



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE D  
COIMBRA

Felipe Balerini

**OPACIDADE NARRATIVA E INTERPELAÇÃO  
SOCIAL NO ROMANCE LATINO-AMERICANO**  
(*RAYUELA, LA CIUDAD Y LOS PERROS, PARADISO E  
LOS DETECTIVES SALVAJES*)

Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas  
Modernas, orientada pelo Professor Doutor António Apolinário Caetano  
da Silva Lourenço, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas  
e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2021

# FACULDADE DE LETRAS

## OPACIDADE NARRATIVA E INTERPELAÇÃO SOCIAL NO ROMANCE LATINO-AMERICANO (*RAYUELA, LA CIUDAD Y LOS PERROS, PARADISO E LOS DETECTIVES SALVAJES*)

### Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Opacidade narrativa e interpelação social no romance latino-americano
Subtítulo	( <i>Rayuela, La ciudad y los perros, Paradiso e Los detectives salvajes</i> )
Autor	Felipe Balerini
Orientador	António Apolinário Caetano da Silva Lourenço
Júri	Presidente: Doutora Maria José Florentino Mendes Canelo Vogais: 1. Doutora Maria de Fátima Gil Rodrigues da Silva 2. Doutor António Apolinário Caetano da Silva Lourenço
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas
Área científica	Estudos Espanhóis
Especialidade/Ramo	Literaturas e Culturas Modernas
Ano	2021
Data da defesa	25-11-2021
Classificação	19 valores



## RESUMO

### **Opacidade narrativa e interpelação social no romance latino-americano (*Rayuela, La ciudad y los perros, Paradiso e Los detectives salvajes*)**

Tomando como pressuposto básico a noção de que o contexto social influencia as formas estéticas de uma determinada obra literária, esta dissertação procura investigar como interagem esses dois aspectos no caso de um tipo específico de romance latino-americano, um que tem por característica a opacidade. São observados quais os padrões de uma obra opaca, quais motivos levam a essa opacidade no contexto da América Latina, bem como as convergências ou divergências entre romances que se utilizam dessa ferramenta estética. Para tal, são comparadas quatro obras distintas de países distintos (México, Argentina, Peru e Cuba), três delas da década de 1960 e uma de 1998, e, levando em consideração as formas específicas que essa opacidade assume em cada uma, são examinados alguns fatores históricos relacionados com o período de cada obra tratada e traçados paralelos com o romance em questão, principalmente no que concerne dados que são citados nessas obras ou que de alguma maneira influenciaram seus escritores no período tratado. De maneira retroativa, após a apresentação de um romance, ele é comparado com os anteriores, para que gradualmente se tornem mais específicas as definições dessa ferramenta narrativa e, dessa maneira, possam ser extrapoladas algumas noções gerais. Por fim, busca-se tirar conclusões sobre a semelhança dessas obras e explorar como a utilização dessa ferramenta estética é aplicada para a representação de uma identidade latino-americana e, portanto, como se constrói essa identidade e quais condições levam que ela seja necessária.

**Palavras-chave:** América Latina, Vargas Llosa, Cortázar, Bolaño, Lezama Lima

## ABSTRACT

### **Narrative opacity and social interpellation in the Latin American novel (*Rayuela, La ciudad y los perros, Paradiso and Los detectives salvajes*)**

Taking as a basic assumption the notion that the social context influences the aesthetic forms of a given literary work, this dissertation seeks to investigate how these two different aspects interact in the case of a specific type of Latin American novel, a novel that is characterized by its opacity. The patterns of an opaque work are observed, as are the reasons that lead to this opacity in the context of Latin America and the convergences or divergences between novels that use this aesthetic tool. To this end, four different works from different countries (Mexico, Argentina, Peru and Cuba) are compared, three of them from the 1960s and one from 1998, and, taking into account the specific forms that this opacity takes in each one, some historical factors related to the period of each work here treated are examined and parallels are traced with the novel in question, especially with regard to data that is cited into these works or that somehow influenced their writers in the period dealt with. Retroactively, after the presentation of a novel, it is compared with the previous ones, so that the definitions of this narrative tool gradually become more specific and, in this way, some general notions can be extrapolated. Finally, we seek to draw conclusions about the similarity of these works and explore how the use of this aesthetic tool is applied to the representation of a Latin American identity and, therefore, how this identity is constructed and what conditions make it necessary.

**Keywords:** Latin America, Vargas Llosa, Cortázar, Bolaño, Lezama Lima

# Índice

1. Introdução .....	4
2. <i>Rayuela</i> , de Julio Cortázar .....	25
3. <i>La ciudad y los perros</i> , de Mario Vargas Llosa .....	47
4. <i>Paradiso</i> , de José Lezama Lima .....	66
5. <i>Los detectives salvajes</i> , de Roberto Bolaño .....	85
6. Conclusão.....	107
Referências:.....	115

# 1. Introdução

A respeito da confecção do que seria, no fim do século XIX, um novo formato de romance, Émile Zola expressou sua vontade de construí-lo como uma “casa de vidro”:

Eu desejava uma composição simples, uma língua clara, algo como uma casa de vidro que permite ver as ideias no interior; sonhava inclusive com o desprezo da retórica, com os documentos humanos mostrados em sua nudez severa. (Zola, 1880: 68)

As vontades do autor, hoje reconhecido como um dos maiores representantes do movimento naturalista e, não seria exagero dizer, da literatura francesa no geral, não são, de forma nenhuma, particulares a ele. Do realismo francês nas artes plásticas, que pretendia representar a vida cotidiana utilizando as técnicas de pintura herdadas das academias reais<sup>1</sup>, até a mais recentemente expressão do cinema, inicialmente com seus cortes invisíveis, já poucos anos depois de sua origem, que pretendia esconder o processo de edição, até o famoso neorealismo italiano, misturando dramaturgia com cinema documental<sup>2</sup>, existem diversos exemplos de autores que têm como proposta principal a representação da realidade desimpedida<sup>3</sup>. Para tal, seu discurso não se afasta muito do que Zola representa em sua fala; autores que querem quase como suprimir ou esconder a maquinaria de sua própria arte, torná-la invisível, e entregar ao interlocutor algo tão

---

<sup>1</sup> Para uma noção geral das ideologias diversas na história da arte, aqui utilizado meramente como exemplo ilustrativo, um bom ponto de partida é *The Story of Art* de E.H. Gombrich. Para a discussão referida, consultar os capítulos: *The conquest of reality*; *The mirror of nature* e *The age of reason*.

<sup>2</sup> O cinema, aqui usado ilustrativamente, tem também sua série de ideologias e movimentos. Aqui está sendo referida a criação do estilo de edição popularizado no cinema de D.W. Griffith (não é de sua invenção, pois não editava seus filmes e é debatido se são deles os primeiros exemplos desse tipo de corte) e do movimento italiano representado por diretores como Luchino Visconti (*A Terra Treme*; *Rocco e Seus irmãos*), Roberto Rossellini (*Stromboli*; *Roma, cidade aberta*) e Vittorio de Sica (*Vítimas da Tormenta*; *Ladrões de Bicicleta*). Para uma noção superficial de montagem e dos principais movimentos do cinema, consultar *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Michel Marie e Jacques Aumont.

<sup>3</sup> Atenção, aqui estamos analisando propostas expressadas diretamente pelos autores. David Foster Wallace, escritor estadunidense caracterizado como “pós-moderno”, ao ser questionado sobre a opacidade de seu estilo (já trataremos mais do termo “opacidade”) nota em entrevista (consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=JAF5OgxN1d0>) que grande parte dos autores, mesmo os considerados obscuros, frequentemente se descrevem como “realistas”, no sentido de que seu estilo é mais adequado para transmitir a realidade, mesmo quando opaco. Esse tema será desenvolvido ao longo da dissertação, mas aqui cabe apenas notar que estamos tratando, ao menos inicialmente, do termo “realismo” e “realidade” mais ou menos no sentido corrente da palavra, que tem seu significado diretamente impactado pela escola literária do Realismo e do Naturalismo (não é à toa que no movimento cinematográfico supracitado os italianos tenham se designado “neorealistas”), motivo pelo qual Zola é um bom contraponto ao assunto principal.

impactante quanto a realidade nua e crua. Movimentos desse tipo nunca se extinguem verdadeiramente; podemos encontrar, sem muito procurar, representantes desse tipo de pensamento ainda hoje nas mais diversas áreas; no entanto, frequentemente se coloca em conflito com esse um outro tipo de representação. Ao invés da casa de vidro de Zola, existem autores que intencionalmente tiram a transparência de seu discurso, cheio de símbolos misteriosos e percalços; muitas vezes parecem inacessíveis, causam opiniões muito díspares entre o público e a crítica, não pretendem, de forma nenhuma, revelar seus meios ou esclarecer suas passagens. Em total oposição à casa de vidro, existem autores que parecem ter por objetivo tornar seus romances em objetos opacos.

Para o contexto desta dissertação propõe-se, então, a análise dessa opacidade literária, conceito que será definido mais precisamente ao longo do corpo desta e que designa uma característica que surge dos trabalhos de alguns escritores. Para tal, serão consideradas especificamente quatro obras latino-americanas de língua espanhola como representativas desse conceito, sobre as quais recairão a maior parte das reflexões: *Rayuela*, *Paradiso*, *La ciudad y los perros* e *Los detectives salvajes*. Somado a isso, verificaremos como a opacidade desses trabalhos responde a um contexto sócio-político específico, delimitado pela escolha dos romances: a conjuntura política da América Latina na segunda metade do século XX. Para tal, definiremos as congruências e diferenças dessas opacidades e a partir daí traçaremos hipóteses sobre o que pode unir essas obras em seus contextos e formas literárias.

Sobre a definição do conceito de opacidade, iniciamos pela reflexão de que das qualidades de um texto literário algumas podem ser analisadas de modo puramente quantitativo (como por exemplo a recorrência de determinada palavra) e outras podem ser analisadas apenas qualitativamente. Dessas, a opacidade de um determinado texto cabe na segunda categoria, pois não é de todo objetiva e homogênea a forma como essa se apresenta, as consequências dela para a forma estética nem, *a priori*, o que significa dizer que uma obra apresenta certa “opacidade”<sup>4</sup>. Mesmo a aplicação do termo não possui uma função exata e unívoca, pois “opacidade” tem em si uma multiplicidade de significados não necessariamente em sincronia e, por vezes, até conflitantes entre si. Para tornar mais preciso o que se quer dizer com a opacidade que um texto apresenta, cabe por vezes usar sinônimos que apontem na mesma direção, como “dificuldade”, “confusão” ou “resistência”, porém cada um desses termos também apresenta problemas ao serem

---

<sup>4</sup> Uma discussão um pouco mais qualificada desse aspecto de “definição” será apresentada na conclusão. Por agora, no entanto, cabe seguir esta linha de raciocínio.

empregados, pois a característica em particular que gostaríamos de expressar ao utilizá-los se acha mais ou menos difusa dependendo da situação específica em que são aplicados. Dizer que a terminologia não é precisa não é, no entanto, um entrave completo para sua utilização. Ela deve ser suficientemente precisa para que seu sentido fique claro e a comparação entre os textos literários tenha alguma relevância, sem que se sobreponha à análise um outro significado pretensamente “objetivo” do termo que se baseasse, por exemplo, em taxas e dados matemáticos, o que não é aqui a funcionalidade desejada. Essa outra definição menos matemática da terminologia, apesar de ter a desvantagem de não apresentar a solidez de um argumento puramente lógico, justamente por ser mais maleável permite uma conexão temática entre diferentes tipos de textos, que não poderia ser vista por uma aproximação lógica fechada em si mesma, oferecendo assim uma perspectiva que pode ser acessada e aplicada mesmo sem apresentar esse rigor específico<sup>5</sup>.

Mas o que então se quer dizer nesse caso com opacidade literária? É certo que, dependendo do texto a ser tratado, existe uma dimensão operativa que oferece mais ou menos resistência para atravessar sua terminologia e depreender dele algum significado (seja ele qual for). Se em alguns textos é relativamente fácil perceber suas causas e objetivos, existe uma categoria que apresenta certa resistência. Em determinados casos, um texto pode ser tão opaco que é quase intransponível. No entanto, existe uma multiplicidade de motivos pelos quais podemos crer, como leitores individuais, que um texto é opaco, como, por exemplo, um texto sobre engenharia civil para pessoas que não são engenheiros (um texto sobre biologia para não biólogos etc.). Esse tipo de texto é opaco por depender de um conhecimento anterior específico e de uma série de ferramentas e referências que só podem ser acessadas por meio de uma estrutura acadêmica em particular, ou, pelo menos, pela leitura de determinados textos canônicos sobre tal assunto (o que pode ser especialmente difícil de atingir sem algum tipo de auxílio da instituição acadêmica). Além desse tipo de texto mais ou menos técnico, a língua em si apresenta nela mesma uma opacidade; um texto em russo para alguém que não sabe ler a língua é absolutamente intransponível, ou qualquer texto em qualquer língua para um analfabeto. Dentro do caso anterior se apresentam já algumas situações interessantes, pois existem gradações do conhecimento de um determinado idioma, mesmo para os falantes

---

<sup>5</sup> Além dos argumentos que serão ainda apresentados ao fim desta dissertação, mais conectados ao aspecto social e literário dessa análise, podemos acrescentar o *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein como influência implícita para essa aparente ausência de rigor lógico. De modo resumido, no que concerne à faceta lógica do método de análise, considera-se que a definição completa e exaustiva do termo não seria proveitosa nem ao menos possível.

nativos desse. Certos vocábulos, gírias, palavras específicas de uma ou outra época, vocabulário mais ou menos academicista, ou mesmo terminologia técnica, apresentarão maior ou menor resistência dependendo do conhecimento específico de cada leitor, e é de se supor que mesmo um leitor que domina uma grande variedade de códigos dentro de sua própria língua vez ou outra encontrará dificuldade em compreender completamente um texto, sendo esse aliás um dos processos normais para a aquisição de maior conhecimento do código.

Porém, além desses tipos de opacidade mais ou menos imanes da língua, existem também tipos que são específicos e podem ser utilizados como ferramentas de construção literária, ou seja, são artifícios criados por um autor, não apenas consequência mais ou menos direta (é discutível quão direto) da utilização não literária da língua (igualmente discutível a diferença entre uso literário e não literário, aqui utilizando o termo da forma mais padrão, na qual literário é qualidade de obras entendidas como literárias em sua função<sup>6</sup>). George Steiner oferece, em seu ensaio *On Difficulty* (1978), uma terminologia útil para esta discussão, apontando algumas formas de entender a dificuldade oferecida por alguns textos literários<sup>7</sup>. Ao iniciar sua reflexão, Steiner propõe que um dos significados mais recorrentes do termo "dificuldade" é exatamente aquele que surge do texto por conta de seu vocabulário ou motivos conectados à utilização da língua em si. Muitas vezes quando o interlocutor aponta alguma dificuldade na leitura de um texto, ela se caracteriza por uma falta de vocabulário que, na maioria das vezes, pode ser sanada com uma busca no dicionário ou em uma enciclopédia (o que não ocorre com tanta facilidade no caso das gírias, apesar de o problema nesse caso ser da mesma natureza, com o que quero dizer que bastaria um dicionário de gírias). Steiner coloca ainda alguns outros exemplos que são relevantes, o neologismo, exemplificado em seu ensaio por Mandelstam, a busca de palavras obscuras em Mallarmé, a referência a outros escritores ("Chaucer lives in Spenser who lives in Dryden who lives in Keats." [Steiner, 1978: 26]) e a citação de um determinado contexto particular, como faz Pound em *Cantos* com referências aos escândalos da indústria do aço e das armas. Se no primeiro exemplo o

---

<sup>6</sup> Foge muito do escopo desta dissertação uma discussão mais delongada sobre a divisão entre o literário e o não literário. Basta, para o propósito aqui colocado, reconhecer que essa diferença não é fixa muito menos óbvia.

<sup>7</sup> No caso de seu ensaio, textos poéticos, porém no desenvolvimento de seus conceitos o autor procura alargar sua janela de análise durante a conclusão para incluir prosa, deixando subentendido que a poesia foi usada como exemplo, mas não limite de sua análise ("But it would be unusual if any of the difficulties actually met with in poetry, and in literary texts as a whole, were irreducible to one of these four types or to the manifold combinations between them." [Steiner, 1978: 49])



autor de um artigo sobre engenharia não necessariamente faz o seu texto intencionalmente opaco por utilizar um vocabulário e referências que são estritamente necessárias para transmitir um conhecimento específico de sua área, no caso literário o autor pode, intencionalmente, por um ou outro motivo, acrescentar uma camada de opacidade ao texto. Voltando ao exemplo de Zola, o romance não é uma casa de vidro que deixa o leitor acessar com facilidade seu interior, sem nem perceber os artifícios utilizados para a construção da narrativa, como se não existisse entre o leitor e o objeto literário uma camada linguística (aqui, utilizando ainda a mesma alegoria, nota-se que existe sempre uma camada de construção; é ainda uma “casa”, mas de vidro, o que significa que existe ainda artifício literário, apenas com um objetivo diferente). Aqui, pelo contrário, a atenção recai sobre a linguagem e a estrutura. A busca por palavras desconhecidas e significados obscuros faz parte integrante da história da literatura, e mesmo em um texto crítico tão distante no tempo como é a *Poética* de Aristóteles, o autor aponta como um dos parâmetros da tragédia o “embelezamento das palavras” e, infere-se, a distância que pretensamente devem possuir do vocabulário cotidiano<sup>8</sup> (e, presumivelmente, sua dificuldade de ser acessada<sup>9</sup>). Apesar da multiplicidade de usos e significados a opacidade, portanto, não é apenas uma espécie de “essência” que emerge de um certo texto; esse pode ser opaco por características inerentes ao assunto (o caso do texto científico) ou da língua (um texto com gírias, vocabulário arcaico ou em uma língua desconhecida, que faz mesmo os textos de Zola completamente opacos se esses não forem traduzidos para uma parcela da população mundial, a maioria, que desconhece a língua francesa), porém é também uma ferramenta utilizada conscientemente por alguns autores. O motivo pelo qual se utilizam dessa ferramenta também tem grandes variações ideológicas. No parnasianismo uma certa opacidade sintática era entendida como artifício que contribui para a beleza de um texto<sup>10</sup>, e para certos autores pós-modernos, como diz

---

<sup>8</sup> “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes (...)” (Aristóteles, c. 323 AEC: 47). Infere-se que a “linguagem embelezada” tem distância da linguagem cotidiana, pois para ser “bela” assume-se aqui que é bela em relação a algo. Aristóteles depois explica que “Por 'linguagem embelezada' entendo a que tem ritmo, harmonia [e canto] e 'por formas diferentes' haver algumas partes executadas apenas com metros, enquanto outras incluem o canto.” (Aristóteles, c. 323 AEC: 48). O que não altera a pressuposição, principalmente tratando-se da discussão pela perspectiva de Steiner, que reconhece nesses métodos da poesia uma ferramenta de “dificuldade”.

<sup>9</sup> Novamente, sem muito se estender no assunto, é claro que os gregos levam em consideração a linguagem e suas dificuldades na confecção de suas peças. Ver por exemplo *As rãs*, de Aristófanes, e a sátira que nela se faz de Eurípedes.

<sup>10</sup> Ver por exemplo *Profissão de Fé*, de Olavo Bilac: “Invejo o ourives quando escrevo:/ Imito o amor/ Com que ele, em ouro, o alto relevo/ Faz de uma flor.(...) Corre; desenha, enfeita a imagem,/ A idéia veste:/ Cinge-lhe ao corpo a ampla roupagem Azul-celeste.” (Bilac, 1888: 5) etc.

em entrevista David Foster Wallace sobre seu livro *Infinite Jest*, um dos motivos desse tipo de construção seria que o leitor se submeteria a um desafio literário por acreditar que existe um prazer a longo prazo em desvendar estruturas incomuns de linguagem<sup>11</sup>. Existe, portanto, uma variedade de motivos para tornar o texto intencionalmente mais resistente ao leitor, que abrangem desde um parnasiano brasileiro até um estadunidense “pós-moderno”; essa é, em seu cerne, uma questão com a qual todo o escritor deve confrontar-se e escolher ativamente uma forma que encaixe com seus objetivos estéticos, isso é, além da resistência que naturalmente provém do texto em contato com o leitor independente de sua vontade. Ou seja, existe uma camada de opacidade do texto que o autor pode não controlar ativamente (como a língua na qual sua obra é escrita), porém há uma parte que não só é controlada, como é utilizada com um determinado sentido e diz algo sobre a obra. Steiner, em seu ensaio sobre dificuldade, coloca a pergunta da seguinte forma:

What do we mean when we say: ‘this poem, or this passage in this poem is *difficult*?’ How can the language-act most charged with the intent of communication, of reaching out to touch the listener or reader in his inmost, be opaque, resistant to immediacy and comprehension, if this is what we mean by ‘difficulty’? (Steiner, 1978: 23)

Steiner, a partir dessa pergunta, define então quatro modalidades diferentes de dificuldade. Uma delas, a que vem a definir como "dificuldade ontológica", é a que oferece particular interesse para esta discussão:

Contingent difficulties aim to be looked up; modal difficulties challenge the inevitable parochialism of honest empathy; tactical difficulties endeavour to deepen our apprehension by dislocating and goading to new life the supine energies of word and grammar. Each of these three classes of difficulty is a part of the contract of ultimate or preponderant intelligibility between poet and reader, between text and meaning. There is a fourth order of difficulty which occurs where this contract is itself wholly or in part broken. Because this type of difficulty implicates the functions of language and of the poem as a communicative performance, because it puts in question the existential suppositions that lie behind poetry as we have known it, I propose to call it *ontological*. Difficulties of this category cannot be looked up; they

---

<sup>11</sup> Posição recorrente que será explorada em outros autores mais adiante. Entrevista consultada em: <https://www.youtube.com/watch?v=j4BCKLeeVrY>

cannot be resolved by genuine readjustment or artifice of sensibility; they are not an intentional technique of retardation and creative uncertainty (though these may be their immediate effect). (Steiner, 1978: 43)

Apesar de Steiner tomar como parâmetro o trabalho poético, essas categorias são úteis, em certa medida, para tratar do romance, que também tem em si categorias similares de dificuldade. No entanto, a forma estética que essa dificuldade assume difere quando tratamos de um romance, e é com base nessas diferenças que a análise se faz necessária levando em consideração as particularidades dessa outra forma. Não é demasiado extrapolar que esses tipos de dificuldade, ou algo semelhante a eles se apliquem aos romances<sup>12</sup> e mesmo assim se mostra importante uma análise caso a caso, se desejamos chegar a alguma conclusão sobre a modalidade de dificuldade específica com a qual nos deparamos ao entrar em contato com um romance. Ao nomear essa "dificuldade ontológica", Steiner insere seu ensaio em uma discussão ampla sobre a forma textual, sobre a linguagem, e a capacidade desta de comunicar algo. Steiner certamente resume muito bem algumas categorias que podem ser úteis para o trabalho, porém existem outras dimensões a serem exploradas dentro de cada uma das categorias, e, no que diz respeito a dificuldade ontológica no romance, a discussão é vasta. Um dos pontos de conexão com outros autores que tratam ainda desse mesmo tema é a desconexão entre a palavra e o seu significado, algo que Steiner aponta nesse ensaio e avança em outro texto, *Real Presences* (1989). Tanto pelas definições de Steiner como para esses outros autores, como veremos mais adiante, essa opacidade singular que emerge do texto é uma característica presente

---

<sup>12</sup> Ver nota 7.

na literatura moderna e contemporânea por excelência<sup>13</sup>. Se ela se fazia presente em textos de outra época, é uma mudança na subjetividade do indivíduo e a forma como essa se constrói no contexto social contemporâneo que permite que essa camada singular ganhe uma importância particular. Nesse sentido, faz-se relevante a comparação com Foucault, que aponta um dos possíveis motivos para essa presença de uma nova camada de opacidade, que parece particularmente ligada à literatura dos séculos XX e XXI, precisamente nessa mudança da concepção moderna do indivíduo. Em seu livro *As palavras e as coisas*, o autor aponta para um processo linguístico que levou à criação desse novo tipo de opacidade literária, que reflete uma dificuldade não só do meio escrito, mas da expressão linguística como um todo que se faz presente independente da vontade do autor. A mudança que Foucault aponta é uma desconexão particular entre a palavra e seu significado unívoco. Se em outros períodos históricos a palavra era amparada por uma ancoragem no "real", esse espaço agora é ocupado por um processo retroativo no qual a linguagem encontra em si mesma seus próprios significados. Ao comentar as origens desse processo Foucault aponta:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da

---

<sup>13</sup> Aqui, os termos “moderno”, “contemporâneo” e “pós-moderno” têm alguma indefinição, porque são usados de modos muito diferentes por autores diferentes e, como esta dissertação utiliza referências teóricas que nem sempre concordam em suas categorias cronológicas, tais termos podem ser confusos. Com contemporâneo procura-se sempre utilizar a definição formal do dicionário como “Aquilo que é atual”, em oposição a “alguma coisa que é do passado”. Com “moderno” e “pós-moderno”, existem uma série de conflitos. Existe uma noção histórica de que o período “Moderno” é aquele que procede a “Idade Média”. Inicialmente, alguns historiógrafos postularam que o período moderno “terminaria” no fim do século XVIII e que eles estariam no período “contemporâneo”. O problema é que o termo “contemporâneo” é muitas vezes utilizado da forma como foi aqui definida (aquilo que é atual, ou passado recente, ou seja, nada nunca é “pós-contemporâneo”) e, portanto, muda de período dependendo de quando o autor escreveu seu texto, o que faz com que o período “moderno” se estenda. A isso se acresce o problema de que “moderno” tem virtualmente o mesmo significado de contemporâneo (é útil para esse tipo de debate um dicionário de etimologias, como o <https://www.etymonline.com/>) e, às vezes, também é utilizado como tal (ou seja, para alguns autores ainda estaríamos no período moderno, para outros não). Alguns dos autores aqui referenciados utilizam “moderno” o que outros chamariam de “pós-moderno” e às vezes ambos como sinônimo de “contemporâneo”. Para evitar grandes confusões, procura-se sempre utilizar esses termos próximo a alguma citação (ou em referência a essa) de um autor que utilize o termo de uma ou outra maneira em sua obra (neste caso que recebe a nota, faz-se referência ao texto de Foucault que se segue).

significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (Foucault, 1966: 70)

Os escritores contemporâneos que se propõem explorar essa nova sensibilidade deparam-se inevitavelmente com uma inadimplência comunicativa que não existia ou, no mínimo, assumia outra forma no passado. Se os tipos de opacidade descritos anteriormente podem ser resolvidos de forma técnica<sup>14</sup>, já o problema da comunicação como ato inerentemente circular não pode ser resolvido. Daí depreende-se que mesmo um leitor "ideal" (aquele com o conhecimento perfeito do vocabulário e do contexto) ainda não poderá penetrar por completo certos textos e, por mais que isso seja verdadeiro em certa medida com qualquer obra literária, existem escritores que se utilizam do conhecimento dessa nova característica, surgida de um contexto social recente, e a incorporam em sua obra. Porém dizer apenas que existe essa camada de opacidade não é suficiente, porque essa reflexão pode apontar para caminhos de análise diferentes; têm consequências distintas a depender do texto e da forma como o autor encara essa desconexão. Certamente não é mais possível encarar o texto literário com os mesmos preceitos de análise do passado e, por mais que o autor tente replicar uma confiança completa de que a palavra signifique uma determinada realidade, fraturas aparecerão em sua estrutura. Mesmo assim, alguns escritores podem escolher não se defrontar diretamente com essa dificuldade e, como tal, seus textos só podem ser analisados sob essa ótica por um sentido genérico e macroestrutural<sup>15</sup> (por mais que esse tipo de romance seja também válido). No âmbito deste trabalho, porém, estão selecionados escritores que, de formas diferentes, usam desta dificuldade como ferramenta ativa da sua forma estética

---

<sup>14</sup> Como comenta Steiner, pode ser grande o trabalho de pesquisa para desvendar certo texto, pela multiplicidade de referências históricas e pelo vocabulário obtuso, porém por maior que esse seja, é um trabalho finito, e qualquer leitor com os instrumentos certos pode, teoricamente, atingir o significado, se esse se encontra em uma rede de referências que pode ser descoberta em um livro de história ou em um dicionário.

<sup>15</sup> Ao escolher uma estética que não se defronta com essas novas questões, o autor apenas reproduz o mais mundano dos contextos, uma mistura da estrutura anterior a ele, consolidada e explorada por outros autores, e uma espécie de senso comum de sua época. Lucien Goldmann explora essa ideia em *Essays on Method in the Sociology of Literature* (1980), e afirma que os romances assim caracterizados são "mediocres" (página 155). Não cabe aqui, no contexto deste trabalho, fazer uma assertiva de valorização, porém se assumirmos como "mediocre" aquilo que está na média, então faz algum sentido que, por definição, eles sejam chamados assim.

e assumem suas consequências, criando uma forma singular de literatura. Outro autor que avança a compreensão das consequências dessa desconexão entre palavra e coisa (como coloca Foucault) é o ensaísta Ortega y Gasset. Ao refletir sobre essa camada de significação, coloca-a como fator presente na arte contemporânea, e permite identificar tal característica no âmbito estético:

Cabría afirmar que es éste el primer «drama de ideas», rigurosamente hablando, que se ha compuesto. Los que antes se llamaban así no eran tales dramas de ideas, sino dramas entre pseudopersonas que simbolizaban ideas. En los *Seis personajes*, el destino doloroso que ellos representan es mero pretexto y queda desvirtuado; en cambio, asistimos al drama real de unas ideas como tales, de unos fantasmas subjetivos que gesticulan en la mente de un autor. El intento de deshumanización es clarísimo y la posibilidad de lograrlo queda en este caso probada. Al mismo tiempo se advierte ejemplarmente la dificultad del gran público para acomodar la visión a esta perspectiva invertida. Va buscando el drama humano que la obra constantemente desvirtúa, retira e ironiza, poniendo en su lugar -esto es, en primer plano- la ficción teatral misma, como tal ficción. Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta. (Ortega y Gasset, 1925: 86)

Ao assumir essa camada de opacidade oferecida por um contexto que surge, segundo Foucault, por motivos da formação da subjetividade do sujeito contemporâneo, o escritor que se propõe a fazer esse tipo de literatura deve assumir em parte o que Ortega y Gasset define acima como esse "drama de ideias", oferecendo pela forma estética de seu romance algo que se assemelhe a essa desumanização, que é também um dos termos que esclarece um pouco mais o que tratamos até aqui por "opacidade", "dificuldade" e "resistência". O termo desumanização, apesar de parecer inicialmente estranho, pois não necessariamente gostaríamos de descrever como desumana a literatura que assume essa faceta linguística, tem a vantagem de trazer à luz a descrição de uma característica peculiar com a qual nos defrontamos ao entrar em contato com esse tipo de literatura, descrita na última parte da citação de Ortega y Gasset, que é essa sensação particular de "fraude". Os personagens e as situações parecem assumir, em alguns romances desse tipo, uma posição secundária, e o significado real do relato parece obscuro ou escondido (daí a opacidade: a dificuldade em compreender esse segundo sentido que à primeira vista está escondido do leitor). Ortega y Gasset identifica essa fraude pela história estar sobreposta

a uma discussão composta desse "drama de ideias". O que o autor identifica então é que o escritor que lida com esse tipo de arte coloca em seu cerne um conflito de conceitos, e a forma estética é um meio de concretizar e dar corpo a um debate dessa natureza. Não necessariamente o autor fará essa discussão óbvia para o leitor, e não necessariamente seus termos serão claros e bem definidos como na filosofia ou na matemática (daí ser um "drama" ou "teatro" de ideias). O que os unirá de alguma forma é essa latência de um conflito entre o que está sendo descrito literalmente e a camada sub-reptícia de descrição, o que não tornará a obra "desumana" no sentido de não construir tramas ou personagens com os quais se pode traçar uma relação empática, mas será desumano por não ter como primordial o caráter empático<sup>16</sup>.

