

AS TRILHAS DA FICÇÃO NO MAPA DA HISTÓRIA: UMA VIAGEM À GUERRA DO FIM DO MUNDO

João Batista CARDOSO*

A guerra do fim do mundo, de Mario Vargas Llosa, faz uma leitura de um momento da história do Brasil que reflete uma situação comum na América Latina: a eclosão de movimentos destinados a estabelecer a ruptura do poder opressivo.

Euclides da Cunha fizera uma leitura semelhante no *Os sertões*. Por isso, é necessário que se faça, em alguns momentos deste estudo, uma tomada comparativa entre elas. Esta comparação decorre da própria forma com que os textos em questão se comportam em face do ambiente histórico-social que lhes serviu de suporte.

A matéria-prima, os fatos isolados ou a crônica dos acontecimentos, que, à primeira vista surge desconexa à percepção, foi tomada pelos dois autores de forma distinta. Euclides da Cunha tomou os eventos dispersos e colocou-os numa seqüência temporal concluída, articulando-os entre si num todo cênico com início, meio e fim discerníveis. Vargas Llosa fez essa transformação, dando vida a cada evento e criando quadros — episódios — esparsos e independentes, cada em uma história à parte relacionada ao tema central. Há, portanto, em Vargas Llosa um campo formado por crônicas esparsas colocadas numa ordem ou seqüência em que o autor transcende tempo e espaço com alguma desconsideração pela ordem cronológica, visto que em vários momentos os fatos iniciais de um capítulo iniciam-se mais tarde, depois que sua conclusão foi exposta, como fez, por exemplo, à *história* da personagem Maria Quadrado, cujos fatos iniciais foram apresentados no final da obra,

* Docente do Curso de Letras do Campus de Catalão-UFG.

depois que ela apareceu nas inúmeras peripécias que marcaram sua atuação como heroína em processo de redenção.

Os episódios de Vargas Llosa apontam os seguintes tipos de relação: por metonímia (litoral entre si e litoral e sertão), por metáfora e sinédoque (sertão entre si). Prevaecem, entretanto, as relações metafóricas, pois o texto prioriza o sertão em sua temática.

Enquanto no *Os Sertões* os acontecimentos centralizam-se no cenário onde o personagem se perde e se dilui, sendo que o cenário participa dos eventos e juntamente com o personagem age sob o influxo de agências extra-históricas, n' *A guerra do fim do mundo* os acontecimentos centralizam-se no personagem, que apresenta contornos mais definidos e destaca-se sobre o sertão; seu mundo é uma realidade de homens lutando contra si mesmos e contra outros homens. Homens cujas qualidades são essenciais para o avançar da história. Quando Euclides da Cunha descreve minuciosamente um personagem pretende com isso reduzir em sua imagem caracteristicamente o mundo que representa. Vargas Llosa, ao contrário, descreve minuciosamente todos os personagens, porque é neles e por eles que o conflito avança.

As qualidades são formuladas através da adjetivação, do processo de nomeação e da postura existencial do personagem como ser caído, em processo de redenção ou redimido. Descobre-se, por exemplo, que o personagem Galileu Gall é anarquista através dos inúmeros relatórios e cartas que escreve. Se se quiser retirar do texto o que ele tem de ensaio em oposição ao elemento puramente literário, romanesco ou ficcional, recomenda-se a leitura de tais relatórios e uma atenção especial aos diálogos do personagem em questão; por meio desses diálogos descobrem-se, por exemplo, resquícios da cultura medieval — cavalheirismo — e da aristocracia no sertão, onde Gall

ouvira “em dia de feira, um cantor ambulante narrar uma história que, embora desvirtuada, era uma lenda medieval” (*GFM*, p. 230)¹. Em outra parte, ele diz: “— também não entendo os capangas que levaram meus cabelos [...]. Esse Caifás, quero dizer. Deixar-me vivo para não privar o amigo do prazer de uma vingança. Isso não é coisa de camponês, mas da aristocracia” (*GFM*, p. 230) e interroga: “a honra, o juramento, a palavra, esses luxos e brincadeiras dos ricos, de ociosos e parasitas, como entendê-los aqui?” (*GFM*, p. 230).

