na criação de um protagonista que de alguma maneira se convertesse no cronista dos acontecimentos imediatos – sobretudo os mais emblemáticos da desenfreada truculência reinante na escola – porém que se abstinisse de comentá-los moralmente. Em depoimento a Luis Harss, revelou a disposição de relatar certas cenas (a de masturbação coletiva, a de zoofilia e a de tentativa de violação de um “perro”) através de diálogos e descrições objetivas, mas o texto se tornou irreal, implausível e pornográfico. A solução foi valer-se do que designou como “consciência em movimento”, e para isso criou o cadete Boá:

Tinha de ser uma consciência pouco intelectual para que não congelasse a violência racionalizando-a, explicando-a. Assim nasceu o Boá. O Boá é sempre o instrumento mediante o qual se mostra, ao nível mais atroz, o horror inocente do colégio. É um pouco a encarnação, a personificação deste horror. Porque o fato que mantenha relações sexuais com uma cadela é bastante monstruoso, mas também é cândido. Para isso era necessário apresentá-lo de maneira bem caótica. Por isso os seus monólogos caóticos. Nunca está visto desde fora. É um fluir, uma existência protoplasmática.<sup>402</sup>

Os episódios presenciados e vividos por Boá estão carregados de dramatismo interior e verossimilhança porque carregam em seu estilo a expressão direta dos instintos, do primitivismo semibárbaro, traduzida em palavrões, obscenidades, gírias, gritos, reptos e frases inconclusas, quando não desconectadas. Os monólogos torrenciais e, por vezes incongruentes, exibem, a seu modo, o cotidiano subterrâneo dos cadetes e a crueldade que nele prevalece. Portanto, a transcrição da realidade do colégio militar em suas faces mais hediondas e da vida juvenil em suas pulsões mais sôfregas se realiza convincentemente pelo requinte técnico do escritor, capaz de criar três narradores em

---

<sup>402</sup> HARSS, Luis. *Los nuestros*, p.437.

primeira pessoa, todos com fisionomia ética e discursos inconfundíveis, apesar de um deles, Alberto, exprimir-se em especial nas frestas das passagens relatadas em terceira pessoa.

Rosa de Baldussi decompõe a escorregadia sintaxe narrativa do romance, levantando estatisticamente as relações entre os personagens e os distintos pontos de vista.<sup>403</sup> Mesmo apontando casos cuja determinação da perspectiva se complica pela presença de mais de um narrador, conseguiu estabelecer uma hierarquia das vozes presentes na obra:

- 1) Alberto: vinte e cinco cenas
- 2) Terceira pessoa onisciente: quatorze cenas
- 3) Jaguar e Boá: treze cenas
- 4) Escravo: oito cenas
- 5) Tenente Gamboa: cinco cenas

A divisão demonstra que o Poeta exerce hegemonia presencial no texto, o que poderia implicar uma maior projeção dos demônios pessoais do escritor em sua constituição, embora este relativo predomínio esteja vinculado à consciência superior do jovem cadete, que entre todos os figurantes do romance, tem a percepção mais aguda das mazelas do Leoncio Prado. Ao compreendê-las, de imediato as instrumentaliza para sobreviver com certo grau de tranquilidade em meio à selvageria daquele universo bestializado. Em geral, as sequências que enfocam Alberto partem sempre de uma visão exterior, em terceira pessoa, mas a sua interioridade desponta em súbitas golfadas emitidas pela consciência, sem verbos *dicendi*, corroborando, explicitando ou contradizendo o que é enunciado no plano objetivo. Já, no caso do narrador oculto que evoca o passado (Jaguar), sua subjetividade se mostra em doses restritas enquanto sua existência no colégio é observada somente sob o ângulo das ações concretas.

O caráter polifônico de *A cidade e os cachorros* edifica-se a partir do fracionamento da enunciação através do fremente revezamento de pontos de vista. Este jogo rotatório em que várias perspectivas se justapõem e se mesclam de forma incessante, deslocando o foco narrativo ora para a objetividade, ora para a camada subjetiva dos personagens; estes giros entre a anotação minuciosa da vida coletiva e da

---

<sup>403</sup> BALDUSSI, Rosa Boldori. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, p. 118-9.

vida privada, em estilo impessoal, à moda de Flaubert, e o movimento ondulante das consciências individuais, em monólogos interiores; esta singular arquitetura formal centrada nos contrastes de visões e consequentes mudas espaciais, no esfacelamento da trama e das psicologias em uma montagem espasmódica e assimétrica; estas inserções abruptas de vozes que interrompem o discurso linear, representando a natureza incoerente, absurda e eticamente disforme da escola militar, onde o discurso nacionalista dos oficiais e os pactos de solidariedade dos “perros” se diluem em violência mecânica e desumanização; toda esta superior aparelhagem técnica, de largo experimentalismo e atrevimento imaginativo não apenas se ajusta às necessidades de sentido do relato, como multiplica seus horizontes de significação, ao mesmo tempo em que oferta ao leitor febril a claustrofóbica ilusão de realidade, uma realidade tão corrompida que nela, raras vezes, penetra o oxigênio do mundo.

## **2. O tempo no romance**

À estratégia de alternância e entrecruzamento de perspectivas, Vargas Llosa adicionou a composição de seu primeiro romance uma constelação de planos temporais que viriam a desintegrar a tradicional estrutura cronológica das ficções do passado. Substituiu a linearidade clássica, ordenada e sequencial, sujeita apenas a flashbacks claramente delimitados, por vaivéns incessantes no transcorrer das ações, avanços e recuos que aproximam e mesclam (sem aparente fio condutor e sem marcos explícitos) o presente do mundo narrado a seu passado próximo e a seu passado mais remoto – e inclusive ao futuro do passado. Com isso, filtrados por uma colagem de vozes e distintos níveis de temporalidade, a trama e os caracteres se evidenciam de maneira ambígua, errante e incompleta.

A exploração deste tempo psicológico, muitas vezes determinado pela consciência móvel dos vários narradores, confere ao romancista tanto o poder de transformar sua obra em um artefato de significados movediços quanto o de nela concentrar quase tão somente os momentos de maior energia e vitalidade dramática. No estudo sobre *Tirant lo Blanc*, o escritor discorreu sobre a organização narrativa que, segundo ele, estaria assentada em uma junção de ações de forte intensidade com outras

dotadas de natureza meramente informativa, os “cráteres” ou “vulcões”<sup>404</sup> e os “tempos mortos”:

As correntes anímicas do romance (suas vivências) seguem uma linha flutuante, desigual, devido aos irremediáveis ‘tempos mortos’, aqueles episódios indispensáveis, mas que têm um valor puramente relacional por carecerem de vida própria e apenas servir para esclarecer ou aproximar os episódios essenciais. Esses últimos são os ‘vulcões ativos’ de um romance, aqueles pontos em que se registra uma forte concentração de vivências. Focos ígneos derramam um fluxo de energia em episódios futuros e anteriores, impregnando-os de vitalidade quando não a possuem, amplificando-os quando suas vivências são débeis. Nenhum romance mantém a mesma elevada vivência do princípio ao fim: sua grandeza consiste na existência de um maior número de ‘vulcões’ ativos no espaço narrativo, ou se não na intensidade de seus núcleos de energia.<sup>405</sup>

A peculiar organização do prisma narrativo e dos vários níveis temporais estabelecida em *A cidade e os cachorros* acaba possibilitando a predominância do sistema de “vulcões ativos” sobre o dos “tempos mortos”. Estes ou foram suprimidos, pois as conexões entre personagens e acontecimentos ficam implícitas no conjunto de pontos de vista itinerantes e no próprio curso das transposições temporais, ou apenas foram aludidos de forma muito sutil pelo autor. Entre os momentos de distensão (“tempos mortos”) eliminados do romance deveriam figurar, por exemplo, as férias escolares, sobre as quais não há registro. “Uma disposição cronológica dos fatos tornaria patente esta ausência, que teria de ser ‘explicada’ de algum modo”, como apontou o crítico Carlos Garayar.<sup>406</sup> No entanto, por causa do complicado arranjo temporal montado por Vargas Llosa, o leitor ignora aquele silêncio e deixa-se absorver pela dinâmica acelerada da narração e a consequente vitalidade e variedade dos acontecimentos.

Tal ânsia narrativa constitui o que se poderia designar como *poética de moto-contínuo*: os cortes repentinos na montagem romanesca e os sucessos dramáticos se avolumam de modo tão inusitado e veloz, tornam-se tão candentes em sua infinita movimentação, espelham tão desconcertantes mudanças de vozes, espaços, níveis temporais e planos da realidade – sem possibilitar pontos de descanso ou de descidas de tom – que os “tempos mortos”, aludidos pelo escritor, reduzem-se a algumas poucas cenas e a alguns diálogos menos reveladores.

---

<sup>404</sup> Preferi traduzir “cráteres” como “vulcões” para tornar a ideia de Vargas Llosa mais nítida. “Cratera” em língua portuguesa significa qualquer tipo de buraco, ao contrário do seu sentido em língua espanhola.

<sup>405</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, p. 44.

<sup>406</sup> GARAYAR, Carlos. La ciudad y los perros: la creación de un lector. In: VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p. 505.

Com sua caudalosa fecundidade episódica e suas variações técnico-expressivas cada vez mais sofisticadas, esta poética presidirá, ainda na década de 60, a elaboração de *A casa verde*, *Os filhotes* e *Conversa na Catedral*. A exemplo de *A cidade e os cachorros*, os referidos relatos darão a medida de um realismo insuperável em que percepções totalizantes de mundo e complicadas relações estruturais se fundem harmoniosamente, gerando objetos artísticos marcados pela organicidade, intensidade e autonomia face ao real imediato. Mas também serão obras nas quais certos entraves formais (todos superáveis) adquirem opacidade e desafiam o leitor.

O maior embaraço à decodificação de *A cidade e os cachorros* talvez seja o de identificar os eixos temporais que sedimentam o processo de fabulação e alimentam a sólida impressão de concretude transmitida pelo texto. Apesar de alguma dificuldade inicial, provinda da forma assistemática e ilusoriamente caótica com que as unidades de tempo são distribuídas na narração, o princípio compositivo que rege tais oscilações entre presente, passado próximo, passado remoto e futuro do passado, logo se esclarece, garantindo a acessibilidade do relato.<sup>407</sup> A rigor, três são as séries temporais:

- 1) eventos relacionados com o furto da prova de Química, a delação de Cava, a morte do Escravo e o abafamento das averiguações do hipotético crime (ou acidente): último semestre da turma de cadetes;
- 2) variadas experiências dos cadetes dentro do Leoncio Prado e na cidade de Lima: os três anos que compõem o ciclo colegial;
- 3) memórias pessoais construídas sobre as vivências de três protagonistas em Lima: vários anos não especificados, antes de seu ingresso na escola militar.

Outro aspecto que ajuda na decifração do texto é que, apesar da relativa desordem dos fluxos de tempo, o uso de distintos modos verbais segue uma linha mais ou menos rigorosa, pois nas séries 1 e 3 predomina o pretérito, enquanto na série 2 há uma imposição do modo presente. Mesmo assim, a rapidez dos contínuos deslocamentos temporais que ocorrem em ritmo alucinante exige a atenção ininterrupta do leitor. Tome-se como exemplo o começo da segunda sequência do capítulo seis:

---

<sup>407</sup> Na década de 70, trabalhei este romance com alunos da terceira série do ensino médio do Colégio Israelita-Brasileiro. Embora dificuldades pontuais com os jogos de tempo e de perspectiva, o resultado foi espetacular. Acredito ter criado um numeroso público leitor, ainda hoje fiel aos grandes narradores da América Latina, em especial a Vargas Llosa.

**Parágrafo um** – Alberto no presente (terceiro e último ano no colégio) redige uma de suas noveletas pornográficas, em uma estufa suspensa, onde costumava se esconder para produzi-las. O relato em terceira pessoa mescla a descrição do espaço, a interioridade do cadete e trechos do texto obsceno que ele está escrevendo.

**Parágrafo dois** – Recuo temporal (segundo semestre do primeiro ano no colégio). Alberto descobre a estufa como um local possível para redigir os seus textos.

**Parágrafo três** – Outro recuo temporal, (primórdios do primeiro ano no colégio). No dormitório, negro Vallano lê, sob aplausos dos colegas, uma historieta pornô. A narração é entrecortada por vários fluxos de consciência de Alberto, que vislumbra a possibilidade de obter algum dinheiro na escrita de obras semelhantes, e diz isso a Vallano, que, por seu turno, lhe entrega lápis e papel para testá-lo. Simultaneamente, no plano da consciência, Alberto dialoga com seu pai e sua mãe a respeito da crise conjugal que estão vivendo (passado remoto) enquanto começa a escrever o relato. Ao terminar a redação – dez páginas de caderno, de ambos os lados –, a lê para a turma e é ovacionado, recebendo a partir daí o apelido de Poeta. Boá pede que escreva uma história só para ele. O discurso interior de Alberto projeta-se para o futuro do passado: “...bom cara, grande punheteiro, foi meu primeiro freguês...” Na continuidade do fluxo de consciência, o Poeta segue no futuro do passado, lembrando que, naquela época, a família abandonara o bairro burguês de Miraflores e ele começara sua carreira de escrevinhador.

**Parágrafo quatro** – Recuo temporal (junho, no primeiro ano no colégio). Alberto fala com colega não identificado que expressa sua saudade por uma namorada.

Diálogo convencional. Prolongamento temporal do parágrafo anterior. Alberto segue conversa com o referido colega e se oferece para escrever uma carta de amor à jovem em troca de dinheiro. O colega topa.

**Parágrafo cinco**– Período indeterminado, embora posterior à conversa de Alberto com seu “cliente”. Em forma de monólogo, o Poeta revela que outros cadetes o procuravam para a escrita de cartas, enquanto a mãe (em um tempo indefinido) adverte-o sobre as tentações que haviam levado o pai dele à perdição.

**Parágrafo seis** – Retorno ao presente do parágrafo um. Monólogo interior seguido de narração objetiva, em terceira pessoa.



### 3. O espaço e suas relações com o tempo e o ponto de vista narrativo

O fragmento acima demonstra o vínculo indissolúvel existente na obra de Vargas Llosa entre as coordenadas temporais e espaciais. A constante aceleração do tempo corresponde a nervosos deslocamentos no espaço, e a velocidade destes cortes e mudanças transmite a sensação de intensidade dos fatos. Intensidade ampliada pela trepidante peregrinação da consciência de Alberto por diversos ambientes, não apenas do colégio, mas também da residência familiar. Sua articulação com o cenário começa no interior da estufa de plantas; recua até a descoberta de tê-la como possibilidade de um local para redigir suas histórias; recua mais ainda até o dormitório coletivo; salta para o pátio do colégio; desvia para rápida lembrança da casa materna; e retorna à estufa já em situação de escrita.

Entre os princípios norteadores da poética narrativa do autor peruano, destaca-se o peso dado à configuração dos contextos físico-geográficos. É nestes ambientes que seus personagens vivem, agem, se rebelam, a adaptam e, como acontece muitas vezes, é neles que são derrotados pelas circunstâncias. “Para Vargas Llosa não há ação verossímil sem o estabelecimento de espaços concretos” – diz José Miguel Oviedo.<sup>408</sup> O ponto de partida de todos os seus romances é uma localização exata, real, minuciosamente vivenciada ou, pelo menos, investigada de maneira quase obsessiva, como ocorreu com o sertão brasileiro, em *A guerra do fim do mundo*, e com o Congo Belga, em *O sonho do celta*.

Porém, nessas obras o cenário não adquire aquele tipo de autonomia detalhista e determinista, tão ao gosto de Zola e seus seguidores. As descrições são econômicas, ainda que vigorosas, e jamais detêm o fluxo da intriga, nem congelam eventos e seres para transformá-los em pálidos reflexos do meio. Ao contrário, o espaço se integra organicamente a uma espessa massa ficcional, entrelaçado às variações do tempo e às óticas de enunciação do texto, contribuindo de maneira decisiva para o desenho dos caracteres e dos gestos humanos na moldura da vida social. A crítica norte-americana Sharon Spencer apontou esta interpenetração como uma das técnicas cruciais da narrativa contemporânea:

A espacialização do tempo no romance é o processo resultante da desagregação dos acontecimentos – que no romance tradicional apareceriam em uma sequência narrativa –, e de sua posterior ordenação, de tal forma que os atos do passado, do presente e do futuro se apresentem como estruturas

---

<sup>408</sup> OVIEDO, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*, p.67.

invertidas ou combinadas. Uma vez feito isso, os acontecimentos do romance são “espacializados”, porque o fator que os orienta até a realidade é o lugar em que ocorrem.<sup>409</sup>

O próprio ficcionista teorizou sobre a questão, identificando em cada perspectiva adotada pelo narrador um determinado prisma de visão do espaço:

Chamemos de ponto de vista espacial esta relação que existe entre o espaço que ocupa o narrador em relação com o espaço narrado, e digamos que isso é determinado pela pessoa gramatical desde a qual se narra. As possibilidades são três:

a) um narrador-personagem, que narra desde a primeira pessoa gramatical, ponto de vista em que o espaço do narrador e o espaço narrado se confundem;  
b) um narrador-onisciente, que narra desde a terceira pessoa gramatical e ocupa um espaço distinto e independente do espaço onde sucede o que narra;  
c) um narrador-ambíguo, escondido atrás de uma segunda pessoa gramatical, um tu que pode ser a voz de um narrador onisciente e prepotente, que, de fora do espaço narrado, ordena imperativamente que suceda o que vai suceder na ficção. Ou ainda a voz de um narrador-personagem, implicado na ação que preso de timidez, astúcia, esquizofrenia ou mero capricho, se desdobra e fala a si mesmo além de falar ao leitor.

Dentro do esquema acima cabem múltiplas variantes que oferece aos autores uma larga margem de inovações e matizações, quer dizer de liberdade e originalidade.<sup>410</sup>

As profusas conexões entre os planos espaciais e temporais e os simultâneos deslocamentos dos focos narrativos apresentados em *A cidade e os cachorros* seriam levados a um estágio de rara complexidade no segundo relato longo do autor, *A casa verde*. Talvez nem mesmo Faulkner tenha ousado criar uma estrutura romanesca de semelhante volúpia experimental. São cinco histórias que ocorrem em ambientes distintos, em tempos paralelos e às vezes simultâneos, sem respeito à linearidade cronológica, submetidas a transições bruscas, a uma pluralidade de enfoques e a identidades misteriosas cujo desvelamento final – a exemplo de seu primeiro romance – não só esclarece muitos dos acontecimentos, como reverte a visão do leitor sobre a significação da copiosa totalidade evidenciada na obra.

Os fios de contato entre os blocos narrativos são tecidos por certos personagens que transitam de uma trama à outra, em espaços e épocas divergentes, produzindo a aparência de caos, de grave desordem, de pulverização da existência. Contudo, uma lógica subterrânea (a princípio invisível) percorre essa matéria falsamente fluida e desgovernada, organizando-a e garantindo que, no desfecho, as inúmeras ligações entre as intrigas e os protagonistas alcancem a mais perfeita verossimilhança e compreensibilidade. Apesar da estonteante geometria de sua montagem e do desfile de

---

<sup>409</sup> Apud BAKER, Rilda. El papel de lector en La ciudad y los perros. In: ROSMANN, C.; FRIEDMAN, A.W. *Mario Vargas Llosa, estudios críticos*, p.20.

<sup>410</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*, p. 52-3.

tipos humanos inesquecíveis – visceralmente entranhados no cenário selvático e na pequena cidade de Piura, no Norte do Peru – Vargas Llosa, arguiu recentemente o formalismo de *A casa verde*, afirmando que este era seu único romance cuja “história parecia estar a serviço de uma demonstração de tipo retórico.”<sup>411</sup>

Igualmente monumental em sua concepção e execução é *Conversa na Catedral*, publicado em 1969.<sup>412</sup> Ao debruçar-se sobre a atmosfera de decomposição ética, política e existencial da sociedade peruana, gerada pela ditadura do general Odría (1948-1956), o escritor expandiu sua inventividade técnica a um nível de requinte certamente superior às obras das vanguardas modernistas e aos experimentalismos do *nouveau roman*. Sob esse ponto de vista, trata-se de seu relato mais ambicioso, assentando-se preponderantemente no diálogo entre um jornalista fracassado (Santiago Zavala) e um ex-motorista de seu pai (Ambrosio) que se reencontram no presente – 1963 – no bar chamado La Catedral. A conversação ambos abre, por seu turno, outros profusos diálogos no passado, quase sempre superpostos (em dado momento ouvem-se dezoito vozes intercaladas), diálogos mesclados a ações paralelas, lembranças, introspecções e monólogos, todos submetidos a constantes mudanças de foco e a cortes velocíssimos que suspendem, alteram, negam ou conferem as ações e as paixões em curso na narrativa. Igualmente as fronteiras espaciais e temporais ora se iluminam, ora se enevoam, no entrecruzamento contínuo das quatro histórias principais, formando um mundo que vai crescendo em espirais febris, *ad infinitum*, movimentando mais de cem personagens e transmitindo ao leitor impetuosa corrente dramática acerca de indivíduos aviltados na moldura de um sistema autoritário que transforma todos os atos humanos em mediocridade, abjeção e torpeza.