Esse embate de ideias não pode ser completamente desvendado, e sua consequência não é imediatamente clara; demanda atenção e cuidado e pode ter desdobramentos diferentes dependendo da forma que determinado autor constrói seu repertório literário. A quebra que vem com a fragmentação entre palavra e coisa se faz presente independente da vontade particular do autor, a escolha que este deve fazer é abraçar essa certeza ontológica ou recusá-la e tentar, por meios artificiais, reconstruir uma modalidade de pensamento que não pode mais ser alcançada pela arte, pois não se faz mais presente no mundo. A divinização da obra de arte e a tentativa de retomar uma segurança em que a expressão atinge um significado definido<sup>17</sup> deixam uma lacuna que pode ser ignorada momentaneamente, mas que se apresenta com força quando é feita uma análise mais detalhada. As tentativas de sobrepor-se e ignorar por completo esse fator que, em um primeiro momento, pode parecer uma escolha artística, são inerentemente frustradas, pois, se recuperarmos a terminologia de Foucault, o sujeito moderno é incapaz de ignorar a subjetividade vigente. Quando tenta recuperar um outro modelo subjetivo só o que faz é retomar um reflexo daquilo que, já por seu crivo de análise contemporâneo, construiu como imagem de uma subjetividade passada. Construir uma obra em que tudo é translúcido e claro para o interlocutor é, nesses termos, algo como um engano, mais do

---

<sup>16</sup> Não *necessariamente* desumaniza a obra no sentido de não construir tramas e personagens empáticos, mas essa pode ser uma das consequências. Um exemplo é o romance *O ciúme* (1957) de Alain Robbe-Grillet, literalmente desumano, pois escrito do ponto de vista de um objeto inanimado (uma câmera fotográfica).

<sup>17</sup> Com divinização se refere aqui tanto ao pensamento de Steiner e Ortega y Gasset que vem até aqui sendo referido, como também, implicitamente, à noção de aura que Walter Benjamin define em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935). Não é uma mera incorporação do termo (ele sequer foi desenvolvido nessa passagem), porém é um reconhecimento que a faceta antes ocupada pelo divino, como comenta igualmente Foucault, é esvaziada de sentido, o que gera um espaço vazio preenchido por outros fatores culturais que não a religião.

que se representasse a fraude que refere Ortega y Gasset; a proposição de construir um romance claro demonstra que, pela estética, o autor deve deixar em evidência sua posição a respeito de todas as coisas, utilizando as palavras como forma de deixar bem definido ao leitor a relação de suas palavras com o mundo, e se essa relação é imprecisa e assumidamente pouco definida, a opacidade não é apenas uma escolha idiossincrática, mas uma forma de assumir a compreensão limitada da rede de significados que se constrói a partir dela (o que não significa dizer, claro, que essa opacidade só possa ser construída de uma só forma com um único resultado estético ou que só obras opacas e de um certo estilo podem expressar esse fenômeno).

O papel do leitor e do crítico sofre, portanto, uma modificação extrema nesse contexto, por perder a qualidade supostamente passiva de receptor. Steiner, sobre essa relação da subjetividade que enfrenta a fragmentação e a tentativa de retomada, identifica em seu livro *Real Presences* uma busca por algo divino (por ser essa deificação da palavra o pretexto sobre o qual anteriormente a subjetividade se formava). Agora, frente a essa nova modalidade, o papel do leitor é distinto:

In turn, the good reader or critic or explicator will aim to make the text *more* difficult to read. He will elicit the strategies which the author has employed, consciously or unconsciously; he will make visible the cunning, the *ruses*, the displacements between signs and emptiness inherent in the author's game and in the language with which, alone, that game can be played. What all parties must remember is this: the games of meaning cannot be won. No prize of transcendence, no surety, awaits even the most skilful, inspired player. He, in fact, will be the one in whom the displacements, the deferrals and self-subversions are sharpest. God the Father of meaning, in His authorial guise, is gone from the game: there is no longer any privileged judge, interpreter or explicator who can determine and communicate the truth, the true intent of the matter. These are effaced by language in motion even as it presents traces or simulacra of legibility. The Tablets of the Law, which Moses broke in a moment of deconstructive perception, cannot be re-assembled. If the letters are, indeed, of fire, how can they not consume themselves? (Steiner, 1989: 111)

A busca do divino, aqui comentada pelo autor, passa o sentido de senso comum e se alia com o que Foucault nos apresenta em *As palavras e as coisas*. Mais do que um sentido pragmático que diz respeito ao ritual e à instituição religiosa, esse divino cumpria,



primordialmente, o papel de assegurar a conexão das palavras e das ideias com o mundo real. Longe de ser uma delimitação clara no tempo, essa mudança foi gradual e não é absoluta (Foucault dá exemplos do começo desse processo no século XVII como vimos anteriormente, e é de se supor que outros tipos de sociedade, mesmo que contemporâneas à nossa, possam assumir outros formatos de subjetividade, por mais que esse espaço diminua com o processo de globalização), mas ela se faz presente na literatura contemporânea do que consideramos canônico no século XX e XXI no ocidente. Se retomarmos a alegoria de Ortega y Gasset de um drama (ou teatro) de ideias, um romance dessa categoria não necessariamente responde a questionamentos específicos sobre uma certa corrente ideológica, mas representa esse embate, com a conclusão, muitas vezes, de que este não tem solução clara, e outro tipo de conclusão seria de fato estranha.

Outro autor que apresenta reflexões relevantes sobre essa modalidade de opacidade é Roland Barthes. Ao pronunciar-se especificamente sobre o estado da literatura nesse dilema postulado por novos modos de subjetividade, e as possibilidades que a escrita oferece para o enfrentamento deste problema, comenta em *O grau zero da escritura*:

Outros escritores pensaram que só podiam exorcizar essa escritura sagrada deslocando-a; minaram então a linguagem literária, fizeram explodir a cada instante o envoltório renascente dos chavões, dos hábitos, do passado formal do escritor; no caos das formas, no deserto das palavras, pensaram atingir um objeto absolutamente privado de História, reencontrar o frescor de um estado novo de linguagem. Mas essas perturbações acabaram por abrir suas próprias trilhas, por criar suas próprias leis. As Belas-Artes ameaçam qualquer linguagem que não esteja puramente baseada na fala social. (Barthes, 1953: 159)

Logo, para Barthes, a tentativa de retomada do elemento sagrado (pelo deslocamento dessa linguagem e confiança de que algo ainda pode ser encontrado na subsequente explosão de formas e palavras) passa pela reconstrução da forma literária, com a esperança de que, enfim, o escritor (e de alguma forma conseqüentemente o leitor) possa se encontrar novamente com a potência da palavra conectada com a realidade. Na segunda parte da citação surge uma crítica que é extremamente pertinente e, mesmo se de forma mais abrasiva no discurso do senso comum, costuma permear o debate sobre esse tipo de literatura. O questionamento é se, ao acrescentar essa camada de opacidade, não

estaria o autor alienando o público e criando um sistema tão complexo de referências internas que, além de não apresentar uma saída satisfatória para a desconexão das palavras com o mundo, aliena o público que não penetra nos modos dessa literatura tornada opaca. O autor continua em seguida a linha de raciocínio:

O vocábulo, dissociado da garga dos chavões habituais, dos reflexos técnicos do escritor, é então plenamente irresponsável por todos os contextos possíveis; ele se aproxima de um ato breve, singular, cuja matidez afirma uma solidão, portanto uma inocência. Essa arte tem a estrutura mesma do suicídio: nela, o silêncio é um tempo poético homogêneo, que aperta a palavra entre duas camadas e a faz explodir não como fragmento de um criptograma, mas sim como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade. (Barthes, 1953: 160)

E assim deixa a entender que essa tentativa literária pode ou não ser frustrada, mas é a única forma que a literatura possui de lidar com essa desconexão, apesar de se assemelhar ao suicídio por ser, de alguma forma, um modo de aceitar sua própria incapacidade — o que também a aproxima da liberdade. A utilidade dessa forma é, portanto, ambígua, e seus méritos não são claros de imediato nem estão acima de qualquer crítica. Ao colocar obras literárias nessa categoria de "opaca" é necessário não perder de vista que os métodos utilizados pelo escritor podem ser bem sucedidos em um ou outro parâmetro e, mesmo assim, falharem em outros, o que vai depender da construção particular do autor, porém demonstra-se necessário um novo sistema estético que trate de alguma forma dessa espécie de subjetividade. É nesse sentido que Barthes atribui uma "ética" da escrita:

A multiplicação das escrituras é um fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, que faz da forma uma conduta e suscita uma ética da escritura. A todas as dimensões que desenhavam a criação literária, junta-se doravante nova profundidade; a forma constitui, por si só, uma espécie de mecanismo parasitário da função intelectual. A escritura moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce em torno do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, engaja-o constantemente num duplo modo de existência, e superpõe ao conteúdo das palavras signos opacos que trazem em si uma história, um comprometimento ou uma relação segunda, de tal modo que à situação do pensamento se mistura um destino

suplementar, muitas vezes divergente, sempre incômodo, da forma. (Barthes, 1953: 165)

Daí esse fenômeno assumir um caráter moderno; dos tipos de dificuldade de Steiner, é a “opacidade dos sinais que carregam consigo uma história” que gera a dificuldade ontológica do texto. A história que carregam essas palavras e sinais é em si motivo suficiente para que se sobreponham camadas de significado, com o objetivo de demonstrar a relação entre elas, tarefa em si inesgotável e fonte de uma forma artística que pode muitas vezes ser truncada e beirar o incompreensível.

Para singularizar e analisar casos específicos dessa opacidade que até este ponto foi tratada de forma mais ou menos genérica, no contexto desta dissertação serão estudadas quatro obras latino-americanas de língua espanhola. Apesar de, como foi definido até aqui, a opacidade literária operar de forma mais ou menos similar, ela pode possuir características definidas em um determinado *corpus* literário e, para compreender de que forma se materializa a utilização da opacidade nesse contexto, é propício portanto definir antes algumas características históricas da região que une os autores que serão aqui tratados. O território latino-americano é certamente vasto, e cada país que o compõe possui uma série de particularidades e histórias próprias, porém a região tem semelhanças compartilhadas, tanto pela forma como foi colonizada no século XVI quanto pela forma em que se desdobraram a partir daí as relações comerciais com os países europeus e posteriormente com os Estados Unidos da América. Por mais que seu conjunto seja heterogêneo, as independências, a formação de suas democracias, as ditaduras e a retomada democrática ocorreram em períodos semelhantes e, por ter uma língua em comum em sua maior parte, muitos dos acontecimentos tiveram repercussões em toda a extensão do território, com uma grande determinação política e cultural entre as diferentes nações, e essa influência mútua pode ser observada com clareza na literatura. Na segunda metade do século XX a América Latina sofria os desdobramentos do que o presidente estadunidense Theodore Roosevelt havia iniciado em seu governo no período de 1901 a 1909, no que ficaria conhecida como "doutrina do Big Stick" em referência ao aforismo cunhado por ele: "Speak softly and carry a big stick, and you will go far." Em termos práticos, a ideologia significou para a América a expansão do poder econômico e industrial dos Estados Unidos, com a tentativa de diminuir a área de influência europeia. Roosevelt aumentou o poder dos EUA sobre a política das nações latino-americanas, muitas de independência recente. No geral os processos de independência transcorreram

ao longo do século XIX, porém esse processo demorou em alguns casos para ser reconhecido tanto pela Espanha quanto por outras potências econômicas, e os países só obtiveram tratados que os caracterizavam como indubitavelmente independentes no fim do século ou mesmo no começo do século XX. Alguns eventos marcaram o governo Roosevelt em referência à América Latina, o mais emblemático deles talvez sendo a construção do canal do Panamá (um dos exemplos de independência tardia, só sendo completamente reconhecido em 1904). Porém os EUA só se consolidariam como a maior potência hegemônica da América após a Segunda Guerra Mundial<sup>18</sup>.

Em meio a profunda crise deixada pela guerra, o investimento de capital na América e na Europa colocou os EUA em uma posição singular no cenário mundial, e se a recuperação econômica da Europa significaria a expansão completa de seu mercado, na América Latina o desenvolvimento econômico foi visto com certa desconfiança. Dada a oposição que a Rússia faria como bloco político-econômico, grande parte dos esforços dos EUA se voltaria para impedir que países ao redor do mundo se aliassem à União Soviética, algo que teria importância não só econômica e ideológica, mas também geopolítica, vide a Invasão da Baía dos Porcos em Cuba, que seria uma das maiores crises da Guerra Fria. Com o contraexemplo cubano, os EUA ofereceram apoio econômico e militar aos países da América Latina para garantirem que os governos se alinhassem aos seus preceitos. Ocorre, porém, que vários dos países que assumiam então uma tendência de esquerda foram vistos como ameaças em potencial. Em termos práticos, os Estados Unidos financiaram golpes militares profundamente anticomunistas, que geraram ditaduras militares e governos de direita em grande parte dos países, algo que inevitavelmente se fez presente na literatura latino-americana. Eduardo Galeano comenta a esse respeito em *Las venas abiertas de América Latina* que:

El sistema habla un lenguaje surrealista: propone evitar los nacimientos en estas tierras vacías; opina que faltan capitales en países donde los capitales sobran pero se desperdician; denomina ayuda a la ortopedia deformante de los empréstitos y al drenaje de riquezas que las inversiones extranjeras provocan; convoca a los latifundistas a realizar la reforma agraria y a la oligarquía a poner en práctica la

---

<sup>18</sup> Esses fatores, apresentados de modo resumido, têm, é claro, uma série vasta de bibliografia. Além de *El espejo enterrado* (1992) de Carlos Fuentes e *Venas abiertas de latinoamerica* (1971) de Eduardo Galeano, livros apresentados já nas próximas páginas da dissertação, utilizou-se como referência geral o *História da América Latina* (2014), de Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino e, não diretamente, mas certamente com grande influência, o *História do Brasil* (2006) de Boris Fausto. Quando for feita referência política ou histórica fora desse repertório, será apontada em nota.

justicia social. La lucha de clases no existe –se decreta– más que por culpa de los agentes foráneos que la encienden, pero en cambio existen las clases sociales, y a la opresión de unas por otras se la denomina el estilo occidental de vida. Las expediciones criminales de los marines tienen por objeto restablecer el orden y la paz social, y las dictaduras adictas a Washington fundan en las cárceles el estado de derecho y prohíben las huelgas y aniquilan los sindicatos para proteger la libertad de trabajo. (Galeano, 1971 :153<sup>19</sup>)

É essa história de investimento econômico que viria a se perpetuar como modo operativo e cíclico na política desses países. A diferença da direita dos países desenvolvidos, onde o grande argumento a favor do liberalismo econômico é que a iniciativa privada ofereceria serviços mais eficazes e competitivos, enriquecendo assim a economia local, nos países da América Latina existe uma estranha contradição, pois a iniciativa privada local é estrangulada pelo capital estrangeiro, e faz pouco para a indústria local como aponta Galeano:

No faltan políticos y tecnócratas dispuestos a demostrar que la invasión del capital extranjero «industrializador» beneficia las áreas donde irrumpe. A diferencia del antiguo, este imperialismo de nuevo signo implicaría una acción en verdad civilizadora, una bendición para los países dominados, de modo que por primera vez la letra de las declaraciones de amor de la potencia dominante de turno coincidiría con sus intenciones reales. Ya las conciencias culpables no necesitarían coartadas, puesto que no serían culpables: el imperialismo actual irradiaría tecnología y progreso, y hasta resultaría de mal gusto utilizar esta vieja y odiosa palabra para definirlo. (...) La inversión industrial opera, en este sentido, con las mismas consecuencias que la inversión «tradicional». (Galeano, 1971 :3895)

Por meio dessa influência econômica apresentam-se características de dominação cultural dos Estados Unidos sobre a América Latina. A literatura encontra-se sujeita a esses influxos econômicos na medida em que o autor deve também lidar com as consequências de um contexto político que oferece sinais claros de dominação e alienação

---

<sup>19</sup> Foi usada a versão digital de alguns livros desta bibliografia, identificados por “Edição do Kindle” na parte “Referências”, ao fim da dissertação. No corpo da dissertação são citados normalmente, mas com o número de sua “posição”, tendo em vista que não possuem páginas. Esse parâmetro pode ser verificado em qualquer leitor de *ebook*, incluindo qualquer computador, com o download de aplicativos de leitura gratuitos. As citações que não são acompanhadas por número de página nem posição foram acessadas em sites, aqui referenciados.

dos poderes democráticos. Por mais que não sejam políticos (necessariamente) no sentido de apresentar reflexões sobre um contexto concreto, quando o escritor se utiliza da opacidade, essa pode também ser um sinal das consequências que tem a macroestrutura sobre o indivíduo. É certo que algumas obras parecem mais distanciadas desse debate político, enquanto outras tratam dele abertamente, porém cabe perguntar quais as características que podem ser apreendidas da forma estética que são reflexo desses fatores, pois por mais distanciado que seja, necessariamente o autor trata da pluralidade das reações e situações econômicas diversas em seus personagens e na materialização do ambiente que descreve. Como comenta mordazmente Carlos Fuentes em *El espejo enterrado*, utilizando a alegoria de Alfonso Reyes:

En el siglo XIX, nos convertimos en huérfanos de nuestro propio capitalismo periférico, febrilmente canjeando nuestras exportaciones por importaciones europeas y norteamericanas a fin de mantener los esquemas de consumo en las clases media a superior, pero siempre posponiendo una consideración racional y radical para mejorar las fortunas de la mayoría. Los capitalistas reinantes de Europa y los Estados Unidos retuvieron las ganancias e incrementaron los ahorros, rápidamente aumentando, con ello, su productividad. Europa y Norteamérica produjeron su propio banquete. Nosotros les dimos los postres: chocolate, café, azúcar, fruta y tabaco. La frase de Alfonso Reyes, en este sentido, fue exacta: la América Latina llegaba tarde al banquete de la civilización. (Fuentes, 1992: 4195)

Surge daí um sentimento particular de impotência ou incapacidade que, conectado ao conceito teórico antes discutido, dá origem a uma literatura que utiliza essas opacidades não só como forma de representação de algo que é da natureza da formação do indivíduo em geral, mas também algo que diz respeito em específico à situação política e social dos países latino-americanos que, por terem "chegado tarde ao banquete da civilização" não possuem agência completa de compreensão, nem formas factíveis de alterar a situação sob a qual estão colocados. Dado esse contexto compartilhado pelos autores, antes de analisarmos cada obra em sua especificidade, cabe apresentar um breve sumário de cada uma delas e o motivo de sua escolha:

A primeira delas é *Rayuela*, de Júlio Cortázar. O aspecto da opacidade revela-se instantaneamente ao leitor por meio da forma peculiar como é organizado esse romance. Ele é dividido em três partes distintas e, no índice, existe a indicação de que os capítulos podem ser lidos em qualquer ordem que o leitor desejar, cada leitura compondo um

percurso diferente dentro da mesma história, com uma sequência de capítulos que é apenas sugerida pelo autor. Além disso, o romance é rico em referências a músicos, escritores, pintores, filósofos, diretores de cinema e toda uma variedade de personalidades culturais da época. Na narrativa acompanhamos Horacio Oliveira, um imigrante argentino na França, e o período em que passa descobrindo a capital e se relacionando com outra imigrante, a Maga. A relação deles é instável e sofre um grande baque quando o filho da Maga, Rocamadour, morre e Horacio retorna à Argentina para trabalhar em um hospital psiquiátrico, onde acaba por atirar-se da janela. A trajetória imprecisa do personagem principal do romance, aliado a um estilo peculiar não só da enumeração dos capítulos como também na forma como são descritas as situações, com uma linguagem quase sempre carregada de metáforas, aproxima a obra da opacidade descrita anteriormente. Os personagens são sempre imprecisos e parecem transbordar das definições narrativas que seriam necessárias para uma história mais comum e, de fato, esta não sobrevive de grandes acontecimentos e pontos de interesse, pelo contrário, é na subjetividade do olhar particular que Cortázar encontra a fonte da narrativa, que prossegue por meio de descobertas e sensações demasiado efêmeras para construir uma linha narrativa precisa. Tudo é instável e a aproximação do leitor só pode ocorrer quando esse tenta penetrar outra subjetividade com as ferramentas que lhe são fornecidas.

O segundo romance, *La Ciudad y los Perros*, de Mário Vargas Llosa, faz uma conexão mais explícita com a brevemente citada história de militarização da América Latina. O romance se passa em um internato militar para jovens e, se o exemplo anterior sobrevive de momentos fugazes da construção subjetiva, este possui eventos bem demarcados e pontos chave de uma história precisa, mais dramática no sentido clássico. Trata de um assassinato e de histórias de amor, sendo que a opacidade que traz provém muito mais da narração dessa história do que da sua natureza. O livro apresenta interlocutores distintos, varia entre diferentes tipos de narrador, na pontuação e nas metáforas que usa e, principalmente, desloca a cronologia dos eventos. Se em *Rayuela* os acontecimentos não possuem uma ordem cronológica precisa, não se faz necessário que o sejam para que a narrativa faça algum sentido, enquanto em *La Ciudad y los Perros* é primordial que esses eventos sejam colocados na ordem correta pelo leitor para que a obra atinja sua potência completa. Acontece então que o leitor é obrigado a recolher pedaços de um quebra-cabeças e colocá-lo em ordem; inicialmente munido de pouquíssimas informações, vai lentamente percebendo as similaridades e diferenças entre os discursos e os contextos até que, por fim, no último capítulo, recebe uma revelação, que pode ou

não ter deduzido do contexto anterior, e que coloca definitivamente tudo o que antes ocorreu em ordem. O exemplo do romance de Llosa apresenta interesse para a dissertação ainda por ser muito diferente da modalidade de opacidade de Cortázar. Se este apresenta um sistema que é, em última instância, impossível de decifrar por completo de uma maneira lógica, no caso de Llosa os pontos se conectam e a narrativa se fecha. A discussão que se abre é se esse tipo de dificuldade que aparentemente se resolve com a conclusão da obra tem o mesmo efeito para a opacidade como meio ontológico de representar aquela desconexão entre as palavras e as coisas e, se ao inserir diretamente um contexto político por meio do retrato preciso da hierarquia militar, opera alguma mudança qualitativa nessa opacidade e em seu significado. O que já de partida se pode depreender é que certamente existem diferenças e dizem coisas distintas.

A terceira obra, *Paradiso*, de José Lezama Lima, é das obras selecionadas certamente a que oferece mais resistência para ser desvendada. Grande parte de sua opacidade provém de um vocabulário muito específico do autor, que surge tanto da origem basca da família de seu pai, quanto do contexto cultural cubano no qual vivia. Além disso, o autor faz adições e neologismos continuamente e os integra à narrativa sem explicações. Uma versão da obra anotada por sua irmã revela ainda que algumas das palavras e referências utilizadas pelo autor eram usadas exclusivamente entre eles no ambiente familiar, como piadas, apelidos e lembranças de coisas e lugares muito particulares. Não só o vocabulário apresenta resistência, como o autor mistura também cronologias distintas, mistura mitos e histórias fantásticas ao cotidiano e possui um estilo alegórico no qual constrói frases longuíssimas sobre assuntos aparentemente desconexos e que podem ou não ser retomados em outros pontos da narrativa. Apesar de todas as quatro obras selecionadas terem um caráter autobiográfico (Horacio Oiveira como um *alter ego* de Cortázar no período em que viveu na França, o Poeta de *La ciudad y los perros* como representante de Llosa e sua adolescência no Colégio Militar Leôncio Prado e Arturo Belano no caso de *Los detectives salvajes*) possivelmente José Cemí é o que mais se aproxima do próprio autor, pois a ficção que se constrói ao redor dele é a da consolidação de seu estilo poético e da narrativa das origens de sua família. Esse tipo de história e estilo de opacidade certamente se encaixam na dificuldade ontológica de Steiner, pois mesmo com todas as referências de vocabulário é impossível desvendá-la completamente e, nesse caso, em comparação com as outras obras selecionadas, é uma dificuldade que permanece mesmo como objeto empático. Desse extremo de opacidade o questionamento é qual o resultado final e como isso difere dos outros casos. *Paradiso*



também tem o interesse de ter sido uma obra revisada por Cortázar, o que abre a precedência para a comparação direta entre os autores e seus estilos.

Por fim, a última obra a ser analisada será *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. A primeira grande diferença dessa obra em comparação com as outras é o período histórico. Todos os três outros livros são da década de 1960, enquanto o livro de Bolaño foi publicado em 1998. Já aí nascem pontos de extremo interesse para a comparação, pois certamente Bolaño foi influenciado pelo movimento literário que o precedeu (o autor faz questão em sua obra de demonstrar um conhecimento vasto da poesia latino-americana) e, ao nos afastarmos no tempo dessas três obras iniciais, poderemos refletir sobre os desdobramentos que esse modo de expressão teve sobre a literatura. É também um livro singular por reunir características das outras obras e acrescentar ainda outros artifícios literários (o que indica já de partida que esse modo é fluido e, se recuperarmos a citação de Barthes, aponta para a impossibilidade da solidez de uma forma revolucionária). Apresenta a peculiaridade de ser um livro sobre dois personagens, Arturo Belano e Ulises Lima, no qual uma variedade enorme de narradores nos é apresentada, que sempre tangenciam a vida de ambos, deixando um perpétuo mistério sobre seu caráter e seus objetivos. Trata da busca de dois jovens poetas por uma escritora esquecida pela história; inicia-se como um diário de um aluno de direito que desiste da faculdade para tornar-se poeta, é seguido por relatos individuais de dezenas de narradores diferentes e termina por retomar o formato de diário na última parte em um contexto absurdo que transforma a história em um romance policial com perseguições e assassinatos. Apresenta um vocabulário particular com gírias e referências à cultura mexicana e deslocamentos temporais, no entanto, o que sobressai é a variedade de situações e de personagens, que assume cada um por vez um protagonismo, na qual os personagens que seriam inicialmente centrais parecem assumir papel secundário, por mais que de alguma forma a narrativa seja sobre eles. Com esse último exemplo a dissertação apresentará finalmente quais semelhanças e diferenças oferecem esses diversos métodos de opacidade literária e qual a consequência destes para a forma do romance contemporâneo nesses casos em específico.

## 2. *Rayuela*, de Julio Cortázar

A primeira obra, cronologicamente, das escolhidas no âmbito da dissertação, é *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. O romance apresenta variados níveis de opacidade narrativa, com recursos estéticos que variam da complexidade vernacular, que conta muitas vezes com construções de neologismos ou vocabulário incomum, até deslocamentos temporais e narrativas aparentemente desconexas. Um dos fatores, no entanto, que sobressai, até mesmo em uma primeira olhada despreziosa sobre o romance, é sua estrutura. Essa é dividida em 155 capítulos e em três partes: "Do lado de lá", "Do lado de cá" e "De outros lados". A introdução do livro apresenta um conjunto de regras, pelo qual o leitor pode escolher o modo como lerá o romance. As duas principais formas, como indica o escritor, são a leitura corrente até o capítulo 56 (ou seja, o final da parte "Do lado de cá"), ou a leitura dos capítulos na ordem indicada por um tabuleiro de números. A ordem mais ou menos caótica do tabuleiro é, na verdade, uma leitura que compreende os capítulos de 1 a 56 na ordem, entrecortados pelos capítulos de 57 a 155, de forma mais ou menos aleatória (os "De outros lados"), com a exceção do capítulo 55, do qual o capítulo 129, que toma seu lugar na ordem, é uma versão modificada. Os capítulos de 1 a 36 compreendem a vida de Horacio Oliveira na França, de 37 a 56 seu retorno e vida na Argentina, e os de 57 adiante são um conjunto de textos de formatos variados que, por vezes, encaixam e têm conexão direta com as passagens de caráter mais narrativo da obra, porém outros apresentam apenas uma referência tangencial ao desenvolvimento central, quando muito. Dessas narrativas, uma parte que fica notavelmente fora da experiência do leitor que decide ler o livro de forma corrente até o capítulo 56 é a busca e os diálogos com o escritor fictício Morelli, personagem que causa fascínio e deferência dos membros do *Club de la Serpiente*, um grupo de amigos com viés artístico e intelectual que se encontra todas as semanas.

Sobre a opacidade e a forma como ela se consolida, *Rayuela* certamente não é uma obra que apresenta um vocabulário tão complexo como por exemplo *Paradiso*<sup>20</sup>. Sua opacidade emerge da forma como o leitor deve se confrontar com a leitura da obra, saltando entre capítulos, algo pouco usual para um romance de ficção. Além disso, a estrutura frasal de Cortázar muitas vezes apresenta frases longas, permeadas de referências e com alegorias complexas, tão elaboradas que às vezes perdem de vista o

---

<sup>20</sup> Ver quarta parte da dissertação.

objeto inicial, o que torna algo difícil acompanhá-lo logicamente a todos os momentos. Dessa característica, no entanto, surge algo como uma compreensão tácita do contexto emocional e, no fluxo de leitura, aquilo que parece complexo toma um sentido intuitivo. Outra das opacidades que Cortázar oferece em sua obra são as suas construções de personagens, as quais nem sempre oferecem traços e motivações óbvias, assim como abundância de citações e referências (às vezes inventadas, apesar da aparência de veracidade, tal como fazia Jorge Luis Borges e como fará Bolaño em *Los detectives salvajes*<sup>21</sup>) nem sempre conectadas de maneira direta às situações descritas. Uma dessas citações é a própria epígrafe do livro, retirada do *Espíritu de la Biblia y Moral Universal*, que precede a tradução do Novo e Antigo Testamento de Antonio Martini, um arcebispo católico do século XVIII. Levando em consideração que, fora do contexto de tradução bíblica e hermenêutica, Martini não tem grande penetração cultural, e dada a formulação da frase que Cortázar escolhe como epígrafe, já na abertura do livro existe um exemplo da ambiguidade e opacidade que acompanhará o leitor no decorrer da obra. Na citação, Martini professa oferecer máximas "animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud (...), no sólo de la república civil y cristiana en que vivimos, sino de cualquiera otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir."(Cortázar, 1963: 10). A passagem apresenta algo de cômico, principalmente após a leitura do livro, no qual encontramos descrições das vidas desregradas dos jovens imigrantes na capital francesa, o que nos leva a pensar de início que essa citação é irônica (uma pesquisa indexada pelo livro apresenta mais duas ocorrências da palavra Martini, uma associada à marca de vermute, outra a um cinzeiro que traz o nome da bebida escrita em sua lateral), porém a ambiguidade permanece. A narrativa apresenta, de alguma forma, um novo sistema de valores pelos quais os personagens (principalmente Horacio Oliveira) parecem procurar algo de sublimação divina, que é reminescente do que diz Steiner em *Real Presences* sobre as buscas dessa espécie de conexão perdida que, apesar de frustrada, apresenta momentos de beleza<sup>22</sup>. Outro fator que torna ambíguo se o autor ironiza ou não a citação de Martini é que o romance, visto como um todo, não apresenta uma total recusa de valores morais, pelo menos não no sentido de que a nova forma proposta de sensibilidade é uma solução, pois

---

<sup>21</sup> Ver quinta parte desta dissertação.