O texto de Vargas Llosa não é uma grande narrativa no estilo dos grandes discursos do mundo com influxos clássicos como o de Euclides da Cunha. Os fatos vão surgindo a partir de diálogos e lembranças que evoluem em diferentes quadros. Isso confirma a interpretação dada por Juan Jesus Armas Marcelo para quem Vargas Llosa atua a partir da “recreación narrativa de cosmos y microcosmos”. (*Semana de autor*, 1989, p. 60). Dentre esses diálogos os mais importantes para o entendimento do fenômeno de Canudos são aqueles feitos pelo jornalista míope em conversas com o Barão de Canabrava, quando a obra mostra o arraial por dentro como alguém que narra os episódios não de fora como espectador de um drama à moda d’*Os Sertões*, mas do próprio palco, participando dos acontecimentos. Isso indica que Euclides da Cunha seguiu narrando do litoral para o sertão, numa perspectiva de fora para dentro, enquanto Vargas Llosa permaneceu em Canudos e arredores.

Ambos mostram um mundo de valores arraigados conservadores se contrapondo a outro cujos valores são presumivelmente avançados e flexíveis.

Enquanto no *Os Sertões* a apreensão da realidade no modo da metáfora é apenas uma fase para um contexto lingüisticamente apreendido a partir de uma prefiguração metonímica do mundo, n’*A guerra do fim do mundo* este tipo de prefiguração surge de forma incidental num contexto

¹ *GFM* – sigla de *A guerra do fim do mundo*.

que fora metaforicamente prefigurado. Isto é, nesta obra os eventos tendem à integração, naquela predomina uma tendência desintegradora, demarcada por uma visão de causa e efeito: de partes que são causais e partes que se apresentam como consequência.

O historiador utiliza a imaginação para preencher os claros deixados pelos documentos. Os personagens do reino da ficção n'*A guerra do fim do mundo* têm, além desta função, uma outra que é a de universalizar a história incluindo no contexto da obra o sertanejo anônimo não tornado personagem, ampliando-se assim o campo histórico e acrescentando-se novos elementos na relação entre a história propriamente dita e a ficção. Esta reforçou, no plano mítico, a realidade, pois o sertão está cheio de Marias Quadrados e Leões de Natuba. O próprio Vargas Llosa afirmou ser o Leão um personagem fictício: “o Leão de Natuba talvez seja o personagem mais inventado do romance” (Setti, 1986, p. 50). Entretanto, Robert M. Levine afirma em seu ensaio sobre os fatos históricos de Canudos, que o “Leão de Natuba (Leão da Silva) [era o] secretário pessoal do Conselheiro” (1995, p. 277). Fica, assim, a dúvida se era ou não fictício, dada a contra argumentação de Levine. Mas este fato não é relevante para o presente estudo, que, no entanto, prefere validar a afirmação de Vargas Llosa em detrimento da de Levine e, dessa forma, considera fictício o personagem em questão.

A falsidade contida n'*A guerra do fim do mundo*, por força da ficção que a permeia, tem a contrapô-la o peso do fato histórico registrado na obra. A esse respeito, Mário Sérgio Mungióli afirma que “autorizado pelo caráter ficcional da escrita, Vargas Llosa usa os personagens fictícios, conformando-os em tramas paralelas e/ou internas às realmente ocorridas na História” (1995, p. 15). Neste caso, o que realmente ocorreu nessa obra foi que, mesmo não expressando verdades literais em sua totalidade, são

verdades simbólicas muito próximas da realidade que as inspira.

A presença de inúmeros seres do mundo da ficção no romance em estudo não o invalida enquanto documento de uma época e lugar. A ficcionalização de parte do contexto histórico apresenta a história de Canudos não como uma ficção pura, mas como uma história a partir de um certo *ponto de vista*. Maria Quadrado, o Leão de Natuba, o jornalista míope e Galileu Gall dentre outros personagens *irreais*, tornam-se reais como tipos de personagens da vida concreta e, dessa forma, acentuam o caráter de História em face da Ficção. Isso porque Maria Quadrado foi um ser que caminhou pelo sertão fugindo de si mesma, de seu destino como a *filicida de Salvador*, a mulher que matou o filho, em busca de uma nova direção para a própria vida. Nessa busca, encontrou o Conselheiro, da mesma forma que outras centenas de pessoas, essas sim, da vida real. Ela então apreendeu em si todo um conjunto de pessoas da vida concreta.

Quanto ao Leão, representa a violência oficial contra o sertanejo, contra o pobre, contra todos que de alguma forma e por motivos especiais não têm consciência de sua condição humana e de seus direitos como gente, tendo sido animalizados pela civilização imperante no litoral. O jornalista míope indica, por meio da irônica situação de só ter uma visão correta dos fatos depois que seus óculos quebram-se, o engano em que muitos permanecem de não buscar uma visão própria dos fatos, pois não interessa ao poder que essa visão seja transmitida, mas uma visão distorcida e equivocada do mundo.