#### 4. Os “dados escondidos”:

A par da revolucionária sintaxe narrativa e do refinamento dos jogos temporais e espaciais, uma das técnicas da ficção modernista das quais Vargas Llosa também se valeria de modo permanente, desde o seu romance de estreia, seria a da elipse de dados. Nos relatos do realismo tradicional, a realidade (ou melhor, a ilusão de realidade) sempre fora exposta e explicada em toda sua extensão. Os fatos concretos, as biografias

---

<sup>411</sup> Apud CRUZ, Juan. In: Youtube. *Vargas Llosa: “Llego a los 80 en un estado maravilloso.”* (3min13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3g4qKN0QAho>. Acesso em: 30 out. 2015.

<sup>412</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en la Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

individuais, as motivações humanas, as linhas de causalidade, enfim tudo aquilo que estivesse contido na vida imaginária – criada no mais das vezes por um narrador ubíquo e onisciente – tinha suas incógnitas e mistérios solucionados. Naturalmente as sombras que persistiam durante a narração, por trás do real inventado, e que açulavam a curiosidade do leitor eram desfeitas no desenlace da obra, em uma prática comum a ficcionistas de todas as épocas.

Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, em especial com os grandes prosadores russos e com certos escritores excêntricos, a exemplo de Herman Melville, Machado de Assis e Henry James (este já na transição para o século XX), começou a solidificar-se a noção de que a representação da realidade fática exigia que a fictícia – a exemplo de seu modelo – gravitasse em torno de relativa indeterminação, produzindo efeitos de ambiguidade e dúvida. Este ocultamento – cuja execução se dá por meio de restrições da onisciência do narrador, por emudecimentos intencionais – suprime ou apenas insinua partes da matéria romanesca, forçando o leitor a completar os vazios com hipóteses e suposições, ou, pelo menos, obrigando-o a tentar distinguir, entre imprecisas probabilidades, a geografia exata dos caracteres e a lógica plausível que rege os incidentes da narrativa.

Desde os seus primeiros trabalhos críticos, Vargas Llosa ocupou-se com o artifício formal de enriquecimento do relato através da omissão de nexos temporais, causais e de informações biográficas dos protagonistas. Para ele, “os silêncios do narrador devem exercer uma influência inequívoca sobre a parte explícita da história e que essa ausência se faça sentir e ative a expectativa e a fantasia do leitor.”<sup>413</sup> Advertia, contudo, sobre o risco de converter tais supressões em procedimentos óbvios ou gratuitos ou mesmo absurdos. Em seu estudo clássico sobre García Márquez, já designara o processo de omissão significativa com o termo “dados escondidos”, conceito que desenvolveria com maior detalhamento em obras posteriores, dividindo-o em duas categorias básicas: os dados escondidos de modo definitivo no relato, – aos quais chama de *elípticos*, para diferenciá-los daqueles que foram momentaneamente ocultos no andamento romanesco, dentro de um esforço de criação e açulamento de expectativas, no modelo das narrativas policiais. A esses, rotulou como *dados escondidos em hipérbato*.<sup>414</sup>

---

<sup>413</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*, p. 114

<sup>414</sup> Op. cit., p. 116

Os dois tipos foram usados em *A cidade e os cachorros* com resultados decisivos, provocando um sem número de reverberações na trama, nos pontos de vista e no significado final da obra. Como já vimos, o dado escondido em hipérbato ocupa dimensão de extraordinária relevância na estrutura do texto por causa de um narrador que expõe sua existência anterior ao ingresso no Leoncio Prado, sem que saibamos quem ele é. A sua identificação, no desenlace do romance, permite uma reviravolta na visão estabelecida sobre este protagonista.

Já o dado escondido elíptico configura-se no assassinato do Escravo, durante exercícios militares no colégio. Alberto atribui o crime a Jaguar e o denuncia. Jaguar nega sua responsabilidade, porém, mais tarde, acaba assumindo a autoria do homicídio. Sua culpabilidade, entretanto, é posta em cheque, pois a confissão tem aspectos obscuros: além da hipótese de acidente, Jaguar pode estar sendo solidário com Gamboa – a quem admira, que está sendo punido pelos superiores por sua insistência no apuramento do caso. Curiosamente, nos anos imediatos à publicação do romance, Vargas Llosa, fazendo coro a maioria de seus leitores, afiançava que Jaguar era de fato o assassino de Ricardo Arana. No lançamento da edição francesa, entretanto aconteceu algo inesperado, o teórico do fantástico, Roger Caillois, o interpelou ironicamente: “Não entendeste a tua própria obra. Reflete!”<sup>415</sup>

A partir de então, o autor peruano deu-se conta de que os elementos incriminadores eram precários e de que havia no episódio, e em suas derivações, uma névoa compacta. Compreendeu também que não importava apontar o responsável pelo disparo que acabara com a vida do Escravo, tampouco afirmar a não intencionalidade do tiro fatal, porque, caso entregasse aquela morte às forças imponderáveis do acaso, minimizaria a aberrante violência do internato e restringiria o impacto emocional causado pela eliminação física do único entre os adolescentes a rejeitar (ainda que pela passividade) todos os humilhantes rituais de iniciação e todos os códigos selvagens de um sistema corrompido até sua última nervura. Por isso, o assassinato amplifica a impugnação moral ao Leoncio Prado. Ou, conforme anotou um crítico: “O alcance maior do crime é tornar o conjunto da instituição militar cúmplice do mesmo.”<sup>416</sup>

---

<sup>415</sup> Apud MONEGAL, Vilson. Vargas Llosa no entendía a La ciudad y los perros. In: *El País*, Madrid: 20/jun/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749\\_575823.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749_575823.html). Acesso em: 25 jun. 2012.

<sup>416</sup> FERNÁNDEZ, M. Celso. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Libros del Bolsillo, 1977, p.155.

## 5. Os “vasos comunicantes”:

A expressão acima foi inventada por Vargas Llosa e tornou-se corrente na tradição crítica de língua espanhola para designar a técnica de unificação de dois ou mais níveis de realidades diferentes (seja no plano espacial ou temporal), que, ao serem conjuminados em uma única sequência narrativa, se modificam reciprocamente e ampliam o seu significado. O escritor sempre cita como exemplo deste procedimento os “comícios agrícolas” em *Madame Bovary*:

Trata-se de uma feira rural: vemos ali os camponeses que trazem suas vacas e que compram, vendem e festejam, enquanto, ao mesmo tempo, assistimos a um diálogo de amor entre Madame Bovary e Rodolfo, um nobre da região que a está seduzindo. Forma-se um contraste permanente entre o que ocorre na esplanada e o que está ocorrendo na sacada, desde onde o galã e a heroína contemplam a cena. [...] São dois episódios muito diferentes, a festa rural, em que aparecem alguns políticos que pronunciam discursos, dão prêmios e medalhas, e simultaneamente este diálogo privado entre Emma Bovary e o sedutor. O contraste é importantíssimo porque, como nos vasos comunicantes, testemunhamos um intercâmbio de emoções, de climas, de atmosferas. Comparado com o diálogo sentimental, o que acontece abaixo resulta mais ridículo, mais grotesco. Toda a intenção sarcástica do narrador é sublinhada graças a este cotejo. Por outra parte, o que ocorre entre o sedutor e Emma – contrastando com esta exibição de lugares-comuns dos discursos políticos – se refina e se sublima. Porém, não estamos ante uma fusão mecânica e gratuita de dois episódios que se alternam sem se tocar; são episódios que de alguma maneira se enriquecem mutuamente graças a sua proximidade.<sup>417</sup>

A utilização dos “vasos comunicantes” iniciada em *A cidade e os cachorros* ganharia volume nas obras subsequentes e se converteria em uma das marcas mais autorais de sua escritura. A ideia inicial de mesclar cenas que ocorrem em ambientes distintos (o que os vanguardistas dos primórdios do século XX designavam como técnica da simultaneidade ou simultaneísmo) avançou pelo campo temporal através da justaposição de acontecimentos e falas que confundem passado e presente, a ponto de diluir os marcos diferenciadores entre ambos os tempos. Luis Harss fala em “conversação retroativa” para definir este processo e José Miguel Oviedo em “procedimento telescópico”. Contudo, o termo usado por Vargas Llosa parece ter maior abrangência, pois, na montagem narrativa, a fusão desses fragmentos da vida presente e da vida pretérita acaba por compor nova totalidade, que deixa em seu rastro uma nuvem de alusões e de instigantes possibilidades interpretativas.

Em *A cidade e os cachorros*, o exemplo mais conhecido de “vasos comunicantes” ocorre em seu epílogo. Jaguar, agora funcionário de banco, conversa

---

<sup>417</sup> Apud WILLIAMS, Raymond. La invención de una realidad. In: CELORIO, Gonzalo (org.). *Mario Vargas Llosa: Literatura e política*, p.74.

com magro Higuera, o antigo companheiro e mentor de ações ilícitas, e lhe conta a história de seu casamento com Teresa. Estão há muitos anos sem se falar e a conversação entre os dois amigos é entrecortada por outro diálogo, vindo de uma época não muito distante, e do qual participam o ex-cadete e a jovem suburbana que ele desposou. Um diálogo imbrica-se no outro, lançando luzes tanto sobre o relacionamento amoroso do casal, quanto sobre a situação presente de Jaguar e a do magro Higuera. Esta ligação direta entre passado e atualidade, através da mistura de diálogos, gera um inusitado efeito de vozes múltiplas e de pluridimensionalidade de tempo e espaço, ao mesmo tempo que oferece uma explicação para a escolha de Jaguar por uma existência doméstica e francamente conformista. Como acontece em todo o andamento da narrativa, a perícia formal do escritor deflagra uma explosão de significados que precisam ser hierarquizados e definidos pelo leitor:

– Lembras quando ias me esperar na saída do colégio? – perguntou Teresa. Jaguar fez que sim com a cabeça. Caminhava bem perto dela e às vezes, roçava-lhe o braço.

– As outras pensavam que eras o meu namorado – disse – te chamavam de “o velho”, porque vivias sempre tão sério...

– Pois é – disse magro Higuera – Isso mesmo. E ela, o que fez durante esse tempo todo?

– Não terminou o colégio – explicou Jaguar. – Foi trabalhar num escritório. Ainda trabalha no mesmo lugar.

– E o que mais? – insistiu magro Higuera. – Quantos outros deram em cima dela, quantos namorados ela teve?

– Só um – disse Teresa. – Vais dizer que agora também queres dar uma surra nele.<sup>418</sup>

## 6. O estilo

Vargas Llosa jamais se converteu em um revolucionário do estilo, nos moldes de Lezama Lima, Cabrera Infante e João Guimarães Rosa; tampouco desenvolveu uma escritura poética e sensual, como a de García Márquez; e embora admirasse ardorosamente certos colegas de ofício, a exemplo de Onetti, Carpentier e Carlos Fuentes, não se deixou arrastar pela tortuosa expressão do uruguaio, nem pelo desmesurado barroquismo do cubano, ou pela caudalosa e hipnótica retórica do mexicano. Seus modelos de linguagem literária foram sobretudo Flaubert, Borges, Malraux e Hemingway, isto é, os ficcionistas que sedimentaram uma prosa de extrema depuração, nascida da luta esgotante com as palavras, em busca do “*mot juste*”, da precisão semântica, da objetividade referencial e, paralelamente, das essenciais tonalidades subjetivas e sugestivas que definem o estilo das melhores narrativas

<sup>418</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, p.464-5.

modernistas. Por causa desta filiação estilística, soube avaliar, desde o início de sua carreira, o resultado positivo de suprimir o excesso de informações e de eludir causas e consequências dos atos humanos (os “dados escondidos”), instituindo um texto que parece avançar além de si mesmo ao converter silêncios e vozes difusas em inquietante loquacidade.

Além do mais, ao valer-se constantemente de giros e deslocamentos de pontos de vista, o que exige a presença de muitas perspectivas em primeira pessoa, o escritor viria a demonstrar aguda sensibilidade para a captação das nuances, do ritmo e das idiossincrasias de vocabulário e sintaxe de cada um dos narradores. Conferiu a eles uma inconfundível dicção particular, ajustada a sua origem social, às circunstâncias familiares, ao nível de escolaridade, à compleição íntima e à visão de mundo. Pela entonação verbal e pelos caracteres expostos, o leitor identifica de imediato quem está se exprimindo. Este procedimento – sempre realizado com maestria por Vargas Llosa – tornou-se bastante comum entre ficcionistas contemporâneos, embora, entre esses, o resultado estético com frequência seja decepcionante, pois, ao contrário da diversidade de falas, processa-se uma anódina unificação de tom e linguagem, e os múltiplos narradores acabam emitindo discursos estilisticamente indiferenciados.

De maneira simultânea aos companheiros de *boom*, Vargas Llosa também se deu conta que era preciso ir mais longe e libertar a prosa dos rígidos padrões literários da língua espanhola, combatendo o purismo e o academicismo então reinantes. Para tanto, aportou ao castelhano novas construções sintáticas, e, no plano léxico, peruanismos, expressões coloquiais e mesmo a gíria juvenil limenha, além de palavrões, proibidos na Espanha e pouco usados na literatura hispano-americana. No final da edição comemorativa de *A cidade e os cachorros*, publicada pela Real Academia Espanhola, existe um glossário com várias centenas de vocábulos, frases e metáforas extraídas do castelhano “impuro” falado no Peru.

Ao evocar os autores do *boom* – cinquenta anos depois de sua explosão – Caballero Bonald afirmou que a principal afinidade estética entre eles residia na “copiosa consciência de renovação de uma linguagem literária desgastada. Era algo certamente exemplar: meia dúzia de narradores transformaram em universal o espanhol



usado por limenhos, mexicanos, bonaerenses, bogotanos e santiaguinos.”<sup>419</sup> Comentando a peculiar anatomia do estilo do escritor peruano, José Luis Martín viu-o não como mera forma específica de escrita, antes como um conjunto orgânico composto pela rica linguagem conotativa, pela pluralidade da estruturação narrativa e pela subversão dos meios expressivos tradicionais:

Toda a morfossintaxe em enviesado lirismo expressionista, todos os sintagmas justapostos e superpostos em conexões tempo-espaciais, todos os parágrafos-capítulos, todas as construções sintáticas imprevisíveis, toda a velocidade da sintaxe revolucionária, com seu especial tempo, foco, atmosfera, *momentum*, infiltram na narrativa de Vargas Llosa um vigor estilístico muito pessoal.<sup>420</sup>

## O CÂNONE DO NOVO REALISMO

Com *A cidade e os cachorros*, Vargas Llosa criou um modelo de arquitetura romanesca ao qual se manteria fiel durante toda sua carreira, apesar dos prodigiosos dilatamentos, invenções e reformulações a que o submeteu em obras posteriores. Mesmo quando procurou os mecanismos de formulação oitocentista para relatar a Guerra de Canudos, o fez por meio de uma montagem poliédrica, composta por dezenas de ângulos e visões que se superpõem e se contradizem, embora transmitindo, no desfecho do livro, a impressão de congruência e verossimilhança. Este modelo narrativo – como vimos no presente capítulo – sustenta-se no equilíbrio de dois princípios: o de registro ficcional da realidade e o de sua resolução artística através da mais ousada experimentação técnico-expressiva.

Ambos os fundamentos ofereciam riscos inevitáveis. O culto da mimese podia atrair o escritor para o realismo trivial, conformista nas formas e, portanto, na própria visão da realidade. Esse realismo mais ou menos rasteiro parece ter restabelecido uma hegemonia avassaladora na ficção mundial, seja por sua imediata acessibilidade, seja por expor, sem maiores mediações estéticas, os chavões temáticos e ideológicos do politicamente correto. A paixão pela vanguarda, por seu turno, poderia ter impellido

---

<sup>419</sup> BONALD, Caballero J.M. *Del mestizaje y la lengua literaria*. In: *El País*, Madrid: 11/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848\\_784959.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

<sup>420</sup> MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*, p. 179.

Vargas Llosa a malabarismos na escrita, a jogos de metalinguagem, a complicações artificiais no plano estrutural, com a conseqüente dispersão e esvaziamento do conteúdo humano da obra.

No entanto, nem a engenharia construtiva, nem o estilo, nem os recursos inovadores elevam-se por sobre as significações do texto. Pelo contrário, inflam-no de mistério, sutileza e riqueza cognitiva. O seu propósito nunca foi o de produzir uma literatura em que a confusão dos procedimentos originasse emaranhados labirintos e sacrificasse a representação da existência. Sonhava com a harmonia perfeita entre o arcabouço realista e a aventura das inovações revolucionárias. E sai-se tão bem em seu projeto que o leitor – absorvido pela intensidade das ações – não perceberá facilmente o complexo mecanismo que faz progredir os eventos e desvelar a fisionomia interior dos personagens. Não tomará consciência da exuberância das forças formais desencadeadas pelo precoce virtuosismo técnico do ficcionista, seu poderio verbal, sua inesgotável capacidade de construir estruturas flexíveis de narração em que se articulam intempestivos jogos temporais e espaciais, pontos de vista e fragmentos da realidade objetiva e subjetiva, descrições do real e fluir psíquico, ocultamentos e revelações, contraposição de planos e cenas simultâneas, justaposição de presente e passado, diálogos de situações diversas intercalados ou sobrepostos. A poética do moto-contínuo irá arrebatá-lo de seu cinzento cotidiano, deixá-lo como que suspenso no ar, ofuscá-lo com a espessura da ficção, de tal modo que ela se transmudará em vida concreta e plausível, em vida verdadeira.

O compromisso com o desvendamento dos desbordantes níveis da realidade, por meio da criação de universos imaginários, acompanhou o ficcionista desde os primeiros passos de seu ofício. Um de melhores livros de crítica literária que escreveu chama-se *A verdade das mentiras*. O título traduz a duplicidade que caracteriza a arte da narrativa, centrada em invenções que, paradoxalmente, iluminam desvãos e porões do empírico. Apesar de seu apreço pelo fantástico e pelo realismo mágico, a vocação que emergia nos contos de *Os chefes* e em *A cidade e os cachorros* era essencialmente realista. Poderia dizer como Dostoiévski: “Chamam-me de psicólogo; não é verdade, sou apenas um realista no sentido mais elevado, isto é, represento todas as profundezas da alma humana.”<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> Apud GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 270.

Ao teorizar sobre os problemas da escrita, Vargas Llosa nunca escondeu que esse era o objetivo supremo de seus relatos: promover epifanias, despertar percepções de mundo a partir de livres processos miméticos:

A singularidade do romancista consiste em haver encontrado (ou destacado, ao menos) um aspecto ou função da vida, da experiência humana, do existente, até então esquecido, discriminado ou suprimido na ficção e cujo surgimento, como perspectiva dominante, em um romance, nos brinda com uma visão inédita, renovadora, desconhecida da vida. [...]

Privilegiando planos ou níveis da realidade que antes se desconheciam ou apenas se mencionavam, certos escritores aumentam nossa visão do humano. Não só no sentido quantitativo, também no de qualidade. Graças a romancistas como Virgínia Woolf ou Joyce ou Proust, podemos dizer que se enriqueceu nosso intelecto e nossa sensibilidade para poder identificar dentro da vertigem infinita que é a realidade, planos ou níveis – os mecanismos de memória, o absurdo, o discorrer da consciência, as sutilezas, as emoções e percepções – que antes ignorávamos ou sobre os quais tínhamos uma ideia insuficiente ou estereotipada.<sup>422</sup>

Os seus obsessivos cuidados pelas virtudes de composição e escritura de *A cidade os cachorros* indicam que também valeria para ele a frase sobre Faulkner atribuída a Jean-Paul Sartre “A técnica de um romance sempre nos remete à metafísica do romancista.” Em outras palavras, os dispositivos de narração guardariam em si concepções de existência. Assim, as estruturas descontínuas, a evanescência temporal, a atomização dos personagens, a variedade de prismas, e outros procedimentos de ruptura do sistema romanescos tradicionais representariam, no estrato das formas, a falta de sentido da realidade e os desequilíbrios, vacilações e impasses dos indivíduos frente a um sistema impiedoso e deteriorado, tanto o vigente dentro dos muros do internato militar, quanto o que determina o cotidiano familiar e social limenho.

Neste universo instável de consciências elásticas, de moralidades inconclusas, de imposturas pessoais e coletivas, jamais se ergue uma verdade absoluta. Há apenas verdades contingentes, transitórias e, algumas vezes, inapreensíveis. Todas sofrem o desgaste da relativização que se origina especialmente dos múltiplos enfoques narrativos e das mudanças operadas pelo tempo no caráter dos protagonistas, induzindo o leitor a vislumbrar uma realidade cindida, onde elementos de rigidez (o autoritarismo, o machismo, o racismo) se materializam em vivências paradoxais e dilacerantes, assombradas por persistente combustão moral.

Com *A cidade e os cachorros*, Vargas Llosa iniciava um processo que o tornaria, nos tempos contemporâneos, o herdeiro direto de Flaubert, Joyce e Faulkner. Guiava-o

---

<sup>422</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*, p.89.

a mesma ambição desmesurada, a mesma consciência artística, o mesmo desprezo pelas indulgências de estilo e conteúdo, o mesmo virtuosismo dos meios expressivos, o mesmo poder de discernir a complexa energia das paixões humanas, o mesmo dom milagroso de encapsular o real e transformá-lo em ficção e, acima de tudo – como seus antecessores – a mesma capacidade de alargar o modelo realista, levando-o a horizontes cada vez mais abertos e imaginativos. À visão unidimensional e à nitidez dos significados da existência – hegemônicas no romance do século XIX – opôs a polivalência de focos, as perspectivas laterais e a duplicidade inerente aos atos dos indivíduos, produzindo assim uma complexa sinfonia literária, não isenta de brumas e sombras, cujo entendimento se dá tanto na camada dos conteúdos explícitos quanto na dos cambiantes, instáveis e secretos significados que fluem sorrateiramente no texto.

