

## **HISTÓRIA E SOCIEDADE NA POÉTICA DE REINALDO ARENAS E MARIO VARGAS LLOSA**

**Lilian Barabosa**  
**Fábio Marques de Souza**

Os frequentes embates entre ficção e História hegemônica permitem o surgimento de diálogos visíveis e polissêmicos ao longo do tempo. O patamar de “mentira” ou “verdade” é tanto uma construção discursiva quanto social, ou seja, as articulações entre tais categorias se expandem para outros domínios, dilatando os limites da imaginação no que concerne a qualquer tipo de narrativa. Partindo de tais considerações, nosso intuito é aproximar o pensamento crítico de Mario Vargas Llosa e Reinaldo Arenas através de algumas configurações geradas por esse embate e constatar quais possibilidades podemos haurir dessa aproximação.

Mario Vargas Llosa nasceu no ano de 1936 no Peru e foi um dos nomes do denominado *boom* hispano-americano, portanto, ainda bastante jovem, o escritor de Arequipa foi contemporâneo de grandes nomes de escritores em nosso continente. O autor é considerado, ainda um dos nomes que divulgaram e internacionalizaram, com maior sucesso, a literatura e as ideias Latino-americanas. Esse processo culmina com a premiação de maior galardão que um escritor pode receber, o Nobel de Literatura.

Reinaldo Arenas, por sua vez, está contextualizado não só ao lado de grandes escritores cubanos, bem como dentre os mais prestigiados autores Latino-americanos, um artista coetâneo de seu tempo. A ficção hispano-americana, produzida a partir da segunda metade do século XX, contou com escritores empenhados em oferecer leituras possíveis da história do continente, ou seja, muitos artistas do período se engajaram com a preocupação de repensar a construção da identidade social americana por meio de uma ótica que desloca a historiografia oficial bem como as noções de realismo empírico. Exemplos desse grupo são Gabriel Garcia Marquez (*O amor nos tempos do cólera*), Jorge Luis Borges (*O Martin Fierro*), Júlio Cortázar (*Nicarágua, mi amor*) ou Miguel Angel Astúrias (*Leyendas de Guatemala*).

A obra de Reinaldo Arenas mescla um pouco de autobiografia, elementos insólitos e certa visita a conteúdos históricos, realizados de modo a oferecer contrapontos ao padrão hegemônico. Outra nota estética que marca os textos do escritor cubano é o real maravilhoso. Sua primeira obra, *Celestino antes del alba* (2006), única premiada e publicada em Cuba no ano de 1967, enquadra-se tanto no insólito quanto em outra questão que abordaremos neste estudo, a qual Vargas Llosa, em seu papel de acadêmico, se dedicou: o que é ser um escritor? Por que escrever?

Vargas Llosa em um de seus trabalhos como crítico literário, *La teoría de los demonios*, tece a seguinte consideração:

Son hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en "temas" (*Apud GARCÉS*, p. 06).

E completa: "el por qué escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe, de modo que los 'demonios' de su vida terminan siendo los temas de su obra" (*Apud GARCÉS*, p. 06). Tal colocação lança luz sobre o entendimento que podemos realizar em muitas obras de Reinaldo Arenas. O escritor vale-se da memória para transformar, ou dar forma, a seus demônios e convertê-los em material para exame narrativo; as experiências pessoais, sociais e culturais resultam nos romances e no seu estilo pessoal. As ponderações de Vargas Llosa são notadamente relevantes e podemos partir delas para refletir o caso específico de Arenas. Isto porque pensar na literatura cubana contemporânea é uma tarefa indissociável ao trabalho de pensar a ilha em seus aspectos políticos, questão demoníaca que acompanha a escrita areniana. Em muitos países talvez não precise ser assim, isto é, lançar ao menos um olhar sobre a literatura, história e política conectadas, Vargas Llosa alertava para o fato de a literatura *não* dever ser *somente* política, não ficar subordinada a um projeto engajado. Contudo, devido a inúmeros eventos ocorridos em Cuba alguns autores não poderiam ser analisados sem nenhuma menção as engrenagens sociais que marcaram suas trajetórias. O caso Herberto Padilla é o ápice modelar de nossa afirmação: como a política castrista influenciou no artifício artístico e na liberdade de muitos autores cubanos. Isso porque Padilla, assim como Arenas e outros autores, se recusavam a louvar a organização política da ilha e, ainda, seus escritos denunciavam inúmeros problemas políticos, sociais, econômicos e culturais. Tal casta de autores foi duramente penalizada.