Galileu Gall é um personagem que marcou presença na obra pela sua condição ideológica. Ele era anarquista, mas não apenas ele, pois todos que conscientemente tomaram uma posição a favor do Antônio Conselheiro de Vargas Llosa eram anarquistas, dependendo do ponto de

vista com que fossem tomados, pois o anarquismo pretende abolir as leis, o governo e outras formas de regulamentação social e, para o Conselheiro, estes elementos não tinham sua existência reconhecida se viessem de fora; entretanto, ele mesmo criou em Canudos uma organização social baseada em normas e hierarquia, não sendo, por isso, anárquica. Eram anarquistas, portanto, em sua relação com o mundo da República, mas não o eram em relação ao próprio universo canudense.

Estas considerações autorizam a conclusão de que Vargas Llosa tomou a história de Canudos e a adaptou à sua concepção de mundo, relendo personagens da vida real e acrescentando outros da ficção que com aqueles interagiram.

Quanto aos personagens que — no sertão ou fora dele — representaram o poder não foram alvo de uma mudança de postura, pois figuraram (representaram), na história, a crueldade, a insensibilidade e a insensatez em todos os conflitos de que participaram. Esses atributos na concepção vargasllosana são constantes na história da América Latina.

A história contada por Vargas Llosa nada ficou a dever à história real de Canudos bem como a qualquer história em que o enredo gira em torno da opressão exercida sobre populações marginalizadas.

Estas e outras razões estão na base da indiferença de Hayden White pela distinção entre ficção e história, quando adverte que “a história enquanto disciplina vai mal atualmente porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária. No empenho de *parecer* científica e objetiva, ela reprimiu e negou a si própria sua maior fonte de vigor e renovação” (1994, p. 116). Essa *fonte de vigor e renovação* da história é a *imaginação literária*, é a poesia.

A comunidade de Canudos como foi mostrada n’*A guerra do fim do mundo* é mais desenvolvida que a mostrada n’*Os Sertões*, pois Euclides da Cunha viu um povo num

estágio essencialmente primitivo, o mesmo ocorreu em Vargas Llosa, mas o primitivismo aqui apresentava traços mais elaborados que deixou a comunidade mais próxima da civilização. Entretanto, a despeito do primitivismo menos arraigado, este privilegiou a prefiguração no modo da metáfora, viu, por exemplo, uma Guarda Católica (que não apareceu no *Os Sertões*) semelhante à do Papa, organizada por princípios hierárquicos.

A presente leitura d'*A guerra do fim do mundo* não pretende verificar as influências que sobre ela exerceu *Os Sertões*, mas não se pode deixar de citar a possível colagem de termos como “sua maciça *ossatura* de pedra resistindo às balas” (*GFM*, p. 465) que se encontra no *Os Sertões* às páginas 294 e 508 respectivamente: “estralavam à toa na *ossamenta* rígida da serra” e “a romper, a *ossatura*, íntima da terra” (grifos nossos).

O sertão, nos dois autores, converge para Antônio Conselheiro, todos os tipos humanos vão aos poucos seguindo-o, motivados pela pobreza, fome, religiosidade e desespero, isto é, o ambiente, o estilo de vida, a história e o sofrimento levavam todos a um encontro com ele. Isso porque a natureza não dá margem ao homem para realizar-se. É a crueldade manifestada das secas e da terra árida, articulada à sua cultura ou falta desta que o força a buscar líderes carismáticos ou messiânicos. Há, dessa forma, uma relação metonímica entre o homem e seu mundo que o conduz a uma identificação metafórica com o Conselheiro.

Juan Jesus Armas Marcelo afirma que

es obvio que en *La guerra del fin del mundo*, al margen de todas las posibilidades y conflictos literarios que la narración posee, [*ocorre*] relación con uno de los más claros peligros del primitivismo político de nuestros países de América Latina, el sincretismo de la ideología y la religión, la confusión de sentimientos irracionales enquistados en el pensamiento religioso de ciertos líderes,

con uniforme militar o con sotana religiosa (*Semana de autor*, 1989, p. 60).