Toda a sua carreira de romancista se sedimentaria em torno de aspectos já presentes em seu romance inaugural: o máximo de intensificação dramática, a dissidência contínua em relação à vida ordinária, o afiado rigor ético e a convicção de que a autêntica literatura não simplifica a realidade, não a enquadra nos parâmetros de ideologias e outras concepções esquemáticas de mundo. Ao revés, apresenta-a em suas emanações conflituosas, complicadas, senão obscuras. Depois de observar que as zonas de ambiguidade em que se situam as ações de *A cidade e os cachorros* favorecem o cruzamento entre “o heroísmo e a abjeção, a integridade moral e o crime”, Javier Cercas elaborou a teoria do “ponto cego”, aplicando-a também a obras de outros ficcionistas:

No centro destes romances há sempre um ponto cego através do qual, na prática, estes romances enxergam... [...] Em seu coração há sempre uma pergunta, e todo o romance consiste em uma busca de resposta a esta pergunta central; ao terminar esta busca, contudo, a resposta é que não há resposta, quer dizer, a resposta é a própria busca de uma resposta [...] O romance não é o gênero das respostas e sim do das perguntas: escrever um romance consiste em criar uma pergunta complexa para formulá-la de maneira mais complexa possível, não para respondê-la; consiste em submergir em um enigma para torná-lo irresolúvel, não para decifrá-lo (a menos que torná-lo irresolúvel seja, precisamente, a única maneira de decifrá-lo.)

Este enigma é o ponto cego, e o melhor que esses romances têm a dizer, dizem-no através dele: através deste silêncio pletórico de sentido, desta cegueira visionária, desta obscuridade radiante, desta ambiguidade sem solução. Este ponto cego é o que somos.<sup>423</sup>

Em resumo, nas entranhas de *A cidade e os cachorros* inexistem mensagens que elucidem simploriamente os viscosos mecanismos da realidade, há sim a arguição, a

---

<sup>423</sup> CERCAS, Javier. *El punto ciego*. Barcelona: Random House, 2016, p. 17-8.

interrogação e a dúvida. Suas páginas estão saturadas de elementos problematizantes e de radicalismo artístico, este levado aos últimos limites. Trata-se, pois, de um romance duplamente magistral: deslumbrante em si mesmo e pedagógico em seu contexto de recepção, culminando em um novo tipo de projeto realista que logo se tornaria modelar.

Para os escritores que o leram, o texto teve relevância suprema: mostrou-lhes que em uma única obra era possível submergir no tumulto das ruas e da História, acumular percepções do processo social, relatar pungentes experiências humanas e – através de um inexaurível mosaico de práticas técnicas – projetar este material por sobre a precariedade da vida chã, redimindo-a do vácuo, da náusea e da finitude, graças ao poder de permanência da arte literária.

Por isso, mais de meio século depois de sua publicação, já com a efetiva autorização fornecida pelo processo seletivo do tempo, pode-se afirmar que *A cidade e os cachorros* persiste gerando o mesmo impacto que José Miguel Oviedo soube tão bem expressar:

Frente a este romance, o leitor se sente atraído por uma força centrípeta irresistível que o absorve, o submerge e quase o tritura emotivamente entre suas páginas. A qualidade mineral de suas descrições, a dureza implacável de seus acontecimentos, o sentido maquinal e inexorável que move todas as suas complexas engrenagens, contribuem para intensificar esta sensação: o romance é uma agitada corrente que nos arrasta e nos arroja contra um leito de pedras.<sup>424</sup>

---

<sup>424</sup> OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de la realidad*, p.94

## **XII A REVERBERAÇÃO DO *BOOM* E DA OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA**

*Con ellos o mundo ibérico recuperó su protagonismo en la creación novelesca,  
protagonismo que había perdido desde la muerte de Cervantes.*

Juan Goytisolo

As obras que fizeram parte explosão literária da narrativa latino-americana atravessaram décadas, mantendo o prestígio crítico e admiração dos leitores, apesar do natural envelhecimento que algumas delas sofreram, face ao ineludível juízo do tempo. A quase totalidade dos participantes do movimento (incluindo-se aí críticos e editores), desapareceram e os últimos remanescentes já passaram dos oitenta anos e, em breve, breve nada restará de suas existências, a não ser os relatos que produziram em um contexto conturbado, onde ainda brilhava a última utopia laica, nascida no trópico caribenho, logo duramente desmascarada pela realidade. Os projetos comuns e o entusiasmo compartilhado desintegraram-se e, como lembrou Vargas Llosa, o que havia sido uma “empresa comum” converteu-se em uma “empresa individual”.

Sem os livros destes autores, no entanto, sem a sua consciência de pertencimento a um extenso continente e sem o fulgor da aurora revolucionária que serviu para uni-los, é provável que a literatura da América Latina ainda fosse conhecida apenas fragmentariamente. António Rodríguez Almodóvar considera que isso “teria destruído a falácia da causalidade (as obras da geração do *boom* apenas como sequência das obras do passado), pois o conjunto de romances dos 60 ilumina e explica todo o romance hispano-americano que, de outra forma, permaneceria sem sentido, como mera anedota

na história da literatura universal, ou pior ainda, como um subconjunto carente de autonomia.”<sup>425</sup>

Os sonhos políticos de Cortázar, Fuentes, Llosa e companhia; os agressivos debates dos quais participaram; as mentiras e as verdades pronunciadas em nome das ideias; as lealdades e as dissidências; os atos de grandeza e os de mesquinaria; o servilismo e compostura ética; tudo o que constituiu a agitação ideológica de suas vidas pertence cada vez menos ao presente, interessando apenas aos que desejam recuperar uma época convulsa, repleta de ditaduras sangrentas, contra as quais os grupos letrados lançavam suas fantasias marxistas, tão generosas quanto totalitárias. Contudo, nenhum estudioso da narrativa modernista pode ignorar o quão as ficções criadas por esses autores modificaram o panorama das letras universais e o seguem influenciando até hoje. Pela primeira vez na vertigem dos séculos, obras geradas fora dos grandes centros internacionais de cultura ingressavam nas complexas redes de circulação artística com sua feliz síntese entre escrituras inovadoras e cenários frequentemente arcaicos, quando não míticos, mas sempre dotados de uma policromia e de uma vitalidade que as narrativas dos países metropolitanos já não conseguiam apresentar. Tornaram-se clássicas, isto é, duradouras e inesgotáveis.

As marcas que os integrantes diretos ou indiretos do *boom* deixaram na produção ficcional da época foram imediatas. Como compreender o *roman-fleuve* de Manuel Scorza, sem os textos de Rulfo, ou *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende, sem o seu esmagador modelo, *Cem anos de solidão*, ou ainda *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, sem a força deslumbrante de *Grande sertão: veredas*? Porém, a influência mais permanente, que persiste até hoje, ocorreu no campo das possibilidades de criação romanesca. As reflexões de Adorno e outros pensadores europeus sobre a falência histórica a que o gênero estava condenado, a gélida impotência do “nouveau roman” e o realismo convencional, então predominantes na novelística do Ocidente, naufragaram diante de autores que proclamavam sua ambição épica, sua vontade de linguagem, seu gosto por formas abertas e seu poder de edificar universos ao mesmo tempo abarrotados de realidade e soberanos em sua liberdade ficcional. Ao contrário do ceticismo vigente, afirmavam com os próprios romances que ainda era possível – a exemplo dos mestres de outrora – narrar de maneira fascinante a vida contemporânea.

---

<sup>425</sup> ALMODÓVAR, Antonio Rodríguez. *Leciones de narrativa hispano-americana, siglo XX*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1972, p.41.

Em belo artigo, António Muñoz Molina recordou a emoção de abrir aqueles relatos que, desde suas linhas iniciais, envolviam o leitor:

Quase o melhor daqueles livros escritos em espanhol de América eram seus começos assombrosos. Lia-se a primeira linha e já se estava no interior de um mundo, no desafio de um mistério, na corrente de uma história. Eram inícios que nos pareciam tão poderosos como os dos grandes relatos fundadores, o do *Gênesis*, o do *Quixote*, o de *Em busca do tempo perdido*, o da *Ilíada*. Diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía lembra da manhã remota em que seu pai o levou a descobrir o gelo. Alguém veio a Comala porque lhe haviam dito que ali vivia seu pai, Pedro Páramo. A candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, um personagem que se chama Borges diz ter notado que nas ‘carteleras’ da praça Constituição haviam trocado um anúncio de cigarros.

Em uma manhã gris de Lima, certo jovem jornalista encontra por casualidade um antigo conhecido e, ao mesmo tempo que vai se delineando o princípio de uma história, algumas palavras atuam como motivo musical: ‘Zavalita, em que momento se fodeu o Peru?’. Em um povoado serrano, pontilhado de sanatórios para tuberculosos, o dono de um botequim vê chegar um viajante e se fixa em suas mãos, e nesta figura alta e sombria de *Os adeuses*, reconhecemos o autorretrato de Juan Carlos Onetti, com a mesma familiaridade com que se lê as primeiras palavras definitivas da história: ‘Quisera não ter visto do homem nada mais do que as mãos’...Em cada arranque há uma interrogação e uma busca. Com muita frequência, também uma viagem, uma caminhada.

No princípio da primeira linha de *Rayuela* há uma pergunta que contém cifrado em sua brusca brevidade o fio da história, do qual haverá que ir puxando, pouco a pouco, até se ficar envolto nela: ‘Encontraria a Maga?’. Não sabemos quem fala, se é homem ou mulher, nem sabemos sequer se fala em primeira ou em terceira pessoa, e o nome tão raro da mulher que provoca esta busca é um motivo novo de incerteza, porque ademais não é um nome, sim um apodo, mais alarmante visto agora que quando o líamos, ainda muito jovens.<sup>426</sup>

O eco da revolução empreendida por estes narradores ressoou globalmente. Figuras estelares como Milan Kundera, Antonio Tabucchi, Paul Auster, Orhan Pamuk, Salman Rushdie e Toni Morrison, entre outros, reconheceram sua dívida com aqueles ficcionistas magistrais. Mesmo em um país de mercado quase sempre fechado à literatura estrangeira, como os Estados Unidos, processou-se invasão sem precedentes de obras produzidas na periferia do sistema cultural dominante que foram acolhidas com entusiasmo pelos leitores, sobretudo os mais jovens enquanto inúmeras universidades criavam cadeiras específicas para estudar os novos autores. Gay Talese resumiu esta postura emergente em uma América mais cosmopolita que parecia nascer naquele período de insubordinação e pensamento libertário:

Junto com uma multidão de leitores durante os anos sessenta, estou em dívida com a chamada geração do *boom* por me tirar, a mim e a muitos de meus concidadãos, de nossa grande ignorância acerca dos triunfos e padecimentos

<sup>426</sup> MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ida y vuelta*. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2014/04/29/actualidad/1398789388\\_962665.html](https://elpais.com/cultura/2014/04/29/actualidad/1398789388_962665.html). Acesso em: 01 mai. 2014.



que marcaram a história da América Latina desde a época do descobrimento. Os escritores do *boom* eram grandes narradores e artistas do fictício, e as histórias que contaram através de suas ficções não só iluminaram e ampliaram nosso sentido da realidade, como também foram para nós uma inspiração.<sup>427</sup>

A jornalista e comentarista cultural Maria Araña, de origem peruana, e que dirigiu o suplemento de livros do *The Washington Post* atribuiu o entusiasmo despertado pelo *boom* nos Estados Unidos não apenas à qualidade das obras e à florescência de novos leitores, mas também a uma espécie de modismo vigente na época. Contudo, para Eliot Weinberger, crítico literário de *The New York Times*, a expansão deste universo narrativo inovador foi tão ampla e profunda, quanto decisiva no plano da literatura mundial:

Nos Estados Unidos a explosão do *boom* se produziu em meio aos acontecimentos da Guerra de Vietnã e do movimento dos direitos civis, uma época de ódio do país a si mesmo (ao menos entre a classe de pessoas que liam obras literárias). Havia um tremendo interesse e desejo por realidades distintas daquela em que vivíamos: as religiões asiáticas, os rituais dos índios americanos, as drogas alucinógenas, e assim sucessivamente. Na busca de uma ‘contracultura’, não era apenas o chamado ‘realismo mágico’ de alguns romancistas, senão a própria América Latina que então parecia (antes da estandarização do planeta) existir em um universo paralelo e mais atrativo. [...] Foi a primeira vez que os Estados Unidos e a Europa prestaram atenção, de maneira seria e entusiasta, em uma literatura contemporânea que não fosse a sua própria. O chamado Ocidente descobriu a existência de outros povos que tinham coisas a dizer e formas de dizê-las que desconhecíamos. Neste sentido, pode-se supor que o *boom* foi mais importante para o Norte que para o Sul.<sup>428</sup>

A dimensão transnacional da novelística latino-americana solidificou-se com a percepção por parte de escritores de regiões secundárias (ou desimportantes no quadro do *establishment* literário universal) do anacronismo de suas próprias criações, filiadas em maior ou menor escala a fórmulas naturalistas congeladas no tempo. O que autores como Fuentes, Rulfo ou Llosa lhes ofereciam com seus alucinantes protocolos de montagem textual, com a enormidade de técnicas inesperadas, com a invenção de linguagem e com as representações tensas, cambiantes e polifônicas da realidade era o ingresso na modernidade artística. Com a vantagem de que os ficcionistas da periferia tinham ainda um mundo inexplorado para designar e narrar. O marroquino Tahar Ben Jelloun evoca a importância que os integrantes diretos do *boom* e os mestres que os antecederam tiveram em sua vocação:

---

<sup>427</sup> TALESE, Gay. Una deuda y una inspiración. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353179947\\_570618.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353179947_570618.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

<sup>428</sup> WEINBERGER, Eliot. Un hallazgo más importante para el Norte que para el Sur. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061\\_129298.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061_129298.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

Este auge da literatura latino-americana foi uma sorte para a literatura da segunda metade do século XX. O acaso fez com que vários escritores de uma mesma geração tivessem talento e muita imaginação ao mesmo tempo. Constituíam uma plêiade de criadores espalhados por todo o continente latino-americano. Embora seus estilos sejam diferentes, seus temas se encontram em quase toda sua literatura. Aportaram audácia, expressão barroca, uma inquietude maravilhosa, um resto de surrealismo e uma espécie de loucura que contrasta com o realismo europeu ou com a adequação ao real do estilo norte-americano. Esta literatura liberou a imaginação; e no que me diz respeito, estou seguro que ao ler Onetti, Borges, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa e os demais, minha escritura teve a permissão para sonhar e inventar. Devo-lhes esta liberdade e este desenvolvimento da imaginação sem limites.<sup>429</sup>

As gerações de ficcionistas (nascidas nos anos 50, 60 e 70) que sucederam, na América Latina, aos mandarins do *boom*, mantiveram, em geral, uma postura de admiração e bom relacionamento com seus antecessores, mesmo que nenhum deles tivesse o mesmo apelo popular. O nicaraguense Sergio Ramírez, que chegou a ser incluído no movimento em algumas listas, sublinhou a relevância do *boom* para os que estavam chegando: “A ruptura provocada pelos escritores do *boom* teve como beneficiários mais imediatos a nós, que pertencíamos à geração imediatamente posterior. Eram maneiras de contar inéditas que abriam novas comportas na estrutura narrativa e nas formas de linguagem.”<sup>430</sup> Por seu turno, o colombiano Juan Gabriel Vásquez, nascido uma década depois do grande “estalido narrativo”, reconheceu os seus “muitos legados”:

Um desses legados me interessa especialmente: o direito à contaminação. Refiro-me ao desterro de todo nacionalismo literário, ao choque voluntário no provinciano e castiço romance latino-americano por meio de outras línguas e tradições: outras vozes, outros âmbitos. Borges e Onetti haviam entreaberto as janelas de nossa literatura. [...] O *boom* converteu aquela janelinha entreaberta em um grande vão: entrou à força no grande romance moderno e nos legou, aos que viemos depois, a possibilidade de mirar mais além de nossa língua e de nossas fronteiras para construir romances. E isso temos feito: sem pedir permissão e, sobretudo, sem causar escândalo.<sup>431</sup>

Naturalmente nas novas gerações surgiram também escritores parricidas, dispostos a reduzir o significado do ciclo literário que os antecipara e negar o peso de sua influência, além de rebater a canonização das figuras emblemáticas do grupo, em especial a de Gabriel García Márquez, chamado por Fogwill de “García Marketing”. Para o argentino Damián Tabarovsky: “O *boom* retoma a ilusão de que o escritor latino-

---

<sup>429</sup> BEN JELLOUN, Tahar. Les debo esta libertad y este desarrollo de la imaginación sin límites. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181325\\_977902.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181325_977902.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

<sup>430</sup> RAMÍREZ, Sergio. Máquina y labirinto de cosas. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2016/03/28/opinion/1459181336\\_052359.html](https://elpais.com/elpais/2016/03/28/opinion/1459181336_052359.html). Acesso em: 28 mar. 2016.

<sup>431</sup> VÁSQUEZ, Juan Gabriel et alii. Lo que aprendí del boom. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351853606\\_142353.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351853606_142353.html). Acesso em: 03 nov. 2012.

americano precisa ter algo de *for export*, de *very typical* (Bolaño é o último avatar do *boom*) com algumas gotinhas de denúncia social e pasteurização de tradições locais.”<sup>432</sup> Um dos iconoclastas, o chileno Alberto Fuguet lançou, em 2016, o romance *Sudor*, em que questiona de modo explícito a Carlos Fuentes, apresentado como um sujeito ególatra e pretencioso, membro de uma “falsa realeza da literatura”. Embora ressaltando com entusiasmo a obra de Vargas Llosa, Fuguet afirma que só os escritores que não pertenceram ao *boom* encantam-no, a exemplo de Manuel Puig.<sup>433</sup>

Segundo Diamela Eltit, a “pergunta mais ardente que o *boom* gerou talvez tenha sido a ausência manifesta de escritoras”, atestando o “predomínio no mundo latino-americano de uma visão masculina na configuração dos mapas literários”.<sup>434</sup> A mesma autora observa que o *boom* nasceu e morreu com seus expoentes originais, convertendo-se em objeto de estudos acadêmicos, de nostalgia face ao passado esplendoroso e, principalmente, em uma espécie de *boomerang* que sempre retorna sem desvios a seu ponto de partida, na repetição infinita da mesma trajetória.

No entanto, em 2012, quarenta escritores espanhóis e latino-americanos debateram em várias universidades hispânicas o sentido mais profundo deste surto de invenção artística e o pensamento de expressiva maioria deles convergiu para a exaltação do papel daqueles ficcionistas que conquistaram o planeta nos anos 60 e 70, cujas obras haviam se transformado em verdadeiros monumentos da arte narrativa. O chileno Arturo Fontaine foi peremptório: “A inveja põe máscaras. Desde o Século de Ouro não ocorria algo como o *boom*, entendido em uma significação ampla, quer dizer, incluindo a Borges. Quanto a mim, foram as leituras de minha adolescência, lê-los foi sentir a liberdade”.<sup>435</sup>

Para o peruano Fernando Iwasaki, “nasci em 1961, com *A cidade e os cachorros*, e fui leitor das obras do *boom* desde o secundário. Nunca tive outros sentimentos que não fossem de admiração e carinho. Não seria quem sou sem Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez e Cabrera Infante”.<sup>436</sup> O colombiano Héctor Abad Faciolince resumiu a opinião de quase todos os participantes do evento e, certamente, de um

---

<sup>432</sup> Idem.

<sup>433</sup> FUGUET, Alberto. *Contra el boom*. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/contra-el-boom-una-entrevista-alberto-fuguet>. Acesso em: 20 ago. 2016.

<sup>434</sup> ELTIT, Diamela. *Las tramas del “boom”*. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510\\_280513.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html). Acesso em: 15 nov. 2012.

<sup>435</sup> CRUZ, Juan. *Por qué hay que matar el “boom”?* Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/07/actualidad/1352248167\\_483862.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/07/actualidad/1352248167_483862.html). Acesso em: 11 jul. 2012.