Inúmeros intelectuais latino-americanos observaram "Cuba libre" com especial interesse, porém, a violência do governo, evidenciada para o mundo sobretudo após o caso "Herberto Padilla", instaurou a derradeira rachadura que faria com que intelectuais latinos – e ocidentais de modo mais abrangente – duvidassem de modo contundente do regime de Fidel Castro. O encarceramento do escritor cubano ficaria conhecido internacionalmente como "caso Padilla". Muitos dos mesmos intelectuais que apoiaram e aplaudiram a política implementada em Cuba se viram levados a repensar suas crenças após Padilla ser impelido a ler uma carta na qual se retratava frente a *Unión de escritores y artistas cubanos* em razão de suas críticas ao Regime. Em um mundo livre, sem posturas ditatoriais, tal coação só poderia ser vista como

inaceitável. Mario Vargas Llosa, Passolini, Simone de Beauvoir, Sartre entre outros se posicionaram frente ao ocorrido:

Este episodio causó la reacción de numerosos intelectuales y un primer desencanto generalizado respecto a los métodos de la revolución cubana. Desde Mario Vargas Llosa hasta Octavio Paz y Julio Cortázar, pasando por Simone de Beauvoir o Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Jaime Gil de Biedma, Alberto Moravia, Pier Paolo Passolini, Alain Resnais o Juan Rulfo, una larga lista de escritores, cineastas y pensadores firmaron una carta en la que pedían explicaciones al gobierno de La Habana y denunciaban unos modos de actuación que les recordaban poderosamente a los de los procesos de Moscú.

Fidel aprovechó la ocasión para establecer una nueva política cultural, que se resumía en la siguiente consigna: "El arte es un arma de la revolución" (<http://www.cubonet.org/htdocs/CNews/y00/sep00/27o7.htm>)

Passadas tais justificativas cabe perguntarmos, mas a final o que é a Literatura? Há linhas teóricas que respondam-na afirmando que a literatura é *mimesis*, em franca filiação à corrente aristotélica; outros chamam atenção ao carácter engajado que esta deveria ter; alguns apontam o não didatismo e a expressividade estética como elemento propulsor de seu fazer; o teórico brasileiro Antonio Candido afirma que a função precípua da literatura é formar o homem *esteticamente*.

Historicamente a literatura representou a realidade, pois se nutre e vive da/na humanidade, esta relação possui inúmeras implicações. A arte também serviu – e ainda serve –, não há como negar, enquanto mecanismo de engajamento: a poesia é uma arma. Essa função fica mais evidente em países que tiveram formação em contexto colonial. A saber, na década de 1970, apenas para citar um exemplo recente, Angola e o caso Luandino Vieira. A saber, o autor angolano foi encarcerado por mais de uma década em uma das mais isoladas prisões do mundo, o Tarrafal, situada em uma ilha de Cabo Verde, por escrever acerca da situação política de Angola, contra a colonização portuguesa. Contudo, é importante não perder de vista que a – boa – literatura, ainda que possa ser “tudo” isso, tem como carácter precípua (tendo em mente que ela deve ter algum) formar esteticamente o homem. Nesse sentido, a censura que sofreram muitos escritores por serem de esquerda ou de direita ou por não expressarem um posicionamento político, não deveria ter espaço.

Outro exemplo de cerceamento é o escritor português José Saramago que, em 1991, teve seu livro censurado e foi “castigado” por abordar aspectos cristãos de modo inaceitável. Segundo um dos mais duros críticos do escritor português:

(...) ele tem o direito de publicar o que quer, dizer o que entenda, baseados em sacrossantos princípios democráticos, mesmo quando se ofendem os sentimentos de uma maioria (silenciosa). Terá. Mas a democracia tem uma arma de defesa – além de outras – quando não concordamos com declarações ou publicações. Não se chama censura nem inquisição, mas simplesmente: condenação, discordância.

Alguém os ouviu? (...).As ofensas às forças armadas podem ser democraticamente sancionadas; as ofensas aos símbolos nacionais podem ser democraticamente punidas; as ofensas aos governantes podem ser democraticamente castigadas. E assim sucessivamente. As ofensas aos mais sagrados símbolos da religião devem ser democraticamente propostas aos mais altos galardões internacionais(BASTO, 1993, p. 20 - 30).

A grande contradição é que, após criticar visceralmente o escritor, seu perseguidor apenas declara: "Cada um responderá, penso eu, pelo uso que fez da sua liberdade" (BASTO, 1993, p. 37).Tais reações extremas teriam espaço ou fariam sentido uma vez que a Literatura não é a História ou, nem mesmo,um evento real do mundo empírico? Por que um texto intitulado *O evangelho segundo Jesus Cristo* levantaria tanta polêmica negativa em um Portugal cristão, sobretudo se considerarmos o fatoóbvio de que Jesus, fonte primaz do Cristianismo, nunca chegou a escrever qualquer evangelho?