<sup>22</sup> Descrita também, de forma menos teórica e mais carnal pela Maga no capítulo 32, quando se dirige a seu filho, Rocamadour: "(...) quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también tú buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto." (Cortázar, 1963: 258).

suas personagens encontram-se com situações horríveis, como a morte de Rocamadour e a loucura, e a elas se resignam<sup>23</sup>. Cortázar parece apontar que não existe uma resposta unívoca para a moralidade, seu livro explora novas formas de trânsito e de subjetividade que não são uma chave definitiva, mas um caminho de busca como tantos outros.

O projeto estético de Cortázar foi construído de forma a alcançar um novo modo de leitura e um novo acesso ao leitor que, para o autor, vinha se perdendo no formato do romance a ele contemporâneo. Cortázar, quando publicou *Rayuela*, em 1963, já era um autor consolidado de contos e poemas, havia publicado em 1960 o romance *Los premios*, porém demonstrava um conflito interno sobre o formato do romance e suas capacidades. Em carta a Jean Barnabé, comenta:

La verdad, la triste o hermosa verdad, es que cada vez me gustan menos las novelas, el arte novelesco tal como se lo practica en estos tiempos. Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo así como una antinovela, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica ese género. (...) ¿Cómo escribir una novela cuando primero habría que des-escribirse, des-aprenderse, partir *à neuf*, desde cero, en una condición pre-adamita, por decirlo así? Mi problema, hoy en día, es un problema de escritura, porque las herramientas con las que he escrito mis cuentos ya no me sirven para esto que quisiera hacer antes de morirme. Y por eso —es justo que usted lo sepa desde ahora—, muchos lectores que aprecian mis cuentos habrán de llevarse una amarga desilusión si alguna vez termino y publico esto en que estoy metido. Un cuento es una estructura, pero ahora tengo que desestructurarme para ver de alcanzar, no sé cómo, otra estructura más real y verdadera; un cuento es un sistema cerrado y perfecto, la serpiente mordiendo la cola; y yo quiero acabar con los sistemas y las relojerías para ver de bajar al laboratorio central y participar, si tengo fuerzas, en la raíz que prescinde de órdenes y sistemas. (Cortázar, 1963: 729)

Quando descreve a petrificação da forma do romance o autor aponta que, em seu entendimento, não é mais possível acessar seu interlocutor com o mesmo modo de escrever performado por autores que o precederam, formato que outros escritores de sua

---

<sup>23</sup> Seria de se supor que, se a proposta do autor fosse uma nova moralidade para substituir simplesmente a antiga, que essa teria resultados benéficos em algum sentido. É possível argumentar que “em algum sentido” ela atinja esses resultados, porém os personagens ainda sofrem com conflitos do mundo real (com mundo real quero sempre dizer no sentido mais básico e menos dificultoso e elaborado do termo, apenas “as coisas que compõem o mundo”, seja lá o que isso signifique e aceitando suas implicações e contradições), o que permite depreender que a proposta de subjetividade de Cortázar não é uma resolução simplória.

época insistiam em reproduzir. Era necessário algo que fugisse dos moldes do romance para que se pudesse atingir novamente o leitor, não mais na mesma capacidade em que se separam claramente personagens que passam por situações fantásticas, como escreve a seguir na mesma carta:

Si hoy siguiera escribiendo cuentos fantásticos me sentiría un perfecto estafador; modestia aparte, ya me resulta demasiado fácil, *je tiens le système*, como decía Rimbaud. Por eso «El perseguidor» es diferente, y usted habrá pensado en él al leer estas líneas tan confusas. Ahí ya andaba yo buscando la otra puerta. Pero todo es tan oscuro, y yo soy tan poco capaz de romper con tanto hábito, tanta comodidad mental y física, tanto mate a las cuatro y cine a las nueve... Para subir a la Santa María y poner proa al misterio hay que empezar por tirar la yerba a la basura. (Cortázar, 1963: 729)

Essa impossibilidade que intui Cortázar e a busca por um romance que acesse "outra porta" gera esse resultado que ele posteriormente chegou a descrever como uma *contranovela*<sup>24</sup>. A contravenção dessa forma não se dá apenas pelos deslocamentos temporais nem pela forma pela qual os capítulos se sucedem por si só, esses são apenas resultados de uma mudança que é muito mais radical. O romance também apresenta muito pouco do tom "fantástico" que viria a caracterizar outras obras da América Latina no período chamado "realismo mágico"<sup>25</sup>; o que apresenta de radicalmente novo é uma multiplicidade de narrativas e sensibilidades distintas, concorrentes e discordantes, porém que habitam um mesmo espaço narrativo. No sentido de uma narrativa dramática, nos são

---

<sup>24</sup> Mirá, la gente tiene de tal manera metida la literatura habitual en la cabeza, que muy pocos van a entender el sentido de «contranovela» que vos señalaste en la solapa. Es increíble que ni siquiera las rarezas — démosle ese nombre — formales del libro saquen a esos tipos de su actitud habitual que es, grosso modo, la de leer aborregadamente el libro, y después decidir (y escribir): a) si es novela, cuento o nouvelle; b) si sucede en la Argentina o en Upsala; c) Si es erótica, católica o neorrealista; d) Si está bien, regular o mal. Etcétera. Son tipos a los que les podrías poner delante de las narices un unicornio resplandeciente, y lo clasificarían como una especie de ternero blanco. (Cortázar, 1964: 729).

<sup>25</sup> O realismo mágico dominou de tal forma o imaginário comum do que é a literatura na América Latina que, desde seu aparecimento como fenômeno internacional, basicamente todos os romances da região são colocados sob esse parâmetro (e até alguns anteriores a ele). É um entusiasmo compreensível, pois é um fenômeno interessante, mas não é relevante para a presente dissertação a não ser como evento histórico (e, portanto, como potencial referência aos escritores aqui tratados) ou como fenômeno de mercado que impulsiona os escritores a partir da década de 1950.

apresentados poucos fatores que avançariam uma trama clássica<sup>26</sup>. Os personagens em *Rayuela* se movem e agem sem um objetivo definido, sempre procurando algo indistinto, e é por meio dessa procura que nascem momentos sutis de apreciação ou reflexão sensoriais sobre coisas cotidianas. Existem, no entanto, pontos cardeais de acontecimentos que, se não são por eles mesmos os focos do romance, servem, de qualquer forma, para fazer avançar a narrativa. A primeira escolha que faz Cortázar é estabelecer uma história de amor entre o protagonista, Horacio Oliveira e Lucía, a Maga, algo que dominará completamente a primeira parte. Já de saída essa história de amor oferece muito pouco para um leitor que procura alguma segurança de progressão narrativa, pois não é um amor voraz que deve superar uma série de obstáculos; é algo fugaz, pelo qual os personagens transitam. A Maga se aproxima e se afasta de Horacio sem nunca conseguir ou pretender capturá-lo em todo, e Horacio, apesar de demonstrar uma afeição clara pela Maga, se debate sobre seu amor e chega, em certa altura, a ter outra companheira, Pola, porém essa relação é conflituosa. É nessa trama instável sobre a qual está fundada e muito pouco mudará até o fim da primeira parte nesse quesito.

As contravenções que os personagens apresentam dentro da trama são ainda complexificadas pela procura constante pela qual se submetem. A Maga funciona nesse sentido como uma grande desconexão, um ponto de articulação fora dessa lógica de procura intelectual que tem por premissa um encontro mágico de algo perdido. No capítulo 32, quando escreve uma carta a seu filho Rocamadour, diz a ele:

(...) y a mí que tanto me importa solamente sé que no te puedo tener conmigo, que es malo para los dos, que tengo que estar sola con Horacio, vivir con Horacio, quién sabe hasta cuándo ayudándolo a buscar lo que él busca y que también tú buscarás, Rocamadour, porque serás un hombre y también buscarás como un gran tonto.  
(Cortázar, 1963: 259)

---

<sup>26</sup> Com “trama clássica” e “narrativa dramática” assumo que o termo tem suas complexidades e detalhamentos, mas, para o prosseguimento da linha de raciocínio, considera-se como clássica ou dramática algo próximo à estrutura descrita por Aristóteles, ou seja, uma trama com influxos e acontecimentos que afetam o protagonista de forma a mudar sua posição relativa nos termos subjetivos de sua realidade. Não é exatamente coincidente com a definição aristotélica, pois aqui admite-se que ocorreram transformações no formato desde o tempo de Aristóteles que, no entanto, não alteram de forma radical os meios pela qual a história é narrada. Basta dizer que para fins desta linha de raciocínio é assumido que Cortázar realmente esteja criando algo como um contra-romance em oposição a um romance de “trama clássica” com uma “narrativa dramática”.

Mas é exatamente por se abster dessa procura que a Maga alcança por intuição algo que os outros membros intelectualizados do *Club de la Serpiente* nunca atingem, e pelo qual nutrem certo sentimento ambíguo, por vezes caracterizando a Maga como ignorante, porém sempre alimentando alguma admiração ciumenta ou carinhosa que transparece em seus diálogos. O desconhecimento da Maga sobre os vocabulários e os tópicos que eles tanto discutem sem real interesse permite a ela uma espécie de vida livre, uma observação dos detalhes e das casualidades da vida comum que para os outros membros deve necessariamente constituir-se como processo mental, no qual muitas vezes o sentimento de inesperado e a sublimação que os coloca em contato com algum tipo perdido de divino<sup>27</sup> se perde em referências obscuras e linhas de raciocínio sem saída. Em comentário sobre a personagem no ensaio intitulado *La Maga de Cortázar. Un espacio novelesco y su modelo en el Quijote* para o livro *Ensayos sobre Julio Cortázar. Clássicos del siglo XX*, de Francisco Morales Lomas, o autor comenta:

"Hay una Maga que añora ser Horacio Oliveira, pero es su complemento porque posee todo lo que Horacio Oliveira no tiene. Y como en el Quijote, la ironización que este realiza de Sancho no se deja esperar en Rayuela, en la que Horacio Oliveira también ironiza sobre la Maga en cuanto a sus gustos literarios convencionales" (Morales Lomas, 2017: 59)

Nessa comparação que o autor traz com o Quixote revela-se uma faceta da personagem que ao mesmo tempo possui uma sanidade, por vezes ultrapassando a do protagonista, e ainda assim o acompanha em sua busca por algo indistinto. Isso é um dos artifícios que o autor utiliza para acrescentar à sua construção de opacidade, pois, ao atribuir aos personagens essa busca, desloca uma das características centrais da narrativa; se em outras histórias o ponto principal de conflito e drama se centra ao redor de um objetivo pelo qual os personagens sofrem percalços ou vitórias que os aproximam ou afastam desse, no caso de *Rayuela* esse elemento é completamente deslocado para outro propósito. Mesmo nas outras obras que são aqui objeto de análise ainda existe algo que se aproxima de um desenvolvimento narrativo, porém *Rayuela* é singular ao recusar completamente qualquer sequência de acontecimentos conectados às vontades de seus personagens (não é de se admirar que Cortázar atribua seu livro à categoria de *antinovela*).

---

<sup>27</sup> Para uma discussão mais longa sobre essa busca do divino, ver o já citado *La desumanización del arte y otros ensayos de estética*, Ortega y Gasset, p.86.

Todos os que habitam o universo da obra estão ao revés, devem apenas lidar com as consequências incertas de suas ações. A personagem da Maga é, então, a única que dá indiretamente um desenvolvimento palpável para a história, que divide a narrativa em suas duas partes. A morte de seu filho, Rocamadour, é o elemento inescapável que exige uma ação direta por parte do *Club de la Serpiente*, particularmente de Horacio. E mesmo essa ação é uma ausência. O grande acontecimento de *Rayuela* se resume a uma aporia e a uma recusa. Após a morte de Rocamadour os personagens se afastam e desaparecem; Horacio retorna à Argentina, se ausentando de algo que poderia exigir dele algum tipo de comprometimento. A morte trágica da criança assume um tom agri-doce, pois era a ela que a Maga estava inicialmente presa por sua responsabilidade materna, o que oferecia ainda uma ponte concreta para um mundo no qual ainda existe algum entrave para o modelo de sensibilidade radical e desconexa que parece permear a obra até então. É no momento em que a Maga faz a decisão final de abandonar seu filho para ficar imersa com Horacio nessa sensibilidade irrestrita que a barreira de um acontecimento trágico a impede de uma vez por todas de prosseguir. Após a morte de seu filho a Maga desaparece e Horacio encontra a carta escrita por ela então para Rocamadour, na qual professa seu amor pelo filho, fazendo, contudo, uma ressalva sobre a crença de que é necessário abandoná-lo, apesar de seu amor materno conflituoso: "No me da la gana de ir, Rocamadour, y tú sabes que está bien y no estás triste. Horacio tiene razón, no me importa nada de ti a veces, y creo que eso me lo agradecerás un día cuando comprendas, cuando veas que valía la pena que yo fuera como soy." (Cortázar, 1963: 258)

O amor que nutre por Horacio e por sua busca é colocado em xeque com a morte de seu filho, e ela não pode prosseguir. É importante notar então que o sistema de sensibilidades que Cortázar apresenta no romance, a recusa de definição e o encontro fortuito com o sublime, não é uma solução que exime o sujeito de suas interações com o mundo. Não se trata então de uma escapatória bem sucedida, o mundo ainda se apresenta como um empecilho que, por meio de suas ferramentas, apresentará conflitos e tragédias da mesma forma. A opacidade trabalhada pelo autor, apesar de se colocar em oposição



aos modos tradicionais de constituição egóica do sujeito<sup>28</sup>, é observada e executada sem uma esperança concretizada de escapatória do mundo; a alternativa de realidade que se apresenta é destruída e gera dor e loucura da mesma forma que geraria outro modelo clássico. A pergunta que se postula então é qual a necessidade dessa outra forma de entender o mundo que parece, à primeira vista, ser tão ineficaz quanto outras. Ao deslocar o foco da descrição do romance para os encontros fortuitos e os influxos do acaso que são descritos em seus menores detalhes, a resposta que parece emergir é que não existe nenhuma vantagem no sentido prático, porém que a própria imersão na sensibilidade é o objetivo, mesmo que essa tenha resultados devastadores. Não existe uma utopia, essa perspectiva não é em nenhuma medida salvadora, é a demonstração da necessidade de uma alternativa para uma possibilidade que se materializa indubitavelmente para um certo tipo de sujeito, aquele que não pode recusá-la independente de suas consequências. Não está em jogo uma romantização ingênua deste modelo de pensamento, mas uma admissão das suas consequências, o que, ao invés de promovê-la propagandisticamente, atesta sua necessidade frente a todo o mal que essa causaria.

Existe, no entanto, uma busca em *Rayuela* que se assemelha de alguma forma ao que ocorre em *Los detectives salvajes*. Em ambos os romances, apesar da busca indistinta acima comentada, há uma procura por algo concreto, por mais fugaz e idiossincrático que seja: um escritor (Morelli, no caso de *Rayuela*) ou uma escritora (Cesária Tinajero, em *Los detectives salvajes*). Esse elemento adiciona uma camada de metalinguagem nessas obras que, face às experimentações estéticas que ocorrem em ambos os romances, tem consequências distintas para a narrativa. No caso de Cesária Tinajero, as implicações são claras e têm desdobramentos diretos sobre os tipos de narradores e seus níveis de confiabilidade (algo que será discutido com mais profundidade no quinto capítulo), porém em *Rayuela* a influência de Morelli é um pouco mais indistinta. Se, no livro de Bolaño, Cesária Tinajero move os acontecimentos do romance, apesar de uma presença misteriosa que se apresenta por poemas concretos que parecem indecifráveis a todos (até mesmo aos

---

<sup>28</sup> Com “modos tradicionais de constituição egóica do sujeito” se faz referência ao já citado texto de Foucault sobre a subjetividade contemporânea, principalmente no que diz respeito por sua comparação com o “tradicional”, porém acrescenta-se o termo “egóico” e “do sujeito” como referência implícita, nesse caso, aos termos psicanalíticos e admite-se, portanto, que a constituição egóica é apenas uma parte do sujeito. Para um aprofundamento desses conceitos, Freud é uma referência primordial, mas não só, tendo em vista que suas ideias foram difundidas de tal forma que mesmo os teóricos já aqui citados utilizam também implicitamente alguns de seus conceitos, muitas vezes sem esclarecimento, e com consequências e conclusões díspares das de Freud. Aqui, o que é importante para o argumento, e admitido implicitamente, é que o sujeito é composto de partes, algumas delas acessíveis a ele, outras não, além das noções já desenvolvidas por Foucault.

companheiros do mesmo movimento literário de Tinajero, os *real visceralistas*), menos para Ulises Lima e Arturo Belano, a procura por ela e, em última instância, o encontro com a personagem, promove em grande medida a sequência da narrativa, por mais que essa seja na maior parte dos casos apenas uma forma de justificar as digressões narrativas do autor. No caso de Cortázar, o encontro com Morelli é fortuito, porém os pedaços de sua obra, espalhados principalmente pela terceira parte do romance (*De otros lados*), fornecem algum comentário adicional sobre as situações em Paris e na Argentina e sobre o projeto estético de *Rayuela* para os leitores que decidem seguir a ordem sugerida na introdução.

As partes que fornecem uma espécie de comentário direto à obra são as intituladas *Morellianas*, que compreendem nove capítulos espalhados pela terceira parte da obra, com a implicação, depreendida do título que essas recebem, de serem paráfrases desse escritor fictício, admirado e procurado pelos membros do *Club de la Serpiente*, em contraposição aos comentários que são feitos por seus leitores sobre sua obra, ou de sua presença direta que surge do encontro dos personagens com o autor em certo ponto do livro. Atribuir a Morelli uma capacidade direta de *alter ego* de Cortázar (ou até a Horacio, mesmo que as referências autobiográficas sejam presentes em alguns pontos<sup>29</sup>) seria diminuir sua obra em algum sentido, pois Cortázar não se faz presente de forma tão direta ou óbvia, o que fica patente pelas inúmeras dissonâncias que existem entre sua estética e estrutura narrativa com virtualmente todos os personagens que apresentam alguma grande tese narrativa sobre o mundo. Mesmo assim, é difícil não perceber as conexões do que Morelli apresenta como projeto literário e a estrutura de *Rayuela*. Ao debater consigo a revisão de um trecho de um relato, comparando dois estilos de descrição, um mais "prosaico", outro mais "literário" Morelli comenta:

(...) en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende). ¿Por qué? De persistir en esa actitud, que empobrece vertiginosamente casi todo lo que he escrito en los últimos años, no tardaré en sentirme incapaz de formular la menor idea, de intentar la más simple descripción. Si mis razones fueran las del Lord Chandos de Hofmannsthal, no habría motivo de queja, pero si esta repulsión a la retórica (porque

---

<sup>29</sup> Para mais sobre as semelhanças biográficas entre Horacio e Cortázar, aqui um dado mais ou menos irrelevante, ver *La Maga de Cortázar, un espacio novelesco y su modelo en el Quijote* de Francisco Morales Lomas.

en el fondo es eso) sólo se debe a un desecamiento verbal, correlativo y paralelo a otro vital, entonces sería preferible renunciar de raíz a toda escritura. (...) El «estilo» de antes era un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un Salacrou o un Anouilh. Es mucho más fácil escribir así que escribir («describir», casi) como quisiera hacerlo ahora, porque ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector. Por supuesto, el problema se sitúa en un plano moral. (...) Sólo hay una belleza que todavía puede darme ese acceso: aquella que es un fin y no un medio, y que lo es porque su creador ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista. En cambio el plano meramente estético me parece eso: meramente. No puedo explicarme mejor. (Cortázar, 1963: 619)

Daí podemos deprender, como dito anteriormente, que Morelli não fornece uma chave de acesso completa à estética de *Rayuela*, pois seria demasiado descrever o estilo de Cortázar como "prosaico" sendo que muitas vezes esse beira a uma abstração quase completa, porém essa citação fornece alguma reflexão sobre o plano moral (como coloca Morelli) que acompanha diferentes estéticas literárias. A opacidade literária de *Rayuela*, apesar de ser uma experimentação estética que indubitavelmente oferece resistência ao leitor que entra em contato com a obra, é também um artifício de conexão potente com "um certo leitor", pois apresenta tanto uma resistência que não seria encontrada em obras com proposições de leituras mais diretas, quanto se coloca à disposição para que o leitor reconstrua seus modos de sensibilidade e percepção ao longo da obra, se esse se abrir para a compreensão do caos gerado pela fragmentação e pelo relato pouco convencional. É importante notar que uma coisa está diretamente conectada à outra, pois não é apesar da estrutura que se abre esse novo campo sensível, é a partir dele. Dessa moralidade podemos resgatar a citação de Barthes feita no capítulo anterior sobre os novos modos de escrita: "A multiplicação das escrituras é um fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, que faz da forma uma conduta e suscita uma ética da escritura" (Barthes, 1953: 165). E por mais que um pouco à frente Barthes identifique esse esforço como algo que cria um novo organismo, que gera um outro conjunto de regras, falhando na instância de recriar a conexão com o divino, o problema de quanto as formas estéticas permitem entrever uma nova sensibilidade do sujeito contemporâneo permanece. Curiosamente, Cortázar demonstra um certo embate com a possibilidade real de comunicação, tanto por apresentar Morelli como um escritor que busca um "desestudo", se utilizando de ferramentas pouco

convencionais<sup>30</sup> e, dessa forma, se contrapondo à visão acadêmica que, por vezes, tende a implicar um certo pessimismo em relação às novas possibilidades artísticas (nem sempre, pois vale lembrar a posição de Steiner e Ortega y Gasset colocadas acima), posição essa refletida tanto por Cortázar em certos pontos, quanto pela própria decorrência narrativa de *Rayuela*, na qual os personagens que buscam essa conexão são esmagados pela loucura e pela tragédia. O autor apresenta uma posição dúplice, primeiramente pelo fato óbvio de ter escrito uma obra literária com uma forma estética arrojada (ou seja, essa dúvida sobre a capacidade literária não é tão profunda que implica seu abandono), como por outras citações como:

La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K. de Kafka se llama como su lector, o al revés. (Cortázar, 1963: 624)

Nas quais, pela voz de Morelli, revela que seu projeto possui sim uma força imprevista, ao rejeitar o formato que tem por primazia o desencadeamento de situações, ou mesmo, no curtíssimo capítulo 137, demonstra-se ainda um exemplo de, no mínimo, uma disposição para o confronto, no qual se lê na sua integridade: “*Morelliana*. Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una *resta* implacable.” (Cortázar, 1963: 684). A posição que assume como escritor é uma consequência não trivial de uma mistura entre um pessimismo que sabe do perigo da criação, da sua eventual falha como meio comunicador, ainda mais quando imbuído de uma opacidade estrutural, e de uma procura sincera e aberta por uma possibilidade, que não se deixa prostrar diante do conhecimento acadêmico. Ao comentar essa dificuldade dialética com a qual se enfrenta Cortázar, Santiago Juan Navarro comenta em seu ensaio *Un tal de Morelli: Teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar*:

La primera etapa de una antiliteratura es como sugiere Oliveira, combatir un "lenguaje emputecido". En una de sus conversaciones con Etienne, Oliveira se siente

---

<sup>30</sup> "Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios o desestudios tales como el budismo Zen, que en esos años era la urticaria de la *beat generation*." (Cortázar, 1963: 559)

contrariado por el hecho de que Morelli parezca adoptar una actitud nihilista frente al hecho literario, sin que aporte soluciones definidas. La respuesta de Etienne es profética en relación con la trayectoria literaria del propio Cortázar: "la lección de Morelli basta como primera etapa". Aunque toda la producción del autor argentino se mueve bajo el signo de la transgresión, las reflexiones sobre la misma alcanzan su apogeo en *Rayuela*. La anti-novela que defiende Morelli establece la posición inicial de combate, la inversión de los signos que requiere la creación de toda poética revolucionaria. (Juan-Navarro, 1992: 244)

Como coloca Navarro, a resposta nunca é definitiva, Cortázar não está oferecendo soluções fáceis para um problema de natureza filosófica. Pelo contrário, assume as dificuldades que provêm de sua postura, sem se resignar da produção literária. Se recusa a acreditar que a arte não possa oferecer algum tipo de resposta, mesmo que parca. Um pouco antes no mesmo texto Navarro coloca ainda a relação entre Oliveira e Morelli:

*Rayuela* propone un concepto lúdico del arte y la literatura en el que es indispensable la participación del lector. El impulso dialógico invade todos los niveles del texto. El fondo y la forma se reflejan mutuamente a través de la búsqueda que comparten los personajes, el lector y la novela misma. Oliveira y Morelli devienen ejemplos de perseguidores, Faustos contemporáneos a la caza del absoluto. La angustia existencial del primero se corresponde con la lucha que Morelli entabla con las palabras y las convenciones literarias. La búsqueda de ambos (Oliveira, personaje, y Morelli, autor) es, en último término, la misma del lector: búsqueda ontológica de una nueva dimensión de la realidad, "deslumbrante explosión hacia la luz" (Juan-Navarro, 1992: 236)

Esses trechos do ensaio deixam explícito esse triângulo que ocorre em *Rayuela* entre Cortázar, Morelli e Horacio. No livro, a posição de sujeito que procura e a do escritor, que coloca a experiência estética como uma espécie de resposta ou salto de fé, encontram-se separadas. O momento do encontro físico de Horacio e Morelli é algo anticlimático por deixar aberta qualquer questão que pudesse ser resolvida por algum diálogo explicativo ou situação esclarecedora (como é de se esperar nesse ponto do romance). Na primeira parte do livro existe a menção de um escritor que é atropelado, na terceira parte (a de capítulos prescindíveis) é revelado ao leitor que esse escritor é justamente Morelli. Os membros do *Club* vão ao seu encontro no hospital, e Morelli

oferece-lhes a chave de seu apartamento pedindo que organizem suas notas. O encontro é brevíssimo e, apesar de oferecer algo como uma justificativa diegética para a presença das notas de Morelli nessa parte da obra, o foco desse encontro são as reflexões e percepções sensoriais suscitadas principalmente pela casa do autor, da mesma forma como o foi no resto da obra (o encontro no hospital é brevíssimo). Dessa maneira, Cortázar mantém aberto e vivo o embate dessas diferentes formas de procura que parecem tão conflituosas em determinados pontos; essa dicotomia sobrevive tanto pela estrutura quanto pela narrativa; a visita quase mítica do *Club* à casa de Morelli é a última, e não gera grandes desenvolvimentos pois, logo em seguida, o filho da Maga falece e Horacio retorna à Argentina.

Dizer que os acontecimentos em *Rayuela* não são o foco central do desenvolvimento narrativo não quer dizer, como vimos até aqui, que estes não ocorram, simplesmente que o efeito deles não é direto e claro. Grande parte do romance é, de fato, uma série de digressões e encontros fortuitos, com reflexões de diferentes naturezas sobre assuntos variados. Se apesar disso elegêssemos os pontos principais de inflexão na narrativa, o encontro com Morelli e a morte de Rocamadour, o filho da Maga, certamente fariam parte dessa categoria. Porém, ainda resta ao menos um acontecimento incontornável que molda a estrutura do livro por concluir a narrativa. Após voltar à Argentina e encontrar velhos conhecidos, Horacio reata um antigo namoro com Gekrepten e vai morar com ela, além de reencontrar um amigo de infância, Traveler, que é casado com Talita. Horacio por vezes se confunde, acreditando que Talita é a Maga. Horacio e Traveler conseguem empregos em um hospital psiquiátrico, onde Oliveira por fim enlouquece, agora imerso totalmente na crença que Talita e a Maga são a mesma pessoa, e então se atira pela janela de um quarto sobre um jogo de amarelinha desenhado no pátio do hospital. Aos leitores que optam por ler o livro sem os capítulos prescindíveis a narrativa termina neste ponto, sem esclarecer se Horacio morre após seu surto ou se permanece vivo, ou ao menos se ele realmente se atira pela janela, com uma última descrição críptica dos pensamentos do personagem:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y

al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó. (Cortázar, 1963: 462)

O que se segue, para aqueles que decidiram seguir a ordem do tabuleiro de direção, são trechos de diálogos não muito explicativos que deixam entrever que Horacio sobrevive e recebe cuidado de seus amigos no hospital. Essa adição narrativa tingem a lógica do livro com uma camada de ceticismo sobre a possibilidade da constituição final de um novo repertório simbólico que tire o indivíduo de uma lógica definida ou trivial frente às possibilidades e modos de vivência. Se, para Barthes, em *O grau zero da escritura*, o que está em jogo com a experimentação estético-literária é a tentativa de formação de lógicas que se distinguiriam dos moldes clássicos, o que, para Barthes, gera apenas um novo conjunto de regras, por mais aparentemente desregradas que essas sejam, para Cortázar, que separa a figura do escritor e do sujeito que vive ativamente, a implicação é que essas formas superam a literatura; afetam diretamente as atitudes, mesmo que triviais, que o sujeito toma perante as situações que emergem mesmo do mais mundano. Isto toma uma importância clara em *Rayuela*, pois por mais que os acontecimentos do livro não sejam sempre "comuns" são certamente atingíveis para alguém que assume essa forma de pensamento; até suas tragédias e encontros quase mágicos são decorrências dessa forma de agir. Mesmo quando nada de relevante aconteceria, o simples modo de agir cria situações improváveis. Se Barthes assume que a criação de uma nova subjetividade gera efeitos semelhantes aos anteriores, Cortázar parece responder que por mais que os resultados dessa atitude radical não sejam soluções mágicas, certamente os resultados são diferentes, e seria demasiado impingir um novo conjunto de regras sobre esses. A opacidade que encoberta a obra não apenas coloca o leitor em uma posição de incerteza em relação ao texto, que se desdobra de maneira imprevisível em uma primeira leitura, e exige dele a capacidade de conectar os espaços vazios, mas também questiona e clama para que esse tome como sua a formulação de seu próprio repertório simbólico, para que reconheça assim que este não apenas completa os interstícios de um livro, mas preenche também sua realidade com construções mais ou menos arbitrarias. Abre assim a possibilidade da troca desses símbolos; as incertezas abertas pelo formato instável de Cortázar estabelecem um diálogo perpétuo com a vontade individual pelo descobrimento de novas formas de vida e a aleatoriedade do

mundo, sobre a qual estruturas preestabelecidas definem caminhos e padrões com os quais é inevitável lidar, mesmo quando se faz a escolha pela loucura ou pela morte.