Assim, o primitivismo em Vargas Llosa segue do sertão ao litoral, onde permanece camuflado sob a aparente civilização dos militares e dos religiosos. Isso está de acordo com sua concepção de mundo. Para ele, a realidade humana na América Latina é marcada pela exploração política do homem pelo homem. De fato, *A guerra do fim do mundo* é o resultado de uma intensa pesquisa histórica realizada por Vargas Llosa no sertão depois que, segundo Rafael Conte,

le pidieron hacer un guión de cine, y después de leer un libro [*Os sertões*] sobre la sublevación de Canudos en Brasil. Después de mucho trabajar, de mucho estudiar, se fue a patear el terreno; a ver a los testigos, a los descendientes de los testigos de aquellos acontecimientos, creando parsimoniosa y lentamente su última gran novela: *La guerra del fin del mundo* [...] que aspira a ser una metáfora del mundo” (*Ibidem*, p. 22).

Juan Jesus Armas Marcelo completa que “Mario Vargas Llosa se sintió fascinado por la lectura de *Os Sertões*, la novela de Euclides da Cunha, hasta el punto de escribir otra novela, *La guerra del fin del mundo*, a partir de esa misma novela del brasileño, quizá por estas mismas razones” (*Ibidem*). Descobre-se, no entanto, um certo engano nesta última afirmação de Marcelo (*quizá por estas mismas razones*), na medida em que as razões de Euclides da Cunha fundamentaram-se não na exploração do homem pelo homem, mas numa essencial preocupação com os destinos da República e, por extensão, do *status quo* que defendia. O que levou Euclides da Cunha a Canudos foi a vontade de contribuir para a solidificação do sistema político vigente. O governo, então, não foi visto, como em Vargas Llosa, como uma instituição voltada para interesses estranhos ao bem

estar do homem e, portanto, escusos. A denúncia social de Euclides da Cunha surge, assim, no correr do seu trabalho e não de uma vontade subjacente e primeira como em Vargas Llosa. Ele, ao contrário deste, esteve, desde a proclamação da República, integrado ao *status quo* dominante e assim se manteve até o final do *Os Sertões*. Vargas Llosa, por outro lado, apontou, desde o início, a necessidade de se estabelecer a ruptura desse *status quo*. Esta é sua cosmovisão, de onde se pode retirar uma visão anarquista no âmbito ideológico e incidentalmente romântica, no plano estético.

A guerra do fim do mundo é uma obra literária que teve, como *Os Sertões*, um fato da vida concreta como referente. Uma parte dos personagens é composta por pessoas que a história do Brasil lista em seus anais. Vários deles são também citados por Euclides da Cunha, tais como João Abade, Pajeú, Vila-Nova (que em Euclides da Cunha não tem o hífen), Pedrão, Macambira, Taramela, o vigário de Cumbe dentre outros. O mesmo se diz dos lugares e do momento histórico. Na obra *A guerra do fim do mundo*, a distância entre o real e o imaginário é medida apenas por um acrescentamento. Vargas Llosa não desvirtuou os fatos históricos, mas a eles acrescentou a ficção. Nesse sentido, o resumo que Isaac Monteiro faz da sua obra como um todo é fundamentalmente o resumo do tema d'*A guerra do fim do mundo*: “sociologia de lo cotidiano y análisis de conciencia, memoria histórica y hechos políticos, procesos sociales y proyectos fantásticos de individuos oscuros” (In: Conte, s/d, p. 27).

Segundo Pedro Altares “en pocos autores contemporáneos se produce, como en él, una total unidad, tanto de su obra como de la problemática que trasciende de ella” (*Ibidem*, p. 93). De fato, ele tem uma concepção de mundo perene e segura que se distribui no corpo de sua obra, qualquer que seja o tema.

Vargas Llosa traça um retrato do cotidiano e do personagem em todos os espaços onde se deu o drama. Desde Salvador até Canudos, caracteriza-os, e só permite que ajam de acordo com seus caracteres. Que há História na obra — fatos políticos — é incontestável, mas é nos *projetos fantásticos de indivíduos obscuros* que ele exercita toda sua ficção e onde aparece sua poesia. Esses indivíduos não se encontram apenas em Canudos, onde rodeiam o Conselheiro, que lhes sintetiza as vontades, encontram-se também na capital do estado e têm seus projetos denunciados por sua própria ação e através das ações do personagem Galileu Gall.