No artigo *Una aproximación a la categoría de "realidad real" en la poética de la ficción vargasllosiana: Los demonios del escritor*,o professor e crítico literárioperuano Jorge Valenzuela Garcés pondera:

Las consideraciones en torno a la determinación de las relaciones entre realidad y ficción ha llevado a Vargas Llosa a construir un esquema de complementariedad en el que las categorías de "realidad real" y "realidad ficticia" funcionan de manera solidaria para entender el modo en que las ficciones se erigen como modelos de mundo a partir de las experiencias vividas por el escritor. Este esquema, además, pone en evidencia que para Vargas Llosa los diferentes conceptos de ficción no pueden ser entendidos sin las inevitables conexiones que establecen, con los múltiples conceptos de realidad.(GARCÉS, p. 01).

As reflexões acerca do artifício, do labor literário começam a inquietar Vargas Llosa em meados da década de 80 do século passado. *Las mentiras verdaderas*, texto no qual o autor "incluye como prefacio a su pieza teatral *La señorita de Tacna*, publicada en 1980, es uno de los primeros textos en los que el autor reflexiona sobre las razones y el modo en que *nacen* las ficciones" (GARCÉS, p. 01).Mario Vargas Llosa e Reinaldo Arenas possuem em comum, além do fato de serem escritores hispano-americanos contemporâneos, uma escrita que muitas vezes se voltou para os aspectos metaficcionalis e históricos ou, para usar um termo de Linda Hutcheon,produzemmetaficções historiográficas.

Segundo a crítica canadense, o conceito de metaficção historiográfica tem por característica apropriar-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a ordem da problematização dos fatos concebidos como "verdadeiros";questionar os limites entre história e literatura para arguir as "verdades históricas". Abaixo segue uma explanação da teoria que, embora um pouco longa, é necessária para a compreensão das obras cotejadas neste trabalho. Assim, de acordo com o dicionário de termos literários,

Do ponto de vista genérico há uma hesitação quanto ao inscrever de modo resolutivo as várias «adaptações romanescas da matéria

histórica» (E.Wesseling, Ob.cit., p.VII.) dentro da série genérica aberta pelo romance histórico clássico (...), nos últimos anos acabou por impor-se o nome genérico de metaficção historiográfica, proposto por Linda Hutcheon, que tem a vantagem de salientar os dois aspectos fundamentais desta ficção: por um lado o seu carácter metadiscursivo e pelo outro a sua relação à historiografia. Ao passo que o romance histórico clássico, -" uma intriga que desliza nos interstícios da história (J. Le Goff, "História", in: Enciclopédia Einaudi, Vol.1: História, INCM, 1997, p.180) -, ocultava o seu carácter de discurso modelizante secundário (o facto de ser um discurso construído a partir e sobre um outro discurso: o histórico), cultivando, aliás como a história sua contemporânea, a utopia do acesso directo ao passado, a metaficção historiográfica contemporânea reconhece a sua secundariedade (...). O conceito central, segundo Hutcheon, é a "presença do passado", muitas vezes realizada sob a forma da narrações históricas paradoxais, cujo traço comum é a tentativa de instituir uma relação dialógica entre o presente e o passado que pretende, como diria Halbwachs (...).Na metaficção historiográfica, existe uma "recusa deliberada de resolver as contradições" (L. Hutcheon, Ob. cit., p. IX), desígnio de todas as metanarrativas, e uma permanente tentação paródica que denota a recusa de aceitar as respostas tradicionais às grandes perguntas humanas e a escolha deliberada de uma interrogação permanente que rejeita a certeza tranquilizadora da doxa. É uma arte não só paródica, mas didáctica porque possibilita o diálogo individual e criativo com a história, oferecendo as maneiras de se constituir uma identidade própria, altamente idiossincrática a partir das possibilidades não-actualizadas no passado e porque, ainda, desperta nos leitores a necessidade de comparação crítica com a história, o que leva a uma consciencialização dos embustes do discurso científico e a uma tomada de posição perante a doxa vigente (CEIA, 2018).

Muitos estudiosos de Vargas Llosa apontam para a possibilidade de as preocupações críticas do autor peruano terem se originado graças a seu trabalho académico desenvolvido em inúmeras universidades do continente americano e europeu, tais como, Washington State University em Washington, e King's College em Londres. Outro fator considerável é a própria experiência que o Nobel de Literatura angariou no decorrer de sua longa carreira como romancista.

O pensamento crítico do escritor peruano também é perpassado por diálogos com outros escritores, filósofos e críticos, como por exemplo, em um primeiro momento, Jean-Paul Sartre. Possivelmente todos estes fatores proporcionaram o cenário fértil para que uma crítica própria ganhasse contornos. O fato é que todas são experiências de peso.