Nesse sentido é possível identificar uma série de regras sociais e padrões que são sobrepostos aos personagens que procuram se desvencilhar dessas estruturas. Uma dessas que sobressai, por reger a lógica da separação das diferentes partes do romance, é a trajetória de imigração e retorno à América Latina pela qual passa Horacio, e irá demarcar a passagem da primeira para a segunda parte do romance. Ao longo do século XX, o crescimento econômico de alguns países da região levará uma parte da elite a realizar parte de seus estudos acadêmicos na Europa, fato esse que afetará profundamente a estética da literatura e da arte até hoje<sup>31</sup>. O crescimento da classe média na segunda metade do século fez com que não apenas a parte mais rica da população empreendesse essa viagem, mas também pessoas de menos aporte financeiro, que habitam, então, uma parte periférica das cidades europeias, o que em certa medida aumenta o fator de imprevisibilidade e caos na vida das personagens que representam pessoas nessa situação<sup>32</sup>. Os estudos acadêmicos cristalizam-se como uma desculpa para esses artistas que se imergem em uma atmosfera estética distinta da que encontrariam em seus países de origem, como coloca Cortázar:

Ahora la Maga no estaba en mi camino, y aunque conocíamos nuestros domicilios, cada hueco de nuestras dos habitaciones de falsos estudiantes en París, cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque o Ghirlandaio o Max Ernst contra las molduras baratas y los papeles chillones, aun así no nos buscaríamos en nuestras casas. (Cortázar, 1963: 15)

A esses "falsos estudantes" se abre um campo de reflexões sobre a herança cultural conjunta de suas nações, não só pela presença europeia (contato esse importantíssimo,

---

<sup>31</sup> Grande exemplo disso é a Semana de 22, movimento modernista brasileiro que surgiu, em grande parte, pela viagem empreendida pelos artistas para países europeus, em específico a França. Longe de ser um aspecto particular do modernismo brasileiro, esse movimento da vanguarda entre a Europa e a América Latina recorrentemente encontra exemplos na história tanto das artes plásticas quanto da literatura. A Semana de 22 é aqui um exemplo relevante, pois diferente de fenômenos literários como "realismo mágico" ou outros movimentos culturais, nesse caso são bem definidos os componentes do movimento e seus preceitos, decorrência da organização em torno de manifestos, artifício utilizado por alguns movimentos europeus como o surrealismo e o futurismo. Na parte 3, sobre *La ciudad y los perros*, veremos um fenômeno semelhante com o *boom latinoamericano*, porém esse não foi um "movimento" propriamente, mais próximo de um fenômeno mercadológico.

<sup>32</sup> Esse fenômeno perdurou tal forma econômica, social e culturalmente que é retratado tanto em *Rayuela* em 1963 como em *Los Detectives Salvajes* em 1998 e ativamente vivido por Cortázar, Bolaño e Vargas Llosa, assim como por outros escritores relevantes (ver página 48, sobre o *boom latinoamericano*).



por revelar as profundas raízes culturais que os países europeus deixaram nos países latino-americanos, algo que nem sempre é imediatamente óbvio quando se está longe fisicamente da Europa), mas também pelo contato com outras pessoas da América Latina, pois, assim como acontece em *Rayuela*, grande parte das relações que o imigrante faz em território estrangeiro é com outros imigrantes. Essa faceta da vida do imigrante é tratada com certa comicidade no capítulo 100, quando Horacio sonha que corta um pedaço de pão francês e esse grita quando Oliveira encosta nele a faca. Sem poder dormir, Horacio liga para Etienne e, após lhe narrar o sonho em que tenta cortar um pão que dá um grito, tenta descrever-lhe (a um francês) o que se chama de pão francês em alguns países da América Latina:

—Estás loco. No tienen nada que ver. Un día te voy a hacer un dibujo para que te des cuenta. Mirá, tiene la forma de un pescado ancho y corto, apenas quince centímetros pero bien gordo en el medio. Es el pan francés de Buenos Aires.

—El pan francés de Buenos Aires —repitió Etienne. (...)

—No, para qué. El gran sistema es hacerme el que no entiendo ni una palabra en francés.

—En realidad vos no entendés mucho —dijo Etienne.

—No. Lo triste es que para vos eso es una broma, y en realidad no es una broma. La verdad es que no quiero entender nada, si por entender hay que aceptar eso que llamábamos la equivocación.(...)

(Cortázar, 1963: 590)

Dessa maneira quase de passagem em um capítulo da parte dos “prescindíveis”, Cortázar trata diretamente dessa faceta que perpassa o resto do romance de maneira mais tangencial. Esse jogo de referências e diferenças entre Europa e América Latina é uma espécie de piada, mas que gera uma situação interessante. Horacio, consciente da contradição do nome que recebe o pão francês, tenta explicar que ele não é da França “é o pão francês de Buenos Aires” e, quando Etienne diz ter provado dele na Itália, Horacio responde ser um absurdo. Algo tão mundano prossegue para uma conversa em que, enquanto outras pessoas do lado de fora da cabine telefônica exigem que Horacio a desocupe e ele responde que fingirá não entender francês, tece um comentário mordaz sobre sua situação de imigrante (que ele próprio, talvez ainda em tom irônico, diz não ser uma piada). Dessas reapropriações parciais, mesmo quando tão triviais, que em outro contexto não seriam nem percebidas, nasce uma situação demonstrativa de quão

profundas são as referências e indicações culturais que, mesmo para nomear um pão, se fazem presentes. E da segunda parte do diálogo, quando Horacio diz que irá fingir não entender francês e Etienne devolve que ele já não entende muita coisa, sua curta resposta revela que não entender por vezes é uma escolha perpetuadora de uma atitude de inconformismo, de descumprimento das regras que se espera da complacência do imigrante para uma suposta adaptação "bem sucedida" (não necessariamente grandes regras, ou expectativas absurdas e extremamente incômodas, talvez algo tão simples quanto desocupar a cabine telefônica em seis minutos). Ainda sobre esse jogo de referências entre Europa e América, Cortázar escreve em carta a Saúl Sosnowski:

Europa, a su manera, fue la coautora de mis libros y sobre todo de *Rayuela* que, lo digo sin la menor falsa modestia, puso ante los ojos de una generación joven y angustiada una serie de interrogantes y una serie de posibles aperturas que tocaban en lo más hondo la problemática existencial latinoamericana; y la tocaban porque además era una problemática europea (por no decir occidental y abarcar así a países como los Estados Unidos, donde *Rayuela* sigue siendo leída por la gente joven). De una carta a Saúl Sosnowski, 29 de septiembre de 1972. (Cortázar, 1963: 729)

Por conta dessas múltiplas tensões entre leitor, romance, personagens e teoria literária, *Rayuela* se caracteriza por uma amálgama de afirmações e perguntas sobre um tema difuso de grande complexidade, e é daí que emerge a necessidade de se utilizar de estruturas opacas, de personagens misteriosos e pouco precisos, de acontecimentos que se encavalam e se sobrepõem, de palavras inventadas e terminologias sem sentido. Ao comentar essa característica quase incompreensível da obra, Carlos Oliva Mendonza coloca em seu livro *Deseo y mirada del Laberinto, Cortázar y la poética de Rayuela*:

En la novela contemporánea, dice Cortázar, el hombre se preguntará su *por qué* y su *para qué*. Pero aquí el avance no es franco. Por un lado, historizar un momento en el cual se está inmerso conlleva una serie de cambios en la misma concepción de reconstrucción histórica; por el otro, es uno de los espacios que Cortázar trata de ver en hondura y del que le interesan más sus contradicciones que sus síntesis. Así, él abre un paréntesis para preguntarse por la viabilidad de un género que ya para entonces, segunda mitad del siglo XX, la crítica parecía haber agotado al demarcar tanto sus pulsiones internas como sus posibles soluciones. (Oliva Mendonza, 2002: 23)

A formação egóica do sujeito contemporâneo, que tem por premissa a possibilidade, mesmo que restrita, da apreensão da lógica do mundo frente a uma desestruturação fragmentária aparente que esse exhibe, é colocada em xeque pela vontade individual que insiste em unir coisas a princípio irreconciliáveis e, para tal, todas as ferramentas possíveis são aplicadas. A posição lógica de uma sociologia ou de uma crítica literária que professa a impossibilidade total da reunião díspar de formatos que nada têm a ver uns com os outros pode ser compreendida intelectualmente, porém os modos de sua prática no mundo não são claros e implicam a recaída em moldes ultrapassados ou nessa procura incessante de uma inexistência e impossibilidade, que é em alguma medida o contato efêmero com o sublime, coisa só encontrada totalmente por meio da loucura ou da morte, representativas do abandono máximo da tentativa de estruturação egóica individual<sup>33</sup>. A escolha de engendrar ou não essa empreitada não é totalmente voluntária, nem ligada a um repertório teórico ou artístico específico, pois, apesar de Cortázar apresentar como símbolos principais dessa busca personagens que seriam considerados como intelectuais, há sempre pairando, projetando sua grande sombra por toda a obra, a personagem da Maga. As grandes discussões e as terminologias complexas sofrem um grande baque por meio dela, justamente por se mostrarem quase tangenciais ao debate que tanto valorizam e insistem em imbuir uma importância teórica as outras personagens, porém que nem sempre se traduz no nível da prática. É possível encontrar em *Rayuela* uma crítica que beira ao desdém a esse tipo engessado em leituras e teorias que, entretanto, não assume nenhuma responsabilidade ou atitude prática frente à fragmentação e derrocada de seu universo, tanto personalizada na Maga e na admiração quase secreta que todos os membros do *Club* dedicam a ela, quanto por passagens diretas;

---

<sup>33</sup> Com isso quero dizer simplesmente que a loucura e a morte não são ações sociais, pois não compartilhadas. Existe sim um fator que pode ser social na loucura, mas para admitir isso temos de flexibilizar as definições de loucura (a princípio, a palavra loucura parece implicar, no senso comum, impossibilidade de comunicação eficaz e socialização. Para uma perspectiva mais refinada, consultar a *História da loucura na Idade Clássica* (1961), de Foucault. Apesar de ser uma longa discussão, isso não altera que de uma forma ou de outra os julgados *loucos* o são por serem considerados inapropriados para o contato social, independente da mutabilidade desses parâmetros historicamente). Existe também um fator social na morte, especialmente quando premeditada, porém a morte individualizada, o suicídio egoísta, por assim dizer, é um abandono social (podemos apontar que essa reflexão pode tomar como uma de suas bases a famosa categorização de Durkheim dos tipos de suicídio, mas elaborar mais sobre elas foge muito ao escopo do raciocínio corrente). O suicídio heroico ou mártirico é muito complexo e tem implicações profundas e talvez até devastadoras dependendo da lógica aplicada, mas no caso considero aqui que *geralmente* esse tipo de suicídio é mais raro e, pelo menos no nível do discurso socialmente aceitável, é ainda assim considerado errado ou um acontecimento indesejável (Andrea, pupilo de Galileo, na peça *Life of Galileo* de Bertolt Brecht comenta “Unhappy the land that has no heroes.” ao que Galileo responde “No. Unhappy the land that is in need of heroes” [Brecht, 1943: 146]).

uma bem representativa e óbvia dessas sendo: "A eso Oliveira respondía con un desdeñoso encogerse de hombros, y hablaba de las deformaciones rioplatenses, de una raza de lectores a fulltime, de bibliotecas pululantes de marisabidillas infieles al sol y al amor, de casas donde el olor a la tinta de imprenta acaba con la alegría del ajo." (Cortázar, 1963: 51). Essa "raça de leitores full time, afogados em bibliotecas, que se recusam ao Sol e ao amor" é uma ácida crítica àqueles que professam compreender alguma coisa sobre a natureza dessa tensão dialética, porém que nunca a acompanham pela prática; novamente, suas atitudes não geram soluções, porém trazem consigo conhecimento que de outra forma não pode ser adquirido, pois ter relações sexuais com uma mendiga, atirar-se da janela de um hospital psiquiátrico ou perder um filho, ao que parece intuir Cortázar, não são equiparáveis à leitura de um livro e ao raciocínio, não importa quão profundos esses sejam. Ainda sobre essa confusa tensão de forças as quais, apesar de por vezes nomeadas, nunca se apreendem completamente, Carlos Oliva Mendonza continua logo em seguida à citação anterior:

La novela tensa la relación del individuo con la sociedad, crea un personaje individual, explora sus características psicológicas y lo convierte en el hilo fundamental dentro de la narración para concluir en la necesaria asimilación a lo social: la integración del individuo nuevamente a las reglas vigentes o la permanencia última del individuo, cuando se abría el espacio del castigo o del suicidio. Ejemplo clave de ese análisis es la obra de Dostoievsky *Crimen y Castigo*, donde la bancarrota de la racionalidad en el alma de Raskolnikof termina en un arrepentimiento forzado por un entorno que reclama un sentido que ya se ha vuelto incomprensible. Novela magnífica, señala la misma limitación del género. La novela se dirige siempre a la armonización entre el individuo y la sociedad; pero finalmente, el individuo se encuentra en una esfera inmutable por sí misma. Cortázar, invirtiendo la metáfora, ve con total certeza esa difícil relación y señala entonces las fisuras de la novela contemporánea. (Oliva Mendonza, 2002: 23)

Mendonza, ao trazer o elemento comparativo de *Crime e Castigo*, compara também os tipos vigentes de ideologia que levam a essa ou aquela atitude perante a integração na sociedade (por isso na primeira parte a menção ao impulso historicador). As vicissitudes políticas e sociais com as quais se encontra o sujeito, e as técnicas modernas de constituição do ego, culminam em um processo dialético, enquanto os elementos que virão definir sua presença no mundo definem um jogo, antes de tudo, histórico. O formato

do romance contemporâneo é, nesse sentido, um reflexo dessa condição, e as escolhas feitas pelos personagens em diferentes romances são representativas dessas modalidades constitutivas. É importante para a análise se os personagens são, por exemplo, afetados por intrigas políticas, por um amor arrebatador, pelas tradições de sua família, por doenças, por guerras e assim por diante. A referência a *Crime e Castigo* explicita em parte essa dicotomia, por ser um dos romances clássicos do cânone literário, conhecido em parte por narrar a respeito de uma escolha de implicações filosóficas complexas, porém, Dostoiévski dá uma resolução clara à narrativa ao descrever em detalhe as consequências que o assassinato tem para Raskolnikof. Um dilema moral é apresentado, uma série de eventos ocorrem e afetam as personagens, e a conclusão apresenta uma resposta, mesmo quando essa é cruel. No caso de *Rayuela*, são apresentadas muitas perguntas, os personagens tentam responder alguma coisa sem nunca conseguirem atingi-las, os arcos narrativos se abrem e fecham com certa aleatoriedade e, por fim, existe apenas uma situação ambígua que termina arbitrariamente a narrativa. Não necessariamente a loucura e o suicídio são conclusões que trazem essa característica narrativa de ambiguidade e incerteza<sup>34</sup>, porém, no caso de *Rayuela*, quando Horacio se atira por cima do jogo de amarelinha, o feito é apenas um ponto final, uma afirmação de término, que não dá ao leitor nada a título de resposta moral (*a priori* nem o fato de Horacio ter se atirado pela janela ou enlouquecido é definitivo, e essa parte do romance é uma das que ganha mais poder pela alternância entre os capítulos "principais" e os "prescindíveis"<sup>35</sup>).

Voltamos então, nessa trama de significações e acontecimentos que se demonstram opacos esteticamente para representar outra faceta de uma opacidade profunda, na questão inicial colocada sobre a cisão entre palavra e coisa, entre a capacidade de exprimir e a capacidade de perceber o mundo. José Lezama Lima, autor de *Paradiso*, ao escrever um prólogo para *Rayuela* em 1968 intitulado *Cortázar y el comienzo de la otra novela* coloca a questão da seguinte forma, logo no início de seu ensaio: "Desde la época de los *imbroglios* y laberintos gracianescos, había una grotesca e irreparable escisión entre lo dicho y lo que se quiso decir, entre el aliento insuflado en la palabra y su configuración en la visibilidad. El ícaro verbal terminaba en los perplejos de cera." (Lezama Lima, 1968)

---

<sup>34</sup> Podemos pensar em exemplos em que esses artifícios são, pelo contrário, utilizados para fazer afirmações ideológicas bem definidas no final de uma obra, como o suicídio de Werther em *Os Sofrimentos do Jovem Werther* ou a loucura de Blanche em *Um bonde chamado desejo*, obras nas quais a morte e a loucura são grandes eventos, com consequências arrebatadoras para suas narrativas.

<sup>35</sup> Notavelmente pelo fato que sem os capítulos prescindíveis Horacio parece ter-se suicidado, mas, ao inclui-los, ele parece ter sobrevivido, internado no hospital psiquiátrico.

Na alegoria de Lezama Lima as limitações da linguagem são equiparadas a Ícaro, porém, apesar dessa colocação aproximar o escritor cubano de um repertório teórico algo pessimista, é patente que o autor guarda, assim como Cortázar, alguma esperança de demonstração pelo estético (e empreende uma obra de formato também opaco, porém com outras implicações, sobre as quais decairão a análise da quarta parte). Nenhum dos autores se prostra completamente diante da possibilidade limitada apresentada pela literatura, aceitam mesmo assim a jornada independente de essa se demonstrar frustrada de saída. A tentativa deve ser realizada, pois suas limitações são parte integrante do que moldará o tipo de resultado prático que emerge das buscas, algo que não pode ser evitado no mundo. Por mais que as limitações se apresentem, portanto, recusar completamente a tentativa de constituição estética é um tipo de conformismo (ao menos no plano artístico) que, no caso de Cortázar (assim como das outras obras que aqui serão tratadas), é respondida pela opacidade, pela adição de camadas narrativas, por neologismos e outros tipos de experimentação e, mesmo quando aparentemente trágico, há em seu cerne uma postura que demonstra ao menos uma crença (ambígua e fugaz, é certo). Em sua introdução, Lezama Lima ainda ressalta que parte desse esforço empreendido se dá também na direção da reconstrução de um espaço tipicamente americano:

*Rayuela* ha sabido destruir un espacio para construir un espacio, decapitar el tiempo para que el tiempo salga con otra cabeza. Es una novela muy americana que no depende de un espacio tiempo americano. París o Montevideo, la hora de la salida del concierto o la hora del amanecer, giran, ruedan y aseguran la igual concurrencia del azar. Evapora la tierra un espacio americano que no depende de una ubicación cruzada de estacas en nuestro continente. Por lo estelar descende una cantidad que es lo temporal. Océano final donde todo concurre a una cita. (Lezama Lima, 1968)

Esse fator ganha importância acentuada se levarmos em consideração a formação específica de um repertório particular de referências literárias e vivências atrelado diretamente à narrativa na obra de Cortázar; as buscas e os labirintos estão perpetuamente conectados a lugares e pessoas específicas; o mundo palpável demonstra sua supremacia ao não permitir uma busca idealizada e platônica, sem corpo. Ao leitor resta somente a complacência, por mais que seu repertório não se encaixe perfeitamente ao do romance, como comenta Mariângela Fernandes, em *Aproximación a la idea de lector cómplice en*

*Julio Cortázar*, no início de seu ensaio, ao descrever a experiência do primeiro contato com a obra:

Como nunca antes en un libro destinado a adultos, el lector se veía interpelado desde el comienzo a tomar una decisión, a seguir lo que a simple vista se presentaba como la sugerencia de al menos dos itinerarios de lectura y que solo después se revelaba como un juego. Pero, como bien sabía Julio Cortázar, un juego es un asunto muy serio. De modo que el lector pronto comprendía que aquella aparente libertad absoluta contenía tanto unas reglas como un compromiso. Quien los acatara, aunque fuera refunfuñando por tanto avanzar y retroceder a saltos por el libro, alcanzaría el estatus de lector *cómplice*, todo un premio, equivalente a conquistar el cielo de la rayuela. (Fernandes, 2014: 58)

Assim, Cortázar exige que suas construções sejam absorvidas por seu interlocutor, sem deixar espaço para leitores passivos. O simples gesto de seguir a ordem de um tabuleiro de direção ou escolher um modo de leitura retira a possibilidade de isenção, e é nesse sentido que o leitor vira cúmplice do autor. Esse modo de estruturação é uma das possibilidades e, a seguir, a análise se deterá sobre um livro radicalmente diferente e estudará suas consequências.

### 3. *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa

A segunda obra a ser analisada, *La Ciudad y los Perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, mostra um bom caso comparativo para ser colocado após *Rayuela* justamente por ser um exemplo de obra que apresenta também processos narrativos opacos, construções que oferecem ao leitor resistência e dificultam a leitura do romance, porém com ferramentas distintas e consequências de outra ordem do que ocorre no primeiro caso, ainda assim guardando uma série de semelhanças temáticas a respeito do contexto em que foram escritas. Vargas Llosa é, dos autores aqui analisados, talvez o mais reconhecido internacionalmente por ter sido galardoado com o Nobel de Literatura em 2010 e, como tal, recebeu grande atenção da crítica literária e da academia ao longo dos anos. Na breve descrição que a comissão do Nobel faz a título de justificativa do prêmio, recebe uma nota sucinta sobre sua contribuição literária até então (2010): "por su cartografía de las estructuras del poder y sus imágenes mordaces de la resistencia del individuo, su rebelión y su derrota"<sup>36</sup>. A escolha da palavra "cartografia" é aqui significativa por sugerir que as obras de Llosa de alguma forma desvendam alguma coisa por meio de suas narrativas, o que pode parecer conflitante com a noção de opacidade. É certo que Vargas Llosa possui um estilo característico que o consagrou como escritor, porém, ao longo de suas obras, variou com certa frequência seu repertório estilístico incluindo as diversas formas de oferecer resistência e dificuldade a seus leitores, por vezes arriscando formas arrojadas ou construindo narrativas que mais se aproximariam de um modelo clássico de narrativa. Por isso seria fácil supor que essa pequena nota da comissão se aplicaria especificamente às obras que são mais acessíveis e diretas, porém supor essa conexão tão simplória seria demasiado trivial, pois obras como *La Ciudad y los Perros*, por mais que ofereçam experimentações técnicas, exibem também por sua forma essa cartografia, que mistura a narração direta do que se supõem serem fatos e acontecimentos históricos em alguma medida (algo que viria a ser uma espécie de marca registrada de Vargas Llosa) e esse desconjuntado que, se não é necessário exatamente para uma historiografia no sentido mais comum da palavra, é um modo de demonstrar características psicológicas e buscas individuais que seriam apagadas em outros estilos. Nesse sentido já é possível uma primeira aproximação com *Rayuela*; Cortázar também utiliza o formato de seu romance como forma de colocar em voga algo que seria exterior a uma narrativa pretensamente

---

<sup>36</sup> Discurso de recepção do Nobel Consultado dia 05/08/2021, em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/summary/>



objetiva dos fatos, mas as formas das duas obras são distintas, e não é mero acaso que seu discurso seja diferente, não só no que diz respeito aos aspectos subjetivos dos personagens, como também no subtexto político.

Vargas Llosa publica seu primeiro romance, *La Ciudad y los Perros*, em 1963, ainda longe de receber o Nobel e de desenvolver por completo o repertório que marcaria todo seu percurso como escritor, porém muito de seus traços principais já se encontram aqui. Apesar de, além da distância temporal, a trajetória que o levaria a ser premiado compreender ainda outros quinze romances, peças de teatro, ensaios críticos, contos e poesias, esse primeiro romance pode servir de exemplo para o reconhecimento que foi feito à sua obra em 2010. Ao citar Vargas Llosa e Cortázar, é importante inseri-los no contexto específico e peculiar de publicação que os afetou. *La Ciudad y los Perros* é, assim como *Rayuela*, publicado em um momento de grande valorização exterior da literatura latino-americana, fenômeno comercial, que ficaria conhecido como *boom latinoamericano* (denominação igualmente comercial<sup>37</sup>). Nesse fenômeno estão incluídos os autores dos anos 1960 e 1970 que, na época, estavam em um período fértil de criação literária, o que inclui além de Vargas Llosa e Cortázar, Lezama Lima (que será discutido na próxima parte desta dissertação), Carlos Fuentes, Gabriel García Marquez, Cabrera Infante, entre outros. Parte desse fenômeno se deve ao fato de que esses autores estão, em grande parte, espalhados por países europeus ou nos EUA e, portanto, sua publicação ocorre inicialmente nesses países que têm, até hoje, mais relevância comercial do que o mercado da América Latina. Muitos desses escritores encontram-se em situação de exílio como García Marquez após a denúncia de corrupção de Rojas Pinilla, ou Cortázar que foi perseguido pelo regime na Argentina nos anos 1970. Além disso, um aquecimento do mercado espanhol contribuiu ainda para que esses escritores obtivessem, principalmente por meio das editoras desse país, destaque no cenário mundial.

Mesmo com vozes tão díspares dentro dessa categoria do *boom*, apenas pelo fato de ser *latinoamericano*, esse garantiu que uma multiplicidade de vozes e identidades particularmente latinas atingissem um imaginário comum nessa época. Nesses livros, por

---

<sup>37</sup> Chegou a supor-se, inclusive, que o *boom* tenha sido um movimento fabricado por editoras espanholas para valorizar o mercado literário no momento, utilizando representantes da América Latina como um artifício comercial. De uma forma ou de outra, esses escritores foram beneficiados e ganharam um reconhecimento sem precedentes na história da região (*Cien años de soledad*, de Gabriel García Marquez, é, até hoje, um dos livros mais publicados do mundo, com mais de 50 milhões de cópias vendidas. [Dado retirado do *The Economist*, consultado no link: <https://www.economist.com/obituary/2014/04/26/the-magician-in-his-labyrinth>]). Para esses e outros dados sobre o *boom* usou-se como referência o livro *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, de José Luis Sánchez Ferrer).

mais que sejam distintos de muitas formas, mesmo que reunidos dessa maneira talvez com o objetivo de ampliar sua circulação comercial, estão caracterizadas, ainda assim, as dicotomias típicas da região nessa época, e *La Ciudad y los Perros* não é exceção. O ponto de partida do romance é a experiência pessoal do autor enquanto estudava no Colegio Militar Leoncio Prado entre 1950 e 1951, o que é materializado na obra pela personagem de Alberto Fernández, o "poeta", *alter ego* de Llosa. O romance, publicado com dificuldade devido à censura franquista então em vigência na Espanha e recebido com resistência no Peru, principalmente entre os militares relacionados à escola onde se passa a maior parte da trama, tem como foco de sua narrativa a análise da estrutura militar; como essa afeta os jovens do Peru, suas falhas e deficiências. Esse exame social, que assumiria grande papel na obra posterior de Llosa, aqui, ao invés de discorrer sobre as grandes estruturas do poder, centra-se nesse colégio, na relação entre os alunos, os professores, seus pais e os escalões militares. Em entrevistas sobre o processo criativo da obra, Llosa viria a definir que sua escolha por suas experiências no colégio militar são em parte por acreditar que naquele ambiente estavam representados vários dos estratos da sociedade peruana:

En este colegio iban muchachos de todas clases sociales del Perú, iban muchachos de la alta burguesía (...), había muchos muchachos de clase media que aspiraban a seguir luego carrera militar y ser militares marinos aviadores y que iban al colegio como una antesala de carrera militar y había muchos muchachos de los sectores más humildes de Perú. Había negros, había cholos, había indios que tenían acceso a un sistema muy amplio y generoso de becas. (Vargas Llosa, 2012)

Por mais que, então, *La Ciudad y los Perros* esteja carregado de um elemento autobiográfico de caráter muitas vezes sentimental, Vargas Llosa já demonstra a tendência de retratar um grande contexto social pela extrapolação de sua própria vivência. Se nas outras obras tratadas por esta dissertação é possível traçar análises da individualidade e subjetividade latina por meio da comparação e estudo dos personagens individuais, a obra de Llosa coloca essa análise de modo claro e direto, com os arquétipos bem definidos e, principalmente, acontecimentos emblemáticos com os quais os personagens têm de lidar e, de forma mais parecida às formas tradicionais de romance, demonstram suas qualidades e defeitos. A obra apresenta certo rebuscamento estético, com grande variedade de narradores, incluindo passagens com toda espécie de foco narrativo e com diversas formas

de narração (o que seria separado tradicionalmente como narrador heterodiegético, homodiegético e autodiegético, as três vozes sendo utilizadas no livro). Além disso, Vargas Llosa utiliza o recurso do deslocamento temporal, popularizado por William Faulkner na década de 1930 com *The Sound and the Fury*, autor referência para Vargas Llosa que disse a seu respeito:

[Faulkner] fue el primer novelista al que yo quise rehacer, reconstruir racionalmente, tratando de ver cómo estaba organizado el tiempo, por ejemplo, en sus novelas, la manera cómo se cruzaban los planos de espacio y de cronología, los saltos que había, esa posibilidad de narrar una historia desde distintas perspectivas contradictorias, para crear una ambigüedad, un enigma, un misterio, una profundidad. (Setti, 1989: 18)

Muito do estilo de Faulkner pode ser apreendido nesse primeiro romance de Llosa como suas analepses e sua multiplicidade de vozes. Como em Faulkner, apresenta coerência em seu conjunto e, ao fim do romance, é possível definir com clareza uma linha que conecta todos os episódios da história, o que obriga o leitor a organizar mentalmente, durante a leitura, os episódios no tempo. Mesmo assim, algo que sobressai no estilo narrativo é uma confusão a respeito de quem narra qual passagem, o que é mantido até os últimos episódios do livro. A estrutura é dividida em dezesseis capítulos e um epílogo. Os oito capítulos iniciais são os que precedem o assassinato de Ricardo Arana, apelidado de "el Esclavo", e os oito finais são os que seguem sua morte. Ao iniciar o romance, a apresentação dos personagens principais parece algo infantil, tanto pela idade das personagens, quanto por seus objetivos simplórios (inicialmente o roubo de uma prova de química). No entanto, logo a narrativa descamba para episódios gradualmente mais obscuros, já nas primeiras páginas com narrativas de zoofilia e abuso sexual, algo que culminará no acontecimento com Arana.