Vargas Llosa afirma que “o Conselheiro não fala nunca, é sempre visto de longe - porque me parecia que se aproximar do Conselheiro seria como romper o mito” (Setti, 1986, p. 52). Esta afirmação carece de certa revisão, pois o que se vê na pesquisa histórica, na leitura de *Os Sertões* e na própria *A guerra do fim do mundo* é um Antônio Conselheiro popular e acessível a todos, e é apenas essa popularidade e acessibilidade que tornou possível colocá-lo num enredo de romance. Sua informação de que o Jornalista Míope pode ter sido inspirado em Euclides da Cunha (Cf. *ibidem*, p. 50) deve ser também lida com certa cautela, visto que a visão de Euclides da Cunha foi marcada pela objetividade, em alguns momentos exagerada pelo cientificismo, pelo que não apreendeu a realidade de forma distorcida (míope) ou obscura.

Vargas Llosa manifesta em seu apreço pelas obras de Standhal, Flaubert, Balzac, Hemingway e Faulkner, a totalidade que caracteriza sua obra, no aspecto das inúmeras e contrastantes influências que recebeu, indo do *eu* ao *cosmo*. Essas influências autorizam a conclusão de que ele praticou, no que tange ao realismo, não apenas o superficial, mas o realismo profundo do naturalismo que encontrou sua legitimação maior no existencialismo, enquanto discurso

filosófico subjacente a uma tomada de consciência do indivíduo não só como ser para e no mundo como também em sua condição de mundo no mundo, isto é, mais que o indivíduo no mundo, o mundo no indivíduo. Mungioli dá particular importância ao existencialismo em Vargas Llosa ao dizer que ele “faz referências a Sartre a respeito da situação e das condições que permitem a alguém se tornar escritor, fortalecendo as análises que apontam para um eco existencialista em seus primeiros livros” (1995, p. 13) e que caracterizou sobremaneira — sustenta o presente estudo — *A guerra do fim do mundo*. Esta diversidade em termos de influências é facilmente percebida na obra em estudo, onde se nota desde a literatura clássica espanhola até Faulkner. Rafael Conte enfatiza esse aspecto, lançando novas luzes na análise de *A guerra do fim do mundo*. Para Conte, Faulkner é o terceiro pólo de sua influência, juntamente “con la noción sartriana de la literatura comprometida [...] pero, mientras en Faulkner la interioridade de sus personajes prima en la mayoría de los casos sobre el contexto sociológico - aunque esté siempre presente -, en Vargas Llosa es lo exterior el dato primordial, lo que más cuida el narrador” (s/d, p. 206-207).

A conclusão de Rafael Conte acerca de Faulkner é a mesma de Rowena Aurora Rivera e de Roy Albert Kerr. Rivera, citando Luis Harss, afirma que “Em Faulkner o maior interesse não se centra jamais sobre o exterior, mas sempre sobre a realidade interna [...], ao domínio recôndito vida”² (1979, p. 41). Roy Albert Kerr disse que a “A exploração do caráter tem sido exaustivamente efetivada por Proust, Joyce, Faulkner e outros” (1979, p. 2).

Vargas Llosa buscou o realismo, dentre outros em Flaubert. Seus influxos naturalistas foram aprofundados a partir de uma radicalização da visão realista do mundo. A

² Os trechos de Rowena Aurora Rivera e de Roy Albert Kerr citados neste estudo foram traduzidos por mim.

leitura de Sartre articulada aos ensinamentos de Cortázar completou-lhe o cânone de uma arte comprometida com o ser do homem no mundo. O romantismo também sobrevive em sua obra particularmente a partir das influências do romance de cavalaria. De fato, o próprio Vargas Llosa confessa seu fascínio por esse tipo de literatura ao dizer que o “el entusiasmo que me produjo el *Tirant lo Blanc* me volvió, durante mis años universitarios, un lector empedernido de novelas de cabellerias” (1987, p. 50). E o que é uma concepção romântica do mundo senão uma alternativa de superação pela arte da realidade próxima e remota, como fizera Vargas Llosa quando refletiu o universo de Antônio Conselheiro?