<sup>436</sup> Idem.

número elevadíssimo de prosadores do mundo inteiro, que leram com fervor aquelas narrativas fundadoras de uma nova tradição no campo do romance:

Essa mania de matar o pai – inclusive como mera simbologia freudiana – me parece uma idiotice, salvo que o pai seja um delinquente. Com os grandes do *boom* não podemos sentir mais que agradecimento: foram eles que nos abriram as portas do mundo e dos leitores. Destruíram nosso complexo de idiotas ou de subdesenvolvidos. Mostraram-nos caminhos literários completamente novos, e não para segui-los pela mesma trilha, senão para buscar saídas inventivas em qualquer encruzilhada.<sup>437</sup>

## **O BOOM E A LITERATURA BRASILEIRA**

A tentacular influência da obra de João Guimarães Rosa sobre os ficcionistas brasileiros que expressavam a temática agrária em suas obras, nos anos 60 e 70, já foi apontada por vários críticos. Autores como José Cândido de Carvalho (*O coronel e o lobisomem*, 1964); Mário Palmério (*Chapadão do bugre*, 1965); Benito Barreto (*Os Guaianãs*, 1970); João Ubaldo Ribeiro (*Sargento Getúlio*, 1971); e Ariano Suassuna (*Romance d'a pedra do reino*, 1971) dialogaram vivamente com os elementos constitutivos de *Grande sertão: veredas*, seja na investigação dos sertões em vias de desaparecimento, seja no uso do linguajar caboclo. Por outro lado, Antonio Torres, nos pungentes relatos sobre a derrocada do minifúndio rural (*Homens de pés redondos*, 1973, e *Essa terra*, 1976), revela-se mais próximo da obra de Juan Rulfo em seus elementos de depuração expressiva, fragmentação do relato e desolação existencial. Curiosamente, houve quem, na construção de narrativas urbanas, se valesse de procedimentos léxicos e sintáticos de Guimarães Rosa, mas, sem exceção, todas estas tentativas mostraram-se insustentáveis por não corresponder a nenhuma esfera concreta da língua falada nas cidades.

Também o peso dos prosadores do *boom* sobre os romancistas e contistas brasileiros que então tomavam a paisagem urbana como centro de suas ficções foi poderoso, senão avassalador, sobretudo na década de 70. O arranque desenvolvimentista promovido pela ditadura militar, a expansão das atividades industriais e de serviços, os novos códigos de vida e as chances de aperfeiçoamento e de ascensão geraram um gigantesco êxodo rural e uma explosão demográfica sem precedentes, inclusive em

---

<sup>437</sup> Idem.

decorrência das melhores condições de saúde pública. As capitais foram inundadas por forasteiros, que as transformaram em metrópoles pujantes, febris e desiguais. Esses migrantes compunham uma massa informe, em regra condenada às vilas periféricas e às favelas e foram retratados como vítimas de um sistema explorador, em inúmeras obras naturalistas da época. Mas esse pobrerio, que chegava das imensidões do país, nunca se opôs visceralmente ao regime militar. Seu alvo era incorporar-se à nova ordem que se erguia sobre os destroços do velho Brasil.

Diante de terremoto de tão largas proporções, a maioria do alto e do baixo clero letrado, cuja posição política pendia para a esquerda – dentro de um espectro que ia de socialdemocratas difusos até militantes comunistas – sentiu-se profundamente aturdida e revelou-se incapaz de estabelecer qualquer análise esclarecedora sobre o curso dos acontecimentos.<sup>438</sup> De algum modo, parte da ficção produzida no período se insere nos contornos deste atordoamento: o mundo mudara com demasiada rapidez e era impossível compreendê-lo em sua plenitude. Em clarividente artigo, escrito no epicentro daqueles tempos convulsos, José Hildebrando Dacanal fixou o efeito das transformações históricas na decomposição do realismo tradicional:

O mundo está destroçado e não há como remontar seus estilhaços. Os personagens padecem de total desorientação, sendo incapazes de organizar a si próprios e muito menos ordenar o universo à sua volta. Desesperados, buscam uma verdade, sem saber de há possibilidades de encontrá-la. Ou nem mesmo a buscam, limitando-se a sofrer ou a protagonizar a desordem, a violência física e moral e a destruição das formas de convivência social. [...] A desintegração ética corresponde à desintegração técnica, com a estrutura narrativa revelando-se desordenada, fragmentada e geralmente sem um foco narrativo ou ponto de vista único ou claramente definido.<sup>439</sup>

Se as circunstâncias do triunfo capitalista no país assombraram os escritores de temática urbana, desalojando-os do presente e tornando anacrônicos os seus estilos convencionais de narrar, o ingresso na modernidade literária só seria possível pela utilização de um novo arsenal de procedimentos estéticos. E este se encontrava à disposição em países cujos dilemas e impasses eram muito próximos aos nossos e cuja *intelligentsia* exaltava a identidade continental, defendendo a formação de um comum

---

<sup>438</sup> Uma revisão dos textos produzidos na época mostra a impotência intelectual da esquerda diante do que ocorria no país. Apenas em fins dos 70, em palestra na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul, Fernando Henrique Cardoso ousadamente rompeu com a utopia socialista e admitiu que o capitalismo viera para ficar no Brasil. Começaria a aparecer – no jargão esquerdista – o termo “excluído social”, em vez de “oprimido” ou “explorado”. Porém, no começo dos 80, artigos de Luís Bresser Pereira, valorizando as multinacionais, e de Décio Freitas, constatando a popularidade do capitalismo entre os pobres nordestinos, ainda chocavam o “campo progressista”.

<sup>439</sup> DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura*. Porto Alegre: Leitura XXI, 3ª ed., 2006, p.101.

patrimônio político e literário. A tradução massiva para a língua portuguesa da ficção latino-americana causou o mesmo efeito devastador que ocasionara, uma década antes, na Espanha, e, de certa maneira, reforçou o rápido envelhecimento de boa parte dos relatos de núcleo citadino que aqui se produziam.

No Brasil dos anos 70, o romance e, às vezes, o conto estão marcados por esta reviravolta profunda em suas estruturas formais e em seu modo de representar a realidade. A modernização literária correspondeu à modernização do país, mas o processo de transposição da realidade fática para a narrativa não foi direto nem isento de tensões. Diferentemente das obras de Vargas Llosa, Fuentes e Cortázar, nas obras locais, a fragmentação textual e a pluralidade de ângulos ocasionaram certa dispersão de sentido e, com frequência, transmitiram aos leitores a impressão de caos.

Contudo, os escritores mais jovens – Flávio Moreira da Costa, Moacyr Scliar, Roberto Drummond, Rubem Mauro Machado, Nélide Piñon, Sergio Sant’Anna, Tabajara Ruas, entre outros – conseguiram atualizar, em patamares diferenciados, os seus códigos literários, embora nem sempre percebessem a complexidade do novo sistema que solapava arrasadoramente o passado. Enquanto isso, os autores que já pertenciam à rarefeita República das Letras ou ignoraram a revolução estética ou tentaram assimilá-la, com resultados de menor ou maior eficácia. Neste último caso, figuram Rubem Fonseca (*O caso Morel*, 1973); Ignacio de Loyola Brandão (*Zero*, 1975); Antonio Callado (*Reflexos do baile*, 1976); Osman Lins (*Avalovara*, 1973); Ivan Angelo (*A festa*, 1976).

A realização mais ajustada entre a tradição realista e o arrojo da engenharia ficcional operou-se em *As meninas*, 1973, de Lygia Fagundes Telles. O romance focaliza o primeiro período da ditadura, sob a ótica de três jovens universitárias, procedentes de classes sociais distintas. Elas vivem em um mesmo pensionato de freiras e suas vozes se intercalam sucessivamente, apresentando pontos de vista particulares sobre o comportamento pessoal e a vida coletiva. A alternância narrativa, o compartilhamento da pensão, a condição comum de estudantes, a pressão de idênticas circunstâncias éticas e políticas e o caráter movediço e ziguezagueante que o texto assume – permitem-nos identificar a repercussão em sua estrutura e em sua temática de alguns dos elementos estruturantes de *A cidade e os cachorros*.

No entanto, o rastreamento dos múltiplos influxos exercidos pelos participantes do *boom* na ficção brasileira ainda está por ser efetuado. O certo é que, de fins dos 60

aos primórdios dos 80, o poder catalisador daqueles autores tornou-se inimaginável para quem hoje inicia uma carreira literária, especialmente em países excentrados, pois o que eles ofertavam era algo ainda maior do que novas estratégias de composição ou cativantes exercícios imaginativos. Ofertavam, antes de tudo – como assinalou Pascale Casanova – “a única promessa de salvação artística.”<sup>440</sup>

## A DIFUSÃO DA OBRA DE VARGAS LLOSA

Entre todos os talentos do *boom* que, com sua especulação imaginativa e seu requinte formal, retiraram o gênero romanesco de prolongado estertor, o de Vargas Llosa sobressaiu, no fluxo dos anos, devido ao caráter plural e universalizante de um projeto estético cujas possibilidades, ramificações e força sugestiva estendem-se desde a publicação de *A cidade e os cachorros* até os nossos dias. Se, no plano da poesia da linguagem e da fabulação, García Márquez talvez lhe seja superior; se nunca atingiu a densidade psicológica de Cortázar; nem desceu às cloacas da alma com a fúria investigativa de um José Donoso (e mesmo de um Onetti); se Fuentes foi seu rival no magnífico domínio das técnicas modernas de composição; Llosa conseguiu, por seu turno, reunir em suas ficções todas estas perspectivas, fecundando-as através de um equilíbrio entre coerência estrutural, visões de mundo sempre lúcidas e intensamente éticas, anotações das paixões humanas – das corriqueiras às insanas, das obscenas às sectárias – e a ambição de abranger a amplitude da realidade, aproximando-se, mais do qualquer outro escritor de nossa época daquilo que ele próprio, insistentemente, sempre designou como o “romance total”.

A exemplo de Dostoievski e outros clássicos do passado, buscou sua matéria-prima na subjetividade, nos demônios interiores, mas, acima de tudo, na observação da vida presente, do tempo presente e seus paradoxos, não se furtando aos motivos mais tensos e polêmicos, tratados de modo aberto e sob o rumor polifônico de incontáveis vozes. Mesmo quando se volta para realidades há muito transcorridas – *A guerra do fim do mundo*, *o Paraíso na outra esquina*, *O sonho do celta* –, subjaz nos textos uma relação com a nossa época, em especial sobre a crença em utopias e o consequente

---

<sup>440</sup> CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*, p.120.

fanatismo que estes tipos de fé laica despertam nos homens, tanto no plano artístico quanto no social. Por outro lado, o perfeccionismo do estilo, infenso a qualquer conotação retórica, a jogos verbais e a esforços de poetização da prosa, mantém a contemporaneidade de uma escritura que ainda hoje entusiasma os leitores. Sua influência, desde 1963, desconheceu fronteiras e gerações.

Quando anunciaram sua premiação com o Nobel, Javier Cercas redigiu um artigo para *El País*, celebrando a escolha:

Aos 26 anos publicou *A cidade os cachorros*; aos 29 *A casa verde*; aos 32 *Conversação na Catedral*. Estes três romances bastariam para conceder a qualquer um o Prêmio Nobel; em realidade, bastam para converter a qualquer um no maior romancista do espanhol. Quero dizer que, embora haja em espanhol algum romance comparável a esses – pouquíssimos –, não há nenhum romancista de nossa língua que tenha escrito um conjunto de romances semelhantes. O problema é que, logo, ele publicou coisas como *Tia Júlia e o escrevinhador*, *A guerra do fim do mundo* e *A festa do Bode*, três títulos que, somados aos anteriores, o colocam diretamente na estratosfera.

É certo, sem dúvida, que Vargas Llosa nem sempre está em plena forma; mas isso não resolve o problema e sim o complica: porque resulta que, quando parece não estar em plena forma – digamos em *História de Mayta* ou em *Quem matou Palomino Molero?* –, Vargas Llosa está mais em forma que a imensa maioria dos romancistas quando estão em plena forma. O pior é que a coisa não acaba aí. Assim como todos os romancistas, sabemos que não há nenhum romancista superior a Vargas Llosa, todos os críticos literários sabem que não há nenhum crítico literário superior a ele, e conheço vários que venderiam sua mãe a uma rede de escravas brancas em troca de escrever *A orgia perpétua* ou *A verdade das mentiras*. [...]

Vargas Llosa se converteu em um escritor que produz em todo escritor contemporâneo a mesma impressão embaraçosa, para não dizer humilhante, que Victor Hugo produzia em seus contemporâneos: trata-se de um escritor simplesmente inacessível. Creio ter lido todos os seus livros, alguns li várias vezes. Não há nenhum escritor em espanhol, salvo Borges, com quem minha dívida seja maior.<sup>441</sup>

Também entre os prosadores mais jovens a sombra do peruano segue envolvente e características de sua poética continuam lhes servindo de estímulo. Principal narrador boliviano da atualidade, Edmundo Paz Soldán afirma que “Nos anos 90, os escritores que iniciávamos nossa carreira na América Latina encontramos um modelo na literatura de Vargas Llosa. De todos os autores do *boom* nos parecia o mais completo e sua influência podia dissimular-se melhor que a de García Márquez.”<sup>442</sup> O escritor e crítico espanhol Ángel García Galiano, em busca dos traços identitários de sua geração (nascida na década de 60), aponta para a

<sup>441</sup> CERCAS, Javier. La Academia sueca se premia a sí misma. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488820\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488820_850215.html). Acesso em: 10 jan.2011.

<sup>442</sup> Apud BECERRA, Eduardo. Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispano-americana de entresiglos. In: *Revista Cultural*, nº 97/98. Turia: Teruel/ Instituto de Estudios Turolenses, 2011, p.189.



Busca comum de uma História não escrita, transmitida apenas parcialmente e que explique a crise presente, de identidade emocional, profissional ou existencial. A mim parece que o modelo deste esquema é bem claro, trata-se de um dos romances do *boom* que mais marcou esta geração: *Conversa na Catedral*<sup>443</sup>

O argentino Rodrigo Fréсан considera que “Vargas Llosa é o mais qualificado arquiteto da novela como um santuário onde podemos nos refugiar.”<sup>444</sup> Para o crítico Eduardo Becerra, “O modelo literário de Vargas Llosa é o que melhor parece adaptar-se à vocação de grande parte de jovens ansiosos para ingressar nos circuitos internacionais de edição e assimilar-se à cultura global de que são partícipes e consumidores.”<sup>445</sup> O guatemalteco Eduardo Halfon lembra de ter assistido aos vinte anos, em seu país, a uma palestra de Llosa e, após, de tê-lo seguido na rua, sem saber exatamente o porquê: “Não sei o que queria. Nada, talvez. Talvez saudá-lo. Talvez observá-lo um pouco mais. Talvez dizer-lhe que seus livros me faziam querer voltar a minha língua materna, a me sentir latino-americano”.<sup>446</sup>

O colombiano Juan Gabriel Vásquez, um dos narradores mais reconhecidos da atual literatura em língua espanhola, sublinhou o papel do autor de *A festa do Bode* em sua formação:

Eu era latino-americano e queria escrever romances: como leitor furibundo de Vargas Llosa, Barcelona era uma espécie de destino natural. Tudo isso é um rodeio para dizer que minha chegada em Barcelona teve alguma relação – não sei qual, porém isso, para efeito do que vou contar, não me interessa demasiadamente – com a obra de Vargas Llosa.<sup>447</sup>

A complexa maquinaria estrutural das obras do peruano tem sido uma fonte de sugestões e achados para escritores constangidos pelos impasses formais na consecução de suas obras. Em debate a respeito de *O amor de Pedro por João* – romance sobre o colapso do sonho guerrilheiro no Brasil e no Chile – o gaúcho Tabajara Ruas reconheceu ter lido dez vezes *A casa verde*, com um lápis na mão, à cata de soluções técnicas para a frequente descontinuidade espacial e temporal e as mudanças de narrador que delimitam seu caudaloso relato.<sup>448</sup> O romancista espanhol Antonio Orejudo confessou recentemente que só depois da atenta leitura de *A cidade e os*

---

<sup>443</sup> Op. cit., p.190.

<sup>444</sup> Op. cit., p.189.

<sup>445</sup> Op. cit., p. 191.

<sup>446</sup> HALFON, Eduardo El amor de un becerro. In: *Revista Cultural*, nº 97/98, p.359.

<sup>447</sup> VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *Cosas así no pasan todos los días*. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cosas-asi-no-pasan-todos-los-dias>. Acesso em: 05 mai. 2017.

<sup>448</sup> Depoimento pessoal de Tabajara Ruas ao autor desta tese em maio de 2013.

*cachorros* foi capaz de desenvolver um procedimento narrativo fundamental para redimensionar a formulação de seu relato de estreia:

Durante a escritura do que ia ser meu primeiro romance, *Fabulosas narraciones por historias*, houve um momento em que me encontrei desorientado e sem saber que caminho tomar. Havia escrito uma primeira versão do romance, havia esboçado um fio argumental, mas não era capaz de achar uma adequada voz narrativa nem o ponto de vista que estava pedindo a história. Os protagonistas eram três jovens que se haviam conhecido a princípios dos anos vinte na Residência de Estudantes de Madri e que deixavam de ser amigos no começo da Guerra Civil. Eu me empenhara em escrever o relato em primeira pessoa, que era o ponto de vista da moda. A terceira pessoa era então considerada falsa, artificial, e sobretudo antiga para expressar o dinâmico e introspectivo mundo raivosamente moderno dos jovens escritores. A ambição do romance estava ceifada em sua raiz pela equivocada seleção do ponto de vista. [...] Foi então que li *A cidade e os cachorros*, que me demonstrou como a narração em terceira pessoa podia ser mais moderna do que a em primeira. [...] Naquela etapa de bloqueio, a narrativa de Vargas Llosa foi um remédio magistral.<sup>449</sup>

Mesmo ficcionistas brasileiros da última geração assumem o influxo decisivo da obra de Vargas Llosa em suas estratégias literárias e em suas perspectivas de mundo, a exemplo de José Francisco Botelho:

Entre os grandes livros que marcaram minha adolescência, lugar de honra é ocupado por *A guerra do fim do mundo*. Essa obra despertou em mim o interesse pelo romance convoluto, de abundantes tramas que se entrelaçam, numa espécie de confusão nítida, num caos coerente, com a expressão latitudinária de muitas e contraditórias almas humanas. Também o fato de que um peruano tivesse escrito o grande romance sobre Canudos, tema que se quer essencialmente brasileiro, me transmitiu a crença em certa universalidade da imaginação literária, que ainda professo. Além disso, em outro ponto Vargas Llosa me foi crucial, ponto esse que não é estritamente literário, mas que se veste de uma importância generalizada em nossos dias. Sua capacidade em rever as próprias ideias e em desbastar os desejos da crença e em buscar o rigor intelectual que examina os fatos, sem conclusões preliminares, me serviu de exemplo em uma tarefa que me esforço em praticar: a de não ser um fanático.<sup>450</sup>

## O ENSAÍSTA

Cabe destacar o papel superlativo de Mario Vargas Llosa na teia do *boom* por causa de sua atividade em duas áreas contíguas a da invenção artística: o ensaio literário e o ensaio político. No primeiro caso, lugar, valendo-se de imensurável cultura letrada,

---

<sup>449</sup> OREJUDO, Antonio. *Propiedades curativas del boom latinoamericano o como me salvó a mí "La ciudad y los perros."* Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/propiedades-curativas-del-boom-latinoamericano-o-como-me-salvo-a-mi-la-ciudad-y-los-perros/>. Acesso em: 12 abr. 2013.

<sup>450</sup> Depoimento pessoal de José Francisco Botelho ao autor desta tese em julho de 2017.

produziu, em mais de meio século, centenas de artigos sobre autores e obras de todas as épocas e quadrantes – alguns deles foram reunidos em *A verdade das mentiras* (1990) – além de ter publicado ensaios mais largos a respeito alguns de seus escritores preferidos, cujas edições se sucedem no mundo inteiro, o que por si só já constitui um fenômeno, pois se trata de gênero que, em regra, interessa apenas a acadêmicos. A popularidade desses escritos tem sua raiz na concepção de Vargas Llosa acerca da tarefa crítica, vista por ele como algo que não se dissocia por inteiro da experiência criativa:

Creio que uma boa crítica torna mais acessível uma obra literária, nos dá pistas para entender melhor suas implicações, sua gestação, porém ao mesmo tempo desencadeia em nós o mesmo prazer ou um prazer equivalente ao que nos produz aquela obra literária que lhe serviu de ponto de partida. Nunca acreditei naquilo que em determinada época foi chamada de ciência da literatura, quer dizer, que poderia existir um mecanismo racional para explicar em seus mais recônditos detalhes o que é uma obra literária.<sup>451</sup>

A origem de suas reflexões literárias confunde-se com a visível obsessão que a palavra escrita assumiu em sua existência desde a infância e a juventude, levando-o a doutorar-se em Letras, já possuído pelo desejo de conhecer os segredos contidos nos textos que expressam o céu e o inferno dos homens. Porém, nunca elegeu um ponto de vista exclusivo ou um *parti pris* ideológico para interpretá-los. Seu acercamento dos livros dá-se, antes, através de um olhar composto por inúmeros focos, a exemplo dos estudos que realizou em seus trabalhos mais longos – *Carta de batalha por Tirant, le Blanc* (1969); *García Márquez: história de um deicídio* (1971); *A orgia perpétua* (1975); *A utopia arcaica* (1996); *Cartas a um jovem romancista* (1997); *A tentação do impossível* (2004); e *A viagem à ficção: o mundo de Juan Carlos Onetti* (2008). Neles, consegue estabelecer a confluência de múltiplos registros históricos, estéticos, biográficos e estilísticos que se interpenetram para o melhor esclarecimento das obras analisadas, em uma espécie de “crítica total”, não distante de seu conceito de “romance total”.