Apesar de variada, a narrativa apresenta alguns parâmetros imutáveis. Centra-se nos pontos de vista de "Jaguar" (curiosamente uma das únicas personagens do livro que não recebe nome próprio e, ao longo da obra, é exclusivamente tratado pelo apelido que recebe na escola militar), de Alberto Fernández, o "Poeta", do "Boa" (outro que recebe

apenas apelido), de Ricardo Arana, o "Escravo"<sup>38</sup>, e, posteriormente, do Tenente Gamboa. A parte da narrativa que concerne Boa é feita quase exclusivamente em primeira pessoa, utilizando-se do recurso estilístico do fluxo de consciência, enquanto as partes de Fernández e Gamboa são feitas de forma mais objetiva e clara, definindo pontos de apoio para o leitor. Já os episódios sobre Jaguar e sobre Arana são, curiosamente, narrativas que se entrelaçam e confundem, fator de interesse para a análise da obra, levando em consideração que, nos últimos capítulos do livro, Jaguar assume para Gamboa que é ele o assassino de Arana (a despeito de ser real ou não essa afirmação dentro da obra). Além desses dois personagens (com os quais ocorre a maior confusão das vozes), as transições bruscas também entre Fernández e Boa demonstram que, por mais que essas personagens tenham origens distintas, de estratos sociais diferentes (com destaque para o Poeta que vem de um bairro mais rico do Peru comparado com seus companheiros, Miraflores) a vivência diária e militarista no colégio os une de tal forma a confundir seus relatos do presente, do passado e do futuro. Esse tipo de divisão entre narradores e especificamente o ponto de partida da obra também parecem próximos a Faulkner, especialmente ao *Light in August* (1932). Efraín Kristal, em seu ensaio *Los procedimientos faulknerianos*, na edição comemorativa de cinquenta anos de *La Ciudad y los Perros*, começa por enumerar as várias semelhanças entre as duas obras: ambas se situam em torno de uma investigação e o suspeito principal é um jovem que à primeira vista é apenas uma criança inocente; ambas transcorrem no período de três anos, e os passados de seus personagens se entrelaçam; um dado importante permanece escondido nas duas obras; a identidade de um dos personagens principais é revelada somente ao fim da obra. Porém, apesar de todas essas semelhanças, Kristal revela uma diferença primordial entre os dois textos:

La deuda de *La ciudad y los perros* con *Luz de agosto* es evidente, pero el mundo literario de Vargas Llosa no es el de Faulkner, donde el rencor latente del hombre reprimido o intolerante se expresa con toda su furia en actos de violencia y de odio racial. (...) El realismo de *La ciudad y los perros*, en cambio, va de la crueldad al desencanto, y del desencanto a la sumisión a un mundo que sabe cooptar a sus

---

<sup>38</sup> Um dos únicos alunos negros do colégio. Em *La ciudad y los perros* a temática racial não é um dos pontos principais, mas, assim como Arana, outros alunos são discriminados por sua origem étnica. Sem elaborar muito sobre o assunto no corpo do romance, fica subentendido que os alunos do Colégio Militar reproduzem qualquer forma de crueldade encontrada no contexto social maior apenas como pretexto para adquirirem poder uns sobre os outros (a especificidade do racismo quando com um homem negro ou indígena não assume, portanto, grande diferenciação). Mesmo assim, o fato de um dos personagens principais ser apelidado de "Escravo" e desse ser assassinado como demonstração de poder, é uma alegoria que não pode ser ignorada.

rebeldes para reproduzir un orden social corrupto. Es quizás por ello que uno de los títulos que Vargas Llosa había considerado para la novela fuera *Los impostores* porque sus personajes rebeldes no representan una amenaza a la sociedad viciada que les tocó vivir. (Kristal, 2012: 553)

Portanto, mesmo com estruturas tão semelhantes, podemos ver como os formatos herdados de outros autores em outros contextos, quando reaplicados e trabalhados com objetivos diferentes geram um resultado que, ideologicamente, diz algo díspar do que à primeira vista seria esperado se fôssemos levar em consideração apenas um repertório de referências semelhantes<sup>39</sup>. Não basta, então, comparar as estruturas e assumir suas semelhanças sem destacar suas particularidades, pois é por meio delas que Vargas Llosa demonstra os processos sociais específicos da América Latina, o que também transforma, por sua vez, a estrutura de seu livro.

Vargas Llosa trata seus personagens com uma maturidade que, só por suas idades, não seria possível deduzir; eles fumam copiosamente, embebedam-se, roubam, matam e frequentam prostíbulos. Porém, quando a narrativa assume uma densidade quase macabra, o autor lembra por meio do diálogo interno e pela narração de seus passados sofridos que, ao fim e ao cabo, são só crianças. Nesse sentido Teresa assume um papel importante na lógica estrutural do romance. A garota serve, de início, como interesse amoroso de Jaguar, Fernández e Arana. Esse papel tem, além da função inicial de conectar os protagonistas ao redor de um tema literário mais tradicional (o de um interesse amoroso), a curiosa característica de embaralhar as vozes desses personagens que em outros momentos da obra constituem personalidades completamente distintas. Quando a narrativa de Vargas Llosa toma por foco a relação dos rapazes com Teresa é necessário que o leitor aguarde, durante o capítulo, alguma menção que especifique o nome ou o tempo em que se passa a ação para que possa ocorrer a identificação bem sucedida da voz que narra, algo que nem sempre acontece de partida, com particular destaque para Jaguar,

---

<sup>39</sup> Um dos temas centrais de Faulkner tanto em *Light in August* quanto em *The Sound and the Fury* é a pobreza de algumas regiões nos EUA nos anos 1920. Esse fator é essencial de sua estética (em uma consideração que inclui o “assunto” de alguma forma como um componente estético. Uma definição que separe rigidamente “assunto” e “estética” não é adequada para a análise feita nesta dissertação, tendo em vista que um dos argumentos principais aqui é a conexão do formato do romance com o desenvolvimento ideológico que ocorre como decorrência de sua narrativa), e ao trocá-lo por outro tema, o de jovens peruanos em um colégio militar nos anos 1950, as implicações são radicalmente diferentes, como aponta Kristal. Isso ocorreria mesmo se a estrutura fosse exatamente a mesma (o que não é aqui o caso e talvez nem seja possível. Borges tem, a esse respeito, um conto sobre um escritor que tenta reproduzir exatamente o Dom Quixote, sem, no entanto, copiá-lo, chamado *Pierre Menard, autor del Quixote*, e as consequências são humoristicamente bizarras).

que atua como narrador, mas que, apesar de algumas pistas (como as descrições de lutas, em que Jaguar sempre apresenta, tanto no passado como no presente, uma destreza acima da média, as descrições da condição social, a perda precoce dos pais, etc.), só no último capítulo da obra aparece explicitamente como narrador das diversas analepses que estavam espalhadas pelo restante do romance, e que facilmente se confundem com o relato de Arana, pois esse, apesar de se diferenciar por vários aspectos, tem uma condição social, um interesse amoroso e uma experiência de criação surpreendentemente parecida com o menino que o antagoniza durante a estadia no colégio militar.

Se a grande maioria dos pontos de vista narrativos são dos rapazes do colégio, que descrevem sua reação psicológica à vivência militar e à criação que os levou a serem inscritos ou se inscreverem no Leoncio Prado, um dos pontos de vista é distinto, o do Tenente Gamboa. No início da obra o Tenente é apresentado como extremamente rígido e punitivo, beirando o cruel. Gamboa, por exemplo, sempre pune os últimos alunos a tomarem os lugares nas formações com castigos físicos, ridiculariza os que parecem fracos e, apesar de valorizar a disciplina acima de tudo, ignora (propositalmente ou não) os abusos que ocorrem entre os estudantes. No decorrer da obra, no entanto, principalmente depois do oitavo capítulo, com a morte de Arana, o Tenente assume papel mais proeminente na obra. Sua personalidade, até então centrada em seu caráter rigoroso, quando passa a ser examinada com uma voz narrativa mais próxima demonstra que Gamboa, dos oficiais com quem convive no colégio, é o que mais leva em consideração os valores militares. Suas punições e rigidez são formas de dedicação à instituição. Quando assume uma voz definida na narrativa de *La Ciudad y los Perros*, apresenta-se como um pilar de dedicação e disciplina. Sua personagem assume tal dimensão no romance que, depois do assassinato do cadete Arana, recai sobre ele a esperança de resolução satisfatória da trama. Gamboa insiste em levar o caso aos altos escalões da hierarquia militar, por mais que isso possa prejudicar tanto sua carreira como sua vida pessoal, afastando-o da esposa que, longe dele, dá à luz ao primogênito do casal. Essa esperança de resolução é frustrada em última instância. O tenente é afastado do colégio por buscar resolver uma situação que para seus superiores não mereceria o trabalho e o desgaste, por mais que se trate do assassinato de um aluno. Gamboa é, portanto, a grande esperança de que conceitos abstratos como "honra", "hombridade" e "moralidade" superem uma situação desgraçada e levem à justiça os culpados. Diferente de outros romances militares ou policiais em que as virtudes de um personagem desembocam na

superação de uma estrutura burocrática<sup>40</sup>, por mais corrupta que essa seja, no romance de Vargas Llosa essa esperança fracassa; Gamboa parece demonstrar poder e resolução exemplares, mas, assim como os rapazes, é amassado pela estrutura militar, muito mais poderosa do que qualquer virtude pessoal.

Tudo no romance de Vargas Llosa converge para um ponto central. Por mais que a estrutura seja, pelo menos inicialmente, confusa, com multiplicidade de vozes e estilos, essas vozes e tempos distintos encontram-se ao longo da obra e fluem para um destino comum. Nesse sentido, o final agridoce é uma resposta que, apesar de mostrar aspectos positivos, deixa evidente que essa grande estrutura militar deixa cicatrizes profundas em cada um dos personagens, sem perspectiva de uma cura ou solução clara. Fernández aproveita sua situação econômica um pouco mais avantajada para se reunir novamente com os velhos amigos e encontra outro interesse amoroso, tentando continuamente esquecer Teresa e Arana, com o objetivo de assim levar adiante sua vida, porém extremamente deslocado de seu círculo social, do qual se sente desencaixado por conta de sua vivência no colégio. Gamboa é expulso do Leoncio Prado e, punido por seus superiores, é obrigado a assumir um posto longe de sua esposa e de seu filho que acaba de nascer. Jaguar, que tenta nos últimos capítulos retificar seus erros, assumindo o assassinato de Arana, é recusado por Gamboa. Independente de ter ou não cometido o crime, algo que permanece oculto no romance mesmo após sua conclusão, carrega um sentimento de culpa latente, se não por um assassinato propriamente, por ter presenciado e tomado parte direta ou indireta em um acontecimento brutal. Casa-se com Teresa e começa a levar uma vida "correta", porém, nas últimas linhas da obra, conversa com seu amigo Higuera que continua envolvido com a criminalidade de que antes Jaguar também era parte, sendo também ambíguo o desenvolvimento dessa relação — por mais que Jaguar se afaste da criminalidade, a possibilidade permanece sempre aberta. Nesse sentido o fim é menos uma resolução e mais um inventário de pessoas diferentes que devem agora viver com os traumas gerados no colégio Leoncio Prado. Compartilham o sofrimento sem que de fato exista possibilidade de se unirem em um corpo coeso para tomarem alguma atitude que mude o contexto que os oprimiu. Sua vivência, portanto, por

---

<sup>40</sup> Esse é, na verdade, o formato mais comum de resolução dos romances militares e policiais. De Tom Clancy a Ian Fleming, seus personagens sempre superam toda e qualquer dificuldade e empecilho burocrático com seu heroísmo super humano. Isso passou de maneira quase inalterada para o cinema, principalmente hoje em dia, quando os filmes de maior bilheteria são sobre super-heróis que resolvem as tentativas risíveis de representação de problemas sociais literalmente com mágica e super poderes (esses filmes não são direcionados demograficamente para crianças, muito pelo contrário, alguns deles chegam a ter classificações etárias de 16 ou 18 anos).

mais que compartilhada, é de uma solidão extrema, e a felicidade que podem tirar dos acontecimentos depende da resolução pessoal de cada um, sem que essa resolução modifique a estrutura que os oprimiu e que continuará a engolir os próximos cadetes e oficiais do colégio. Mario Vargas Llosa, com a alegoria direta entre essas personagens e os animais, presente já no título da obra, aponta que, como cachorros, como Malpapeada, a cadela que ronda o colégio, essas pessoas estão sujeitas a algo que é muito mais poderoso que elas, algo incontrolável e imutável e, perante a impossibilidade de mudança, só resta a tentativa de esquecimento.

Diferente, portanto, do tipo de estrutura caótica de que se utilizam outros escritores (particularmente Cortázar, em *Rayuela*) para demonstrar um tipo específico de sentimento perante as impossibilidades de acessar a ordem e lógica de um mundo que se demonstra hostil e impenetrável, em *La Ciudad y los Perros* o caos se aplica aos personagens, porém sem se impingir tão diretamente ao leitor que pode, no final das contas, organizar uma história coerente. O que a opacidade da estrutura de Vargas Llosa demonstra está muito mais conectado à confusão com que os personagens devem lidar com o objetivo de organizarem suas próprias vidas enquanto navegam um ambiente cruel. No romance a opressão é palpável; não estamos diante de uma história de sensibilidades afetadas por debates contemporâneos de formação de identidade frente à desconexão da racionalidade no mundo contemporâneo (e isso não é um comentário que busca tirar importância desse tipo de debate, muito pelo contrário), as personagens aqui são afetadas por embates físicos, diariamente submetidos à pressão de um ambiente que busca torná-los homens, no sentido mais estereotipado e padrão da palavra, e o fará com imensas violências, pois é assim que se fabricam homens nessa concepção. Utilizando essa metáfora de fabricação de homens, Francisco Martínez-Hoyos comenta em seu ensaio *La fábrica de Machos en La ciudad y los perros*:

El arquetipo basado en los ideales de honor y eficiencia choca con un ambiente brutal en el que los cadetes, los ‘perros’ a los que alude el título, más que formarse se deforman, porque la tan celebrada disciplina es sólo un mito. A la apariencia de rectitud de la institución se impone una realidad paralela que la inmensa mayoría prefiere esquivar. Los cadetes viven en su propio mundo, en el que se fuma, bebe, juega o se realizan escapadas clandestinas al exterior después del toque de queda para ir a una fiesta o al cine. (...) El castigo previsto para este caso, la expulsión, no



disuadía a los aspirantes de intentar alcanzar la gloria, porque se trataba de eso, de afirmarse frente a la comunidad. (Martínez-Hoyos, 2015: 23)

A masculinidade que devem demonstrar a todo momento é uma amalgama de atitudes violentas e de sexualidade agressiva, como o deve ser no padrão de um homem militar e másculo, porém em todos os personagens esses conceitos acabam por falhar em um ou outro momento, dos pequenos gestos de compaixão que não conseguem deixar de mostrar, nos conflitos morais aos quais são submetidos e mesmo na sua sexualidade que utilizam como grande emblema de seu valor. Alberto, o único personagem que demonstra uma verdadeira compaixão por Arana, esconde sua empatia encaixando-se da melhor forma possível entre os outros jovens da escola, participando de seus rituais de agressão e narrando histórias sobre suas proezas sexuais. No colégio militar os rapazes constantemente se gabam das suas visitas a Pies Dorados, uma prostituta que atende os cadetes quando saem de folga, e Alberto, com suas habilidades narrativas, motivo de ser apelidado de Poeta por seus companheiros, narra contos eróticos com maestria, porém essa fachada se quebra, pois ele é um dos poucos que nunca visitou a mulher e sempre que pensa a esse respeito sente-se vexado e tenta reunir coragem para ir até ela. Quando finalmente toma coragem e vai visitá-la é patentemente óbvia sua inexperiência e insegurança, num episódio que beira o cômico. Após esperar em uma grande fila, na qual outros homens esperam para visitar a mulher, Alberto permanece repetindo para si mesmo que “é um homem” e que “não tem medo”; ao chegar a sua vez, após uma breve conversa na qual ele revela a Pies Dorados, talvez acidentalmente, que não tem nenhuma experiência, ela rapidamente desconsidera o comentário, diz estar acostumada a atender os cadetes e pede que ele tire suas roupas ao que se segue que:

—¿Vamos a dormir una siesta o qué? —dijo ella.

—No te enojés —balbuceó Alberto—. No sé qué me pasa.

—Yo sí —dijo ella—. Eres un pajero.

Él rio sin entusiasmo y dijo una lisura. La mujer lanzó nuevamente su gran carcajada vulgar y se incorporó haciéndolo a un lado. Se sentó en la cama y lo estuvo mirando un momento con unos ojos maliciosos, que Alberto no le había visto hasta entonces.

—A lo mejor eres un santito de a de veras —dijo la mujer—. Échate.

(Vargas Llosa, 1963: 220)

A tão narrada experiência de Alberto professada a todos os seus colegas, modo de consolidação dele como homem digno de pertencer ao círculo de alunos que se sobrepõe aos mais fracos, é revelada como atuação quando seu corpo inexperiente de adolescente falha num primeiro contato sexual, quando se demonstra nervoso ao visitar Pies Dorados e, por mais que insista para si mesmo que é um homem, mantra que repete mais para convencer a si mesmo, seu corpo não responde como tal. Na continuação do acontecimento descrito Pies Dorados ainda insiste, enquanto Alberto, nervoso, começa a fazer associações aleatórias, pensando em bonecas de cera e macacos de circo e, quando por fim consegue se concentrar, Vargas Llosa descreve o fim da cena com: “Luego desaparecieron los símbolos y los objetos y solo quedó la luz roja que lo envolvía y una gran ansiedad” (Vargas Llosa, 1963: 220), descrição muito diferente se comparada com o esplendor sexual professado por ele e por outros alunos. De um momento para outro a fachada de maturidade e experiência que os personagens procuram demonstrar uns aos outros apodrece e cai, e pelas frestas é possível entrever sua imensa fragilidade de crianças que não têm controle sobre suas ações e suas vontades, apenas reproduzem o que os outros exigem que eles sejam, a começar pela iniciação dos calouros, os "*perros*", submetidos a todo tipo de atrocidade, e nesse jogo quase teatral de performances do que deveriam ser, as atitudes de inocência logo se transformam em brutalidades. O romance inicia com o roubo de uma prova de química, uma atitude infantil de estudantes que buscam bons resultados em um teste, porém nada no colégio militar suporta e perdoa a inocência e por caminhos confusos e complexos essa atitude vai desembocar em um assassinato. Os deslocamentos temporais e a opacidade narrativa são um reflexo do absurdo pelo qual uma coisa quase trivial aumenta inexoravelmente até um limite insuportável.

O romance de Vargas Llosa sobrevive nessa linha tênue, entre a descrição da vida de crianças e das dificuldades a que essas estão submetidas ao viverem no contexto do colégio militar e, eventualmente, da descrição de fatos atroz e situações em que responsabilidades e decisões morais complexas são apresentadas. Tudo sofre uma mudança radical quando da morte do cadete Arana; a partir de então uma maturidade forçada é colocada diante dos personagens; os jogos de inocência assumem caráter bizarro, o que era coberto de uma camada de ambiguidade, os jogos entre os alunos, seus rituais que podiam até então serem compreendidos ainda como reflexos doentios do desenvolvimento dos rapazes, tornam-se incabíveis e criminosos depois do assassinato. Essa morte, assim como em *Rayuela*, divide o romance em duas partes, porém a semelhança entre eles, referente a essa parte da construção narrativa, é basicamente essa.

Em *Rayuela* Horácio retorna à Argentina após a morte de Rocamadour e começa então sua derrocada mental até seu fim ambíguo no hospício. Em *La Ciudad y los Perros* ninguém pode deixar o colégio, os alunos são obrigados a conviverem com essa morte e a segunda parte do romance, ao invés de ser uma segunda perspectiva, é um aprofundamento da primeira. Essa escolha tem consequências distintas para um e outro autor. Cortázar escolherá explorar a subjetividade individual assolada por um sistema de dúvidas sobre a natureza da linguagem e do mundo, Vargas Llosa escolhe explorar as consequências que as ações individuais assumem dentro de um determinado contexto social. A confusão das vozes em *La Ciudad y los Perros* tem uma espécie de "justificativa", por ser uma forma de representar a reação e a amálgama confusa de sensações à qual estão submetidas aquelas crianças. À primeira vista, Horácio não possui nada que "justifique" uma estrutura desconjuntada (menções a uma suposta loucura são feitas apenas no fim do romance e mesmo assim demasiado ambíguas para servirem a título de justificativa), e essa característica de Vargas Llosa tem vantagens e desvantagens. Certamente ao utilizar essa estrutura com o objetivo de representar algo concreto, o autor imbui seu romance de coesão narrativa; a forma reflete o conteúdo narrativo e ambos estão sincronicamente contribuindo para um resultado final, porém isso que pode ser entendido como qualidade deixa escapar o que permanece vivo em *Rayuela*. *La Ciudad y los Perros* é um romance sobre uma história, e o foco se coloca sobre os acontecimentos e o desenrolar dessa, enquanto *Rayuela* é sobre consequências indistintas de incertezas. O que Vargas Llosa deixa entrever, portanto, é que as ações violentas e suas consequências geram a dificuldade e a confusão, ou seja, ela tem um motivo direto e, também por isso, é possível ao final reorganizar a narrativa de forma que ela faça sentido. É interessante então perceber que nessa escolha que faz o autor, os personagens assumem também uma importância maior; cada uma de suas atitudes deve ser analisada em um contexto moral. O autor comenta uma experiência pessoal durante uma visita ao México que é representativa dessa modalidade de pensamento que se coloca sobre sua obra:

“Yo fui a México a ver a un gran crítico francés, que dirigía la comisión de literatura de Gallimard. Él había leído mi novela y yo fui a verlo en su oficina de la UNESCO. Me dijo que le gustó mucho el personaje del Jaguar porque se atribuye un crimen que no cometió para reconquistar su autoridad sobre sus compañeros. Yo le dije: ‘el Jaguar sí cometió ese crimen’. Entonces, me miró y me dijo: ‘Usted se equivoca. Usted no entiende su novela. Para el Jaguar perder el liderazgo era una tragedia

infinitamente superior a la de ser considerado un criminal”. (Su versión) me convenció; aunque cuando escribí la novela yo pensé que sí lo había matado”, narró Vargas Llosa. (Arce Ruiz, 2012)

Existe aqui uma questão que tem relevância para a obra: se Jaguar assassinou Arana, ou se assumiu a culpa por algum outro motivo, algo que seria de outra forma mais ou menos irrelevante se a questão central fosse apenas o desconjuncto e fragmentação do pensamento. É o contexto opressivo que distorce e fragmenta, não o conceito geral de modernidade e desconexão ideológica ao qual, *a priori*, estariam submetidos todos os indivíduos que partilham um mesmo tempo histórico e realidade socioeconômica. Se Jaguar cometeu ou não o crime depende dos elementos narrativos oferecidos pelo escritor e pode alterar estruturalmente os significados disso ou daquilo. Mesmo assim esses dois estilos de tratar a estética literária, com suas diferenças ideológicas, se conectam em diversos pontos. Como comenta ainda Martínez-Hoyos, quase em uma paráfrase do que havia dito Vargas Llosa em seu discurso da estreia da versão comemorativa de seu romance da Real Academia Española, é no colégio que o romancista, inserido na maior parte de sua vida em um contexto privilegiado, ao residir no bairro de Miraflores, região rica de Lima, entra em contato com outras realidades peruanas:

El Leoncio Prado conformaba un microcosmos del país al funcionar como punto de encuentro de personas de múltiples razas. Aunque, por desgracia, las aulas no servían como crisol para blancos, indios y cholos, ya que las relaciones de opresión y los sentimientos de desconfianza de unos para con otros, lejos de atenuarse, se reproducían, e incluso se acentuaban. Por otra parte, la escuela constituía una metáfora de la dictadura militar liderada por el general Odría (periodo que duró de 1948 a 1956), un militar que había encabezado la denominada ‘Revolución Restauradora’, nombre muy apropiado si tenemos en cuenta que logró ‘restaurar’ los privilegios oligárquicos. (Martínez-Hoyos, 2015: 23)

Esse comentário revela mais do que Vargas Llosa havia deixado entrever na transcrição de seu discurso da edição comemorativa (citado anteriormente), ou seja, que seu romance, por mais que tingido de um caráter pessoal, por vezes beirando o biográfico, também joga com arquétipos representativos de um contexto social maior. Ao dizer que a fragmentação que se aplica a um caso ou a outro tem motivos distintos, essa asserção pode, com certa razão, ser considerada demasiado ampla, pois, se em *La Ciudad y los*

*Perros* os personagens são também representativos de uma situação política complexa que se reflete em suas atitudes individuais, o romance passa a se caracterizar também como comentário do processo de constituição subjetiva frente aos dilemas e entraves tipicamente contemporâneos. A diferença sutil é, então, que em Vargas Llosa os motivos desses entraves, que são de natureza macroestrutural, estão ligados a problemas de opressão política e burocrática de democracias não funcionais, enquanto em Cortázar esses problemas têm origem em uma situação generalizada (Horácio não escapa das fragmentações e da dor simplesmente por viver uma vida confortável de "falso estudante" em Paris, longe do contexto caótico da América Latina). É importante notar, entretanto, que apesar dos dados biográficos de cada escritor e de suas declarações políticas, não encontramos nas obras soluções sociais para isso ou para aquilo<sup>41</sup>; não são didáticos nem dirigem o leitor necessariamente para uma conclusão que deve logicamente levar a um caminho definido. No caso de Vargas Llosa é difícil dizer com certeza mais do que algo como "a estrutura militar afeta negativamente as crianças que são a ela submetidas", e ainda são objeto de debate as muitas outras características e respostas a respeito de soluções possíveis para o problema que se apresenta (e por mais que o autor possa acrescentar suas opiniões em outras situações, a anedota de seu encontro com o crítico francês no México é representativa da autonomia que tem a obra em relação a sua opinião individual). Dito isso, o objetivo literário de Vargas Llosa a respeito da situação da América Latina é expor seus males e violências de maneira direta, sem camadas de lirismo que se colocam entre as facetas de representação, e se ele coloca sobre sua obra certa opacidade é para fazer esses efeitos mais potentes<sup>42</sup>; construir uma nova forma (que como vimos é fortemente herdada da estrutura de Faulkner) é um meio de acessar a sensibilidade do interlocutor para revelar a violência que não poderia ser representada de outra forma mais direta — ou seja, que perderia potência nessas formas. Cristián Montes, ao elaborar sobre uma citação de María Guadalupe Pacheco, que identifica a violência no romance latino-americano como reflexo direto tanto do colonialismo quanto da ditadura,

---

<sup>41</sup> Aqui as opiniões políticas pessoais dos autores estão em segundo plano, assim como seus dados biográficos, e são utilizados implícita ou explicitamente na medida em que emergem do texto especificamente tratado. Vargas Llosa é uma figura política especialmente controversa, porém *La ciudad y los perros* é um romance de 1963, muito antes de grande parte dos acontecimentos que viriam definir a vida conturbada do autor. Considerá-las como constitutivas da obra neste momento seria anacrônico e não necessariamente enriquece a análise. Para mais sobre esta discussão, consultar a nota 62.

<sup>42</sup> Algo muito similar ao que David Foster Wallace descreve em sua entrevista citada na introdução (ver nota 3)

do autoritarismo, da miséria, da injustiça, do despojo e do racismo, comenta em seu ensaio *El imaginário Peruano en La Ciudad y los Perros* que:

En el caso de *La ciudad los perros*, la presencia y consecuencias de estas lacras sociales se evidencian, de manera nítida y contundente, en la visión de mundo que perfila. Dicho postulado coincide con la intención explícita de Vargas Llosa de denunciar, en el orden de la ficción, la violencia generalizada en Latinoamérica. Según sus planteamientos, la novela está siempre íntimamente ligada a la realidad y por lo tanto también a la violencia incubada en la sociedad. En este contexto, la representación literaria permite a los seres humanos tomar conciencia de sus miserias y limitaciones y posibilita exorcizar a la realidad. (Montes, 2011: 72)

Narrar os fatos de maneira “direta”, ou nos moldes de outros autores cuja obra possui um forte cunho social (por exemplo em uma estrutura de romance como as de Victor Hugo ou Charles Dickens) teria o efeito oposto, um anacronismo que faria de seu livro um comentário inadequado. A partir das mudanças históricas que sofre a estética literária, a adaptação do estilo de Vargas Llosa a um determinado modo de narrativa, além de ter o efeito de revelar uma ideologia específica sobre um tipo de conjunção subjetiva é também, como não pode deixar de ser, um modo de se adaptar a outras convenções com o objetivo de alcançar o leitor (nesse sentido, Vargas Llosa foi visionário ao reconhecer em Faulkner uma forma que seria adequada para um novo romance e aplicá-la a seu contexto). É essa uma das principais características do novo romance latino-americano, a absorção de ferramentas literárias de movimentos estéticos de vanguarda que, quando são aplicadas em um contexto tão díspar de suas origens, assumem características imprevistas e consolidam um outro modo de narrativa; por mais que próximas de um ou outro movimento pela natureza do objeto literário, tanto no que concerne a narrativas quanto a políticas referentes ao período de suas publicações, criam objetos singulares. E é certo que no caso de Vargas Llosa a utilização dessa estética deu resultados práticos, não só pela fama que viria a ganhar o escritor como também pelos efeitos práticos da recepção de sua obra, como a bizarra queima de mil exemplares de seu romance no pátio do Colégio Leoncio Prado. Só por esse pequeno dado anedótico é possível supor que o romance de Vargas Llosa conseguiu afetar em algum nível seus leitores, e o autor chegou a dizer sobre o livro que "El libro tuvo éxito, pero yo me quedé siempre con la duda de si era por sus méritos o por el escándalo" (Vargas Llosa, 1983: 24). E nessa mistura de repertórios

estéticos novos com uma temática perpassada por um contexto complexo do jogo político de violências e autoritarismos que caracterizou e ainda caracteriza a América Latina, nasce um romance que, apesar de suas opacidades, transmite uma mensagem clara e indubitável, que questiona estruturas de poder sem oferecer respostas óbvias, que é em muitos sentidos reticente a respeito de soluções fáceis e amarga ao colocar seus personagens em situações sem saída. Os procedimentos formais dão, então, suporte para a busca do autor de como representar uma determinada realidade social que, em grande medida, ele próprio vivenciou. Daí nasce o valor de identificar semelhanças entre essas obras distintas que são o objeto desta dissertação, pois apesar de modalidades diferentes de estéticas literárias (que, apesar de serem de fato particulares, como sempre o são o repertório de um escritor, como é da natureza do trabalho literário), dos tipos de ideologia que perpassam suas obras (como também é natural que sejam distintos entre eles), existe um elemento unívoco que as aproxima apenas pelo fato de terem escolhido representar uma história de caráter latino-americano se utilizando de ferramentas de opacidade. A região geopolítica da América Latina oferece um contexto tão potente que, por mais diferente que seja a escolha dos autores em suas temáticas e seus estilos, ao escolherem encobrir suas narrativas com uma camada de opacidade esbarram em um problema que é comum a todos. A manifestação desse problema está, no entanto, aliada a uma situação particular em função da origem específica de cada escritor, no caso de Vargas Llosa, o contexto peruano. Sobre o contexto político do país no período em que Vargas Llosa escreve *La Ciudad y los Perros*, José Miguel Delgado del Aguila faz um resumo conciso, em sua tese *Protagonismo violento y modos de representación en La Ciudad y los Perros*:

Lo que identificaría notoriamente el contexto, en el cual se construyó la narrativa de Mario Vargas Llosa, sería durante la dictadura del presidente Manuel Arturo Odría Amoretti, desde 1948 hasta 1956 (Vilela Galván, 2003, 64), que inicia con un golpe de Estado y genera que los militares nuevamente asuman el poder, con la finalidad de distribuir las funciones que tendría la sociedad peruana. El Gobierno militar (Gorriti, 1984), al tener el poder, emplea todas las estrategias posibles para manipular y alterar las conciencias masivas; una de sus mejores tácticas es controlar y negociar con los medios de comunicación, como la prensa, la radio y la televisión (lo mismo ocurrirá con la Iglesia). Además, se emplearán las armas para imponer orden a la sociedad, puesto que se concientiza y se promete la idea de la paz y el progreso mediante esa política. (Delgado del Aguila, 2017: 26)

Aliado a isso os altos índices de pobreza gerados pelo regime, o êxodo rural decorrente disso, com Lima como polo principal, e a desilusão crescente da elite e dos intelectuais, fornecem o pano de fundo do romance. Essa situação, descrita aqui por Delgado del Aguila, não é de nenhuma forma particular da sociedade peruana — algo que permite, como já comentado, a aproximação dos diferentes romances por meio de seus contextos similares. A ditadura militar de Rojas Pinilla na Colômbia, que tem reflexos práticos na política até hoje com o dilema das FARC, o peronismo e golpe de Estado de 1966 na Argentina, e a Ditadura Militar no Brasil são eventos quase concomitantes que apresentam características muito semelhantes, causas similares e consequências quase indistintas<sup>43</sup>. As características literárias por mais que díspares em muitos sentidos, o que merece a ressalva de que não são tratadas como representantes de um movimento único ou em uma mesma categoria, assumem, mesmo assim, por suas tangencialidades, aspectos tão semelhantes que não é possível negar sua proximidade, se não em formato, ao menos em propósito.