N’*A guerra do fim do mundo*, a ação se dá a partir da luta do homem para superar o mundo que o oprime. Daí que a realidade onde ele atua assume particular importância, visto que ela o destaca, fazendo com que ele apareça em todo seu colorido e vividez e não diluído no mundo como fizera Euclides da Cunha n’*Os sertões*. Isso deixa implícito que ele estendeu à sua obra a solução encontrada por Faulkner, mudando, entretanto, o foco de observação, pois enquanto em Faulkner a interioridade do personagem se sobrepõe ao contexto histórico-social onde atua, Mario Vargas Llosa está sempre atento ao exterior, às formas sensíveis do mundo e do personagem. Mas ao contrário de Euclides da Cunha, que vê o homem como consequência do meio e assim historicamente integrado a ele, o homem para Vargas Llosa não se integra ao meio natural ou social, visto não ter uma relação causal (mecânica) com ele, mas antes se coloca em oposição, luta, denuncia e se liberta. O homem de Vargas Llosa é, portanto, romanesco, ao passo que o homem de Euclides da Cunha é trágico, pois é um homem cuja luta e aniquilamento não se prende ao seu momento presente, sua história remete ao passado como coisa que o formou. Para Vargas Llosa, ao contrário, diz Rivera, citando José Luis

Martín “rastreado teorías sartreanas, sólo subsiste el presente, como existencia única del hombre” (1979, p. 31) e, de fato, é o presente que conta n’*A guerra do fim do mundo*.

Mario Vargas Llosa inseriu sua obra num contexto de crítica social, “abraçando com a atividade literária a vasta e talvez inatingível meta de subverter a calamitosa situação de seu povo” (Mungiolli, 1995, 9), repetindo o ideal sartreano de que o escritor deve ter duas responsabilidades: articular o compromisso com a sociedade ao compromisso com a arte.

Isso reforça a crença de Vargas Llosa de que todo texto literário é também um texto histórico e, dessa forma, não deixa de ser também um documento, mas condena a literatura que se restringe a ser apenas documento, ou seja, a literatura não pode fugir de seu compromisso com a arte, de seu aspecto criador e recriador do mundo. Deve haver, portanto, uma articulação entre as duas funções, tendo em vista sua posição quanto à necessidade da literatura abarcar um universo moral e cívico que transcenda sua restrita esfera artística, voltando-se, dessa forma, “para os problemas de sua época” (Vargas Llosa, 1997, p. 4). A literatura, neste caso, não se restringe a seus elementos imanentes e não se esgota numa leitura sintagmática, como fica claro nesta outra afirmação que fez: “um escritor participante não precisa abandonar as aventuras da imaginação ou as experiências de linguagem, não precisa abandonar o risco, tampouco precisa abrir mão do riso ou das brincadeiras, pois sua obrigação de divertir não deve ser incompatível com sua responsabilidade social” (*Ibidem*). Na arte literária há, portanto, um jogo entre a racionalidade, que se traduz pela responsabilidade social do artista e a irracionalidade que se manifesta em seu potencial de criação de um mundo novo — como o que o escocês Galileu Gall propôs —, de uma utopia e dos monstros como tantos que povoaram Canudos em sua recriação do lugar.

A afirmação seguinte de Rowena Aurora Rivera aponta a concepção de Hayden White acerca da estória romanesca. Rivera afirma que

o particular manejo do tempo ficcional de Vargas Llosa ajuda a expor as reações ao evento no presente, mostrando-nos, pela rememoração do passado, a modificação efetuada no estado de ânimo. Esta simultânea associação e coexistência entre presente e passado pode, como Vargas Llosa aponta em suas discussões da técnica dos vasos comunicantes, criar uma tensão dinâmica no romance, tendo também, como efeito, uma extraordinária inquietação sobre o caráter e o leitor” (1979, p. 30).

Isso porque a estória romanesca existe no nível da evolução de um a outro estado: da queda para a redenção, partindo do princípio de que o homem é presa de forças obscuras das quais precisa e pode libertar-se. *O autor romanesco* assimila “as verdades da existência humana [...] dentro da estrutura do drama de redenção [...] na sua visão da vitória final do homem sobre o mundo da experiência” (White, 1995, p. 25). Portanto, o homem vence as forças que se opõem a ele, ao contrário da forma como aparece numa história que tenha privilegiado um enredo de comédia e tragédia que especificam e particularizam sobremaneira as forças que a ele se opõem, impedindo ou dificultando seu esforço de redenção. Os elementos da realidade concreta são vistos numa estória romanesca em termos de amor e justiça.