Para um Vargas Llosa mais maduro, isto é, para o intelectual que estuda a poética ficcional elucubrar acerca do romance é pensar nas possibilidades formais do gênero, na conformação da estrutura ficcional, ou seja, nas possibilidades dos recursos técnicos e linguísticos. A ficção seria, ainda, transformadora pela sua capacidade de simbolizar, emergir e fazer sensível algo escondido em camadas menos visíveis ou mais profundas. Assim, ela pode superar o âmbito da realidade empírica como uma projeção da experiência, da

memória e da fantasia. Para Jerome Bruner em *El relato es la moneda corriente de la cultura* (2003, p. 34), estudar/compreender a narrativa auxilia no aperfeiçoamento da construção da ilusão, ou para utilizar um termo de Vargas Llosa, na arte de mentir, de criar realidades não verdadeiras por meio de mundos verbais.

A criação desses universos ficcionais ou arevisitação interpretativa da história pode ser apreciada em muitos escritores. Vargas Llosa, em uma de suas facetas – escritor de literatura – e Reinaldo Arenas valem-se (como um dos recursos empregados) de conflitos individuais e sociais para erigir algunstemas de seus romances. *Conversación en La Catedral* (1969) e *El mundo alucinante* são exemplos de como tais questões são trabalhadas. O primeiro romance é ambientado em um momento de ampla insatisfação política. Nele, os personagens exibem ligações distintas com o Regime da ditadura de Manuel Odría (1948-1956), esboçando um quadro da corrupção bem como dos efeitos que um regime ditatorial pode desempenhar na esfera da vida familiar, política, intelectual e profissional. Muitos dos romances de Arenas, por sua vez, narram temas que permitem aproximações ao texto de Vargas Llosa mencionado, ou ainda a própria teoria que discorre acerca dos demônios pessoais, culturais e sociais como, por exemplo, a perseguição de um Frei Dominicano situado no México pela Inquisição, presente na segunda narrativa citada. Há, ainda, *Celestino antes del alba* (1980), também de Arenas, que propõe a rememoração de um garoto e seus complexos dramas familiares em uma terra insólita etrabalha com a dissolução do mundo “factual”. O livro é o primeiro de uma pentalogia e narra a infância de um narrador escritor, cuja vivência é marcada pelo signo da violência, pela poesia e pela magia, traços estéticos que ressoam em todo texto.

*Celestino antes del alba* é narrado por um protagonista atormentado que cria um mundo cheio de eventos extraordinários para escapar da própria realidade e dar sentido aos acontecimentos que o rodeiam. Assim, realidade e fantasia se mesclam de maneira a tornarem-se indistinguíveis em alguns momentos. O personagem/escritor, o menino aflito pela irrefreável necessidade de escrever, habitante de um país/espaco opressor, dá vazão aos seus demônios por meio da ficção:

Toda gente já sabe que Celestino é poeta. A notícia correu pela terra toda, e já toda gente sabe. A minha mãe diz que morre de vergonha e que nunca mais sairá de casa, e até minha avó morta se fechou na prensa do milho e diz que dali não sai nem mesmo que volte a viver. Ao avô os leiteiros já não lhe compram o leite que as vacas dão, e quando os leiteiros passam defronte da porta da casa atiram-nos pedras e dizem: “Lá vem a família do poeta”. e vão-se embora rindo a grandes gargalhadas. (ARENAS, 2006, p. 125)

A citação acima fornece a dimensão do quão importante é para Arenas o trabalho de escrever, de erigir ficções. Assim como no prólogo de *La señorita de Tacna* Llosa pondera sobre o ofício de escritor e as dificuldades impostas, a personagem de *Celestino* reflete acerca do que é ser escritor e das agruras que isto pode acarretar.

De forma abrangente, os conflitos do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade são, de acordo com a crítica Llosiana, uma maneira de revelar os demônios do escritor, de expurgar suas obsessões por meio da escrita, o que o tornariamais livre. Celestino tenta fazê-lo por meio da escrita:

Pobre Celestino! A escrever. A escrever sem parar, até nas costas do livrinho onde o avô anota a data em que as vacas ficaram prenhes. Nas folhas de pita e até nas folhas das yaguas, que os cavalos não chegaram a tempo para comerem. E quando não resta nem uma folha de pita para revolver. Nem as costas de uma yagua. Nem os livrinhos de anotações do avô: Celestino começa a escrever então no tronco das árvores. <isso é marquise> disse a mãe quando soube da escrivinhação de Celestino e foi a primeira vez que se atirou ao poço. <para ter um filho assim, antes quero a morte> (ARENAS, 2006, p. 18).