A amplitude do método e o gosto refinado do escritor materializam-se em análises de funda originalidade. Fora isso, o estilo que as envolve é de tal modo abrasador e convincente (“a linguagem da paixão”), que somos imediatamente induzidos a ler (ou reler) os textos dissecados. Este poder de aliciamento opera uma metamorfose em nossa interioridade: deixamos de ser meros leitores, como anotou Fanny Rubio, e nos transformamos em cúmplices das interpretações que Vargas Llosa

---

<sup>451</sup> VARGAS LLOSA, Mario. El ensayista. In: YAÑEZ, Luis et alii. *Semana de Autor: Mario Vargas Llosa.*, p.47.

constrói.<sup>452</sup> Mesmo seus artigos para jornais apresentam uma capacidade de síntese quase milagrosa, a começar pelos títulos: *Os prazeres da necrofilia (Santa Evita)*; *O paraíso como pesadelo (Admirável mundo novo)*; *O chamado do abismo (Morte em Veneza)*; *O niilista feliz (Trópico de Câncer)*. Em seguida, quatro ou cinco laudas sobre cada obra bastam para revelar seu centro criador e suas irradiações essenciais. Não à toa, Javier Cercas o considera o maior ensaísta vivo da língua espanhola.

Além dos estudos literários, a segunda área que atraiu Vargas Llosa foi a da intervenção intelectual na vida pública. Também Carlos Fuentes e Julio Cortázar haviam vivido o interesse exaltado pela discussão estética e pelo debate da agenda política, como decorrência da agitação revolucionária dos 60, mas nenhum deles teve a formação ideológica do autor de *Conversa na Catedral* nem sua efetiva práxis que culminou com a candidatura à Presidência do Peru em 1990. Ainda muito jovem, militara no Cahide (braço estudantil do Partido Comunista Peruano), embora sua adesão ao pensamento esquerdista procedesse mais das obras de Sartre que das de Marx, a ponto de seus amigos limenhos, apelidarem-no de “sartrecillo valiente”.

Em *Contra o vento e a maré*, recolheu artigos produzidos em décadas diferentes para revelar a distância de sua própria visão a respeito daquele escritor que era então o intelectual mais importante do mundo: um totalmente elogioso, *Sartre e o marxismo*, de 1965, e outros dois já problematizando suas concepções artísticas e políticas, *Sartre vinte anos depois*, 1978 e *O mandarim*, 1980. Da admiração desmedida passara à firme contestação, mesmo reconhecendo que algumas ideias de seu antigo mentor – especialmente no campo literário – eram virtuosas. Em 2001, durante seminário na Cátedra Alfonso Reyes, voltou a evocar o entusiasmo que em sua juventude lhe despertara o chefe da tribo existencialista:

O que dizia Sartre? Que as palavras são atos e que através da escritura participa-se da vida. Escrever não é um exercício gratuito, não é uma ginástica intelectual. Não. Trata-se, isso sim, de uma ação que desencadeia efeitos históricos, que tem reverberações sobre todas as manifestações da vida, portanto é uma atividade essencialmente social. E, já que é assim, temos a obrigação, quando sentarmos em frente à página em branco e tomarmos uma pena, de ser responsáveis, de saber que aquele ato que iniciamos vai ter consequências e que estas vão recair sobre nós desde o ponto de vista moral e social e, já que é assim, temos a obrigação de comprometer-nos [...]  
Estas ideias tiveram uma vigência muito forte na América Latina por razões de ordem política. Aquela era uma época de problemas políticos atrozes, de ditaduras sobremodo militares. [...] As democracias eram muito escassas e frágeis e todas elas pareciam à borda do abismo sempre em ponto de

---

<sup>452</sup> Op.cit., p.39

desaparecer por causa de um golpe militar. As sociedades latino-americanas estavam corroídas pela injustiça; havia tremendas desigualdades e desequilíbrios sociais, a exploração era de uma insolência revoltante.<sup>453</sup>

Seu posicionamento final já não era o do obrigatório engajamento sartreano nem o do desprezo pelos autores que utilizavam a realidade política em suas obras, aceitando a inserção de temas palpitantes da cena histórica contemporânea, desde que traduzidos para a sintaxe específica da prosa de ficção:

Citei o caso de Sartre porque creio que a relação entre literatura e política deveriam situar-se em um ponto intermediário entre dois polos: aqueles que creem que a literatura pode ser uma arma, um instrumento de ação política e social e aqueles que consideram que, pelo contrário, a literatura e a política são coisas essencialmente distintas e que acercá-las e fundi-las de certa forma destrói a literatura e não tem a menor consequência política.<sup>454</sup>

A decepção com o regime cubano levou-o a recusar as experiências concretas do socialismo e das fórmulas populistas, sempre em voga na América Latina. Entendeu que as utopias políticas arrastavam as pessoas a um estado de cegueira absoluta a respeito dos verdadeiros problemas e dos métodos para resolvê-los e que entre a projeção de sociedades completamente igualitárias e a barbárie havia um tênue fio, pronto a romper-se a qualquer momento. Converteu-se então à causa democrática e, pouco a pouco, enfileirou-se ao lado dos liberais, em uma metamorfose nunca perdoada por muitos de seus antigos companheiros de viagem, que viram nele o trãnsfuga por excelência. Alguns dos melhores cérebros da esquerda preferiram atacá-lo, sem rejeitar seus romances, utilizando uma frase de efeito, repetida em vários cenários e tempos: “Afortunadamente, a obra de Vargas Llosa está à esquerda de seu autor”.<sup>455</sup>

Ainda que J. J. Armas Marcelo proclame a unidade indissolúvel entre as concepções políticas de Llosa e sua escrita ficcional, contestando “o estereótipo segundo o qual o talento literário pode sê-lo sem que o escritor tenha a mais remota ideia do mundo em que vive e do universo a que pertence”<sup>456</sup>, a existência de obras inovadoras produzidas por autores que se opõem ao progressismo (real ou puramente ideológico) de sua época surge como um fato comum na história da literatura, bastando evocar os casos de Balzac, Dostoievski, Céline, Borges e Nelson Rodrigues. A verdade,

---

<sup>453</sup> VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001, p.46-7

<sup>454</sup> Op. cit., p. 50.

<sup>455</sup> BENEDETTI, Mario. Nem corruptos, nem satisfeitos. In: *Já*, nº 2, Porto Alegre: novembro de 1985, p.6

<sup>456</sup> ARMAS MARCELO, J.J. Jekyll y Hyde, las dos escrituras. In: CUETO, Alonso et alii. *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta, 2008.

porém, é que tanto o indivíduo Vargas Llosa quanto suas narrativas sofreram o que ele mesmo chamou de “mecanismos de satanização”.

Em certo ensaio, o professor Efrain Kristal, da Universidade da Califórnia, fez um levantamento de letrados com tendências marxistas (Carlos Rincón e Mirko Lauer, por exemplo) que mudaram seus critérios de avaliação acerca de obras do romancista peruano, obras que, anteriormente, haviam cumulado de elogios, deixando clara em suas novas análises a sobreposição dos princípios políticos sobre os estéticos.<sup>457</sup>

Curiosamente, a derrota eleitoral que experimentou no Peru, diante de Alberto Fujimori, um corrupto aventureiro direitista, foi saudada tanto pela esquerda, que o tinha como inimigo de maior relevância, quanto por seus leitores, temerosos de que a assunção à Presidência da República desfizesse o vínculo do escritor com a literatura. Ele saiu decepcionado com a vida pública, porém o enfraquecimento internacional da esquerda ortodoxa, após a Queda do Muro e a desintegração da União Soviética, associado à crescente revisão da postura estatizante dos sociais-democratas e ao relativo triunfo liberal no Ocidente e na Ásia criaram as condições para que retornasse ao embate ideológico mais prestigiado ainda. Em suas análises da conjuntura política, continuou fustigando os inimigos da democracia como a extrema-direita reacionária da Europa, os nacionalistas e as lideranças caudilhescas que brotam como cogumelos venenosos por toda a parte. Transformou-se em um mandarim das ideias, de estatura não inferior à de Sartre ou à de Raymond Aron.

Nos últimos anos, além de suas habituais manifestações contra o totalitarismo castrista, increpou o PRI mexicano pela montagem da “ditadura perfeita”, uma ditadura com todos os simulacros de democracia; teceu críticas a Israel; combateu o fanatismo muçulmano; questionou o separatismo catalão; opôs-se ao kirchnerismo e a Donald Trump; mas defendeu com ardor a assimilação dos imigrantes pela Europa. Foi desafiado para um debate na tevê com Hugo Chaves e vituperado por Nicolás Maduro e por Rafael Correa, presidente do Equador. Intelectuais argentinos tentaram barrar-lhe a participação na Feira do Livro de Buenos Aires por ter denunciado a máquina de corrupção do governo peronista; e, em muitas universidades latino-americanas, suas obras não são indicadas nem lidas, sutil forma de censura ideológica em nome do progressismo.

---

<sup>457</sup> KRISTAL, Efrain. La política y la crítica literaria. In: *Revista Perspectivas*, nº 2, vol.4. Santiago del Chile: Editora Universidad del Chile, 2001.

Por abordar a realidade histórica diretamente, seus ensaios políticos provavelmente envelhecerão, embora possam guardar interesse como documentos de uma época conturbada. Testemunham não apenas os conflitos de visões de mundo que incendiaram o seu tempo, mas também a compostura de um pensador que ousou desvencilhar-se das certezas inabaláveis de seus pares, e em situação de liberdade, como preconizava o Sartre existencialista, buscou o caminho da autonomia da consciência, sem aceitar o ópio coletivo em que muitos intelectuais continuaram se espojando, apesar do fracasso de todas as utopias purificadoras da humanidade.

## CONCLUSÃO

*Literatura es fuego.*  
Mario Vargas Llosa

Meio século transcorreu desde que o estalido de um turbilhão estético transnacional sacudiu a alta cultura letrada, afastou os espectros mortais que a rondavam e integrou-se de modo definitivo ao patrimônio literário universal. Excetuando-se Mario Vargas Llosa, os seus demais promotores já desapareceram fisicamente, mas é bastante provável que as ficções por eles escritas continuem incendiando a imaginação dos leitores, cumprindo assim o destino de toda a grande arte: superar a dimensão precária do humano e tornar-se tão perene quanto o cosmos. Em um mundo dominado pelo culto do efêmero, pela rejeição ao clássico e, como diz George Steiner, por uma espécie de “amnésia programada em relação ao passado”, podemos admitir que a permanência de uma obra literária ainda expressa a vitória subversiva do texto sobre a gratuidade da existência humana.

As condições objetivas que possibilitaram a revolução narrativa oriunda da América Latina de há muito se deterioraram ou apenas desapareceram sem rumor. O apelo ao socialismo esfumou-se, a política converteu-se no império de lideranças populistas de baixo nível, seja à direita ou à esquerda, e não mais se formou um novo público leitor ávido por experimentalismos e aventuras estéticas, como nos anos 60. Há bons escritores no continente, mas sem coesão ideológica ou projeto comum. Ademais, ao contrário de seus antecessores, nenhum deles flerta com a genialidade, nada renunciando que algo semelhante ao *boom* esteja prestes a rebentar.

Barcelona, Buenos Aires, Paris, México e Montevideú seguem como cidades de mais livrarias e leitores que outras da geografia universal, porém onde as neves de



antanho? Onde a febre que nos consumia para ler o último livro de Cortázar, a ânsia pela obra mais recente de García Márquez ou por um ensaio radioso de Emir Rodríguez Monegal? Onde as caminhadas sem fim pelas livrarias da calle Corrientes ou dos “de viejos”, na Cidade Velha de Montevideu, à cata de alguma perdida antologia de contos de Juan Carlos Onetti? Onde a felicidade de aspirar a fuligem de um metrô ainda não totalmente asséptico das impurezas subterrâneas, tendo nas mãos vários livros novos e usados que, com toda a certeza, abririam a seu possuidor inimagináveis universos nos quais situações-limite da condição humana seriam expostas e dramatizadas? Onde a paixão irrestrita, exasperada e absoluta pelos textos prodigiosos que brotavam a cada ano naquele continente de metrópoles desordenadas e sertões em transe?

Uma tarde em Buenos Aires (1969, talvez), depois de comprar *La casa verde* e colocá-lo debaixo do braço, entrei numa farmácia da rede Ivone, queria um creme de barbear e uma. jovem balconista declarou seu amor pelo romance de Vargas Llosa, surpreendida que um brasileiro pudesse ler em espanhol obra tão complexa, citou alguns personagens e criou, de imediato, aquela cumplicidade que os adoradores da literatura sempre estabelecem entre si. Também lera, como eu, *La ciudad y los perros*, e então a convidei para um café e “las cinco en punto de la tarde”, apanhei-a na farmácia, e ela me levou para um chá com leite acompanhado de *medialunas* no Café Paris, onde confessou que chorara muito pelo triste destino de uma das protagonistas de *La casa verde*, Bonifácia ou La Selvática, enquanto eu discorri sobre Alberto, o Poeta, de *La ciudad y los perros*, e o quanto me identificara com ele. e por ali r ali ficamos, falando emocionadamente dos livros de Vargas Llosa e de muitos outros livros, mas apenas de livros, até que a noite desceu, desceu depressa demais: e nos levantamos, trocamos endereços, e um reprimido beijo no rosto e nos despedimos (eu partia de ônibus na tarde seguinte), porém nunca nos escrevemos. A vida então era feita de lampejos candentes, posto que fugazes, e os nomes escritos em guardanapos de papel costumavam se perder na teia de outros arroubos juvenis. Mesmo assim, um ano depois voltei à farmácia; a balconista já não trabalhava lá, e logo acabei esquecendo seu nome, seu rosto, o tom de sua voz, seus sinais particulares, se é que os tinha, mas não esqueci o drama de La Selvática, cuja substância humana sobrepujava em muito o que nós – seres de carne e sangue – partilhávamos naquele crepúsculo portenho (fosse admiração ou desejo ou princípio de amor), porque os personagens de Vargas Llosa, ao avesso de seus leitores, resistem portentosamente ao olvido e mantêm para sempre sua identidade, seus êxtases,

dilemas e tormentos, transformando-se em estátuas suntuosas, imunes às ofensas da vida e à devastação dos tempos.

Um dos fatores determinantes do fluido hipnótico que emana dos romances do *boom* resulta de tal ímpeto vivificador na representação da intimidade e das ações dos personagens, já que estes se habilitam a transpor a massa informe e dispersa da experiência cotidiana e, através de processos de escrita marcados por excepcional invenção e condensação expressiva, convertem-se em criaturas intensamente singulares. Ao mesmo tempo, os conflitos pessoais acabam traduzindo, de modo direto ou indireto, o movimento recôndito do subsolo social e, desta relação entre o desvendamento das individualidades e o auscultar das tensões do território objetivo, nascem as figuras que suscitam no leitor sensações incomparáveis de plenitude vital. Quem pode esquecer Aureliano Buendía, Úrsula Larsen, La Maga, Oliveira, El Perseguidor, Artemio Cruz, Juan Preciado, Pedro Páramo, Jean Pablo Castel, Victor Hughes, Sofia, Santiago Zavalita, Pedro Camacho, Leão de Natuba e tantos outros protagonistas que parecem concentrar em si o espectro de todas as pulsões essenciais e ampliar ostensivamente o significado da realidade tangível?

A formação de milhares de leitores (talvez milhões) iniciou ou teve seu momento decisivo quando as páginas dos romances do *boom* se abriam e era possível vislumbrar a transmutação dos contextos periféricos da América Latina em mundos de brilhante maquinação imaginativa e de extremo apuro literário. Há quase uma impossibilidade de nos depararmos com aficionados da leitura nascidos nas décadas de 40 e 50 que não tenham mantido uma relação de amor vulcânico com aquelas ficções. O fascínio que causavam segue intacto até hoje. Como professor, encontro muitos alunos que ultrapassaram o âmbito previsível da literatura infanto-juvenil, do relato de aventuras e das narrativas triviais ao descobrirem as obras de García Márquez, Carlos Fuentes, João Guimarães Rosa, Júlio Cortázar, Vargas Llosa e dos “maestros anteriores”.

Entre todos eles, os preferidos do público são o colombiano, pela feliz conciliação de poesia, mito e realidade irradiada por suas obras-primas, seguido de imediato pelo peruano que, com uma constelação de artimanhas narrativas, transmuda o frenesi vanguardista em realismo clássico, não apenas encarcerando os leitores no visgo mágico de suas histórias e técnicas, mas indicando um caminho ficcional mais aberto e sugestivo para as novas gerações, ao revés do mundo enclausurado e irreproduzível de García Márquez.

Meio século depois de a literatura ter sido resgatada de sua agonia, as inovações formais – desenvolvidas pelos escritores da primeira modernidade europeia e norte-americana, e ampliadas pela “máfia” do *boom* e por alguns de seus antecessores – são de domínio público e, portanto, acessíveis ao leitor médio. Em qualquer oficina de escrita criativa – seja ela ministrada por um talentoso autor ou por um professor que jamais redigiu qualquer texto literário – procedimentos como o fluxo de consciência, os deslocamentos espaço-temporais, as várias vozes narrativas e a construção de ambiguidades tornaram-se corriqueiros. Alguns dos melhores ficcionistas contemporâneos – Philip Roth, Martin Amis, Ian McEwan, Bernhard Schlink, Paul Auster, J.M.Coetzee, Sergio Ramírez, António Lobo Antunes, Toni Morrison, Amós Oz, Orhan Pamuk, Milan Kundera, V.S. Naipul, Javier Marías, Javier Cercas, entre outros nomes de primeira linha – valem-se de tais recursos com moderação e propriedade.

No entanto, algo parece ter se perdido neste trajeto. As excelentes narrativas escritas nas últimas quatro décadas preservaram, até certo ponto, o novo e sincrético modo realista de expressão (reflexo crítico da vida concreta, transfiguração imaginativa e vontade de forma), mas não aflora nelas – pelo menos em minha ótica – aquilo que Baudelaire chamava de “irregularidade”, isto é, o inesperado, o surpreendente e o assombroso, parte essencial das mais sublimes criações artísticas.<sup>458</sup> Se estas “irregularidades” proliferavam em *Cem anos de solidão*, *A morte de Artemio Cruz*, *A casa verde*, *Pedro Páramo*, *A vida breve*, *Grande sertão: veredas* e *O jogo da amarelinha*, por que hoje não as encontramos mais?

Durante os anos 70, como procurei mostrar no capítulo IX, a culminância experimental coincidiu com o abrandamento dos postulados vanguardistas, dentro de um quadro histórico em que as rebeliões contra a realidade perdiam força e as ilusões políticas – muitas vezes onipotentes – se esvaeciam. Se, de um lado, as inovações artísticas tinham alcançado o limite último de inteligibilidade; de outro lado, a massa juvenil, que assaltara as ruas com sua crença fervorosa na destruição do *establishment* e de seus aparatos ideológicos e culturais, agora refluía, voltava para casa, satisfeita pelas conquistas no plano existencial e menos disposta a deslindar os segredos propostos por obras que exigiam elevado esforço intelectual de elucidação. A ambição estética dos buliçosos 60 cedia lugar a um gosto coletivo bastante padronizado, cuja pedra de toque

---

<sup>458</sup> Apud TORRE, Guillermo de. *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948, p.12.

eram as sonoridades de protesto da música *pop*, bem mais simples de serem consumidas e memorizadas.

A representação do som e da fúria da existência continuou a ser o alvo da escritura, no entanto a linguagem da ficção parecia ter esgotado o seu repertório de invenções, deixando atrás de si um vácuo, preenchido quase exclusivamente por manifestações da cultura de massas. Além disso, nas décadas posteriores, a espetacular velocidade das revoluções tecnológicas – tornando obsoleto hoje o que ontem era novidade – a atomização acentuada da realidade, a anomia social e a conversão da existência dos indivíduos em espasmos cinzentos, descontínuos e mesquinhos, destruindo as noções de passado e futuro, dentro da moldura daquilo que Zygmunt Bauman chamou de “modernidade líquida” ocasionaram uma perda considerável do sentido épico. Ou seja, a ação objetiva e consciente do sujeito na História, um dos elementos básicos da ficção ocidental, decompunha-se. O que narrar então, se a vida dos seres se impregnara de opacidade?

Impossibilitados de distender ainda mais o arco da experimentação, sob pena de total obscuridade, mergulhados em um território humano onde sobressaem a irrelevância e o transitório, abandonados pelos leitores, que se renderam aos encantos das séries de tevê, das telenovelas e das redes de comunicação da Internet, os romancistas surgidos nos últimos decênios têm lutado contra a indiferença do meio, valendo-se de inúmeras estratégias. Uma é o retorno a um realismo de formato mais convencional, nos moldes das estruturas narrativas codificadas no século XIX. O americano Jonathan Franzen assumiu conscientemente esta perspectiva, argumentando que a sobrevivência do romance estaria condicionada a sua reaproximação das pessoas comuns e a sua capacidade de influir na esfera social, fato apenas possível se os autores conseguissem adequar seus projetos ficcionais à gramática narrativa oitocentista. “A única maneira de avançar é retroceder” – declarou.<sup>459</sup>

O cintilante êxito de seus longos relatos *As correções* (2001) e *Liberdade* (2010) comprovou que, pelo menos do ponto de vista de adesão pública, sua teoria mostrava-se correta. O retrocesso formal e a conseqüente redução das camadas plurissignificativas gerado por este realismo *a l'outrance* tornaram-se hegemônicos na prosa do século XXI, fazendo com que, sob o ângulo da composição, haja poucas diferenças estruturais entre

---

<sup>459</sup> JAVIER RODRÍGUEZ, Marcos. *La muerta viva*. In: *El País*. Madrid: Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/07/25/actualidad/1343223887\\_475345.html](https://elpais.com/cultura/2012/07/25/actualidad/1343223887_475345.html). Acesso em: 28 set. 2012.

romances dirigidos para um rápido consumo e romances que perfuram a crosta mineral da existência humana, à procura de seus intrincados mistérios.<sup>460</sup>

A outra alternativa dos ficcionistas contemporâneos no afanoso esforço de erigir uma nova poética romanesca decorre da substituição dos mundos totalizantes dos grandes modernistas e dos autores do *boom* pelas experiências particulares do eu e suas relações com microrrealidades, que conteriam em si fatias simbólicas do universo. Já não se trata de erigir contextos, cartografias, cenários objetivos, tampouco variada galeria de personagens. Busca-se agora a escritura fluida do eu, um eu submerso em pastosa realidade, quase sempre instável, ora desorientado, ora narcisista, dividido entre a autobiografia e o exercício imaginativo, que estabelece com o autor da obra relações de natureza mais ou menos confusa, quando não inapreensíveis.