A forma estética que propõe confrontar o leitor, com dificuldades de vocabulário, com deslocamentos temporais e com alegorias simbólicas arrojadas e inesperadas, é um dos modos de representar a dificuldade também de se entender plenamente a situação a que o sujeito na América Latina é submetido. O formato estilístico que impinge sobre si mesmo a opacidade formal não é um modo de esconder alguma informação para efeitos estéticos vazios; é uma tentativa de compreender o contexto em que se vive. A documentação histórica na região é escassa e, por vezes, inexistente, e os relatos com os quais se tem contato direto são muitas vezes absurdos, histórias que misturam acontecimentos de cunho prático com histórias inesperadas e absurdas, muitas vezes cheias de referências a uma vivência individual ou a uma espécie de mitologia particular que se mistura com o factual e com ele se perde sob um nevoeiro de memória falha e autoficcionalização por necessidade, de um tipo que busca a proteção de traumas e violências profundas. Por isso a escolha pela opacidade é um dos caminhos pelo qual seguiu e ainda segue a literatura latino-americana, pois, por mais contrassensual que possa parecer à primeira vista, o relato quase jornalístico, pretensamente objetivo, pode assumir, aos olhos daqueles que foram submetidos de forma prática aos modos de política caóticos da América Latina, um caráter mais fantasioso do que se as narrativas fossem arrojadas, cheias de abstrações e alegorias digressivas — algo que se comprova em parte na

---

<sup>43</sup> Ver bibliografia citada na nota 18.



profunda desconfiança dos meios de imprensa que, se tem alguma difusão hoje em dia até nos países mais idôneos politicamente, está presente de tal forma na América Latina que decide eleições e move manifestações populares. Por isso pode ser um erro acreditar que o leitor se conectará mais facilmente a repertórios simbólicos que têm um verniz de "cientificismo" e "objetividade"; um erro que supõe que esse leitor é um agente lógico, perfeitamente racional que analisa os fatos com a frieza e calma de um cientista frente a um experimento. Porém esse tipo de atitude é guardado para situações em que se tem um conjunto acessível de informações confiáveis, e não onde tudo é instável e mesmo os documentos que existem são por vezes alterados por motivos ideológicos. A opacidade narrativa com a qual nos confrontam tais escritores é uma forma de representar a incerteza que se impinge necessariamente a uma história que só pode ser apreendida parcialmente, independente dos esforços empreendidos para compreendê-la.

Se a estética possui um embasamento ideológico robusto, também é um erro considerar que Vargas Llosa (ou qualquer escritor aqui apresentado) é um teórico político ou social dentro de seus romances (por mais que, fora deles, alguns se aventurem por outros gêneros), pelo que é possível observar que em nenhum momento o caráter literário desaparece, e é justamente por ter feito continuamente com tal habilidade esse tipo de descrição literária que Vargas Llosa é um escritor hoje tão consolidado. Com esse relato que busca redescobrir uma história que, por mais que vivida, é mesmo assim opaca, esse tipo de ferramenta narrativa é imprescindível para que de alguma forma seja possível acessar algo dessa realidade. Nenhum dos processos relacionados a esse tipo de literatura é trivial, da sua composição à distribuição (o próprio autor demonstra grande preocupação com a difusão de obras literárias no Peru e, mesmo em seu discurso do Nobel, revela o receio que sempre carregou sobre a validade da escrita em uma região onde se lê tão pouco). A proposta de encontrar novas formas estéticas para representar essa relação histórica complexa passa por um amontoado de experiências e referências literárias distintas, no entanto, outra característica que é comum tanto a Cortázar quanto a Vargas Llosa (também a Bolaño, como veremos mais adiante) é a viagem que esses escritores empreendem para a Europa e a consequente perspectiva que ganham com essa viagem. Vargas Llosa comenta em seu discurso de aceitação do prêmio Nobel:

De niño soñaba con llegar algún día a París porque, deslumbrado con la literatura francesa, creía que vivir allí y respirar el aire que respiraron Balzac, Stendhal, Baudelaire, Proust, me ayudaría a convertirme en un verdadero escritor, que si no

salía del Perú sólo sería un pseudo escritor de días domingos y feriados. (...) Pero, acaso, lo que más le agradezco a Francia sea el descubrimiento de América Latina. Allí aprendí que el Perú era parte de una vasta comunidad a la que hermanaban la historia, la geografía, la problemática social y política, una cierta manera de ser y la sabrosa lengua en que hablaba y escribía. (Vargas Llosa, 2010)

Essa viagem que se empreende ao exterior, e que consolida uma determinada visão da própria nação de que se está exilado, será tema recorrente das obras da América Latina, como se esse afastamento fornecesse uma visão renovada sobre o que de outra forma seria mundano. O contexto latino-americano perpassará inevitavelmente as obras desses autores que estão em um embate contínuo com as formas de ver e de descrever; mesmo se em *Rayuela* o contexto político da América Latina está em segundo plano, deixando entrever-se em breves momentos, o peso dos acontecimentos está plenamente presente; em *La Ciudad y los Perros* as referências da vivência, do olhar poético, e dos métodos estilísticos formam um segundo plano frente à expressa vontade do escritor de lidar principalmente com injustiças e violências. Não obstante, esses diferentes planos aproximam os dois romances que, de outra forma, dizem por seus formatos coisas muito distintas, porém sobre um mesmo tema e, ao fim, constroem estruturas convergentes.

#### 4. *Paradiso*, de José Lezama Lima

Dos exemplos de obras escolhidas no âmbito desta dissertação, *Paradiso*, de José Lezama Lima, é a que mais radicalmente demonstra características de opacidade<sup>44</sup>. Assim como nas duas obras discutidas anteriormente, o romance apresenta deslocamentos temporais, fluxo de consciência, alegorias arrojadas e personagens com motivações herméticas, porém Lezama Lima vai mais adiante. Se definirmos uma espécie de gradação, na qual *La Ciudad y los Perros* exigia um leitor que se esforçasse por juntar os pedaços da narrativa para formar finalmente um objeto literário coeso, e *Rayuela* em outra medida exigia participação ativa do leitor para preencher determinadas lacunas, tanto no que concerne a sensibilidade e motivação das personagens (que por vezes se afastam radicalmente dos modelos clássicos) quanto a narrativa (assim como no caso de Vargas Llosa), em *Paradiso*, as classes de opacidade que foram utilizadas pelos outros autores em menor ou maior medida são levadas ao extremo. Não só são abertas lacunas por meio dos deslocamentos temporais e de acontecimentos inusitados com os personagens do romance, toda a estrutura narrativa é truncada por uma linguagem difícilíssima: referências de vocabulário específicas do contexto espanhol e cubano (por vezes, como indicam as notas feitas pela irmã do autor<sup>45</sup>, até mesmo vocabulário e referências particulares da família de Lezama Lima); deslocamentos temporais e espaciais que, ao contrário de recursos narrativos que retomam e inserem posteriormente tais deslocamentos na história principal, nunca voltam a aparecer; períodos frasais longuíssimos que frequentemente perdem o foco principal da linha narrativa para construírem alegorias complexas e às vezes incompreensíveis; diálogos herméticos de cunho filosófico misturados indistintamente com conversas aparentemente triviais; digressões longuíssimas sobre assuntos obscuros e inúmeras referências a filósofos, mitos, rituais, tanto da cultura europeia quanto do oriente e dos povos nativos da América. Todo esse repertório de ferramentas estruturais é colocado em sua máxima potência gerando um texto de grande opacidade.

Se em algumas das outras obras aqui tratadas (ou outras obras no geral que podem ser consideradas “opacas”) essa camada de dificuldade pode ser interpretada como algo

---

<sup>44</sup> Logo mais serão discutidos os aspectos formais do romance, mas, de saída, mesmo para aqueles que defendem uma visão muito relativista do que seria um texto “difícil” ou, termo que uso aqui, “opaco”, creio que é muito improvável entrar em contato com *Paradiso* sem ter a experiência dessa dificuldade, mesmo para os leitores com alto conhecimento literário e filosófico.

<sup>45</sup> Na edição *Paradiso (Edición de Eloísa Lezama Lima)*. Madrid: Cátedra, de 1980.

a ser superado de alguma forma (retomando, por exemplo, a metáfora de “preencher lacunas”), no caso de *Paradiso* essa opacidade não parece ser algo que deva ser vencido ou completado pelo leitor. A leitura do romance nesse caso desafia o interlocutor a continuar pelo texto com a compreensão incompleta de seu conteúdo, pois, mesmo com notas explicativas e comentários, não é possível o entendimento do texto por completo. Aqui vale lembrar as modalidades já discutidas na introdução de opacidade literária e como, ao discuti-las, Steiner definiu a existência de uma modalidade que não poderia ser apreendida por buscas em dicionários e enciclopédias (a dificuldade ontológica). Aqui se encontra certamente um exemplo desse caso que é radicalizado pelo fato de conter em si também outros tipos de dificuldade (ou seja, em algum nível a compreensão do texto pode ser melhorada com um dicionário desses termos específicos e com uma enciclopédia que contenha o básico de algumas figuras da mitologia greco latina e sobre filosofia ocidental e oriental<sup>46</sup>, porém, mesmo assim permanece uma opacidade que provém da amálgama que o autor faz de todos esses elementos e da utilização pouco convencional de sua aplicação).

Em suas bases, *Paradiso* é um romance de formação, no qual José Cemí, *alter ego* do próprio autor, passa por diferentes experiências (triviais quando encaradas literalmente, como a morte de seu pai, entrada na faculdade, início de seu interesse por literatura, porém, com alta carga simbólica e imbuída de eventos fantásticos quando descritas pelo autor), que começa pela infância da personagem, descreve em seguida a história de seu pai e de sua mãe separadamente, depois, sua entrada na universidade e, por fim, seu encontro com um mentor, Oppiano Licário, que irá introduzi-lo definitivamente à poesia. Lezama Lima utiliza essa trajetória de Cemí em *Paradiso* para explicitar sua complexa visão poética e, nesse sentido, é uma continuação de seu trabalho como poeta, sendo o único romance publicado pelo autor em vida<sup>47</sup>. A estrutura do romance se dá da seguinte forma: os primeiros sete capítulos se dedicam à família de José Cemí, sua infância, a infância e vida de seus pais, o encontro de seu pai, José Eugenio Cemí, e sua mãe, Rialta, seu casamento e, por fim, a morte de seu pai e de seu tio, Alberto. Os capítulos 8 a 11 descrevem a experiência de José Cemí na universidade, com enfoque em seus diálogos e acontecimentos entre esse e seus amigos Fronesis e Foción (apesar de no romance já terem sido narrados algumas aventuras sexuais entre personagens nos

---

<sup>46</sup> Prova disso é como a leitura é enormemente facilitada na versão citada na nota 45, com comentários explicativos de sua irmã.

<sup>47</sup> *Oppiano Licario*, obra sobre esse mentor, foi publicada postumamente em 1977.

capítulos anteriores, esses são particularmente salpicados de episódios eróticos). Os capítulos 12, 13 e 14 perdem de vista uma narrativa em especial, sendo que no capítulo 12 são descritas diversas situações sem conexão nenhuma com a narrativa do romance; são episódios intercalados de diferentes personagens, com histórias e tempos históricos distintos que convergem na última parte do capítulo; o capítulo 13 tem um modelo similar ao 12, porém aqui aparecem personagens que já estiveram no romance, inclusive José Cemí, e o elemento que os une é sua presença coincidente em um ônibus. Ao final do capítulo Cemí se encontra com Oppiano Licário, que o convida para um encontro em sua casa. O último capítulo segue o estilo do 12 e 13, porém a fragmentação nesse caso se centra ao redor da personagem de Oppiano Licário, que morre ao final do capítulo e do livro. O grande tema da obra nunca deixa de ser a iniciação de José Cemí, mas como isso se dá nas diferentes situações, nem sempre é claro. Não obstante, a poesia permanece como ponto central de *Paradiso*, não só como elemento condutor da história, mas também como fator que permeia tudo o que nela ocorre, caracterizando o romance também como uma espécie de ensaio no qual Lezama Lima explicitará seu projeto poético, se não de maneira programática e teórica, como algo intrinsecamente conectado à trama do livro, como comenta em entrevista feita por Armando Alvarez Bravo em 1968:

"Es correcto pensar que su motor es fundamentalmente poetico?" "Es correcto. Este motor es esencialmente poetico. Algunos ingenuos, aterrorizados por la palabra sistema, han creido que mi sistema es un estudio filosofico *ad usum* sobre la poesia. Nada mas lejos de lo que pretendo. He partido siempre de los elementos propios de la poesia, o sea, del poema, del poeta, de la metafora, de la imagen ..."

(Alvarez Bravo, 1968: 34)

Aí está uma das chaves do romance e, portanto, da opacidade na qual está envolto, pois além de ser um objeto que conta uma narrativa (relativamente compreensível e padrão, um romance de formação), se sobrepõe a isso uma camada de linguagem poética nos termos do autor e, além disso, uma discussão sistemática sobre os fatores, utilizações e origens dessa linguagem poética. Tudo isso se desenrola com o cenário cubano de pano de fundo, que não é apenas um cenário relegado ao esquecimento, mas um fator pungente que a todos os momentos emerge por meio do vocabulário, das comidas, dos personagens arquetípicos, das paisagens, da arquitetura e assim por diante.

Em comparação com as obras até aqui analisadas, certamente Lezama Lima apresenta a visão mais otimista sobre a relação entre palavra, imagem e coisa, e suas inquietações quanto às tragédias que o cercam são absorvidas pelo fluxo inexorável das imagens poéticas que ele cria. Desde as mortes em sua família até às manifestações estudantis contra o regime ditatorial, todos os elementos são afogados por alegorias tão disparatadas que essas se sobrepõem muitas vezes ao que está sendo dito. Essa característica do romance inverte a lógica pela qual a metáfora estaria submetida a um significado anterior e que, de uma forma ou de outra, está ao serviço de transmitir esse significado. Na obra de Lezama Lima e em seu projeto poético, o que acontece é a independência da alegoria e da metáfora a tal ponto que os acontecimentos da história são apenas caminhos pelos quais esse repertório imagético se expressa.

Os níveis de opacidade que ocorrem no romance são progressivos e, de forma sistemática, quanto mais cresce o protagonista, quanto mais aprende sobre a linguagem poética, mais a linguagem se complexifica. As referências obscuras aumentam e o texto se torna impenetrável. Essa progressão é certamente presente<sup>48</sup>, porém, não é diretamente proporcional, pois desde o início existe esse tipo de passagem indecifrável. O sentido dessa progressão não é, portanto, conectado à quantidade dessas passagens, mas à justificativa dessas, algo que acompanha o desenvolvimento do protagonista. Quando José Cemí é criança (majoritariamente nos dois primeiros capítulos), os excertos que são muito arrojados estão, em sua maioria, restritos a sonhos (com o destaque da descrição em detalhes de um sonho de seu avô, no primeiro capítulo, e de seu pai, no fim do segundo capítulo), ou a digressões de Cemí quando criança, por exemplo quando começa a riscar o muro da casa vizinha com um pedaço de giz e daí se perde em seus pensamentos e, em seguida, existe uma descrição das personagens que habitam seu entorno. Quando Cemí cresce e conhece Fronesis e Foción, além desses sonhos e digressões, essa opacidade começa a se demonstrar muito pelos diálogos entre as personagens, como se Cemí, que antes era envolto por esse mundo incompreensível e lírico, agora conseguisse demonstrar pela fala parte de suas impressões. Lezama Lima por vezes comenta o próprio caráter opaco de sua obra indiretamente, e essa transição é representativamente demarcada no capítulo VII, quando Cemí, no final de sua infância, escuta uma carta antiga enviada por

---

<sup>48</sup> Algumas passagens do início da obra são de compreensão direta, enquanto ao fim, mesmo com um glossário extensivo, é difícil decifrar alguns excertos, como chega a comentar Julio Cortázar: “Una obra así no se lee; se la consulta, se avanza por ella línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible tan tensa y vehemente como la que desde esas líneas y esos jugos nos busca y nos revela.” (Cortázar, 1967: 153)

Alberto, seu tio, a Demetrio, irmão de sua avó. Na carta, Alberto descreve uma variedade de tipos de peixes de forma desconjuntada e altamente alegórica, fazendo comparações complexas e inusitadas, muito difíceis de serem compreendidas não só pelo vocabulário, mas também pelo propósito misterioso que ela cumpre entre esses dois homens. Ao que parece, essa carta é um exercício poético do tio de Cemí e é nesse momento que ele se depara pela primeira vez no romance com uma linguagem de tal potência:

La reacción primera de Cemí no estuvo acompañada de ningún signo visible. Los ojos no se le encandilaron, ni se echó hacia delante en la silla. Pero algo muy fundamental había sucedido y llegado hasta él (...) Al adelantar su silla y ser en la sala el único oyente, pues su tío Alberto fingía no oír, sentía cómo las palabras cobraban su relieve, sentía también sobre sus mejillas cómo un viento ligero estremecía esas palabras y les comunicaba una marcha, cómo aun la brisa impulsa los peplos en las panateneas, cuyo sentido oscilaba, se perdía, pero reaparecía como una columna en medio del oleaje, llena de invisibles alvéolos formados por la mordida de los peces. (Lezama Lima, 1968: 198)

Esse sentimento palpável que as palavras do tio causam em Cemí será cada vez mais radicalizado a partir desse ponto. As referências de Cemí, suas introduções ao mundo poético, sempre sofrem mortes inusitadas, e nesse mesmo capítulo Alberto falece após uma discussão acalorada com um músico mexicano e um acidente de carro. Antes desse acidente é interessante notar um paralelismo: da mesma forma que Alberto descreve os peixes liricamente, antes de seu acidente, um grande número de árvores e plantas é descrito com grande opacidade, quase como se esse acidente passasse de forma metafísica uma parte da habilidade do tio com as palavras para o narrador, que em última instância é Cemí (a narrativa é feita em terceira pessoa, porém Cemí é um *alter ego* de Lezama Lima, logo, por mais que não seja uma transferência diegética de um para outro, é algo simbólico que a morte tenha as mesmas características da iniciação pela carta do tio). Esse primeiro ponto de ruptura é seguido pela introdução mais ferrenha dos elementos alegóricos, principalmente por meio dos diálogos entre personagens, que agora serão entre Cemí e seus amigos da faculdade, Fronesis e Foción. O romance preserva ainda nesse ponto algo de clareza em sua linha narrativa, porém, já com eventos completamente absurdos sem nenhuma explicação. Se na primeira parte os fenômenos disparatados se

aproximavam das situações de sonhos ou de histórias afastadas do foco principal, agora tudo é um pouco mais indistinto, como no final do capítulo 9, quando, após uma prolongada discussão entre os amigos sobre homossexualidade, acontece um grande cortejo ritualístico com pessoas com roupas bizarras e objetos místicos. Não é feita nenhuma observação como justificativa para o acontecimento dessa parada ritualística e nenhuma menção lhe é feita no capítulo seguinte. É como se agora o autor deixasse ao critério do leitor as justificativas, ou melhor, como se lentamente lhe ensinasse (pelo seu “sistema”) que essa explicação é sumamente desnecessária. As discussões entre Cemí e seus amigos são intermináveis e, por vezes, o narrador deixa entrever que grande parte de suas conversas se dá de forma tão arrojada e opaca por prazer estético, como no capítulo 11, no qual Fronesis e Cemí travam uma espécie de duelo verbal, cada um traçando descrições e referências aos números de um a sete, alternadamente, em frente a um conjunto de estudantes a quem ambos se referem como “coro”. E, de fato, algumas das outras discussões dos amigos são feitas em frente a outros, como se esses estivessem performando uma atividade que, além da dimensão lógica do diálogo em si, possui um caráter artístico no manejo dos argumentos e das palavras. No capítulo 9, quando têm uma prolongada discussão sobre homossexualidade, apesar das discordâncias teóricas e práticas sobre o assunto que cada uma das personagens possui, o que um admira nos outros não é a capacidade de persuasão racional, mas o modo como se articulam conceitos e referências para chegar em um novo ponto, que, ao final de cada diálogo, é mais imbuído de ficção e mitologias inventadas, surgidas de uma grande amálgama de elementos díspares, do que de um argumento que busca convencer por dados e fatos. A linguagem opaca, nesse ponto do romance, é para eles (e, portanto, o que Lezama Lima implica com seu sistema é que o pode ser para qualquer leitor) um prazer em si; o motivo das construções cheias de imagens e quase inacessíveis é o prazer estético que o contato com elas gera, a tentativa de desvendar um labirinto verbal e, no processo, inevitavelmente acrescentar os próprios conhecimentos e usá-los de maneira criativa para tentar entender o que se passa é o exercício que eles fazem e que Lezama Lima exige indiretamente de seu leitor.

Ao final do capítulo 11 Foción ronda obsessivamente uma árvore que é atingida por um raio, e Fronesis se afasta dos amigos por exigência do pai, não sendo claro nem se é perene esse afastamento, nem se essa obsessão de Foción, que ao que fica subentendido nutre sentimentos românticos por Fronesis, é definitiva, porém ambas as personagens desaparecem a partir desse ponto do romance, e esse desaparecimento marca



o fim de outro estágio da vida de Cemí. Logo antes de se ausentar e fugir da presença tanto de Foción quanto de Cemí, Fronesis escreve um poema a este, exaltando o amigo e elogiando sua qualidade de associação e cuidado com a palavra falada. Esse poema marca mais concretamente o legado que essa amizade projeta na sensibilidade de Cemí, e será seguido, mais tarde, por um outro poema a ele direcionado, também marcando a cristalização de sua vontade criativa. Os três últimos capítulos que se seguem são o estágio final da iniciação de Cemí.

Se, na primeira parte, o desconjuntado e bizarro tinha ocorrências principalmente por meio das descrições de sonhos ou mitos longínquos, na segunda, além disso, pelos diálogos e discussões entre os amigos, agora, em uma terceira parte, absolutamente tudo está sujeito a essa fragmentação e opacidade. Apesar dos deslocamentos temporais e histórias dentro de histórias, tudo até aqui permanecia claramente conectado à narrativa principal (os deslocamentos eram no sentido da infância de um familiar, as histórias eram contadas por alguém ou referentes à família de alguma forma), enquanto o capítulo 12 abre com a narração da vida de Atrio Flaminio, um general romano (fictício). Dois parágrafos depois, a narrativa salta para a história de uma criança na casa de sua avó, que brinca com uma bola na biblioteca e acaba por quebrar um vaso, depois pula para um homem que sofre de insônia e, por fim, pula para um crítico musical que se casa com uma mulher que, por amor a ele, o conserva em estado permanente de catalepsia. Essas quatro histórias são retomadas nessa ordem sucessivamente até ao fim, no qual elas se encontram de forma muito inesperada e quase instantânea. Esse capítulo não tem nenhuma relação direta com os capítulos seguintes ou anteriores, é uma coleção de quatro contos que se juntam ao fim (procedimento muito semelhante é utilizado no conto "Todos os fogos de fogo" de Cortázar, do mesmo ano, que alterna entre a história de uma mulher que conversa ao telefone enquanto adormece com um cigarro aceso e a esposa de um imperador romano que se apaixona por um gladiador condenado à morte enquanto o estádio queima<sup>49</sup>). É ao mesmo tempo mais fácil e difícil de ler do que os capítulos anteriores, pois a modalidade de opacidade é modificada; não mais estão presentes as referências obscuras, e as alegorias não são tão digressivas (estão presentes apenas na natureza da própria narrativa),

---

<sup>49</sup> Não necessariamente um serviu de referência para outro, dado a proximidade cronológica das duas obras; esse comentário serve apenas como mais um exemplo de convergência narrativa de autores muito diferentes em outros aspectos. No entanto, Lezama Lima e Cortázar trocavam cartas e faziam observações um sobre a obra do outro. Esse diálogo foi tão prolífico que Cortázar viria a editar a segunda edição de *Paradiso*. O contato entre os dois escritores ainda gerou o ensaio *Para Llegar a Lazama Lima*, em seu livro *La vuelta al día en ochenta mundos* e a introdução de Lezama Lima a *Rayuela*, intitulada *Cortázar y el comienzo de la otra novela*, ambas citadas no corpo da dissertação.

a opacidade está aqui presente no fato de estarem colocadas em uma mesma unidade histórias tão distintas e em desvendar do porquê de estarem colocadas dessa forma. O leitor que se propõe seguir o modelo sugerido pelo autor até então, no entanto, provavelmente não tenta demasiado encontrar uma resposta concreta para tais perguntas, principalmente levando em conta o que se segue.

No capítulo 13 é reintroduzido Oppiano Licario, um personagem misterioso que aparece de passagem em um episódio com o tio de Cemí, Alberto, e, além disso, era o único presente no funeral de seu pai, o coronel José Eugenio Cemí, a quem promete cuidar de seu filho. Licario é indecifrável em seus motivos e vontades, parece sempre estar nos locais corretos para que o acaso lhe traga surpresas e é imensamente propenso ao lirismo. A estrutura do capítulo 12 é mantida, com histórias que se intercalam, mas agora o elemento em comum é que todos os personagens se encontram, por motivos diversos, dentro do mesmo ônibus avariado. Nesse estágio, Lezama Lima junta os recursos anteriores com o novo formato apresentado no capítulo 12, agora com a conexão direta entre Licario e Cemí. Por fim Licario convida Cemí para sua casa, onde, ao chegar, Cemí presencia um ritual de algum tipo e, quando Licario percebe sua presença, anuncia que podem então “começar”. O último capítulo é uma fragmentação completa. Quase como um desafio ao leitor, Lezama Lima utiliza todos os recursos de opacidade em sua capacidade máxima. As histórias agora mudam indistintamente entre uma linha e outra, e a única justificativa dada é uma clarividência mística de Oppiano Licario. De início é apresentada uma conversa entre sua mãe e sua irmã e, logo em seguida, tudo se confunde rapidamente em narrativas difusas e, por fim, Licario morre. Cemí, por uma coincidência fortuita, é atraído pela luz acesa de uma casa que, ao entrar, descobre ser o funeral de Licario que lhe deixa um poema, no qual o mentor diz saber não ser necessário convidar Cemí, pois ele aparecerá, e pedindo agora que ele “tropece”. O romance termina com Cemí escutando as palavras antes proferidas por Licario: “podemos empezar” (Lezama Lima, 1966: 633). Sua iniciação está, então, finalizada, assim como também agora a do leitor. Esse segundo poema traz toda a força mística de Licario e a transfere a Cemí, e esse fim é, pode-se concluir, o início de sua trajetória agora como poeta.

Dizer que está completa a iniciação de Cemí (e, simbolicamente, a iniciação de Lezama Lima em um sentido autobiográfico, característico do romance) implica dizer que o autor agora possui as habilidades necessárias para a confecção de um objeto artístico que contém as qualidades que lhe foram ensinadas, e se esses objetos são, de modo geral, o trabalho do autor com a poesia (a maior parte de seu trabalho cai mais

objetivamente na categoria “poesia”; *Paradiso*, como dito anteriormente, seu único romance publicado em vida), a confecção desse livro é uma prova que atesta essa qualidade recebida por ele. Até aqui, apesar de mencionadas algumas das ferramentas de opacidade que o autor utiliza, foram dadas ênfases ao deslocamento espacial e temporal e ao diálogo pouco usual entre seus personagens. Porém há outra categoria que contribui tanto quanto essas para a opacidade da leitura, as referências e vocabulário pouco convencionais. “Pouco convencionais” aqui não só diz respeito aos nomes específicos da fauna, flora, arquitetura e mitografia cubana e espanhola (recurso muito utilizado pelo autor), que certamente entrava e dificulta a leitura, mas muitas vezes essas palavras que se colocam opacas para o leitor são termos relativamente bem conhecidos para alguém com uma base de estudos de filosofia e mitografia ocidentais e greco-latinas. O autor cita indistintamente Eros, Orfeu, filósofos cristãos, personagens bíblicos etc., e mesmo assim permanece sempre algo de dúvida quanto à utilização desses elementos. Eles parecem sempre deslocados de seu significado “original”; ao ler um desses nomes, mesmo quando conhecidos pelo leitor, ele é circundado de tantos adjetivos e implicações aparentemente distantes do significado conhecido, que esse é forçado a ressignificá-los após um momento de incompreensão. Mario Vargas Llosa, com perspicácia, descreve essa utilização de Lezama Lima como “exótica”, e é uma das sensações provenientes da leitura de *Paradiso*, como se o familiar e conhecido fosse, na verdade, exótico:

Se trata de un exotismo al revés: Lezama hace con Europa y Asia, lo que hacían con el Japón los simbolistas, lo que hicieron con África, América Latina y Asia escritores como Paul Morand o Joseph Kessel (para no citar a Maurice Dekobra), lo que hicieron con la antigüedad griega Pierre Louys o Marcel Schwob. Así como en la obra de estos escritores aquellos mundos exóticos servían para conformar una interpretación, o una simple visión, “europeas” de realidades exóticas, del mismo modo, en *Paradiso* toda la historia de la humanidad y la tradición cultural europea, aparece resumida, deformada hasta la caricatura, pero a la vez enriquecida “poéticamente”, y asimilada dentro de una gran fábula narrativa americana. (Vargas Llosa, 1967: 75)

Isso que aponta Vargas Llosa é um dos grandes méritos de *Paradiso*, e um dos motivos que levam o leitor a encontrar-se constantemente perdido durante a leitura da

obra: o repertório teórico deste é truncado, pois essas histórias e tradições estão “deformadas até à caricatura”. Tal fato gera um enorme estranhamento; o que se tinha de seguro, algo de que se tem compreensão completa do significado, logo se demonstra inadequado para compreender o que está sendo dito. O leitor deve absorver o significado por contextos adjacentes e misturá-los, imergi-los nos acontecimentos específicos da obra, muitas vezes como se seu significado fosse desconhecido; assim como os escritores citados por Vargas Llosa utilizam indistintamente, muitas vezes alterando os significados originais, as mitologias japonesa, grega, africana etc., Lezama Lima aplica esse processo a coisas familiares (no caso objetos culturais americanos<sup>50</sup> e europeus), ou seja, retira delas a familiaridade para preenchê-las de modo incompleto, preservando mistérios que de outra forma não seriam presentes.