Vargas Llosa, na teoria dos “demônios”, avalia que o próprio escritor pode não ter *plena* consciência de suas obsessões, e parece-nos estar certo. Reinaldo Arenas, no entanto, estava bastante ciente da sua condição de escritor na Ilha; o autor sabia que escrever era uma necessidade inevitável. Empurrado para o ofício de escritor Arenas, embora perseguido em Cuba e publicado clandestinamente graças a amigos que viviam no exterior, escreveu acerca do momento político no qual vivia, abordou a temática da sexualidade e da homossexualidade, revisitou ocorrências históricas tanto de seu país, quanto da *Nuestra América* como no romance *El mundo Alucinante*. A vocação literária e o exercício da escrita foram pensados por Arenas, assim como por Vargas Llosa, em inúmeras ocasiões, ou seja, sabiaque escrever era um artifício técnico, exigente de um depurado trabalho de perito. Tal afazerpode ser observado na pesquisa histórica perpetrada pelo escritor em *El mundo Alucinante*. Arenas investigou acerca das aventuras e perseguições do Frei mexicano Servando Teresa de Mier (1763-1827) que, aossado, julgado e condenado pela inquisição, passou por uma vida de fugas.

O real maravilhoso emaranha a “realidade” histórica e empírica – da ficção areniana– referente ao Frei Mier no período no qual viveu no México e durante sua fuga para a Espanha. Por realizar tal visita a conteúdos da historiografia, o autor buscou uma solução técnica para erigir e expressar as inúmeras possibilidades de leituras acerca de um evento. Reinaldo Arenas propôs, dentro da composição estrutural e com ênfase a categoria do narrador, a exposição do mesmo capítulo, o de número VII, mais de uma vez:

#### CAPÍTULO VII

##### Das Consequências do Sermão

Em cada esquina um frade faz pregações onde se fala do Grande-Sacrilégio-Cometido À- Virgem-De-Guadalupe-Por-Um-Frade-Impostor Chamado-Servando. É domingo e estamos na Páscoa. É domingo e estamos na Páscoa. Os índios, os criollos e toda a cambada de nobres parasitas vão à igreja para ouvir as maravilhas de Frei Servando. [...] mas hoje não se ouvirá a voz de prata do frade, mas sim em cada púlpito há de se levantar um sermão de injúria contra ele. [...] Dizem que Servando pôs em dúvida a única e verdadeira aparição da Virgem de Guadalupe e que, portanto, deve queimar na Santíssima Fogueira [...].

(ARENAS, 1984, p. 57).

#### CAPÍTULO VII

##### Das Consequências do Sermão

Muito bem sabia eu que a Haro e Peralta pouco interessava a tradição da Virgem de Guadalupe e que, inclusive, duvidava dela. Mas bem sabia ele que convinha manter o povo em tal engano para tirar-lhe proveito. Para justificar e governar. Para manter como servos todos os índios e criollos. Por isso, mandou em seguida pregar contra meu sermão, como se eu fosse um ladrão ou criminoso, e nem sequer prestou atenção às oito bulas que lhe enviei com muita dificuldade, pois me vigiavam dia e noite e não deixavam que eu fizesse reclamação alguma. E tanta foi sua propaganda contra mim, que consegui enfurecer o povo do México, por si terrível, mas que por ter pouco raciocínio se deixou influenciar pelas palavras e quase me esquiteja se eu não me tivesse refugiado na cela do convento, onde agora estou mais que preso, humilhado. Porque não me importaria está-lo se o merecesse. Embora estar preso por ordem de Sua Reverendíssima seja já um mérito, pois quer dizer que se é inocente...o mais terrível é que Provincial não me deixou nenhum livro (ARENAS, 1984, p. 59-60).

#### CAPÍTULO VII

##### Da Consequência do Sermão

Faz dois meses já que estás na cela. Preso. E bem o mereces por provocares a ira de teus superiores. Ah, Servando, que ideia a tua de ofender Sua Reverendíssima, cujos pés debes beijar. Mas não é nada o que te aconteceu, se comparares ao que te aproxima, pois das duas submissões que apresentaste a Sua Reverendíssima nenhuma o convenceu. Mas a piedade de teu Arcebispo – ah, esse santo varão – parece que te vai tocar com sua magnanimidade: serás levado à fogueira, mas com as mãos soltas e vestido com hábito [...]. (ARENAS, 1984, p. 61).

É possível observar na citação acima que, para cada ocasião, o evento foi narrado de uma forma verbal diferente. De tal modo, temos no mesmo denominado capítulo VII a alternância entre narrador em primeira, segunda e terceira pessoa.