Em regra, são indivíduos que escrevem sobre livros que eles próprios estão escrevendo, ficções sobre ficções, ficções que discutem a si mesmas, que insinuem sua índole mentirosa, que se aproximam de uma dimensão puramente lúdica, que buscam o distanciamento crítico do narrado, que revelam a carpintaria sustentadora do discurso e que, em última instância, põem em xeque a credulidade do leitor. Esta espécie de narrativa se disseminara com resultados convincentes há décadas atrás – basta lembrarmos o sucesso de *O beijo da mulher-aranha* e *Tia Júlia e o escrevinhador* – mas há indícios que, por ter virado fórmula, veio a fatigar o público atual, tornando-se objeto de circulação restrita a meios acadêmicos e a pequenos grupos de admiradores.

Em outras palavras, talvez o romance tenha perdido de vez o seu rumo. Talvez o que ocorreu na América Latina, no século passado, tenha sido tão somente o emocionante arquejo final de um gênero bastardo que, nascido naquela Espanha de crenças e fomes ardentes, logo se transformou em meio insubstituível de conhecimento e prazer, até que as contingências morais e tecnológicas de nosso tempo fizeram-no definhar. Talvez lhe reste apenas um espaço varrido pela solidão histórica e por escassos fiéis, como aquele para onde a lírica foi exilada. Ou, quem sabe, neste exato momento, esteja se processando, em alguma região do planeta, o encontro entre imaginação verbal e imaginação ética, a coesão entre princípios vanguardistas e matéria palpitante do cotidiano, certo olhar comum sobre as enfermidades e as distorções do humano, fundando as circunstâncias para que uma nova tendência irradiadora exploda em

---

<sup>460</sup> Philip Roth afirmou há alguns anos que o que está morrendo não é o romance, mas sim o leitor complexo, o único que pode ler o romance complexo.

palavras flamejantes. Como saber? Um dos mistérios da criação artística é que ela nunca pode ser prevista.

Mas, se o romance não mais recuperar sua energia fabuladora e seu prestígio social, e a alta literatura configurar-se apenas como a vetusta e infecciosa manifestação de um passado elitista – como a designam alguns defensores do “politicamente correto” –, o que acontecerá? Para Sartre, nada garante a imortalidade da literatura, pois:

A arte de escrever não está protegida por decretos imutáveis da providência: ela é aquilo que os homens fazem: escolhem-na ao escolherem-se. Se fosse converter-se em pura propaganda ou em outra diversão, a sociedade voltaria a cair na pocilga do imediato, quer dizer, na vida sem memória dos himenópteros. O mundo pode prescindir da literatura, contudo pode prescindir ainda mais facilmente do homem.<sup>461</sup>

Será possível viver neste subsolo irrespirável, nesta “pocilga do imediato”, em que as ficções escritas por Cervantes, Goethe, Stendhal, Dostoievski, Tolstói, Flaubert, Tchekhov, Kafka, Virginia Woolf, Borges e centenas de outros escritores canônicos não mais constituam parte de nossa essência, do nosso cotidiano, de nossa maneira de ver, pensar e sentir a realidade? A distopia assustadora de Ray Bradbury, em *Fahrenheit 451* – um mundo privado de livros – não significará a desconstrução de tudo aquilo que nos alçou por sobre a condição animal, a dissipação de todos os registros das formidáveis tempestades históricas que mudaram os seres, aumentando-lhes a densidade, a consciência e o espanto de viver? Estaremos à beira de um colapso das formas escritas e, portanto, à beira da dissolução da memória, do passado e do espírito humano, como os entendemos até hoje?

Esta atmosfera de desastre iminente já outras vezes rondou o campo da literatura, mas felizmente foi pulverizada pelos acontecimentos. As expectativas iluministas que nortearam a civilização (pelo menos a ocidental), nos últimos dois séculos, não se perderam por inteiro, embora minadas pelas deformações das ideologias sectárias e pela vulgaridade do capitalismo consumista. O caráter massivo da leitura literária, porém, parece ter sido abalado: quantos são os jovens que amam romances ou obras poéticas em nossos dias? Nas praças e cafés, nos ônibus e metrô, nos colégios e universidades diminuem cada vez mais os tipos que se entregam ao prazer das vidas lidas e revividas nos textos dos grandes escritores.

Verdade que, diante da indiferença do meio, indivíduos, isolados ou em pequenos grupos, tentam rejeitar o sinal dos tempos e insistem em se rebelar contra a

---

<sup>461</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qué es la literatura?*, p.242.

existência ordinária. É fácil identificá-los: não prestam muita atenção nas ocorrências circundantes, suspendem as coisas prementes, eliminam a passagem das horas e seu olhar, fixo e obsessivo, concentra-se naquelas palavras que compõem novas significações da realidade. Tudo se eclipsa ao redor, vivem como escravos dos versos ou das ficções impressas que os arrebatam e os remetem para outra dimensão, um céu particular onde a existência tem lógica e intensidade. Lembram os antigos cristãos, pois resistem em catacumbas simbólicas, demonstrando fervorosa devoção a deuses vindos de infinitos países e épocas, cujos nomes fulgem nas capas de alfarrábios, pergaminhos, livros e mesmo de e-books. Algumas dessas divindades oferecem palavras de conforto e edificação; outras problematizam incessantemente o real e anunciam viagens tormentosas à morada das almas. No entanto, de modo independente às mensagens enunciadas pelos textos, esta seita – composta por criaturas para quem a experiência literária constitui a prova suprema da vitória do homem sobre a morte – continua proclamando sua fidelidade aos livros.

E nós? Nós, os que integramos tal agrupamento de devotos? Nós, os que desprezamos a insidiosa afirmativa de Mefistófeles, em *Fausto*, de que verde é a árvore da vida e cinzenta é a teoria? O que faremos diante de um futuro turvo? Nós, os leitores, (ouvindo os murmúrios de nossos fantasmas, de nossas idiossincrasias e visões de mundo), seguiremos, provavelmente, na tentativa obstinada de formar a biblioteca ideal, a biblioteca total, aquela de onde poderemos descortinar, como Brás Cubas, em seu delírio, o desfile dos séculos, aquilo que nasce e aquilo que é destruído, a terrível repetição do fardo da memória, das paixões sem freio, das linguagens secretas e do requinte das formas. Nesta biblioteca dos sonhos, haverá uma sala exclusiva para os autores que foram nossos contemporâneos, que vieram dos “subúrbios da História”, como disse Octavio Paz, e que, em suas obras, conseguiram ultrapassar a pura réplica das circunstâncias temporais, construindo – por meio de invenções, distorções, miragens e pesadelos, – um universo paralelo, muito superior em intensidade e excepcionalidade ao gris cotidiano a que os deuses nos condenaram. Lá, em estantes douradas, estarão os romances de Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, João Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, atestando para a mais profunda eternidade o insubstituível esplendor da ficção.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

### OBRAS DE MARIO VARGAS LLOSA:

#### A) Ficções<sup>462</sup>

*A festa do Bode*. São Paulo: Mandarim, 2000.

*Batismo de fogo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972. (Primeira tradução de *La ciudad y los perros* para a língua portuguesa).

*Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1970, dois volumes.

*Cinco esquinas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.

*El héroe discreto*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

*História de Mayta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

*La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

*La ciudad y los perros*. Madrid: Real Academia Española, 2012. (Edição comemorativa)

*La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza & Janes, 1981.

*La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

*Las travesuras de la niña mala*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

*Los cachorros (Pichula Cuéllar)*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

*Los jefes*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

*O paraíso na outra esquina*. São Paulo: Arx, 2003.

*O sonho do celta*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

*Os filhotes*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

*Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.

#### B) Teoria estética e política

A história secreta de um romance. In: *A casa verde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

*A linguagem da paixão*. São Paulo: Arx, 2002.

---

<sup>462</sup> Obras citadas neste trabalho.



*A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

*Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel, 1997.

*Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Lima: Alfaguara, 2008.

Como nace una novela. In: ROSMANN, C.; FRIEDMAN, A.W. *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1978.

*Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

*Desafíos a la libertad*. Madrid: El País/Aguillar, 1994.

El ensayista. In: YAÑEZ, Luis et alii. *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

*El viaje a la ficción* (El mundo de Juan Carlos Onetti). Madrid: Alfaguara, 2008.

*García Márquez: história de un deicídio*. Barcelona: Monte Ávila Editores, 1971.

*La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012.

*La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2005.

*La utopía arcaica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

*La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

*Sobre sabres e utopias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

### **C) Antología**

*Dicionário amoroso da América Latina*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

### **D) Memórias**

*Peixe na água*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

### **E) Em parceria com Ángel Rama**

*García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor / Marcha Ediciones. 1972.

### **SOBRE MARIO VARGAS LLOSA:**

ANGVIK, Birger. *La narración como exorcismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ARMAS MARCELO, J.J. Jekyll y Hyde, las dos escrituras. In: CUETO, Alonso et alii. *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta, 2008.

BALDUSSI, Rosa Boldori. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

- BECERRA, Eduardo. Los nuevos caminos del pasado: Vargas Llosa y la narrativa hispano-americana de entresiglos. In: *Revista Cultural*, nº 97/98. Turia: Teruel/ Instituto de Estudios Turolenses, 2011.
- BENEDETTI, Mario. Vargas Llosa y su fértil escándalo. In: *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.
- CELORIO, Gonzalo (org.). *Mario Vargas Llosa: Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura, 2003.
- CERCAS, Javier. La pregunta de Vargas Llosa. In: *El punto ciego*. Barcelona: Random House, 2016.
- COMTE, Rafael. Vargas Llosa, narrador. In: YAÑEZ, Luis et alii. *Semana de autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.
- CUETO, Alfonso (org.). *Las guerras de este mundo: Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa*. Lima: Planeta, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Mario Vargas Llosa: La liberté et la vie*. Paris: Gallimard / Maison Amérique Latine, 2010.
- DÍEZ, Luis Alfonso (org.). *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- DORFMAN, Ariel. José María Arguedas y Vargas Llosa: dos visiones de una sola América. In: *Imaginación y violencia en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- ESCOBAR, Alberto. Impostores de sí mismos. In: DÍEZ, Luis A. (org). *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- FANLO, María Pilar G.; FERNÁNDEZ, María Teresa H. *En torno a Los cachorros*: Pichula Cuellar. Madrid: Aladrada Ediciones, 2010.
- FERNÁNDEZ, Casto M. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Libros de Bolsillo, 1977.
- FORNET, Ambrosio. La ciudad y los perros revista. In: *Casa de las Américas*, La Habana, IV, nº 26, 1964.
- FUENTES, Carlos. El afán totalizante de Vargas Llosa. In: *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- GAVIRIA, Ricardo Cano. *El buitre y el ave Fénix*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- GNUTZMAN, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Júcar, 1992.
- GRANÉS, Carlos. *La revancha de la imaginación*. Madrid: CSIC, 2008.
- GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Fortaleza: UFC, 1996.
- HARSS, Luis. Los vasos comunicantes. In: *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- KRISTAL, Ephraim. La política y la crítica literaria. In: *Revista Perspectivas*, nº 2, vol.4. Santiago del Chile: Editora Universidad del Chile, 2001.
- LAFFORGUE, Jorge. La ciudad y los perros, novela moral. In: *Nueva novela latinoamericana*, vol. 1. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972.

- LÓPEZ, Begoña Souviron. El aprendizaje y sus modelos literarios. In: VILLALOBOS, Cristóbal Macías; ARIZA, Guadalupe Fernández (eds.). *El silencio y la palabra*. Málaga: Cátedra Mario Vargas Llosa/Universidad de Málaga, 2012.
- LORENZ, Günter W. Mario Vargas Llosa. In: *Diálogo com a América Latina*, São Paulo: E.P.U., 1973.
- MARCELO, J. J. Armas. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Barcelona: De Bolsillo, 2008.
- MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: Acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. Madurez de Vargas Llosa. In: *Narradores latinoamericanos de hoy*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976, vol. 2
- ORTEGA, Julio. El habla del Mal. In: OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981.
- OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Dossier Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 2007.
- PERERA, Nicasio de San Martín. La ciudad y los perros, génesis de un ciclo novelesco. In: *Actas de AIH-1980*, Roma.
- PERUS, Françoise. La crítica contra la Historia. In: *Revista Arte, Sociedad, Ideología*, nº. 6. México, D. F.: 1978.
- RAMA, Angel. *Una obra maestra del fanatismo artístico*. México, D.F: Revista de Universidad de México, nº 14, junio de 1982.
- ROSSMAN, C.; FRIEDMAN, A.W. (org.). *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983.
- SETTI, Ricardo. *Conversas com Mario Vargas Llosa*. (Nova edição ampliada). São Paulo: Panda Books, 2011.
- SKÁRMETA, Antonio. El último realista. In: DÍEZ, Luis A. (org) *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- VILLALOBOS, Cristóbal M.; ARIZA, Guadalupe F. *El silencio y la palabra*. Málaga: Universidad de Málaga/Cátedra Mario Vargas Llosa, 2012.
- VILELA, Sergio. *El cadete Vargas Llosa*. Alcalá La Real: Alcalá Editorial, 2011.
- URQUIDI, Julia Illanes. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Editorial Khana Cruz, 1983.
- YAÑEZ, Luis et alii. *Semana do autor: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.
- ZEMSKOV, Valeri. Mario Vargas Llosa: conciencia artística y realidad. In: *Invitación al diálogo*. Moscú: Editorial Progreso, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. As coordenadas da escritura. In: CELORIO, Gonzalo (org.). *Mario Vargas Llosa. Literatura e política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.

## **OBRAS DE OUTROS FICCIONISTAS HISPANOAMERICANOS:**<sup>463</sup>

- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, v. I e II, 1998.
- BENEDETTI, Mario. *Cuentos completos*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La tregua*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Gracias por el fuego*. Porto Alegre: L&PM, 1977.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. *Três tristes tigres*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. *El siglo de las luces*. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1966.
- \_\_\_\_\_. *El recurso del método*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Las armas secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Historia de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Los premios*. 10<sup>a</sup>.ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- DONOSO, José. *El lugar sin límites*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1966.
- \_\_\_\_\_. *O obsceno pássaro da noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- GALEANO, Eduardo. *Días e noites de amor e de guerra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La Hojarasca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- \_\_\_\_\_. *La mala hora*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El coronel no tiene quien le escriba*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Os funerais de Mamãe Grande*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O outono do Patriarca*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- \_\_\_\_\_. *El general en su labirinto*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1989.
- \_\_\_\_\_. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires, Debolsillo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Viver para contar*. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 2005. (Edição comentada por Jacques Joret)
- \_\_\_\_\_. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Espanhola, 2007.

---

<sup>463</sup> Apenas as obras citadas neste trabalho.

- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Cambio de piel*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Las buenas conciencias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La región más transparente*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Zona sagrada*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Aura*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Terra Nuestr*a. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ONETTI, Juan Carlos. *Junta-cadáveres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El astillero*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A vida breve*. São Paulo: Planeta, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Presencia*. In: \_\_\_\_\_. *47 contos de Juan Carlos Onetti*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- ROA BASTOS, Augusto. *Filho de homem*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Yo, el supremo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1974.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra, 1985
- SÁBATO, Ernesto. *O túnel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Abadon, o exterminador*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

### **OBRAS ESPECÍFICAS SOBRE O BOOM**

- AYÉN, Xavi. *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA Libros, 2014.
- DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. 2ª.ed. Santiago de Chile: Alfaguara, 2007.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGO, Ana. *De Gabo a Mario: El boom latinoamericano a través de sus premios Nobel*. New York: Vintage Español / Random House, 2011.
- RAMA, Ángel (ed.) *Mas allá del boom: literatura y mercado*. 2ª.ed. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.
- SALADRIGAS, Robert. *Voces del "boom"*. Barcelona: Ediciones Alfabia, 2011.
- TOLA DE HABICH, Fernando; GRIEVE, Patrícia. *Los españoles y el boom*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971.

## **SOBRE LITERATURA LATINO-AMERICANA**

ALMEIDA, Facundo de; PIÑERO, Liliana. Cortázar. *Presencias*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2004.

ALAZRAKI, Jaime. La narrativa fantástica. In: PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl (org.). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. II.

ALEGRIA, Fernando. *La novela hispano-americana: Siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1967.

ALMÓDOVAR, Antonio Rodríguez. *Lecciones de narrativa hispanoamericana: Siglo XX*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla, 1972.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAQUÉ, J. C. Mainer. *Atlas de la literatura latinoamericana: Siglo XX*. Barcelona: Ediciones Jover, 1971.

BENEDETI, Mario. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1967.

\_\_\_\_\_. et alii. *Asedios a Gabriel García Márquez*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1972.

\_\_\_\_\_. *Variaciones críticas*. Montevideo: Libros de Astillero, 1973.

\_\_\_\_\_. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México, D.F.: Nueva Imagen, 1974.

\_\_\_\_\_. et alii. *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona: Editorial Laia, 1977.

\_\_\_\_\_. *El desexílio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País, 1985.

BERMEJO, Ernesto G. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: Edhasa, 1981.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: FURG, 2002.

CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesarrollo. In: FERNANDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores / UNESCO, 1972.

\_\_\_\_\_. et alii. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

\_\_\_\_\_. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1981.

CHIAPINI, Lúgia; AGUIAR, Flávio W. (org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Aulas de Literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica na América Latina*. Porto Alegre: Sulina, 1973.

\_\_\_\_\_. *Realismo mágico*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

\_\_\_\_\_. *Era uma vez a literatura*. 3ª.ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2006.

- DALTON, Roque. et alii. *El intelectual y la sociedad*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- EARLE, Peter. *García Márquez: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1981.
- EDWARDS, Jorge. *Adeus, poeta*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- ELMORE, Peter. *La fábrica de la memoria*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- FERNANDEZ MORENO, César. (org.) *América Latina en su literatura*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores / UNESCO, 1972.
- FERRER, José L. Sánchez. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Anaya, 1990.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Valiente Mundo Nuevo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Geografía de la novela*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cheiro de goiaba: Conversa com Plínio Apuleyo Mendoza*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- GOIC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1972.
- GRIGULEVITCH, J. *Literatura latinoamericana del siglo XX*. Moscú: Academia de Ciencias de la URSS, 1982.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.
- IMBERT, E. Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, vol. I e II.
- JITRIK, Noé. *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2009.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- MÜLLER-BERG, Klaus. *Asedios a Carpentier*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1975.
- LAFFORGUE, Jorge (Compilación). *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972, vol. I e II.

- LOVELUCK, Juan. *La novela hispanoamericana*. 4ª ed. Santiago do Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*, São Paulo: E.P.U., 1973.
- LOUREIRO CHAVES, Flavio Loureiro. *Ficção Latino-Americana*. Porto Alegre: UFRGS, 1973.
- LUDMER, Josefina. *Onetti*. 2ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez. Uma vida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2010.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Ficciones verdaderas*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La otra realidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- MATURO, Graciela. Ernesto Sábato. In: *Historia da literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1982, volume V.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Historia verdadera del realismo mágico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Narradores de esta América*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976, vol. I e II.
- \_\_\_\_\_. La nueva novela latinoamericana. In: LOVELUCK, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 4ª.ed., 1972.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. *O romance na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- ONETTI, Juan Carlos. *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- ORTEGA, Julio. *La contemplación y la fiesta*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- OTERO, Lisandro. *Disidencias y coincidencias en Cuba*. La Habana: Editorial José Martí, 1984.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, vol.2 e 3.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PORTUONDO, José Antonio. *La emancipación de Hispanoamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 1975.
- PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl (org.). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, vol. I e II.
- RAMA, Ángel. Um processo autônomo: das literaturas nacionais à literatura latino-americana. In: *Revista Argumento*, nº 3. São Paulo: Paz e Terra, s/d.
- REIN, Mercedes. *Cortázar y Carpentier*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis, 1974.



- REST, Jaime (org.). *Historia de la literatura mundial*. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1970, vol. X.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- ROSA, Nicolás. Julio Cortázar. In: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor da América Latina, 1982, vol. V.
- SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez, el viaje a la semilla*. 2ª.ed. Madrid: Fólío, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- SAUTER, Silvia. *Sábato: símbolo de un siglo*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- STORTINI, Carlos. *Dicionário de Borges*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.
- VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1971.