Como nos outros casos até aqui analisados, cabe novamente perguntar qual o motivo dessa opacidade utilizada pelo autor. Há, como é possível ver até agora, uma série de fatores em comum entre as utilizações de ferramentas que geram opacidade nos romances; todas as obras até aqui são fruto da tentativa de acessar uma subjetividade específica que é diferenciada por fatores histórico-culturais entre elas comum até certo ponto; os rapazes do colégio Leoncio Prado não têm muitas semelhanças com Horacio Oliveira, e Cemí não passa por vivências de imigrações tão intensas, sua utopia é justamente sua terra natal, contudo existe uma semelhança pelo ambiente que os cerca, pelos tipos de mitos e confusão que por vezes beira o mágico, pela política que, mesmo quando não é explícita, se demonstra nas entrelinhas, seja de um emigrante argentino em Paris, nos quartos de um colégio militar, ou nas manifestações estudantis contra um ditador (como ocorre no capítulo 9 de *Paradiso*). Mas existem também nuances que distinguem os objetivos da utilização de opacidade; como já discutido, *Rayuela* retrata uma busca interminável por algo indistinto, seria incongruente utilizar uma estrutura clara; em *La ciudad y los Perros* as linhas se cruzam e confundem para juntar, de alguma forma, experiências distintas e demonstrar como todas elas estão em conflito com uma

---

<sup>50</sup> Aqui, sempre que se utiliza o gentílico “americano” refere-se a “proveniente do continente americano”, por considerar que é um disparate igualar estadunidense com americano (imagine por exemplo que os alemães decidam que de hoje em diante eles são os “europeus” e os outros continuam sendo os portugueses, italianos e franceses, que fazem parte do continente Europa, mas não são os “europeus”). Existem argumentos infundáveis sobre a validade do gentílico “americano” para os estadunidenses e, inclusive, o ensino básico nos EUA não considera nem que exista *um* continente americano (consideram que existe *North America* e *South America* que juntos fazem parte de *The Americas*). Comento somente que apenas por uma terminologia ter precedente histórico isso não a torna automaticamente válida. De qualquer modo, é na língua inglesa e portuguesa que esse gentílico é mais utilizado dessa forma; nos países americanos de língua espanhola “americano” quase sempre se refere ao continente.

grande estrutura que as oprime; *Paradiso* não está incluído exatamente em nenhuma dessas categorias. Existe o elemento da busca e da procura, e existe também como pano de fundo algo de uma opressão latente, todavia nem um nem outro são as características mais marcantes. Em realidade *Paradiso* (como sugere o próprio nome da obra) é a mais positiva dessas três obras. Existem mortes e caídas drásticas na loucura, aliás são mais numerosas do que em *La ciudad y los perros* e em *Rayuela*, porém, a morte nesses romances é uma ocorrência única e transformadora, enquanto em *Paradiso* ela é apenas um estágio, um ponto de transformação. A opacidade dessa obra é uma forma de fé metafísica no poder da criação lírica, uma crença de que pela construção de imagens algo superior é criado. Como comenta Carmen Ruiz Barrionuevo em seu ensaio *Paradiso o la aventura de la imagen*:

Así va construyendo el poeta cubano su Sistema poético del mundo que no es en absoluto una construcción racional, la imagen se yergue en factor decisivo de su concepción, pues ella penetra en la naturaleza y engendra una sobrenaturaleza. La imagen extrae del misterio sobrenatural de la vida humana, un asidero en forma de poesía, al que podemos sujetarnos hasta lograr el último y definitivo don de la resurrección. La literatura así concebida es una naturaleza sustitutiva, o sobrenaturaleza que nos presenta la realidad tal y como es, porque tienen otros fines más altos, es lo que Lezama llama cualidad hipertélica. (Ruiz Barrionuevo, 1980: 59)

Se lembrarmos ainda na introdução desta dissertação a crítica que Barthes faz a essas novas construções literárias que engendram apenas um novo sistema, com novas regras, e, portanto, tão sujeito quanto outros a apropriação e cristalização em formas sociais triviais que não tirariam de forma nenhuma o sujeito moderno da lógica social que inflige suas dificuldades sobre ele, e se olharmos para Vargas Llosa e para Cortázar, com suas respostas agrídoces, que levam em consideração essa crítica e cautelosamente constroem suas narrativas ao redor de uma impossibilidade, em Lezama Lima parece não haver nada que se preocupe com isso. Essa crítica acadêmica dos sistemas opacos está embasada em conceitos extremamente racionais, que levam em consideração macroestruturas, sistemas econômicos, estruturas linguísticas, em suma, conhecimentos sistematizados majoritariamente por uma academia, e a obra de Lezama Lima responde que essas observações, apesar de importantes (vale lembrar que é em sua obra onde mais

encontramos referências explícitas a filosofias) são em muito ofuscadas pelo poder irrefreável da poesia, que assume características místicas. Por isso, as mortes são apenas passagens ou, como nota Ruiz Barrionuevo no texto acima transcrito, uma possibilidade de ressurreição. No romance, quando um familiar ou amigo morre ou desaparece, suas marcas permanecem, ou como imagens físicas (o general, pai de Cemí, se materializa, por exemplo, em um jogo de *yaquis*, para seus filhos e sua esposa), ou na forma de influências literárias e verbais, como deixa bem claro Oppiano Licário em seu poema, dedicado a Cemí em seu funeral: “(...)Yo estuve, pero él estará,/ cuando yo sea el puro conocimiento,/ la piedra traída en el viento,/ en el egipcio paño de lino me envolverá.// La razón y la memoria al azar/ verán a la paloma alcanzar/ la fe en la sobrenaturaleza./ La araña y la imagen por el cuerpo,/ no puede ser; no estoy muerto.” (Lezama Lima, 1966: 632) Até a morte pode ser superada pela construção poética da imagem, os reflexos de um escritor se perpetuam quando entram em contato com os próximos, e quem está, deixa espaço para os que estarão e cumprirão a mesma atividade (como veremos adiante, esse é um conceito que também aparece em *Los Detective Salvajes*, de Bolaño).

No entanto, aqueles que possuem a vocação e ativamente realizam a atividade poética não são necessariamente iluminados por algum caráter especial, em *Paradiso*. A vocação que eles possuem está em perceber as coisas de um modo específico, ativar a chave de seu conhecimento para então transformá-la em poesia. Isso significa que outras pessoas na obra estão igualmente envoltas de acontecimentos místicos e absurdos, porém com destaque para algumas delas: a família do poeta, em especial seu pai e sua mãe. Aquilo que é presente em Licário, o legado que não morre pela presença de Cemí, é apenas uma das partes dessa transferência de essência vital que preserva o espírito; outra, igualmente importante para Lezama Lima, é genealógica.

Neste ponto, é importante ressaltar que, como sugerido anteriormente, as personagens de *Paradiso* que fornecem as qualidades mágicas pelas quais Cemí consolidará sua formação como poeta constituem, de uma forma ou de outra, facetas de sua personalidade. É fato que esse romance tem alto caráter autobiográfico, algo que fica bastante explícito na versão do livro comentada por sua irmã, Eloísa Lezama Lima, porém não é de interesse particular, aqui, aprofundar um estudo sobre a existência ou não desses personagens na vida do autor, mas apenas constatar que, simbolicamente, esses personagens que aparecem e desaparecem da vida de Cemí, nutrindo sua nova visão de mundo, são também partes dele (algo também comentado por sua irmã). Dado isso, e retomando o ponto anterior sobre a genealogia e a transferência vital da imagem, é

interessante notar as grandes disparidades e imaginário fantásticos que encobrem os pais, não só de Cemí, mas também de Fronesis e Foción. Esses amigos de Cemí, personagens muito idiossincráticos com experiências inusitadas, contam ao protagonista, alternadamente, um a história da família do outro, ambas muito inesperadas, e o fazem a título de explicação da tendência do outro para a lirismo, ou, como coloca o próprio Foción:

Si no conoces su sangre, no podrás conocer la posibilidad del espíritu en Fronesis (...). No es un problema de complementarios a lo que juegan el espíritu y la sangre en él, sino a un círculo de lo absoluto, donde ambos peces se sumergen a tal profundidad que ya nada se puede descifrar por la lámina, por la piel, por la corteza del palmeral. (Lezama Lima, 1968: 318)

Em Fronesis e Foción, esse sangue que demonstra a possibilidade do espírito é engendrada pelo absurdo; Fronesis (conta Foción, no capítulo 10) é filho de uma bailarina vienense com um advogado cubano conquistador que tenta fugir dos avanços sexuais de um outro membro da companhia de ballet; ela abandona o pai e o filho, e sua irmã, em uma reviravolta, aceita casar-se com o advogado e criar Fronesis como se fosse sua cria, o que Foción assume ter incutido nele um caráter selvagem, porém organizado. Foción (conta Fronesis um pouco mais tarde) é fruto de um adultério; sua mãe tem um caso com o irmão de seu marido, um médico que, ao descobrir a cena, desavisado, enlouquece; seu irmão falece durante o ato sexual com a mãe de Foción e o médico, agora louco, age todos os dias como se fosse atender pacientes em sua clínica, porém agora em sua própria casa, tratando a mulher como uma enfermeira e atendendo pacientes inexistentes; após essa rotina, volta ao normal, todos os dias. Fronesis atribui a Foción a qualidade da loucura que se transverte de normalidade e juntos esses personagens formam um complemento dialético que desemboca sua potência em Cemí.

Mais importante que o caráter dos pais de Fronesis e Foción, no entanto, é o dos pais de Cemí. Ambos têm um papel muito importante na obra (além de suas menções em diversos pontos do romance, os capítulos 3 a 6 se dedicam exclusivamente a eles). Lezama Lima se detém cuidadosamente sobre a infância das personagens que são representações de seus pais, apesar de sobre eles não circundar nenhum fator tão bizarro como nos casos de Fronesis e Foción. O pai de José Cemí, o general José Eugenio Cemí, é um homem de particular coragem e nobreza, bem-querido por todos os que o conhecem:

José Eugenio Cemí, por ejemplo, es el hombre íntegro que enfoca todos los acontecimientos de su vida según las exigencias de la moralidad más ambiciosa. Su comportamiento no experimenta la evolución y el dinamismo interior de los personajes novelescos: destaca precisamente por su perfecta adecuación a unos principios morales que se consideran indiscutibles, sin dudas ni fisuras en ningún momento de su actuación. (Lezama Lima, 1980: 653)

É um parâmetro de perfeição e hombridade, como são (quase) todos os homens da tradição familiar de Cemí, porém, como os outros, sofre de uma morte precoce. Além do legado familiar que deixa ao filho (seu sangue, que define a capacidade de seu espírito, como nota Foción) deixa ainda, indiretamente, o legado poético, por pedir a Oppiano Licário, único presente no momento de sua morte, que cuide do filho. Por mais que não tenha diretamente deixado algo tão único e lírico, como no caso de seus outros dois amigos, e não ter aparentemente nenhum contato direto com o fazer poético, o pai de Cemí é um arquétipo, um homem exemplar que Cemí pode aspirar a ser um dia. Em contraposição, a figura primordial em sua infância e adolescência, apesar desse grande papel paterno, é sua mãe, Rialta. Após a morte do marido, Rialta e sua mãe, Doña Augusta, se esforçaram então para preparar Cemí para a vida que virá, mesmo sem o exemplo paterno e, em face das tragédias, conseguem criar uma situação familiar aprazível. Mesmo quando apenas em pano de fundo, Rialta e Doña Augusta são as verdadeiras bases do desenvolvimento de Cemí; se não as bases intelectuais e iniciáticas, como Licário, Fronesis e Foción, as bases materiais, que garantem um lar e um afeto incondicionais. Ao refletir sobre essa dicotomia entre o sujeito e o espaço que o cerca, tantas vezes conflituosa (basta olhar para *La ciudad y los perros* e *Rayuela*), Fernando Ainsa faz o seguinte comentário:

Por esta razón no se dan en *Paradiso* la contraposición y el desajuste de dos mundos antagónicos (el hogar paradisiaco opuesto a la realidad exterior) que se dan en otras novelas. Ese desajuste hombre-espacio, particularmente problematizado en la literatura latinoamericana, apenas se percibe en *Paradiso* (...). En buena parte, la excelente relación de José Cemí con su madre, garantizando la cohesión y la estabilidad de toda la



estructura de la utopia de *Paradiso*, esta privilegiada por la muerte de su padre. Cuando muere José Eugenio Cemi, Rialta apenas tiene treinta años y vuelca su afecto en la relación con su hijo, la que aparece conectada a los mas antiguos mitos que representa el “matriarcado cubano” (Ainsa, 1999: 268)

A possibilidade de iniciação está, portanto, conectada igualmente à sua mãe (mesmo que, assim como seu pai, ela não exiba nenhuma proximidade em especial com o fazer poético). Rialta garante todas as condições para que Cemí possa florescer da forma que desejar, enfrentando desafios variados até concluir sua formação pouco convencional, enquanto proporciona-lhe um ambiente familiar paradisíaco, facilitando sua entrada no mundo da imagem opaca e resistente. No entanto, é possível notar que Rialta não faz isso de forma ingênua; não está criando o filho e fornecendo-lhe um ambiente propício para esse tipo de desenvolvimento por mero acaso. Rialta é uma personagem com a qual acontecem muitas coisas, porém raramente nos são mostradas suas peculiaridades (até o capítulo voltado para sua infância é tomado em grande parte por relatos sobre seus pais, Doña Augusta e Andrés Olaya), então é surpreendente e revelador o discurso que faz ao filho no capítulo 9, após Cemí retornar de uma manifestação contra o ditador Gerardo Machado<sup>51</sup>:

Oyeme lo que te voy a decir: No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una sustitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad. (Lezama Lima, 1968: 260)

---

<sup>51</sup> O que não é dito explicitamente; esse é um dos casos em que as notas de Eloísa Lezama Lima são de grande auxílio, ao indicar que a universidade de Upsal do romance é uma representação da Universidad de La Habana, e essa manifestação é a de 30 de setembro de 1933.

Essas palavras, que o narrador nota foram as mais belas escutadas por Cemí depois do evangelho, demonstram claramente que sua mãe intencionalmente cria esse ambiente ideal para permitir ao filho que, fora desse, possa se aventurar pelo que há de mais difícil e, assim, tornar-se alguém excepcional, próximo sempre da epifania. Além desse discurso que Rialta faz ao filho, há um acontecimento que parece de particular importância para o romance: o fibroma que cresce em seu coração e sua retirada no final do capítulo 10. Nessa passagem é descrito detalhadamente isso que nasceu no coração de sua mãe, com minúcias que por vezes exibem um misterioso fascínio mórbido, quase afetuoso, por esse objeto monstruoso. Frente a essa passagem curiosa, Remedios Mataix, retomando e aprofundando uma analogia feita por Gustavo Pellón, comenta:

Recordemos que Lezama afirmaba que la causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado *un monstrucillo*, la poesía (...). Sentimos que se ha creado *un órgano* para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado. De la misma manera que el fibroma, la estética lezamiana y los desarrollos de la carga *filosófica* que contiene, tendrían que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso. *Paradiso* ilustra su propia crítica; de nuevo Lezama aprovecha la ocasión para incluir, enquistado, un comentario estético autointerpretativo. (Mataix, 2000)

Nessa interpretação, portanto, além do ambiente criado por sua mãe, necessário para o desenvolvimento de Cemí como poeta, a representação alegórica do fibroma implica que é gerado nela um organismo pulsante, monstruoso, mas que ainda assim busca um curioso equilíbrio “mais alto e mais tenso” (palavras utilizadas por Lezama Lima na descrição do fibroma). Existe, então, essa dupla função do fazer poético, em especial daquele que é opaco, difícil: a preservação e renascimento do espírito entre aqueles que o praticam ativamente, mas também a canalização de forças genealógicas, das pessoas que circundam e são próximas ao poeta, aqueles que vivem situações tão (por vezes mais) inusitadas e absurdas do que o escritor e que, de outra forma, seriam relegadas ao esquecimento sem um elemento que imbuísse suas vidas com um olhar específico — aqui vale lembrar que muito de *Paradiso* usa intercambiavelmente esse olhar com o fazer poético em si, implicando que a poesia é um modo de experiência que pode muito bem

ser acessada por pessoas que não escrevem. Isso é também uma característica presente em *Rayuela*, tendo em vista que Morelli é o único escritor presente e a personificação dessa visão recai muito mais em Horacio e na Maga, porém essa correspondência não aparece em *La Ciudad y los Perros*, no qual não existe exaltação da visão poética como alternativa sustentável, e nem em *Los detectives salvajes*, que valoriza muito a visão lírica, no entanto, no romance de Bolaño, a maior parte dos personagens é poeta e, portanto, não existe discussão se essa visão lírica deve ou não ser aliada ao ato de escrever poesia.

As consequências desse olhar e fazer poético para Lezama Lima têm alto teor metafísico e filosófico, com grandes desdobramentos e teorias, porém, ao invés de explorar esse sistema poético como um todo, um elemento desse é mais importante no contexto desta dissertação, a opacidade. Em princípio, nada exige que esse fazer poético seja opaco, pois existem outros poetas que não o são. Cabe então perguntar, assim como foi feito com o caso dos romances anteriores, por que Lezama Lima escolhe esse modelo de criação e o que isso implica em um contexto compartilhado entre esses escritores da América Latina. Nesse caso em particular, o trabalho da análise é facilitado, pois o próprio autor se pronuncia diretamente sobre isso em seu livro *La Expresión Americana*:

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan solo, en las maternas aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenacentista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad es su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He aquí pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad relegada por las valoraciones historicistas. Visión histórica que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia. (Lezama Lima, 1957: 49)

Essa citação de Lezama Lima resume em grande parte a premissa básica deste trabalho de dissertação; a opacidade, a dificuldade, a resistência são formas de

representação que carregam consigo uma implicação; o uso da opacidade está inerentemente conectada a uma lógica de um contexto em específico, a uma “visão histórica” e, como nota ainda o autor, a potência de uma imagem criada nesse âmbito de opacidade está intimamente ligada à sua eficácia em conectar-se com sua participação na história (se consegue ou não segurar em seu tecido as peculiaridades de sua posição nela). Ainda mais, no início da citação, quando afirma categoricamente que “só o difícil é estimulante”, a premissa básica que carrega essa afirmação é que só pela dificuldade é possível acessar a subjetividade do interlocutor. No caso de Lezama Lima, essa escuridão (que ele caracteriza curiosamente como maternal) é levada ao extremo e se apresenta em todos os passos. Se na introdução deste trabalho foi necessário algum cuidado para definir o conceito de “opacidade”, pois de fato é possível levantar a crítica de que esta ou aquela obra é mais ou menos fácil, no caso de *Paradiso* é muito improvável que o leitor passe por sua leitura sem nenhum percalço. O próprio autor faz questão de utilizar, por exemplo, termos filosóficos complexos e, ao mesmo tempo, nomes e referências populares de sua vivência familiar cubana, e seria um feito incrível ler o romance sem sentir, pelo menos, a resistência desse vocabulário. Isso não quer dizer que *Rayuela* e *La ciudad y los perros* não possuam suas modalidades de opacidade (por mais que certamente sejam mais translúcidas que *Paradiso*), o fator determinante é que, para Lezama Lima, essa opacidade é necessária em grau elevadíssimo para seu projeto estético (por diversos motivos, como, por exemplo, sua crença metafísica na transfiguração pela forma lírica, como já foi explorado acima), enquanto os dois outros autores têm objetivos distintos e, portanto, outros formatos. Mesmo assim existe algo em comum entre eles. A visão histórica que os atravessa é oriunda de contextos muito similares e eles escolhem representá-las por meio de ferramentas parecidas. O histórico ditatorial da América Latina e o subsequente imperialismo dos EUA podem não ser tão explícitos em *Paradiso*, mas são com certeza fatores que se colocaram sobre a vida do autor, como comenta Gustavo Pellón em *Portrait of the Cuban Writer as French Painter: Henri Rousseau, José Lezama Lima's Alter Ego*:

Although the Revolution provided Lezama with ample opportunities to publish his essays and poetry without financial concerns and published his masterpiece (albeit reluctantly), Lezama's world-wide recognition and his contact with the outside world was hampered by Cuba's isolation. The embargo placed on Cuba by the United States and the O.A.S. isolated the island culturally as well as economically from its Latin American

neighbors. Thus political events and the small size of the first edition conspired against the writer's recognition in the Spanish-speaking world, where Lezama, with rare exceptions, went unread (Pellón, 1988: 358)

É possível perceber, então, como a obra do autor, tão otimista a respeito de Cuba que a trata como um paraíso, sem tocar em seu decorrer em grandes referências políticas, em realidades maléficas, em situações de injustiça e exploração, está, da mesma forma, envolvida pela história da América Latina, assim como os outros romances. Se a opacidade em outros casos é uma ferramenta para representar uma subjetividade assolada pelos problemas específicos que emergem da história da região, aqui cumpre um papel semelhante, porém essa subjetividade representada tem por foco a assimilação de mitologias e criação de imagens que se sobrepõem a qualquer evento, por mais que o próprio Lezama Lima tivesse que lidar diretamente com a situação política de seu país fazendo com que a caracterização final de *Paradiso* como objeto literário passe pela história de Cuba necessariamente e, portanto, pela formação de uma identidade latino-americana.

## 5. *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño

Por fim, na cadeia de obras analisadas até aqui, deteremos o olhar sobre *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Até este ponto, as obras aqui tratadas têm grande proximidade temporal (são todas da década de 1960); neste último caso de análise, no entanto, foi escolhida uma obra publicada somente em 1998. Além desse deslocamento temporal ter por vantagem demonstrar diretamente que permanece relevante a utilização da opacidade como ferramenta narrativa, é proveitoso também por acrescentar à reflexão um exemplo de romance que teve tempo de absorver e modificar as ferramentas utilizadas em um contexto anterior, principalmente levando em consideração que a obra de Bolaño é, em grande medida, voltada ao enaltecimento de escritores, em particular latino-americanos. É nessa lógica, inclusive, de referência e metalinguagem, na qual se desenvolve a trama de *Los detectives salvajes*; se no caso de *Rayuela* existia a procura por um escritor como pano de fundo da história, e em *Paradiso* a formação poética era um fim iniciático e quase oculto que trespassava a estrutura narrativa, no romance de Bolaño essa busca está em primeiro plano, é a razão da narrativa e é essa busca que dá nome ao livro. O romance é dividido em três partes: *Mexicanos perdidos en México*, *Los detectives salvajes* e *Los desiertos de Sonora*. A primeira parte tem o formato de um diário do estudante de direito Juan García Madero. Acaba de entrar na universidade e, ao visitar um sarau, encontra-se com Arturo Belano (*alter ego* de Bolaño) e Ulises Lima (*alter ego* de Mario Santiago Papasquiaro). Fascinado pelos dois poetas, Juan García Madero se envolve com eles e seus amigos, que têm um grupo de poesia autointitulado realismo visceral. O jovem García Madero começa, por influência de seus novos amigos realistas viscerais, a escrever poesia, desiste do curso de direito, vai morar com Rosario, uma atendente de um bar que os amigos frequentam, se apaixona por uma prostituta, Lupe, e, no fim da primeira parte, foge junto com Belano e Ulises Lima de um proxeneta, Alberto, que vem buscá-lo por seu envolvimento com ela. A segunda e mais extensa parte é uma série de relatos em primeira pessoa que sempre tangencia a vida ou de Belano ou de Ulises Lima, sem nunca um capítulo ser especificamente na voz de um dos dois; está ausente nessa parte Juan García Madero. A terceira parte volta a ser em formato de diário e descreve a fuga dos quatro personagens pelos Desertos de Sonora no México. Além da fuga, outro motivo para que eles viajem pelo deserto é a procura da poeta (é apontado no

livro que existe a preferência de “poeta” por “poetisa”<sup>52</sup>) concreta Cesárea Tinajero. Tinajero é uma figura quase mágica, cujos poemas só Belano e Ulises Lima parecem compreender e apreciar, além de apenas ambos conhecerem sua obra, tirada de uma revista de poesia antiga, de um movimento poético mexicano com o mesmo nome de realistas viscerais (existe a possibilidade de diferentes grafias, como apontado no romance: “los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse” [Bolaño, 1998: 27]), porém de outra época. Toda a história de *Detectives Salvajes* revolve, portanto, ao redor da literatura, do fazer literário e da procura por referências e poetas de outras épocas. As opacidades com as quais Bolaño confronta o leitor são, nesse contexto, diferentes das outras apresentadas até agora. Algo da estrutura é reminescente de obras como *La ciudad y los perros*, com os deslocamentos temporais, principalmente na segunda parte do romance, na qual os relatos são indistintamente intercalados, tanto com tempos diferentes como com localizações inusitadas. Algo também lembra a estrutura de *Rayuela*, pelos gêneros distintos com os quais somos confrontados nas três partes do livro. E ainda existe também algo semelhante com *Paradiso*, principalmente no que concerne as estruturas frasais (no caso de Bolaño suas frases são tão, ou até mais longas, que as frases de Lezama Lima) e ao vocabulário e referências, no entanto aqui a estética de Bolaño se assemelha como conceito, mas difere muito na forma, pois o vocabulário é cheio de regionalismos. Esses regionalismos, porém, são majoritariamente gírias da Cidade do México, o que o torna (até pela proximidade histórica) mais acessível do que o vocabulário barroco utilizado por Lezama Lima e, enquanto este faz referências à cultura greco latina e à filosofia, desenvolvendo conceitos de maneira errática, Bolaño faz diversas citações a poetas, sem necessariamente utilizar conceitos e manipular seus repertórios, ou seja, sem exigir diretamente do leitor algum conhecimento prévio sobre eles (além de não serem necessariamente escritores reais no caso de Bolaño).

O aspecto pelo qual *Los detectives salvajes* mais se destaca em relação às ferramentas de que se utiliza para tornar sua leitura opaca é o formato em si. A leitura é mais ou menos corrente na primeira parte (não é demasiado arrojado um romance em forma de diário, apesar de não ser o formato mais costumeiro), a segunda parte é fragmentária e dispersa, com vários relatos de diferentes naturezas, sempre tangenciando

---

<sup>52</sup> —¿Hay muchas poetisas?

—Decirles poetisas queda un poco gacho —dijo Pancho.