Este recurso deflagra uma insatisfação com a “realidade real ou empírica”, ou seja, evidencia o caráter ficcional e a capacidade de expandir, bem como de criar novos universos interpretativos que a ficção possui, pois como elucidada o próprio escritor no prólogo do livro: “Esta é a vida de Frei Servando Teresa de Mier, tal como foi, *tal como pôde ter sido*, tal como eu teria gostado que tivesse sido. *Mais do que um romance histórico ou biográfico, ele pretende ser simplesmente um romance*” (ARENAS, 1984, p. 01, grifo nosso). Destarte, o mencionado texto afasta-se do realismo mimético e, ainda, abre mão do recurso da verossimilhança tradicional e linear arquitetando um mundo pouco possível e, sem dúvida, alucinante. O verossímil, portanto, fica a encargo da arquitetura estrutural da obra, ou seja, nesta impressionante construção poética o mundo interno é compreensível fora das regras correntes de verdade, mas sim dentro de níveis míticos e insólitos, recuperando a epígrafe deste



trabalho que é de autoria de José Saramago "Tudo quanto não for vida, é literatura. A história também". De tal modo, o trabalho ficcional questiona o padrão que temos aceite como realidade. O crítico peruano, especialista no autor de *La ciudad y los perros*, Valenzuela Garcés em outro de seus estudos – *La dimensión antropológica de la poética de la ficción de Vargas Llosa* – pondera:

Iser contesta, a partir de Nelson Goodman y su idea de que los seres humanos *no* vivimos en una sola realidad y que por lo tanto *no hay un mundo único*, a las posturas que sostienen que las ficciones se corresponden con el lado irreal de la realidad. El argumento es que constantemente estamos creando nuevos mundos a partir de los ya existentes y que en esa labor las ficciones cumplen un papel central. Iser llega a sostener que las ficciones se constituyen en las condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse" (45). (VALENZUELA GARCÉS, p.03, grifos nossos).

As analogias entre mundo real e mundo imaginário/fictício foram pensadas pelo escritor de Arequipa em diferentes trabalhos críticos. Para o autor, a observação analítica dos procedimentos de criação da ficção, seja do romance ou teatro, exige que o real empírico seja posto a ofício do imaginário. Contudo, esse não é o mundo real. Pois, não sendo vida, só pode ser ficção. A alternância de narradores em *El mundo alucinante* desenvolve a noção de que *não* existe a proposta de trabalhar o conjunto histórico com rigidez, ou seja, de "ser" História, mas antes, uma metaficção. Passemos aos possíveis resultados alcançados com o uso dos recursos empregados por Arenas.

Temos o narrador em primeira pessoa: "o melhor pregador que havia no México era eu. Por isso, o Arcebispo me pediu, de joelhos, que fizesse um sermão sobre a virgem de Guadalupe, em 12 de dezembro" (ARENAS, 1984, p. 45). O narrador em segunda pessoa, por sua vez, é mais raro; outro escritor hispano-americano que empregou tal recurso foi Carlos Fuentes, em sua novela *Aura* (1962), obra que ganhou grande fama em parte pela peculiaridade do emprego desse incomum tipo de narrador. Em *O mundo alucinante*, destacamos a seguinte passagem: "E agora, ó Frade, dirás da tua chegada a Roma, da fome que passaste por esses caminhos, até que te encontraste com o Papa [...]" (ARENAS, 1984, p. 187). O narrador em terceira pessoa pode ser observado, na supracitada obra, no excerto que segue: "E o Arcebispo engoliu o anel quando o pregador pôs em dúvida a aparição da Virgem de Guadalupe tal qual contavam os espanhóis [...]" (ARENAS, 1984, p. 54).

Cada narrador, em primeira, em segunda ou em terceira pessoa, cumprem papel discursivo diferente. O prólogo alerta que serão oferecidas possibilidades diversas, focos e pontos de vista possíveis para a matéria narrada – a conturbada vida do Frei dominicano. Logo, o emprego de distintos narradores propõe a apreciação de diferentes pontos de vista, o que leva ao exercício de reflexão constante ao invés da simples aceitação dos acontecimentos. Se o primeiro tipo de narrador aproxima-o mais do leitor, convertendo-o numa espécie de cúmplice que tenta angariar a simpatia ou

a compreensão deste, o narrador em terceira pessoa oferece uma visão afastada ou "de cima", já que o não envolvimento deste nos acontecimentos pode torná-lo mais confiável em relação àquele em primeira pessoa, que "fala" desde sua subjetividade. No decorrer da obra, o narrador em terceira pessoa, muitas vezes, relata com um tom de recriminação e, não raro, oferece uma versão ligeiramente ou completamente diferente da oferecida pelo narrador em primeira pessoa.