Sabendo-se que a literatura contemporânea vem apresentando uma série de rótulos, alguns abstratos e genéricos como Pós-Modernismo e outros mais específicos e caracterizadores como neobarroco e neo-realismo, ressalta-se que não há sinais desta última tendência em Vargas Llosa. De acordo com Mário Sérgio Mungioi,

o realismo moderno ao qual Vargas Llosa se filia, não mais limita-se a descrever com pretensa fidelidade o mundo tomado como tema. [...] Não aspira, como fizera o tradicional e militante, abranger a totalidade do real a partir da detalhada descrição da paisagem, reduzindo a infinitude da realidade a uma mecânica construção verbal, despida da riqueza das atividades humanas (1995, p. 21).

Para ele,

o realismo de Vargas Llosa, estrutura os romances com complexa rede de elementos, de forma que o chamamento ao leitor exige deste um considerável esforço para a apreensão da obra [...]. Para dar movimento ao espaço mestiço que povoa suas obras, Vargas Llosa utiliza-se de procedimentos que vão do tempo não-linear a profusão de acontecimentos encavalados, de modo que num único parágrafo pode haver remissões a vários personagens e suas respectivas ações em tempos e locais distintos (*Ibidem*, p. 22).

Convém anotar que para Mungióli, “a atual concepção de realismo incorpora até mesmo o recurso do fantástico” (*Ibidem*, p. 21), levando a considerável mudança na relação entre o leitor, o autor e a obra e, como se sabe, o neo-realismo não incorpora o fantástico.

Entretanto, para Cedomil Goic, a norma vigente na geração de 1942 “es conocida como Neorealismo” (s/d, *HNH*, p. 217)³. Uma corrente literária “con sentido utilitario y función político-social” (s/d, *NH*, p. 47)⁴, que “muestra con gran cohesión gregaria una concepción de la literatura como expresión social de clase” (s/d, *HNH*, p. 217). Segundo Goic, “a la luz del Neorealismo, es el pueblo, el proletariado, el depositario de la verdadera nacionalidad [...]

³ *HNH* – sigla de *Historia de la Novela Hispanoamericana*.

⁴ *NH* – sigla de *La Novela Hispanoamericana*.

los nuevos tipos literarios son tipos sociales de trabajadores de la tierra, del mar, del puerto, del rio, de las minas o de fábricas, de la bananera, del yerbal, del cacaotal o del cafetal. Estos tipos se enfrentan a otros, filiados en clases altas o mediais” (*Ibidem*, p. 218). Não há uma luta de classes n’*A guerra do fim do mundo* da forma como Cedomil Goic caracteriza acima. O que há nesta obra é o embate entre dois modos de vida em tudo distintos, o do litoral e o do sertão, caracterizados não como duas classes sociais distintas, mas como duas culturas. Além disso, o embate entre elas não é o aspecto capital da obra, ele teve uma função marginal, serviu apenas como recurso para dar mais ênfase à caracterização do elemento com que a obra realmente ocupou-se, isto é, os personagens em luta contra um estado de vida que os oprimia e em sua busca de um sentido novo para a existência. A luta, superando o embate entre classes sociais distintas, decorre de uma carência existencial no nível psicológico, representada pelas contradições pessoais de existências destroçadas ou deficientes. N’*A guerra do fim do mundo* essas existências foram conduzidas à transformação redentora de seu estado de queda.

Não se pode negar a existência de uma geração intermediária — de 1957 — que dissolveu o neo-realismo. Trata-se do irrealismo, cuja geração enfatizou a obra literária particularmente como objeto de fruição estética sem função fora de si mesma — o que importa é sua tensão interna. O texto literário é produzido, a partir dessa concepção, para servir mais ou exclusivamente a uma leitura sintagmática em que os elementos internos do texto: a relação entre as palavras, sua significação no contexto do texto, sua riqueza semântica e sua caracterização fonológica bem como a seqüência narrativa, dentre outros, são os aspectos a se considerar na obra. Por isso, seu processo de recepção adquire um significado novo que, grosso modo, poderia ser definido pelo próprio Vargas Llosa quando afirmou que

“uma literatura feita de palavras exige a participação ativa do leitor, esforço de imaginação e às vezes, na literatura moderna, complexos exercícios de memória, associação e criatividade” (1997, p. 4). Isso define o processo receptivo do texto de Borges e aponta outra conclusão, ou seja, um texto que servisse particularmente a uma leitura paradigmática — aquela que busca relacionar o texto ao mundo, procurando identificar sua função como instrumento capaz de descrever, caracterizar e criticar as relações humanas tanto no aspecto intra como inter individual — perderia sua caracterização como objeto estético.