## **OUTRAS OBRAS**

### **A) Teoria, Crítica e História Literária**

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BONET, Carmelo M. *El realismo literário*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza / Emecê, 1976.
- CALVINO, Italo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASANOVA, Pascale. *A República mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964, volumes VI e VII.
- COWLEY, Malcolm (coord.). *Escritores em ação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- GARAUDY, Roger. *Hacia un realismo sin fronteras*. Buenos Aires: Editorial Lautaro, 1964.
- GOLDMANN, Lucien. Nouveau Roman et réalité. In: \_\_\_\_\_. *Pour une sociologie du Roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- GOYANES, Mario Barquero. *Qué es la novela*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1966.

- \_\_\_\_\_. *Estructuras de la novela actual*. Editorial Castalia: Madrid, 1989.
- GROSSMAN, Leonid. *Dostoievski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y de arte*. Madrid: Guadarrama, 1967, volume III.
- HOFFMAN, Frederic. *William Faulkner*. Rio de Janeiro: Lidador, 1966.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KUNDERA, Milan. *Um encontro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Tradução de Tereza Bulhões Carvalho de Mendonça.
- KURTZ, Paul Conrad. et alii. *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- LAMANA, Manuel. *Existencialismo y literatura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- LUKÁKS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. Los años de aprendizaje de Guillermo Meister. In: *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- MAURIAC, Francois. *El novelista y sus personajes*. Buenos Aires: Emecé, 1962.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre a literatura e a arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- \_\_\_\_\_. Obras Escogidas. Moscú: Editorial Progreso, 1974, v.II.
- MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MORAVIA, Alberto Réquiem pelo romance? In: \_\_\_\_\_ et alii. *Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1966.
- SARAIVA, Arnaldo (org.). *Páginas de estética contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1966.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu (1800-1900)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- PINGAUD, Bernard. *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.
- REST, Jaime. *Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- \_\_\_\_\_. *La novela tradicional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

- SÁBATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1964.
- SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1962.
- SCHÜLLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX*. Brasília: Editora UNB, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TORRE, Guillermo de. *La aventura y la orden*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- TRILLING, Lionel. *La imaginación liberal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956.
- TUSON, Vicente; LÁZARO, Fernando. *Literatura del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1995.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. *El arquero inmóvil*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2006.
- WARREN, Robert Penn. Willian Faulkner. In: *Ensaïos de crítica literária*. São Paulo: Lidador, s/d.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- WILSON, Edmund. *11 ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WOLF, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## **B) História e Cultura**

- APULEYO MENDOZA, Plinio. Introducción. In: *Libre* (Edición facsimilar, números 1-4). Madrid: Ediciones Turner, 1990, p. X.
- ARON, Raymond. *O espectador engajado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Chile: um caminho possível. In: *Revista Argumento* nº1. São Paulo: Paz e Terra, 1973.
- \_\_\_\_\_; FALETTO, Enzo. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. *Maior de 68*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- CUMERLATO, Corinne; ROUSSEAU, Denis. *A ilha do doutor Castro*. São Paulo: Editorial Peixoto Neto, 2000.
- CORDÓN, J. M. Navarro; MARTÍNEZ, T. Calvo. *Historia de la filosofía*. Madrid: Anaya, 1995.
- DEUSTCHER, Isaac. *Herejes y renegados*. Barcelona: Ariel, 1970.
- DONGHI, Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- EDWARDS, Jorge. *Persona non grata*. Barcelona: Ediciones Debolsillo, 2013.
- FURTADO, Celso. *Subdesarrollo y estancamiento en América Latina*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- GALLEGO, M. Artola; LEDESMA, Pérez. *Historia del mundo contemporáneo*. Madrid: Anaya, 1990.
- GOFFMAN, Ken. *A Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GUEVARA, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Navarra: Editorial Txalaparta, 1997.
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- MACIEL, Luz Carlos. *Sartre. Vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor / Paz e Terra, 1975.
- MARTÍ, José. *Nossa América*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- MILLS, C. Wright. *A verdade sobre Cuba*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.
- RIBEIRO, Darcy. *O processo civilizatório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- \_\_\_\_\_. *As Américas e a civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *América Latina: a Pátria Grande*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul. *Furacão sobre Cuba*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- SASSOON, Donald. *Cultura, el patrimonio común de los europeos*. Barcelona: Crítica, 2006.

#### **REVISTAS CONSULTADAS:**

- Argumento*, nº 1. São Paulo: Paz e Terra, 1973.
- Arte, sociedad, ideología*, nº 6 e 7, México, D.F.: Arte, sociedad, ideología Editores, 1978.
- Crisis*, nº.1-30. Buenos Aires: Editorial del Noroeste, mayo de 1973 a octubre de 1975.
- Libre*. (edición facsimilar) nº 1-4. Madrid: Ediciones Turner, 1992.
- Nueva Sociedad*, nº 73. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1984.
- Perspectiva*, nº 2, Santiago: Editora Universidad del Chile, vol.4, 2001.
- Revista Casa de las América*, nº 26, 53, 103, 120, 142. La Habana: Casa de las Américas.

### **ARTIGOS DE JORNAIS:**

BENEDETTI, Mario. Nem corruptos, nem satisfeitos. In: *Já*, nº 2, Porto Alegre: novembro de 1985.

BEN JELLOUN, Tahar. Les debo esta libertad y este desarrollo de la imaginación sin límites. In: *El País*. Madrid: 17/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181325\\_977902.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181325_977902.html). Acesso em 10 jan. 2013.

BONALD, Caballero J.M. *Del mestizaje y la lengua literaria*. In: *El País*, Madrid: 11/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848\\_784959.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

CABALLERO BONALD, J.M. *Del mestizaje y la lengua literaria*. In: *El País*. Madrid: 11/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848\\_784959.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.html). Acesso em 05 jan. 2013.

CERCAS, Javier. La Academia sueca se premia a sí misma. In: *El País*. Madrid: 10/ago/2010. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488820\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488820_850215.html). Acesso em 16 out. 2011.

CRUZ, Juan. Por qué hay que matar el “boom”? In: *El País*. Madrid: 07/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/07/actualidad/1352248167\\_483862.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/07/actualidad/1352248167_483862.html). Acesso em 16 nov. 2012.

\_\_\_\_\_. Mario Vargas Llosa: “No tengo talento natural. Me cuesta escribir.” In: *El País*. Madrid: 22/out/2015. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2015/10/22/babelia/1445520280\\_937768.html](https://elpais.com/cultura/2015/10/22/babelia/1445520280_937768.html). Acesso em 13 dez. 2015.

EDWARDS, Jorge. Antes de la Revolución. In: *El País*, Madrid: 8/mar/2005. Disponível em: [https://elpais.com/diario/2005/03/08/opinion/1110236407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/03/08/opinion/1110236407_850215.html). Acesso em: 20 mai. 2015.

ELTIT, Diamela. Las tramas del “boom”. In: *El País*, Madrid: 15/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510\\_280513.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html). Acesso em: 03 mai. 2014.

FUGUET, Alberto. Contra el boom. In: *Letras Libres*. México, D.F.: Disponível em: <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/libros/contra-el-boom-una-entrevista-alberto-fuguet>. Acesso em: 03 fev. 2010.

GRACIA, Jordi. “Boom” – Literatura sin complejos. In: *El País*. Madrid: 9/11/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352458196\\_141305.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352458196_141305.html). Acesso em: 20 nov. 2012.

- JAVIER RODRÍGUEZ, Marcos. La muerte viva. In: *El País*, Madrid: 25/jul/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/07/25/actualidad/1343223887\\_475345.html](https://elpais.com/cultura/2012/07/25/actualidad/1343223887_475345.html). Acesso em: 19 fev. 2013.
- MANRIQUE SABOGAL, W. Hallazgos, significado, impacto y vigencia de una obra clave. In: *El País*, Madrid: 15/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340221234\\_826830.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340221234_826830.html). Acesso em: 10 jan. 2013.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. Que se hizo de Luis Harss? Entrevista concedida. In: *La Nación*, Buenos Aires: 26 /01/ 2008. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>. Acesso em: 20 abr. 2008.
- MONEGAL, Vilson. Vargas Llosa no entendía a La ciudad y los perros. In: *El País*, Madrid: 20/jun/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749\\_575823.html](https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340211749_575823.html). Acesso em: 25 jun. 2012.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. Ida y vuelta. In: *El País*, Madrid: 29/abr/2014. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2014/04/29/actualidad/1398789388\\_962665.html](https://elpais.com/cultura/2014/04/29/actualidad/1398789388_962665.html). Acesso em: 24 abr. 2015.
- ORTEGA, Julio. Todos los nombres del boom. In: \_\_\_\_\_. *La República*, Lima: 08/01/2013. Disponível em: <http://larepublica.pe/tendencias/684656-julio-ortega-todos-los-nombres-del-boom>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- RAMIREZ, Sergio. Máquina y labirinto de cosas. In: *El País*, Madrid: 28/mar/2016. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2016/03/28/opinion/1459181336\\_052359.html](https://elpais.com/elpais/2016/03/28/opinion/1459181336_052359.html). Acesso em 30 abr. 2016.
- TALESE, Gay. Una deuda y una inspiración. In: *El País*, Madrid: 17/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353179947\\_570618.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353179947_570618.html). Acesso em 11 jan. 2013.
- VARGAS LLOSA, Mario; BENEDETTI, Mario. Entre tocaios. Porto Alegre: *Já*, nº 2, 11/1985.
- \_\_\_\_\_. La rosa y el libro. In: *El País* Madrid: 21/04/1996. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/04/21/opinion/830037608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/04/21/opinion/830037608_850215.html). Acesso em: 15 fev. 2014.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. Cosas así no pasan todos los días. In: *Letras Libres*. México, D.F.: Disponível em: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cosas-asi-no-pasan-todos-los-dias>. Acesso em 02 abr. 2013.
- \_\_\_\_\_. et alii. *Lo que aprendí del boom*. In: *El País*, Madrid: 02/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351853606\\_142353.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351853606_142353.html). Acesso em 11 jan. 2013.
- WEINBERGER, Eliot. Un hallazgo más importante para el Norte que para el Sur. In: *El País*, Madrid: 17/nov/2012. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061\\_129298.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061_129298.html). Acesso em 08 dez. 2012.

### **SITES CONSULTADOS:**

OREJUDO, Antonio. Propiedades curativas del boom latinoamericano o como me salvó a mí “La ciudad y los perros.” In: *Cervantes Virtual*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/propiedades-curativas-del-boom->. Acesso em 18 ago. 2011.

### **YOUTUBE:**

CRUZ, Juan. In: *Vargas Llosa*: “Llego a los 80 en un estado maravilloso.” (3min13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3g4qKN0QAho>. Acesso em: 30 out. 2015.

Discurso de Mario Vargas Llosa. Prêmio Internacional Carlos Fuentes. (39min34s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=456S4jvqGJw>. Acesso em: 10 dez. 2012.

### **DEPOIMENTOS:**

Depoimento pessoal de Tabajara Ruas ao autor desta tese em maio de 2013.

Depoimento pessoal de José Francisco Botelho ao autor desta tese em julho de 2017.

## **ANEXO**



## ANEXO 1

### QUADRO HISTÓRICO/CULTURAL DA FICÇÃO LATINO-AMERICANA

(1961-1973)

1961

#### Contexto histórico mundial:

- Construção pelos alemães orientais do Muro de Berlim, o maior símbolo da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética.
- Primeira viagem espacial tripulada (Yuri Gagárin) coloca a URSS à frente da corrida espacial.
- A África do Sul declara-se independente da Inglaterra e instaura um regime racista, imposto pela minoria branca (*Apartheid*).
- Início da guerra de libertação de Angola contra o domínio português. O conflito duraria mais de treze anos.
- Sob a égide do papa João XXIII, é lançada a encíclica *Mater et Magistra* – início da modernização social da Igreja Católica. Nela, exortam-se os países mais ricos a ajudar os mais pobres e é feita a defesa do trabalho e da participação dos trabalhadores no lucro das empresas.

#### Contexto histórico latino-americano:

- Tentativa fracassada de exilados cubanos (apoiados pelos EUA) de invadir Cuba e derrubar Fidel Castro (*Invasão da Baía dos Porcos*). Uma grande onda de solidariedade à Revolução espalha-se pelo continente.
- Renúncia do presidente brasileiro Jânio Quadros. Ministros militares planejam um golpe. A defesa da posse do vice-presidente João Goulart é comandada em Porto Alegre por Leonel Brizola (*Legalidade*). Goulart assume, mas com os poderes presidenciais amputados por bizarro sistema parlamentarista.

#### Contexto cultural:

– Seguindo tendência dos anos 50, a juventude começa a surgir como camada social específica, com novos padrões de comportamento e de consumo.

– Em processo contínuo de “miniaturização”, objetos de consumo até então muito caros, como os aparelhos de tevê, tornam-se mais baratos e possibilitam a expansão da cultura de massas. Na América Latina (sobretudo no Brasil), a tevê terá papel decisivo na transformação dos comportamentos e na adequação dos espectadores à moderna vida urbana e capitalista.

– A Phillips lança a fita cassete e, em seguida, o toca-discos portátil de baixo custo, democratizando a fruição da música.

– Suicídio de Ernest Hemingway, então o escritor mais famoso do mundo.

– A revista *Casa de las Américas*, lançada em Havana, no ano anterior, converte-se no principal órgão de divulgação e circulação dos novos autores hispano-americanos.

– Jorge Luis Borges reparte o Prêmio Internacional de Literatura (Prêmio Formentor), com Samuel Beckett. Seu nome começa a repercutir nos círculos intelectuais europeus.

– Jean-Paul Sartre publica *Furacão sobre Cuba*, texto em que narra suas experiências na ilha revolucionária durante o ano anterior. Igualmente o famoso sociólogo norte-americano Wright Mills publica *A verdade sobre Cuba*. Ambos os livros são lidos vorazmente no mundo inteiro e contribuem para criar uma legenda positiva em torno do processo cubano

– *Splendor in the glass (Sob o clamor do sexo)*, filme de Elia Kazan, situado no fim da década de 20, expressa metaforicamente a melancólica angústia sexual dos jovens na virada dos anos 50 para os 60, antes da revolução dos costumes.

– *La dolce vita*, de Federico Fellini, obtém ressonância mundial. A crítica irônica ao tédio, à vida dissipada e sem perspectivas da burguesia romana ecoa em uma década que será marcada pelo radicalismo e pelo desprezo às convenções.

#### **Ficção latino-americana:**

– *Sobre héroes y tumbas* – Ernesto Sábato.

– *El astillero* – Juan Carlos Onetti.

– *El coronel no tiene quién lo escriba* – Gabriel García Márquez.

## **1962**

#### **Contexto histórico mundial:**

– A URSS instala mísseis com ogivas em Cuba. Em outubro, o presidente norte-americano, John Kennedy, dá ultimato aos soviéticos para a retirada do armamento, sob pena de um confronto nuclear entre as duas superpotências. Após 14 dias de tensão, o premier russo, Kruvshev, ordena a retirada dos foguetes (*Crise dos Mísseis*).

– O papa João XXIII abre o *Concílio Vaticano II*, buscando ampliar a reforma na Igreja católica, para adequá-la aos tempos.

– A Argélia liberta-se da França depois de sete anos de sangrentos conflitos.

– Uganda torna-se independente do Reino Unido.

### **Contexto histórico latino-americano:**

– Na Argentina, o presidente Arturo Frondizi, eleito em 1958, é deposto por um golpe militar.

### **Contexto cultural:**

– Comercialização da pílula anticoncepcional, cujo uso se generalizará na segunda metade da década, especialmente entre os jovens.

– O satélite norte-americano Telstar envia sinais de televisão e rádio para a Europa, iniciando a comunicação por satélite.

– *The Beatles*, um conjunto de jovens cabeludos de Liverpool, faz sucesso na Inglaterra. Dois anos depois, o grupo se tornaria o maior fenômeno da música *pop* mundial.

– Músicos ligados à Bossa Nova, comandados por João Gilberto, apresentam-se no Carnegie Hall, de Nova Iorque, obtendo grande sucesso. O novo gênero da música popular brasileiro expande-se pelo mundo em vertiginoso processo de reconhecimento internacional que dura até hoje.

– O professor Timothy Leary é expulso de Harvard por tentar abrir “as portas da percepção”, usando diversos tipos de drogas com os alunos em suas classes.

– Obra-prima do cinema épico, *Lawrence da Arábia*, coloca o diretor David Lean entre os maiores cineastas do mundo.

– Clássico da *Nouvelle Vague*, *Jules e Jim*, de François Truffaut, apresenta novos comportamentos afetivos através de um filme lírico, desprovido de qualquer retórica melodramática.

– *O homem que matou o facínora*, de John Ford, encerra com brilho e dramaticidade o grande ciclo do western norte-americano, que marcou o mundo nas décadas de 40 e 50.

– Morte de William Faulkner, mestre inquestionável da maioria dos autores latino-americanos que protagonizarão o *boom*.

– Morte de Hermann Hesse aos 85 anos, O escritor não chegou a ver a transformação de suas obras em guias existenciais da geração rebelde dos 60.

– Morte de Marilyn Monroe, o grande mito sexual de Hollywood, depois de ingerir uma superdose de barbitúricos.

– Mario Vargas Llosa recebe o *Prêmio Seix Barral de Novela* pelo texto ainda inédito *La ciudad y los perros*.

### **Ficção latino-americana:**

– *La Muerte de Artemio Cruz* – Carlos Fuentes

– *Aura* – Carlos Fuentes

– *El siglo de las luces* – Alejo Carpentier

– *La mala hora* – Gabriel García Márquez

– *Los funerales de Mamá Grande* – Gabriel García Márquez

– *Historias de cronopios y famas* – Julio Cortázar

– *Primeiras histórias* – João Guimarães Rosa

## 1963

### **Contexto histórico mundial:**

– Assassinato do presidente John Kennedy em Dallas, Texas. O hipotético criminoso, Lee Oswald será morto por um atirador suspeito. Assume o vice, Lyndon Johnson.

– É lançada – ainda sob o papado de João XXIII – a encíclica *Pacem in Terris*, em que a Igreja mostra sua inquietação com a ameaça de uma guerra nuclear entre as superpotências e insinua a possibilidade de diálogo com o Leste europeu. O papa, no entanto, viria a morrer naquele mesmo ano.

– O Quênia torna-se independente do Reino Unido.

### **Contexto histórico latino-americano:**

– Na Argentina, após eleições em que a participação dos peronistas foi vetada, assume a presidência Arturo Illia, líder da União Cívica Radical, partido centrista moderado.

– Golpes de estado na República Dominicana, em Honduras e no Equador.

– Formação, sob a égide dos Estados Unidos, de uma força armada centro-americana para combater movimentos guerrilheiros na região.

– Forte ofensiva da guerrilha (FLN) na Venezuela.

### **Contexto cultural:**

– Betty Friedan, principal líder feminista da década, lança o livro *A mística da feminilidade*. As mulheres ocidentais conquistam direitos de igualdade e liberdade sexual, e entram resolutamente no mercado de trabalho.

– Sartre lança texto autobiográfico sobre sua infância, *As palavras*. A desmistificação da candura infantil desperta controvérsias em todos os quadrantes.

– Com *Deus e o diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha apresenta sua proposta da “estética da fome” e torna-se o mais importante cineasta latino-americano da época.

– Alfred Hitchcock, em *Os pássaros*, conjuga suas fobias com o clima de paranoia reinante no período. O filme arrasta multidões aos cinemas no mundo inteiro.

– Ao lançar seu segundo disco, *The Freewheelin' Bob Dylan*, o compositor faz com que seu nome se alce entre jovens contestadores na América do Norte.

– Morte de Aldous Huxley que, com *As portas da percepção*, se tornara o guru dos adeptos da marijuana, da mescalina e do LSD.

### **Ficção latino-americana:**

*Rayuela* – Julio Cortázar

*La ciudad y los perros* – Mario Vargas Llosa

*Tan triste como ella* – Juan Carlos Onetti

## 1964

### **Contexto histórico mundial:**

– Kruschev é derrubado do poder soviético, sendo substituído por dois dirigentes vindos do estamento burocrático, Alexei Kosyguin e Leonid Brezhnev.

– Lyndon Johnson vence as eleições presidenciais nos Estados Unidos e amplia a intervenção no Sudeste Asiático, bombardeando o território do Vietnã do Norte.

– A China explode sua primeira bomba atômica

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– Golpe militar no Brasil derruba João Goulart e inicia longa ditadura de vinte anos. Assume a presidência o marechal Castello Branco.

– Golpe militar na Bolívia liderada pelo general René Barrientos.

– O democrata- cristão Eduardo Frei é eleito presidente do Chile.

– A OEA denuncia o envio de armas de Cuba para a guerrilha venezuelana e exige sanções contra o governo castrista.

#### **Contexto cultural:**

– Sartre rechaça o Prêmio Nobel de Literatura a ele outorgado pela Academia sueca.

– Com a publicação de *A ideologia da sociedade industrial*, o filósofo alemão Herbert Marcuse torna-se a estrela intelectual dos jovens rebeldes mais sofisticados, especialmente nos EUA.

– No antológico final de *Dr. Fantástico*, de Stanley Kubrick, um cientista pró-guerra cavalga um míssil carregado com ogiva nuclear. É o clima da época.

– Surge na Inglaterra a banda Rolling Stones.

– Igualmente na Inglaterra aparece a minissaia, criada pela estilista Mary Quant. O abrandamento dos costumes favorece sua imediata e massiva adoção por jovens ocidentais.