Tanto o narrador em primeira, quanto em terceira não oferecem uma versão definitiva, conclusiva para os fatos, por isso, tudo permanece no plano das possibilidades. De maneira que o capítulo que trata da entrada do Frei Servando Mierem Pamplona, por exemplo, também é apresentado em três versões, cada uma delas com um narrador diferente, desdobrando um ponto de vista distinto do outro. A fragmentação dos episódios narrados pode ser interpretada com base na já citada epígrafe da obra, que reza ser a narrativa uma possibilidade mimética do que poderia ter sido a vida de Mier. De maneira que novas miradas são lançadas à figura de Frei e aos eventos que teriam marcado sua vida.

A mudança de narrador empregada em cada uma das três versões do capítulo sétimo, ocorre em muitos outros momentos do romance. É possível entender tais câmbios como um recurso articulador de desconstrução do foco unívoco e, ainda, no caso específico de *El mundo alucinante*, instaurador do insólito na narrativa, pois a diversidade de vozes e mudanças na focalização corroboram na ambientação extraordinária e alucinante do texto. O procedimento narrativo, sempre que altera o foco por meio do intercâmbio verbal, faz com que a matéria narrada tenha que ser realocada. O desdobramento de narradores, por um lado, produz um discurso cujo conteúdo é fraturado, estilhaçado e, por outro, parte do elemento fragmentado para poder ressignificar a identidade do Frei Servando Teresa de Mier e, quando alocado junto ao discurso religioso, a própria identidade americana.

Reinaldo Arenas tira Frei Mier do esquecimento historiográfico e oferece releituras para o percurso histórico do beato. É importante considerar, ainda, o sermão produzido pelo clérigo acerca da Virgem de Guadalupe, questionando sua aparição na América, bem como as três leituras feitas por cada narrador no capítulo VII: "Das consequências do sermão", pois essas releem a identidade americana com base em outros fatores. Isto é, para o Frei dominicano a cosmogonia americana pré-hispânica ganha maior relevo na formação da identidade mexicana. O sermão questiona a validade da celebração cristã bem como o anulamento da cultura dos povos nativos do Novo Mundo. A revisão literária do conteúdo histórico questiona, assim, a representação coletiva e a memória cultural.

As narrativas, urdidas empregando o recurso da metaficção historiográfica, privilegiam leituras até então marginais, propondo, assim, extrair a supremacia e a dominância das versões hegemônicas. Pode ser, neste sentido, a figura de Frei Servando exemplar, já que foi esquecido pela história e marginalizado pela igreja. De qualquer modo, não se trata de uma construção romanesca factual da história ao molde scottiano, mas de uma possibilidade de

leitura na qual o leitor é chamado a refletir acerca dos eventos, não os aceitando gratuitamente.

No tocante à estrutura narrativa, o romance hispano-americano e, por consequência, como esperamos ter pontuado, os aqui analisados, privilegiam a experimentação, [...] a desintegração da lógica linear de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicidade e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da autorreferencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 1980, p. 21).

Esta nova atitude frente aos arcabouços ficcionais, ou seja, abandono do foco hegemônico, quebra de linearidade, diversos pontos de vista e autorreferencialidade, fazem dos supracitados romances peças-chave no contexto literário hispano-americano moderno. Podemos presumir que a experimentação estrutural e temática pela qual passam tantos escritores hispano-americanos do século XX, como afirma Chiampi, e também Reinaldo Arenas, estrutura-se por meio de certa vanguarda. Estariam os autores latino-americanos, de modo geral, buscando a justa medida para compreender a respeito de – o que é ser um escritor? Como no caso de Vargas Llosa e suas reflexões críticas? Cremos que sim. O fato é que os pensamentos do acadêmico galardoado como o Nobel de literatura lançam luz ao percurso criativo de Arenas.

Vargas Llosa propõe a hipótese de que os “demônios” projetam possibilidades criativas de três categorias: pessoais, históricas e culturais. O primeiro tipo, demônios pessoais, teria relações com o rol de experiências ao qual o autor foi exposto e de que maneiras teve envolvimento no modo de escrever do artista. Os demônios históricos, por sua vez, dizem respeito ao patrimônio histórico, enquanto, por fim, os culturais possuem similaridade com a arte, a literatura, ou seja, com experiências indiretas que de todo modo contribuem para a formação estética do escritor.