A guerra do fim do mundo presta-se às duas leituras, pois existe uma tensão interna no texto da mesma forma que apresenta uma função social, incluindo, assim, um leque que vai de Carpentier (texto que vale mais pela sua função na crítica da sociedade e em sua transformação) a Borges (texto voltado sobre si mesmo). Cumpre ressaltar que Goic não reporta a uma possível influência desses dois autores sobre Vargas Llosa, mas é necessário dizer que a interpretação da América feita por Carpentier em sua narrativa, sobretudo na obra “*El reino de este mundo* es una afirmación de fe en el hombre, en su infinita capacidad de reacción frente a sus enemigos y opresores, desgraciadamente infinitos también” (s/d, *NH*, p. 124). Um homem, portanto, semelhante ao sertanejo vargasllosano de Canudos. Além disso, da mesma forma que Vargas Llosa, Carpentier preferiu os fatos políticos, algo que também se percebe n’*A guerra do fim do mundo*.

Para Goic, Vargas Llosa pertence à geração de 1972. Ele assevera acerca dessa geração que ela “no sólo no rinden servilismo alguno a lo ajeno y tradido, sino que, muy al contrario, con su apropiación genuina despliegan su aptitud creadora, innovadora, polémica, que modifica y destruye la herencia, para recrearla en otro estadio de la eterna metamorfosis”(s/d, *HNH*, p. 247). Goic, portanto, não filia

Vargas Llosa a nenhuma corrente estética anterior a ele, mas pelo que se viu nos inúmeros exemplos dados, a cosmovisão vargasllosana era uma tendência geral da intelectualidade e por extensão da arte literária em seu tempo e antes dele.

De fato, a estética vargasllosana não se particulariza e se isola no tempo a partir de *uma* característica ou *uma* influência. Ela se caracteriza pela totalidade, pela assunção de várias marcas que abrangem estéticas distintas, o que a torna mais rica. Em vista disso, o presente estudo sugere que o impasse seja resolvido com a ajuda de Omar Clabrese (1987), que fala de um certo estilo denominado de Idade Neobarroca. Esse estilo tem como um de seus aspectos a ênfase no detalhe e/ou no fragmento que se tornam *autônomos em relação aos inteiros*, isto é, a estrutura interna da obra neobarroca é fundamentalmente marcada pela fragmentação do campo histórico, pela ênfase no pormenor, no quadro, no episódio. Coincidentemente, na obra vargasllosana, há uma maior exigência ao leitor no sentido de apreender a obra, isso ocorre em decorrência do tempo não-linear e da profusão de elementos que, às vezes, foge à seqüência lógica, ou, como diz, Remy Gorga Filho: “maravilhosa e fecunda árvore de história que é *A guerra do fim do mundo*” (1982, p. 40). Uma história neobarroca, portanto.

Referências bibliográficas

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1987.

CONTE, Rafael. *Lenguaje y violencia: introducción a la nueva novela hispanoamericana*. Madrid: Al-Borak, s/d.
CUNHA, Euclides da Cunha da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. 37.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

GOIC, Cedomil et al. *La Novela Hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, s/d.

GOIC, Cedomil. *Historia de la Novela Hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, s/d.

GORGA FILHO, Remy. O tradutor. *Cultura*. Brasília, v.11, n.39, p. 40, jan./mar. 1982.

KERR, Roy Albert. *The dynamics of characterization in the narrative of Mario Vargas Llosa*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1979.

LEVINE, Robert M. *O sertão prometido: o massacre de Canudos no Nordeste brasileiro*, 1983. Trad. de Mônica Dantas. São Paulo: Edusp, 1995.

MUNGIOLI, Mário Sérgio. *A metáfora do poder em La casa verde, de Mario Vargas Llosa*. São Paulo, 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de São Paulo.

RIVERA, Rowena Aurora. *Dualism in three “miraflores Works” by Mario Vargas Llosa*. Colorado: University of Colorado at Boulder, Ph.D., 1979. University Microfilms International.

SEMANA DE AUTOR. *Mario Vargas Llosa*. 2.ed. Madrid: Ediciones de Cultura Hispanica, 1989.

SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VARGAS LLOSA, Mario. *A guerra do fim do mundo*. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

VARGAS LLOSA, Mario. A palavra escrita deve opor-se à adversidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1997. Caderno 2, p.4.

_____. The half-way house of fiction: Don Quixote and Arthurian Romance de Edwin Williamson. *Vuelta*, Buenos Aires, v.I, n. 6, p. 50-52, enero 1987.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. de José Laurênio de melo. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.