– Quino começa a publicar na Argentina suas tiras sobre uma menina que interroga o mundo e os valores de seu tempo. Nasce *Mafalda*, a mais famosa personagem criada por um cartunista da América Latina.

#### **Ficção latino-americana:**

– *Cantar de ciegos* – Carlos Fuentes

– *Juntacadáveres* – Juan Carlos Onetti

– *Los albañiles* – Vicente Leñero

## **1965**

#### **Contexto histórico mundial:**

– Morte de Winston Churchill, o último remanescente das grandes lideranças mundiais da primeira metade do século XX.

– O astronauta soviético Alexey Leonov “caminha” no espaço por dez minutos.

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– O coronel Miguel Caamaño, oficial nacionalista de esquerda, assume o poder na República Dominicana, após movimento revolucionário. *Mariners* norte-americanos invadem o país (com o auxílio de tropas brasileiras), e Caamaño renuncia. No ano seguinte, Joaquín Balaguer (centrista, pró-EUA) é eleito presidente do país.

– Ernesto Che Guevara abandona seus cargos em Cuba e parte para a África.

– Em Montevideu surge o Movimiento de Liberación Nacional (ou simplesmente Tupamaros), influenciado diretamente pela visão revolucionária cubana e partidário da guerrilha como forma de tomada do poder.

– Nasce no Chile, com apoio cubano, o Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Adeptos da guerrilha, seus militantes apoiariam, anos depois, o governo socialista de Salvador Allende, mas pressionando-o para dissolver a estrutura democrática então existente no país. Chegou a contar com dez mil membros.

– Focos de guerrilha castrista no Peru.

### **Contexto cultural:**

– *Pierrot, le fou*, de Jean Luc Godard, reafirma a força renovadora do cinema autoral francês, ainda que o público médio não o compreenda.

– O cineasta David Lean volta a produzir um épico esteticamente deslumbrante e de grande apelo popular: *Doutor Jivago*, baseado no romance de Boris Pasternak, Premio Nobel de 1958.

– Morte de Somerset Maugham, em sua época possivelmente o mais popular escritor do mundo.

– Lançado pela TV Record, de São Paulo o programa *O fino da bossa*, com Elis Regina e Jair Rodrigues. Durante três anos todos os expoentes da música popular brasileira passarão pelo programa que também lançará os grandes compositores jovens da época: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, etc.

### **Ficção latino-americana:**

– *Todas las sangres* – José Maria Arguedas

## **1966**

### **Contexto histórico mundial:**

– Em função de lutas internas no partido comunista chinês, Mao Tse Tung deflagra a *Revolução Cultural*. Milhões de jovens brandindo o *Livro vermelho do camarada Mao* declaram guerra aos “desvios ideológicos pequeno-burgueses”. Os guardas vermelhos humilham e espancam professores, artistas, intelectuais. Tudo que traduz o passado (livros, objetos de arte, museus, etc.) é destruído.

– A tevê americana cobre com detalhes os horrores da Guerra do Vietnã, promovendo a explosão de um intenso movimento pacifista na América e no Ocidente.

### **Contexto histórico latino-americano:**

– Celebra-se em Havana a *Primeira Conferência Tricontinental* (África, Ásia e América Latina) *contra o Imperialismo*.

– Fidel Castro ataca a esquerda venezuelana pelo abandono da luta armada.

– Morte em combate do padre Camilo Torres, líder guerrilheiro colombiano.

– Em junho, o presidente argentino Arthur Illia é derrubado por uma junta militar. Assume o comando da nação o general Juan Carlos Onganía.

– A ditadura brasileira impõe o bipartidarismo: ARENA (governista) e MDB (oposição)

#### **Contexto cultural:**

– Em uma de suas canções, Jim Morrison, do grupo The Who, pergunta à geração mais velha: “*Why don't you fade away?*” (“*Por que você não desaparece?*”). O conflito de gerações está nas ruas.

– Luis Harss publica *Los nuestros* e inventa o *boom* latino-americano.

#### **Ficção latino-americana:**

– *Todos los fuegos el fuego* – Julio Cortázar

– *La casa verde* – Mario Vargas Llosa

– *Paradiso* – José Lezama Lima

– *Este domingo* – José Donoso.

– *El mundo alucinante* – Reinaldo Arenas

– *Gracias por el fuego* – Mario Benedetti

## **1967**

#### **Contexto histórico mundial:**

– Israel obtém uma das maiores vitórias militares já registradas na História, derrotando em poucos dias (*Guerra dos Seis Dias*) uma aliança de vários países árabes inimigos (Síria, Egito e Jordânia).

– Oficiais de extrema-direita tomam o poder na Grécia mediante golpe de estado.

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– Em outubro, o guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara é morto no interior boliviano. A partir de então, sua figura vai se tornar lendária e alimentar as ilusões revolucionárias de jovens esquerdistas do mundo inteiro.

– Carlos Marighella, que participara da Intentona Comunista de 1935, funda a ALN (Aliança Libertadora Nacional) para combater, via luta armada, a ditadura brasileira.

#### **Contexto cultural:**

– O movimento hippie vive seu apogeu. No verão de 67 (*Verão do Amor*), dezenas de milhares de jovens, fugindo do modelo árido de vida de seus pais, reúnem-se em Haight-Ashbury, sob o efeito de drogas, luzes psicodélicas, sexo e *rock and roll*. Dominados por vigoroso pacifismo, os rapazes recusam-se ao alistamento obrigatório para a Guerra do Vietnã.

– Os grupos mais radicais entre os hippies assumem uma visão anarco-comunal e passam a viver em comunidades rurais, abolindo a propriedade privada e celebrando o direito à promiscuidade sexual. Nas cidades, também se formam comunidades de igual teor, com a ocupação de casas abandonadas.

– *Hair*, um musical favorável aos hippies, obtém espetacular sucesso na Broadway. No palco, o elenco queima cartões de alistamento militar, consome drogas, elogia todas as formas de sexo e fica nu por alguns segundos.

– O guatemalteco Miguel Ángel Asturias recebe o Prêmio Nobel de Literatura. Excetuando-se *El Señor Presidente* e *Hombres de maíz* (1949), sua obra estava próxima aos modelos do realismo tradicional,

– Luis Buñuel choca e fascina o público cinematográfico com *Belle de jour*, relato de uma jovem senhora burguesa que se prostitui por livre vontade.

– Repercute fortemente nos círculos letrados da Espanha e da América Latina a tradução para a língua espanhola de *Grande sertão: veredas*. A edição é da Seix Barral.

– A publicação em Buenos Aires de *Cien años de soledad*, pela Editorial Sudamericana, transforma-se rapidamente em um fenômeno literário sem precedentes. As traduções se multiplicam com rapidez e o romance converte-se no texto de alta cultura mais lido durante o século XX. Começa a era dourada do *boom* latino-americano.

– Em Caracas, ao receber o Prêmio Romulo Gallegos pelo romance *La casa verde*, Vargas Llosa pronuncia célebre discurso, *A literatura é fogo*, iracunda defesa do engajamento dos escritores e da função crítica da literatura.

#### **Ficção latino-americana:**

– *Cien años de soledad* – Gabriel García Márquez

– *Tres tristes tigres* – Guillermo Cabrera Infante

– *Los cachorros* – Mario Vargas Llosa

– *Cambio de piel* – Carlos Fuentes

– *Zona sagrada* – Carlos Fuentes

– *Un lugar sin límites* – José Donoso

– *Crónicas de Bustos Domecq* – Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares

– *La vuelta al día en ochenta mundos* – Julio Cortázar

– *Tutaméia* – João Guimarães Rosa

– *Cuentos completos* – Juan Carlos Onetti

## **1968**

#### **Contexto histórico mundial:**

– Ofensiva lançada por *vietcongs* (guerrilheiros pró-comunistas) e pelo exército do Vietnã do Norte, durante o ano novo local (*Tet*), permite a conquista de 38 cidades sul-vietnamitas e causa duras baixas às tropas norte-americanas.

– A partir de março, na Universidade de Nanterre, nos arredores de Paris, começam as agitações universitárias. Em maio, os confrontos entre estudantes e policiais generalizam-se. Operários assumem o controle das fábricas e uma revolução anarco-esquerdista parece estar em curso na França (*Rebelião de Maio*). No fim do mês, patrões e sindicatos assinam um acordo salarial e a crise operária chega ao fim. O líder conservador – general Charles de Gaulle – dissolve o parlamento e convoca



eleições. Em junho, a maioria silenciosa francesa vota esmagadoramente nos candidatos gaullistas, atenuando o espírito revolucionário, que logo refluí.

– Grandes manifestações estudantis também ocorrem em outros países da Europa Ocidental, nos EUA, no Japão e na América Latina.

– Em maio, o líder pacifista negro, reverendo *Martin Luther King*, é morto por um franco-atirador em Memphis, desencadeando sangrentos protestos raciais em todos os Estados Unidos.

– Em junho, o senador *Robert Kennedy*, candidato a presidente pelos democratas, também é assassinado.

– Na Tchecoslováquia comunista, intenta-se uma experiência democrática dentro do socialismo real com grande apoio popular, sobremodo dos estudantes (*Primavera de Praga*). No entanto, em agosto, tropas soviéticas invadem o país e restauram o regime totalitário, sem que o governo local pudesse oferecer maior resistência.

– Em novembro, o republicano Richard Nixon é eleito presidente dos Estados Unidos.

– Surgem no Brasil várias organizações guerrilheiras que enfrentam a ditadura militar: o MR-8, a Var-Palmares e a VPR. Sem apoio da população, serão facilmente aniquiladas, embora o espetacular roubo do cofre do ex-governador de São Paulo, o industrial Adhemar de Barros, tenha rendido ao Var-Palmares, naquele ano, a soma – então fabulosa – de US\$ 2,4 milhões.

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– Golpe militar do Peru leva ao poder o general Juan Velasco Alvarado, um oficial vinculado à esquerda nacionalista.

– Em outubro, o exército mexicano dispara gratuitamente contra multidão de estudantes reunidos em protesto pacífico na Praça de Tlatelolco, na capital do país. O massacre deixou mais de 300 mortos e milhares de feridos.

– A publicação do Ato Institucional n. 5, no Brasil, cerceia ainda mais as liberdades civis e consolida o regime ditatorial no país.

#### **Contexto cultural:**

– *Z*, filme sobre a ditadura dos coronéis na Grécia consagra Costa Gavras como o cineasta político da época. *A confissão* (1970) e *Estado de sítio* (1972) confirmariam sua visão crítica de esquerdista independente.

– Os levantes estudantis consolidam radical liberação dos costumes nos países ocidentais e no Japão.

– A indústria cultural canibaliza os símbolos dos jovens rebeldes e os transforma em produtos de largo consumo.

#### **Ficção latino-americana:**

– *62 / Modelo para armar* – Julio Cortázar

– *La traición de Rita Hayworth* – Manuel Puig

**1969**

#### **Contexto histórico mundial:**

– A chegada do primeiro homem à lua (o norte-americano *Neil Armstrong*) é transmitida via satélite para o mundo. Muitos não acreditam no que veem.

– O ditador fascista da Espanha, Francisco Franco, decide que, em caso de morte ou invalidez, seu sucessor será o príncipe Juan Carlos de Bourbon.

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– Na Argentina, após um violento levante popular (“Cordobazo”), cai o ditador, general Juan Onganía, sendo substituído pelo general Roberto Levingston.

#### **Contexto cultural:**

– A *sociedade permissiva*, em que os velhos valores morais foram abolidos, continua forjando seus símbolos. Um grande *happening* nas proximidades de Nova Iorque, com três dias de paz, amor e rock and roll (*Woodstock*) é pontilhado pelo consumo desenfreado de drogas, pela exibição nudista e por relações sexuais públicas entre namorados e mesmo entre desconhecidos.

– Na Broadway, o espetáculo *Oh! Calcutá!*, com cenas explícitas de nudez dos atores, atrai multidões.

– *Easy rider (Sem destino)*, filme “on the road” de Dennis Hopper, pode ser visto como o canto de cisne da geração *beatnik*, destruída por uma América feroz e reacionária.

– Carlos Fuentes escreve *La nueva novela hispanoamericana*, reafirmando a existência de um criativo movimento na narrativa do continente.

– Octavio Paz publica *Postdata*, discutindo o sentido do massacre da Praça de Tlatelolco.

#### **Ficção latino-americana:**

– *Conversación en la Catedral* – Mario Vargas Llosa

– *Último round* – Julio Cortázar

– *Cumpleaños* – Carlos Fuentes

– *Boquitas pintadas* – Manuel Puig

– *Morencia* – Augusto Roa Bastos

## **1970**

#### **Contexto histórico mundial:**

– Um poderoso incremento populacional – sobretudo entre as famílias mais pobres – resultante da expansão da rede de saúde pública e dos avanços da medicina (vacinas, antibióticos, etc.), faz com que as cidades cresçam caoticamente.

– O desenvolvimento industrial gera desastres ambientais no mundo inteiro: poluição atmosférica, degradação dos rios e mares, uso indiscriminado de conservantes e outros produtos químicos nos alimentos, pesticidas agrícolas, etc. O cenário assustador leva alguns cientistas a previsões apocalípticas. Surge, em termos coletivos, a *consciência ecológica moderna*.

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– O general Roberto Levingston é apeado do poder, na Argentina, por golpe militar, sob o comando do general Alejandro Lanusse.

– Apoiado por ampla frente de esquerda e propondo a criação de um socialismo democrático, *Salvador Allende* chega ao poder no Chile pela via eleitoral.

– Em Cuba, fracassa a safra dos 10 milhões de toneladas de cana proposta por Fidel Castro. As dificuldades econômicas levam o regime a aproximar-se cada vez mais da União Soviética, da qual passa a depender por completo.

– O embaixador alemão no Brasil é sequestrado por guerrilheiros e solto em troca da libertação de quarenta presos políticos. Meses depois, o embaixador suíço também seria sequestrado e trocado por setenta prisioneiros ligados à guerrilha.

– Surge na Argentina a organização armada Montoneros, de tendência peronista, cuja primeira ação é o sequestro e posterior assassinato do general Pedro Aramburu, líder do golpe que derrubara Perón em 1955.

#### **Contexto cultural:**

– Os computadores começam a se disseminar e são olhados com desconfiança por alguns setores intelectuais. O mundo dominado por uma inteligência artificial constitui motivo de discussões acadêmicas e obras de arte (*2001, Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrik).

– Morte por overdose, aos 24 anos de idade, do guitarrista *Jimi Hendrix* que ajudara a revolucionar a música pop na década de 60. Igualmente por overdose morre a jovem cantora *Janis Joplin* que havia mudado a forma de interpretar *blues*, ampliando-lhe a intensidade dramática.

– Ao escolherem Barcelona para residir, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e José Donoso transformam a cidade na capital do *boom* da nova narrativa latino-americana.

#### **Ficção latino-americana:**

– *El obsceno pájaro de la noche* – José Donoso.

– *El informe Brodie* – Jorge Luis Borges

– *Un mundo para Julius* – Alfredo Brice Echenique

– *Redoble por Rancas* – Manuel Scorza

## **1971**

#### **Contexto histórico mundial:**

– A Intel anuncia a introdução no mercado do primeiro microprocessador do mundo. Esta invenção abrirá as portas para a popularização dos computadores

#### **Contexto histórico latino-americano:**

– Na Argentina, o general Roberto Levingston é apeado do poder por um golpe militar, sob o comando do general Alejandro Lanusse.

– O mais famoso líder guerrilheiro do Brasil, o capitão Carlos Lamarca, é morto no interior da Bahia, esvaziando definitivamente a guerrilha urbana no país.

#### **Contexto cultural:**

– Pablo Neruda recebe o Premio Nobel de Literatura por sua obra poética.

– *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano, texto histórico, sociológico e literário mesclado com panfleto acusatório, vem à luz em Buenos Aires e converte-se desde então no livro sagrado dos jovens esquerdistas do continente.

– Chega às livrarias *García Márquez. Historia de un deicidio*, primoroso ensaio de Mario Vargas Llosa, ainda hoje o texto crítico definitivo sobre a obra o narrador colombiano.

– Em Havana, o poeta Herbert Padilha se submete à humilhante expiação pública, confessando que agira equivocadamente em relação ao regime de Fidel Castro e denunciando vários colegas como antirrevolucionários. Inúmeros intelectuais de esquerda protestam contra este “auto de fé”, entre eles Carlos Fuentes e Vargas Llosa.

– Surge em Paris, a revista *Libre*, sob a égide de Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Plinio Apuleio Mendoza, Ángel Rama, Jorge Semprun e Juan Goytisolo, entre outros. Duraria apenas quatro números.

### **Ficção latino-americana:**

– *El cumpleaños de Juan Ángel* – Mario Benedetti

## **1972**

### **Contexto histórico mundial:**

– Nos Jogos Olímpicos de Munique terroristas do grupo palestino *Setembro Negro* invadem o alojamento dos atletas israelenses, matando dois deles e fazendo nove reféns, que em seguida também seriam assassinados, no episódio conhecido como o *Massacre de Munique*.

### **Contexto histórico latino-americano:**

– Milagre econômico no Brasil. Crescimento de 12% no ano. No Maracanã, multidões aplaudem o ditador de plantão, general Emílio Garrastazu Médici.

– Novo golpe militar na Bolívia. Assume o poder o general Hugo Bánzer, derrubando o general esquerdista José Torres.

– Exército brasileiro detecta presença de expressivo contingente guerrilheiro na região selvática do Araguaia. Após meses de confronto, os rebeldes são destruídos.

### **Contexto cultural:**

– Com o *Discreto charme da burguesia*, Luis Buñuel leva ao extremo sua ironia anarquista em relação ao universo burguês.

– Francis Copolla realiza em *O poderoso chefão* (I parte) a síntese perfeita do cinema como arte e como indústria: plena acessibilidade, grandes atores, ritmo trepidante, registro da ascensão de imigrantes italianos por meio de “famílias” mafiosas.

– José Donoso lança sua *Historia personal del “boom”*, memórias já clássicas sobre o período de ouro da literatura latino-americana no mundo.

– A UNESCO patrocina livro *América Latina en su literatura*, reunindo o núcleo principal dos críticos e dos historiadores latino-americanos. Os brasileiros participantes são Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

### **Ficção latino-americana:**

- *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*
- Gabriel García Márquez
- *Historia de Garabombo, el invisible* – Manuel Scorza
- *Cobra* – Severo Sarduy

## **1973**

### **Contexto histórico mundial:**

- O aumento estratosférico nos preços do petróleo, imposto pelos países da OPEP, gera grave crise no sistema capitalista. Encerra-se o ciclo de prosperidade, iniciado em 1946. O Estado de bem-estar social encontra-se ameaçado.
- Alguns países periféricos que vinham crescendo em taxas elevadas, mergulharão em grave crise econômica associada a taxas inflacionárias sem controle.
- Guerra do Yom Kippur. Apesar do ataque surpreendente da Síria e do Egito a Israel, esta se recupera e inflige nova derrota aos países árabes.
- Acordo de paz encerra oficialmente a Guerra do Vietnã, com a retirada final das tropas americanas.

### **Contexto histórico latino-americano:**

- Em setembro, processa-se sangrento golpe militar no Chile, sob o comando do general Augusto Pinochet, deixando atrás de si um rastro de milhares de vítimas. O presidente Salvador Allende se suicida durante o bombardeio do Palácio de La Moneda. Abre-se uma longa ditadura de 17 anos. Sepultava-se assim uma curta experiência histórica de “socialismo com liberdade”.
- O presidente do Uruguai, Juan Maria Bordaberry, sob pressão das Forças Armadas, perpetra o golpe de Estado, criando um Conselho de Estado de extrema direita para substituir o parlamento. A ditadura no Uruguai se estenderá por 12 anos de terrível opressão.
- Redemocratização na Argentina. Vitória eleitoral do peronista Hector Cámpora que anistia – depois de quase duas décadas no exílio – o ex-presidente Perón, que volta a seu país e, em novas eleições, elege-se presidente. Porém, sua morte, em 1974, faz com que assuma o poder a vice-presidente, Isabelita Perón. Mais um ciclo de violência se abre no país, impelindo os militares a derrubar o governo e estabelecer um cruel regime de tendência fascista, a partir de 1976.

### **Contexto cultural:**

- O escritor Jorge Edwards lança *Persona non grata*, polêmica obra sobre sua expulsão de Cuba, onde era embaixador do Chile, por supostas atividades subversivas. Foi o primeiro intelectual esquerdista a romper publicamente com o governo de Fidel Castro. Outras deserções ocorreriam na década, sendo a mais famosa a de Mario Vargas Llosa. O projeto ideológico comum que sustentara o *boom* esboroava-se.
- Dias após o golpe de estado no Chile, abatido pela morte do amigo Salvador Allende, Pablo Neruda morre em sua casa na Isla Negra.
- Morte de Pablo Picasso, o mais importante pintor do século XX.

– O professor Davi Arrigucci Jr. (USP) publica *O escorpião enalacrado*, penetrante análise da obra ficcional de Julio Cortázar, além de constituir significativo painel da nova narrativa latino-americana.

**Ficção latino-americana:**

– *Pantaleón y las visitadoras* – Mario Vargas Llosa

– *Ojos de perro azul* – Gabriel García Márquez

– *Libro de Manuel* – Julio Cortázar

– *The Buenos Aires affair* – Manuel Puig

– *Tiro libre* – Antonio Skármeta

– *As meninas* – Lygia Fagundes Telles