La calidad de los demonios históricos lleva a Vargas Llosa a sostener que los traumas sociales, como los personales, pueden llevar al escritor a negar la realidad en todos sus términos. Es decir, un escritor puede ser motivado por lo que denomina “un trauma social”. Lo que sucede es que este tipo de traumas son procesados tanto a nivel social como personal. Pensamos, en esta dirección, que es imposible aislar el evento social traumático de la experiencia personal que la acoge, aunque resulte funcional al momento de establecer una poética, como en este caso. Vargas Llosa habla de “pestes, huelgas, luchas políticas, conquistas o derrotas (1971:113) y reconoce que “las experiencias personales y las históricas no pueden diferenciarse pues es a través de un demonio personal que un demonio histórico se desliza en la vida de un suplantador de Dios” (1971:113). (VALENZUELA GARCÉS, p.10-11).

Além dos traumas individuais ou sociais ou, ainda das experiências que podem influenciar na criação artística de um escritor, outros fatores possuem

importante relevo: a construção fabular e o trabalho com a linguagem são elementos que fazem com que um texto como *Cien años de soledad* de García Marquez ou *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas possuam coerência interna e os qualifiquem como literatura. Os demônios pessoais se transformam em produtos artísticos.

No texto *El teatro como ficción*, Vargas Llosa pondera que em uma peça dramática, em um romance ou outras formas de arte exalta-se o autor que nos "persuade gracias a la pericia que maneja las palabras, las imágenes, los diálogos, de que aquellas fabulaciones reflejan la vida, son la vida. ¿Lo son? La ficción es la vida que no fue, la que quisiéramos que fuera, que no hubiera sido o que volviera a ser [...]"(VARGAS LLOSA, 1980, p. 09).

Pois bem, Frei Servando Mier e Celestino podem representar uma categoria de narrador fraturado, que no primeiro caso diz respeito aos traumas históricos que marcam e deixam uma impressão no mundo; a classe de evento que não é dissolvida facilmente nem mesmo pelo tempo. O autor impressionado com a trajetória do Frei dominicano buscou, por meio da pesquisa e da escrita ficcional, negar a versão hegemônica dos fatos registrados substituindo-os por versões, releituras e reconsiderações. Parata, quebrou com a noção de vida real construída e documentada para Frei Mier e para todo seu entorno, ou seja, o México no contexto da Inquisição.

É inegável que o acervo histórico, transformado metaficcionalmente, forneceu ao romancista a força motriz e os materiais necessários para refletir a respeito do período. Os demônios culturais e sociais são apresentados no romance de forma clara e contundente. Já em *Celestino antes del alba* é possível vislumbrarmos os demônios pessoais, como aponta Vargas Llosa, a tentativa de negar ou purgar os eventos traumáticos que pontuaram sua existência. Assim, a literatura enquanto mecanismo estético que representa a realidade empírica, cria universos ficcionais que alumbram os leitores, promove possibilidades e universos capazes de refletir acerca do mundo real. A teoria dos demônios, enquanto um dos fios condutores de nossa análise, nos permitiu captar certos predicados particulares que os romances de Arenas apresentam, abrindo horizontes de possibilidades e aspectos analíticos de uma literatura que não deixa de surpreender, sobretudo quando posta a luz de linhas teóricas, para nossa pesquisa inédita, como apresentou ser o caso da crítica Llossiana.

## REFERÊNCIAS

- ARENAS, R. *Celestino antes da madrugada*. Porto: Ambar, 2006.
- \_\_\_\_\_. *El mundo alucinante*. Una novela de aventuras. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- BASTO, J.M. *Deus é grande e José Saramago seu evangelista*. Lisboa: Do Autor, 1993.
- BOTOSO, A.. *A reescritura da história em El mundo alucinante, de Reinaldo Arenas*. Doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada). UNESP, 2004.
- BRUNER, J. *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: FCE, 2003.
- CHIAMPÌ, I. *O realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (org.). *Estudos de literatura e linguística*. Assis: Arte e Ciência, 1998.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro:Imago, 1991.

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA. In: CEIA, C. E-Dicionários de termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6186/metafic%C3%A7%C3%A3o%20historiogr%C3%A1fica/>. Acesso em 02 jan de 2018.

VALENZUELA GARCÉS, J. *Una aproximación a la categoría de "realidad real" en la poética de la ficción vargasllosiana: Los demonios del escritor*. Lima. 2017

\_\_\_\_\_. *La dimensión antropológica de la poética de la ficción de Vargas Llosa*. Lima, 2014.

\_\_\_\_\_. *La vida de la ficción*. El teatro y la poética de la ficción vargasllosiana. Lima, 2017.

VASCONCELOS, S.G.; AGUIAR, F. *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2002.

VARGAS LLOSA, M. *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

\_\_\_\_\_. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

\_\_\_\_\_. "Cómo nace una novela". In: ROSSMAN, C.; FRIEDMAN, W. (cords.) *Mario Vargas Llosa, Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1978, p.1-13.