—Se les dice poetas —dijo Barrios. (Bolaño, 1998: 375)

a vida de Belano e Lima, porém o mais surpreendente e impactante é a terceira parte do livro por mudar radicalmente de gênero narrativo. Até aqui todas as obras seguem um gênero mais ou menos definido do começo ao fim, algo como um romance introspectivo, por vezes de formação, como no caso de *Paradiso*, todos com algum fator de autobiografia. *Los detectives salvajes* parece até certo ponto seguir esse modelo; uma história reflexiva sobre os poetas e seu crescimento e, por mais que tenham acontecimentos inesperados no final da primeira parte quando são perseguidos pelo proxeneta de Lupe, o estilo narrativo mantém-se de tal modo na mesma toada que, mesmo com esses eventos, não se destaca sobremaneira essa perseguição. O realmente surpreendente são os acontecimentos do final da terceira parte, *Los Desiertos de Sonora*, na qual não só Ulises Lima e Arturo Belano encontram de fato Cesárea Tinajero nas últimas páginas do livro, quando essa já parecia algo como uma alegoria narrativa e não uma personagem real, como o cafetão de Lupe, Alberto, encontra todos eles em uma sequência de perseguição, tiroteio e assassinatos. A opacidade nesse caso se caracteriza não por tornar particularmente difícil a leitura da passagem, mas pelo esforço mental que tem de realizar o leitor para reencaixar e justificar as novas situações no contexto do romance, tão diferente em estilo dos acontecimentos anteriores. Parte dessa justificativa não passará despercebida a um leitor atento que perceba que a data do último relato da segunda parte (janeiro de 1976) coincide exatamente com a data do diário da terceira parte. Isso coloca ao leitor uma aparente incongruência, pois o relato ocorre na casa de Amadeo Salvatierra, escritor visceralista e antigo amigo de Cesárea Tinajero, e o diário relata os eventos ocorridos no mês de janeiro, no qual Ulises Lima, Belano e Madero estão nos desertos de Sonora, fugindo de Alberto, ou seja, abre-se uma incerteza narrativa: uma das coisas não pode ter acontecido (ou pode ter acontecido, mas em um sentido mágico ou de paradoxo científico, característica que Bolaño exibe em *Los detectives salvajes*, porém que está mais presente em outras de suas obras, inclusive uma em homenagem à ficção científica: *El espíritu de la ciencia-ficción*). É significativo, portanto, que o relato de Amadeo Salvatierra seja entrecortado na segunda parte por diferentes relatos, de épocas distintas, mas que esse ocorra ao longo de um único dia, no qual o escritor toma com Belano e Lima um mezcal enquanto conta sobre seu passado e que, no final do último relato, eles acabem por dormir. Não é uma decorrência direta que



seja um sonho o que eles vivem na terceira parte<sup>53</sup>, mas existe uma sutil referência que permite ao leitor uma interpretação aberta em relação aos relatos; não está escondida propriamente, simplesmente existe para quem tenha curiosidade de conferir as datas. Porém é pouco dizer que toda a terceira parte é apenas um sonho, pois mesmo assim o relato muda drasticamente, com elementos de romance policial. Aqui dois outros romances de Bolaño são de interesse comparativo: *Amuleto* e *La literatura nazi en América*. A começar pelo caso mais simples da comparação, que permite aprofundar um pouco mais o que significa e como operam as opacidades de Bolaño, *La literatura nazi en América* é um romance muito peculiar. É basicamente uma enciclopédia de autores nazistas ou fascistas na América. O romance passa por diversos países da região, com dados que conferem em certa medida com dados historiográficos (colônias nazistas no Uruguai e no sul do Brasil, torcidas organizadas com inclinações de direita, nazistas disfarçados na Argentina, supremacistas brancos nos EUA etc.), porém com uma peculiaridade, nenhum dos autores existe. Ao inventar esses autores Bolaño passa por um processo de necessariamente inventar também suas obras e suas vidas, que recorrentemente são influenciadas por uma série de escritores que existem de fato, o que torna a obra enciclopédica em algum sentido. Outra característica marcante é, por vezes, a falta de conexão clara entre o fato de o escritor ser nazista e a influência disso em sua obra ou sua vida, algo que torna ainda mais crível a série de relatos<sup>54</sup>. Apesar de suas peculiaridades, um fator sobressai para esta comparação: ao final do romance (que até esse ponto é mais um agregado de entradas que se entrecruza, como o é uma enciclopédia), Bolaño aparece como personagem em uma reviravolta que torna, no último capítulo, o livro em romance policial. Um detetive particular procura um dos escritores, Ramírez Hoffman, que é também um assassino em série, para matá-lo e, em uma mudança inesperada da narrativa, esse detetive procura Bolaño em Barcelona com a única justificativa de que para encontrar um poeta é necessário outro poeta. De forma

---

<sup>53</sup> Como, por exemplo, poderia ser um sonho se a primeira parte é um diário de 1975? Bolaño coloca outra referência a esse fato, um pouco mais humorística, na primeira entrada do diário da terceira parte, em que García Madero confessa ter se confundido: “Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer.” (Bolaño, 1998: 10234)

<sup>54</sup> Isso ocorre porque com “nazista” o autor se refere à noção mais real e menos romantizada da palavra. Ou seja, aquele que faz parte do partido nazista, ou é conivente com políticas nazistas, ou escreve teorias de superioridade racial com base no pseudocientificismo e no nacionalismo, ou apenas professa aliança ao fascismo (mesmo quando é claro que tal escritor não entenda exatamente o significado disso, o que faz com que, por exemplo, pessoas que seriam consideradas inferiores pelo nazismo se fossem nazistas ou neonazistas, o que realmente acontece até hoje) é um nazista, sem que seja necessário que ele seja também um assassino ou torturador (existem também casos assim no livro).

semelhante a *Los detectives salvajes*, não faz sentido nem basta categorizar apenas como sonho os acontecimentos do fim do livro (que é também imbuído de certas facetas autobiográficas, ao descrever uma visita de Bolaño ao Chile durante a ditadura militar), nem faz sentido chamá-lo de “mágico” (como frequentemente se fez e ainda se faz com qualquer obra literária da América Latina). A dificuldade que opera aqui é a do choque entre duas formas muito díspares: uma enciclopédia e um romance detetivesco. A compreensão da narrativa passa, portanto, por um processo de adaptação a diferentes gêneros literários contidos em um mesmo espaço; não é lícito ao leitor preferir um ou outro formato, pois, sem aviso ou motivo aparente, o gênero muda drasticamente. Outra faceta da opacidade é uma que é comum, de certa forma, aos outros romances aqui tratados, mas radicalizada em certa medida: por conter em grande parte um relato autobiográfico, o pressuposto inicial do leitor seria que de alguma forma os relatos tangenciassem ou tivessem relação com o mundo, algo que parece impossível no caso de *Los detectives salvajes*. Horacio Oliveira em *Rayuela* é o personagem mais distante do autor, dos romances aqui tratados é o único que não passa assumidamente por situações idênticas às da vida do escritor e, mesmo assim, o romance tem como foco as introspecções pessoais, sem nenhum evento grandioso; o Poeta em *La ciudad y los perros* é bem próximo de Vargas Llosa, que assumidamente passou por situações parecidas no colégio militar e José Cemí, apesar das grandes digressões narrativas que inserem fábulas e eventos fantásticos na trama da obra, no fundo é apenas um reflexo de um rapaz cubano de classe média que frequenta a faculdade e começa a escrever poesia. No caso de *Los detectives salvajes*, a pretensa característica biográfica da obra coloca a narrativa em um espaço surpreendente e surreal, porém, sempre tão próximo da proposta inicial que causa certo choque ao descrever eventos como um imigrante que ganha na loteria por ver números escondidos nas ruas de Barcelona, uma luta de espadas entre Belano e um crítico literário, um neonazi arrependido que é deportado e ajuda Lima em Israel, o resgate de uma criança em uma gruta demoníaca, eventos esses de grande nebulosidade que culminam com a absurda perseguição e assassinato de Cesárea Tinajero, seguido pelo assassinato de Alberto e fuga de García Madero e Lupe. Cabe recordar que o termo “opacidade”, por mais que conflua muitas vezes com “dificuldade” difere, porque de fato não é exatamente “difícil” ler a narrativa de Bolaño (por mais que, como Cortázar e Lezama Lima, o autor faça uso também do recurso de longuíssimas frases), a dificuldade reside na compreensão da lógica interna dos eventos, algo que, dos autores até agora aqui estudados, Bolaño manipula em maior grau. Um ponto interessante da comparação é com

*Rayuela*, que apresenta verbetes da obra de Morelli, relatos desconexos e experimentações linguísticas, porém a gradatividade de Bolaño na irrealidade dos eventos e a ocorrência única de algo que é muito fora da lógica previamente estabelecida colocam *Los detectives salvajes* em uma categoria distinta de *Rayuela*; de certa forma, existe um processo de adaptação que opera tanto em *Rayuela* como em *Paradiso*. O leitor, de tanto que é exposto à lógica desconjuntada, acaba por se acostumar a ela, mesmo que não a compreenda completamente, enquanto nos livros citados de Bolaño não existe transição nem tempo para se acostumar com esse evento que será único na narrativa (algo que faz lembrar a observação de Barthes sobre as características do romance contemporâneo, citada na introdução, em que coloca que para as novas estéticas surgidas o autor pode falhar ao tentar representar uma nova subjetividade por cair na armadilha de criar apenas outro sistema de regras, porém, em Bolaño, a experimentação parece fugir dessa colocação em alguma medida, paradoxalmente, ao voltar-se de repente para um gênero de romance que é considerado tipicamente como “menor” e mais simples pela crítica e pela academia).

A segunda obra de Bolaño que merece destaque na comparação com *Los detectives salvajes* é *Amuleto*. O livro conta a história de Auxilio Lacouture, personagem baseada em Alcira Soust Scaffo, poeta uruguaia que ficou escondida doze dias no banheiro da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) durante a ocupação militar da universidade em 1968 (que culminou com o massacre de Tlatelolco, assassinato de civis pelos militares durante uma manifestação<sup>55</sup>). *Amuleto* é o romance que se segue a *Los Detectives Salvajes* na bibliografia de Bolaño e parte deste romance está reproduzida na parte dois de *Detectives Salvajes*, em um relato sob o nome de Auxilio Lacouture. É significativo esse capítulo e a comparação com o romance que a ele se seguiu por ser representativo de uma importante faceta da produção de Bolaño: as narrativas, mesmo quando se referem palpavelmente a eventos reais, históricos, são carregadas de um alto grau de experimentação estética, voltada à introspecção, remanescente da forma de Cortázar em *Rayuela*. O que o autor faz então é misturar o verossímil, regado de impressões (narradas em ambos os exemplos em primeira pessoa) inusitadas, pode-se dizer de natureza poética (com alguma definição maior referindo-se ao termo como gênero literário, não como denominação difusa de um tipo de olhar, pois escrever poesia é um tema recorrente de sua obra), com eventos de natureza absurda,

---

<sup>55</sup> Para mais informações sobre esses e outros eventos de 1968 no México, consultar *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968* (2006) de Jorge Volpi.

quase impossível, que parecem retirados diretamente de romances de ficção científica ou detetivescos, algo explícito nas primeiras linhas de *Amuleto* (não incluído em seu relato em *Los detectives salvajes*): “Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz.”

Em *Amuleto* a narrativa acompanha a protagonista em sua chegada ao México, onde se declara “mãe dos poetas mexicanos”. Suas experiências boêmias com os poetas, que incluem o grupo de real visceralistas de Belano, são entrecortadas sempre com sua experiência de refúgio no banheiro da UNAM, como se ela lembrasse reiteradamente dos acontecimentos, algo como quem sofre de um distúrbio de estresse pós-traumático, ou, por vezes, como se ela ainda estivesse presa dentro do banheiro, simplesmente imaginando e relembrando sua própria vida. *Los detectives salvajes*, *Amuleto* e a obra de Bolaño, no geral, dos autores aqui discutidos, é a que mais explicitamente coloca o papel da subjetividade latino-americana em primeiro plano. Se, como foi o objetivo demonstrar por aqui, as outras obras contêm sim os grandes embates específicos da vivência na América Latina e da constituição da subjetividade nesse contexto, seja como imigrante ou aluno de escola militar, em Bolaño, a busca dessa identidade é tão importante quanto a busca poética e, dos autores aqui escolhidos, é o que mais explicitamente utiliza o termo *latinoamericano*, com reflexões específicas atreladas a seu uso. E, como nos outros casos, apesar do grande amor devotado aos companheiros latino-americanos, grande parte de suas colocações exibem também, de modo velado ou não, dificuldades e resistências quase inescapáveis:

Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada. Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas, en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable. (Bolaño, 1999: 355)

Porém, ao mesmo tempo, o termo *latinoamericano*, sua utilização e, em um sentido mais prático, a característica identitária que une pessoas dessa região sob o

pressuposto de que partilham de uma mesma condição, por mais que existam diferenças gritantes entre os países, tanto em dimensão territorial quanto em condições econômicas, toma um impulso especial ao ser designado diretamente, algo que é apenas sugerido nos outros autores (no episódio do pão francês de *Rayuela* por exemplo, ou na necessidade de reiterar constantemente as características de um vocabulário cubano no romance de Lezama Lima). De certa forma também, de maneira assumida (pelas inúmeras referências a poetas e romancistas que faz Bolaño em sua obra), é desse conjunto de referências e revitalização da literatura latino-americana dos anos 1960 que vem essa reafirmação identitária direta e sem disfarces em um romance da década de 1990, algo que se reflete também nas discussões acadêmicas e sociais que colocaram em voga visões identitárias de grupos minoritários e o fazem até hoje, sendo esse um dos grandes embates do mundo contemporâneo, tanto na arte quanto na política. É importante ressaltar, no entanto, que, diferente da visão que normalmente se consolidou na crítica e na academia a respeito de movimentos de “minorias” como o pós-colonialismo (termo genérico muitas vezes aplicado indistintamente, não necessariamente representativo de nenhum autor aqui tratado), nem Bolaño nem nenhum dos outros autores se coloca em posição de vítima<sup>56</sup>, muito pelo contrário. Lezama Lima conclui sua obra com uma iniciação poética de fato; tanto em *Rayuela* quanto em *La ciudad y los perros* a conclusão, apesar de inescapável e triste, não é particularmente melodramática, sendo aberta em *Rayuela* e agridoce em

---

<sup>56</sup> É difícil aqui fazer referência a algo específico, tanto pela abundância de fontes variadas e heterogêneas, quanto pelo caráter contemporâneo do debate, o que não deixa entrever alguma obra de fato “representativa” ou “canônica” dessa opinião (pelo menos não pude defini-la com pesquisa bibliográfica), difundida tanto por meios de comunicação centristas e direitistas, quanto por alguns acadêmicos. Se o leitor desconhece completamente essa posição no debate contemporâneo, posso referir, por exemplo, os acadêmicos Jordan Peterson nos EUA e Canadá, e Luiz Felipe Pondé no Brasil (apenas porque me parecem os mais conhecidos e vocais nessas regiões), mas qualquer procura simples por editoriais e colunas da maioria dos jornais e revistas orientadas para a direita certamente encontrará exemplos dessa posição. Apesar de ser mais comum nesse espectro político, também é às vezes reproduzida pela esquerda (Slavoj Žižek é um exemplo de uma dessas personalidades, porém, com argumento de outra natureza. Com uma análise de viés marxista, critica a fragmentação dos movimentos e conseqüente enfraquecimento da esquerda e da luta de classe, muito diferente dos professores citados anteriormente que apenas reduzem ou simplesmente negam a existência da opressão). Sobre isso, apenas faço o comentário de que existem aproximadamente 640 milhões de pessoas na América Latina (aqui, tratando sobre a crítica da auto-vitimização de países subdesenvolvidos, mas da mesma forma existem 4 bilhões de mulheres, em relação ao feminismo etc.) e seria impossível que alguém, nesse contingente, que identifique alguma forma de opressão, não tenha opiniões equivocadas ou não seja tomado por uma comisseração exagerada. Parece apenas humano que algumas pessoas sintam necessidade de reduzir complexidades e construir um único bode expiatório, o que não desvalida nem enfraquece um movimento inteiro. Seria vitimização procurar dados históricos e deles tirar conclusões sobre as estruturas sociais do presente? Algumas estruturas que perduraram por séculos só recentemente foram aliviadas e estão aos poucos sofrendo mudanças (outras nem tanto), não é razoável que seus efeitos ainda sejam sentidos? De qualquer forma, os autores aqui tratados às vezes utilizam linguagem pungente, porém nunca se colocam como vítimas de nada, apesar de identificarem, por meio de fatos, alguns antagonistas.

Vargas Llosa; esses são os casos que poderiam, em uma crítica não particularmente atenta, serem considerados como “vitimistas” no sentido de não oferecerem escapatória (nenhuma das duas apresenta uma “vítima” nem um “opressor” simplificado, muitas vezes ambos os conceitos habitam juntos em uma mesma personagem). Já no caso de Bolaño não existe nem a possibilidade dessa interpretação; o autor escapa radicalmente mesmo da possibilidade remota de vitimização em qualquer nível, outro motivo pelo qual o final rocambólico encaixa de maneira inesperada, porém válida ao final do livro: a passagem é uma recusa a um realismo cru em que os personagens não encontrariam Cesárea Tinajero e ela seria esquecida pela literatura; o autor não só recusa uma melancolia do apagamento de uma obra que os personagens consideram importante, como lhe dá um final espetacular, com tiros, emoção e assassinatos, não característicos do restante do romance. Essa é outra das características pela qual a comparação com *Amuleto* é de interesse, pois, apesar de em muitos sentidos ser mais opaca que a de *Los detectives salvajes* (é a narração de um sonho ou alucinação que Auxilio Lacouture tem olhando a privada do banheiro da Faculdade de Letras da UNAM, depois de doze dias sem comer, escondida durante a ocupação militar) em outros é muito mais clara, porque por se caracterizar como sonho permite uma narração digressiva que diz claramente algo que permanece escondido em *Los detectives salvajes* por trás de seu final aparentemente emocionante:

Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve. Y su canto fantasma o el eco de su canto fantasma, que es como decir el eco de la nada, siguió marchando al mismo paso que ellos, que era el paso del valor y de la generosidad, en mis oídos.(...)

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto.

(Bolaño, 1999: 1605)

Em um contexto similar às ditaduras militares do Caribe e da parte sul da América, no México apresentava-se um contexto de autoritarismo direitista, com favorecimento da

economia estadunidense, sob uma fachada de democracia pelo Partido Revolucionario Institucional (PRI), que permaneceu setenta anos no poder no México. Em 1968, a ocupação militar da UNAM, assim como outros eventos passados que contribuíram para a agitação social, levou estudantes, assim como as classes trabalhadores, às ruas do México em protesto ao autoritarismo e falta de agência democrática em um pretensão sistema de partidos<sup>57</sup>. A figura de Alcira Soust, importante para o movimento de 1968, representada em *Amuleto* por Auxilio Lacouture, é pintada como marco de resistência não só política e social desse contexto em específico, mas oferece, nesse final construído por Bolaño, um ponto de reforço e segurança aos poetas e escritores latino-americanos, que se recusa a verbalizar uma mera reclamação vitimista, por mais que a imagem, em última instância, seja desesperada: uma caminhada ao abismo imaginada por uma mulher faminta durante uma ocupação militar.

Algo que logo se ressalta na análise de *Los detectives salvajes*, com seus capítulos que, se o leitor tiver a curiosidade de procurar, são outros livros do autor, seus personagens que são referências, não tão claras nem indecifráveis, a pessoas reais, seus poemas concretos que parecem não ter nenhum sentido à primeira vista, mas que depois, com atenção, começam a suscitar algumas conexões, suas datas que confluem de maneira peculiar, sua narrativa que se conecta em pontos inesperados e de formas bizarras, porém ao mesmo tempo previsíveis sob um olhar meticuloso, é que *Los detectives salvajes*, apesar de sua alta carga de introspecção e digressão narrativa, que o coloca próximo a obras mais canônicas da literatura em questão de estrutura narrativa, é também em sua totalidade (apesar de o ser mais escancaradamente na última parte) um romance de detetive. Porém ocorre um deslocamento pouco convencional e para percebê-lo basta perguntar quem são os *detectives salvajes*. A resposta óbvia é Arturo Belano e Ulises Lima e talvez o recém-convertido Juan García Madero e os outros visceralistas. Mas em um romance detetivesco o que acontece de praxe é que o leitor acompanha o(s) detetive(s) que gradualmente recolhem pistas até resolverem o mistério e, apesar de seguirmos na primeira parte García Madero, na segunda, a maior do livro, ele não está presente em absoluto. O grande mistério do livro, à primeira vista, seria o que aconteceu com Cesárea Tinajero, porém isso também não é satisfatório, porque na segunda parte (vale lembrar, a parte intitulada *Los detectives salvajes*) as menções a ela são poucas e são abundantes as feitas a Ulises Lima e Arturo Belano. A resposta óbvia então, que fica clara na

---

<sup>57</sup> Consultar *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968*, citado na nota 55.

comparação com outros romances de detetive, é que o detetive é o leitor que está à procura não de Cesárea Tinajero, mas de Belano e Lima. Assim como aconteceria nesse tipo de romance, é como se um detetive tivesse encontrado o diário de um rapaz mexicano na primeira parte, com diversas menções a um grupo de poetas esquecidos e então partisse para o campo para coletar uma série de entrevistas e relatos, até finalmente encontrar a segunda parte daquele mesmo diário. A grande inversão que faz Bolaño é que a história não é sobre o detetive (que, em uma especulação um pouco ingênua, mas algo divertida pelo caráter imaginativo, pode ter sido contratado pelos pais de García Madero para encontrar seu filho perdido, pela própria polícia que procura os assassinos de Alberto, pelos capangas de Alberto para encontrar o chefe assassinado, ou mais algumas dezenas de respostas que cada leitor certamente inventará ou descobrirá por si só), é na verdade um romance de pistas, para um leitor que se converte em detetive.

Além dessa dimensão quase lúdica em que Bolaño transforma o leitor em detetive, existe também uma outra, mais sisuda e mais claramente acessível, que é a dimensão e o sentido pelo qual se pode entender Belano e Lima como detetives. Essa está ligada diretamente ao ato de procura e redescoberta de escritores que de outra forma seriam esquecidos. Cesárea Tinajero é completamente ignorada por qualquer tipo de crítica literária ou mesmo pelo público em geral, descoberta por Lima e Belano em uma revista antiga dos poetas viscerrealistas, assim como outros autores ligados ao movimento, como Amadeo Salvatierra com quem a dupla de protagonistas faz entrevistas e que, em 1976, trabalhava como escritor de cartas, quando confessa a eles:

Todos la olvidaron, menos yo, muchachos, les dije, ahora que estamos viejos y que ya no tenemos remedio tal vez alguno se acuerde de ella, pero entonces todos la olvidaron y luego se fueron olvidando a sí mismos, que es lo que pasa cuando uno olvida a los amigos. Menos yo. O eso me parece ahora. Yo guardé su revista y guardé su recuerdo. Mi vida, posiblemente, daba para eso. Como tantos mexicanos, yo también abandoné la poesía. Como tantos miles de mexicanos, yo también le di la espalda a la poesía. Como tantos cientos de miles de mexicanos, yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse. (Bolaño, 1998: 10186)



Essa atividade detetivesca, de sentido menos emocionante e que, apesar de conter eventos surpreendentes de ação (como a ida de Belano à África durante uma guerra civil, a luta de espadas com um crítico literário, o resgate de uma criança de uma gruta), é o mais presente na obra, diz respeito à procura e ao resgate da poesia. O caráter amargurado do relato de Amadeo se dá pelo esquecimento que foi feito de seus amigos poetas e de ter abandonado a escrita, o que gerou esse “desaguamento em canais cinzentos”. E é por isso que o trabalho detetivesco, que força a lembrança da poesia mexicana, assume um papel tão central e, nesse jogo entre ficção impossível e relato biográfico, é o que mais se aproxima de um papel que pode ser realizado na prática. Por ser uma atividade aparentemente menos emocionante do que as grandes perseguições, histórias de amor transloucado e ação constante, recebe normalmente muito menos atenção do grande público, o que gera esse esquecimento e inúmeras histórias de desilusão e pobreza, tão comuns em se tratando de escritores no caso da América Latina (mesmo que a situação seja semelhante em muitos outros lugares), como por exemplo com Mário Santiago Papasquiaro, o Ulises Lima do romance, autor que Bolaño identificava como um dos grandes de sua geração, e que morreu em um acidente de carro (por ter adquirido o hábito de atravessar a rua sem olhar para os lados) sem ter publicado grande parte de sua obra e sem nenhum reconhecimento literário. Porém mesmo essa perspectiva sombria da vida do poeta ainda guarda algum esforço lírico, como nota Montserrat Madariaga Caro, em seu livro *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*: “La gran diferencia está en que Mario Santiago publicó muy poco del vasto material que tenía, y cuando lo hizo fue siempre entre amigos, en ediciones artesanales; en cambio, Bolaño terminó siendo editado por una gran editorial.” Bolaño optou por empreender a escrita primariamente de romances quando do nascimento de seu segundo filho, supostamente como forma de aumentar seu rendimento, escrevendo mesmo nos seus últimos anos de vida quando já estava doente, sendo sua morte meros cinco anos após a publicação de *Los detectives salvajes*, publicação que lhe conferiu sucesso. Essa diferença de postura perante a literatura é ainda comentada no livro de Madriaga Caro por Rubén Medina, poeta e um dos fundadores do infrarrealismo, e o personagem Rafael Barrios no romance:

El primero es un francotirador, experto en el *hit and run* y la des-ubicación, en la elaboración de archivos e ir apuntando todo lo que ve y escucha: vive para escribir y termina haciendo una obra literaria. Por otra parte, al escritor suicida le interesa mucho más la experiencia de los sentidos, rolar

con los amigos, subvertir la vida cotidiana y la confrontación pública (poner a los escritores profesionales y elitistas en su lugar). Para el suicida, la lucidez momentánea es su manuscrito inédito (...) el poema brota en las conversaciones, caminatas, borracheras, en las llamadas telefónicas como una alteración de las normas lingüísticas, sociales, estéticas, verbales. No escribe para hacer una obra poética, esa no es la brújula diaria que anima la existencia. Escribe porque no puede impedirlo. (Madriaga Caro, 2010: 125)

Dessa postura singular que os autores assumem perante a literatura (no que diz respeito a transformar a própria vida em um objeto lírico), atitude que não só é representada por seus personagens, mas também, ao que parece pelas informações biográficas disponíveis, que eles tentavam igualmente absorver para sua vivência particular do mundo, surge a estética peculiar das suas obras que, por ser em si uma forma particular de encarar a realidade, alimenta circularmente sua forma de compreensão do mundo. Como objeto literário suas obras servem não apenas como crônicas “iluminadas” de santos ou mártires que atingiram alguma epifania particular, mas como modos de iniciação do leitor que, por isso, assume um papel tão grande na leitura do romance. Se em *Paradiso* o objetivo era assumidamente uma iniciação no mundo lírico por meio da descrição dessa iniciação no corpo da personagem de José Cemí, em *Rayuela* e em *Los detectives salvajes* essa iniciação se esconde por trás de camadas textuais que devem ser desvendadas. Em *Paradiso* existem, é claro, séries intermináveis de imagens e alegorias a serem desembaraçadas, no entanto o objetivo narrativo é claro e direto, recontar a trajetória de iniciação de Cemí, enquanto nos romances de Cortázar e de Bolaño o leitor permanece até o final do livro questionando qual a finalidade narrativa da obra, onde irá desembocar, o que é importante e faz parte da narrativa central e o que é digressão e nunca será retomado; em *Paradiso* essas digressões que não são retomadas contribuem também para a opacidade da obra, mas de um modo ou de outro o leitor ainda está seguro que, ao fim e ao cabo, aquela história ainda desemboca na educação de Cemí (por mais que um sonho ou mito seja deslocado ou bizarro, se ele não está diretamente conectado a esse objetivo, é mais palatável que seja apenas uma linha solta), enquanto nessas outras duas obras não existe um parâmetro pelo qual o leitor possa saber o que é importante para a narrativa e o que não o é, o que faz com que pesos diferentes sejam dados para passagens diferentes por cada leitor (algo que fica patentemente claro em conversas com outros

leitores ou ao procurar críticas sobre tais livros). Pelas similaridades estéticas entre *Rayuela* e *Los detectives salvajes* cabe supor, como é objetivo desta dissertação, que existe de alguma forma também uma convergência ideológica e temática e Diego Trelles em seu ensaio *El lector como detective en “Los detectives Salvajes” de Roberto Bolaño* esclarece em parte essa convergência:

Con *Los detectives salvajes* Bolaño retoma, de una manera más oblicua, temas fundamentales en los que había profundizado Cortázar: la angustia existencial de toda una generación condenada al fracaso; el juego de los dobles; la persecución circular; la desconfianza permanente ante el lenguaje (y la paradoja que supone el hecho de que su destrucción sólo pueda ser posible utilizando ese mismo lenguaje); la musicalidad de la prosa; la búsqueda de sentido desde el sin sentido y, sobre todo, a partir de la asimilación de fórmulas narrativas propias del suspenso detectivesco, la nueva manera de entender el oficio del escritor y la tarea del lector. (Trelles, 2005: 145)

Essas similaridades que aponta Trelles são essenciais para compreender a obra de Bolaño, principalmente levando em consideração que ele é, dos escritores aqui tratados, o mais novo, e certamente foi influenciado pela estética que o precedeu. Em muitos sentidos a valorização da literatura latino-americana nos anos 1960 foi um catalizador também para uma formação identitária por meio da literatura, que assume caráter mais subjetivo e cultural do que outras tentativas de unificação políticas como o pan-americanismo de Simón Bolívar ou mesmo a formação do Mercosul, tentativas essas sempre com forte oposição dos EUA, que incluem desde tentativas de desarticulações diplomáticas até financiamento de golpes de estado quando esses movimentos começam a ter algum sucesso, como foi o caso dos golpes militares do Chile e do Brasil, além do domínio militar que a potência já exercia sobre países como a Colômbia (com o notável episódio da companhia bananeira<sup>58</sup>), Cuba (antes da revolução, apesar da existência ainda

---

<sup>58</sup> Faço referência ao massacre perpetrado pela *United Fruit Company*, imortalizado no romance *Cien años de Soledad* de Gabriel García Marquez.

hoje de Guantánamo), Panamá (que permitiu a construção e aquisição do canal transoceânico, mesmo que dentro do território do país) e Nicarágua (gerando a luta revolucionária de Sandino contra a ocupação militar dos EUA), entre outros<sup>59</sup>. Essa identidade latino-americana, tema explícito de Bolaño, apesar de ter inúmeros precedentes históricos, necessitou e ainda necessita de uniões que operam também no nível cultural e da formação individual subjetiva, pois enquanto “somente” interesses de natureza econômica e geopolítica são professados, grande parte (se não, francamente, a maior parte) das pessoas é alienada do debate e grandes potências econômicas e geopolíticas, nominalmente os Estados Unidos da América, sempre se sobrepõem, por seu poder incomparável principalmente no que diz respeito ao poderio militar. Em Bolaño, esse esforço assume a forma da inclusão da diversidade de nacionalidades entre seus personagens (inclusive de forma sombria e sardônica em *La literatura nazi en América*) e são esses personagens, com suas multiplicidades de vozes e impressões sobre o mundo que geram a opacidade que no romance de Cortázar opera majoritariamente em uma só voz, apesar das outras similaridades apontadas por Trelles no excerto acima. Ainda comparando os dois escritores o autor comenta:

A diferencia de Cortázar, Bolaño no invita al lector cómplice a través de un "Tablero de direcciones" sino que lo hace jugando con las referencias,

---

<sup>59</sup> Aqui são feitas diversas menções a episódios variados da história da América Latina como representativos da dominação e ação direta do governo dos EUA sobre o resto da América; esses episódios são uma pequena parcela da totalidade de acontecimentos referentes a essa dominação. Como é de se esperar, cada um desses episódios pode ser aprofundado com uma bibliografia específica, e que são quase sempre tratados com mais detalhamento e dados documentais em livros de história específicos de cada país (para uma referência superficial desses episódios, indica-se a bibliografia anteriormente citada na nota 18). Cabe ainda comentar que essa influência não é um fator do passado, pelo contrário, continua igualmente presente na política da América Latina. No entanto, no que concerne episódios políticos contemporâneos, muitas das informações necessárias para um estudo aprofundado não são acessíveis, pois o governo dos EUA mantém, obviamente, parte da documentação confidencial (assim como qualquer país do mundo). Gradativamente alguns documentos são desconfidencializados pelo governo (atualmente [17/09/21] podem ser consultados em <https://nsarchive.gwu.edu/>). Porém, mesmo com a ausência de documentos do governo, os EUA sempre têm marcas de envolvimento em inesperados golpes e guinadas à direita na política americana. Para indicar ao menos um acontecimento recente, podemos analisar o golpe de Estado na Bolívia (ver: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/sep/18/silence-us-backed-coup-evo-morales-bolivia-american-states>). Nesse evento, um dos principais fatores que sobressaíram foram a disponibilidade das minas de lítio ao mercado dos EUA, elemento primordial para fabricação de carros elétricos. Elon Musk, o homem mais rico do mundo, dono da *Tesla*, fabricante de carros elétricos, disse a respeito do golpe: *We will coup whoever we want! Deal with it.* (para uma análise do envolvimento de Musk com o golpe ver: <https://www.brasildefato.com.br/2020/07/25/vamos-dar-golpe-em-quem-quisermos-elon-musk-dono-da-tesla-sobre-a-bolivia>). Não é necessário, portanto, muita imaginação e especulação para supor que os EUA tenham algum envolvimento com o golpe.

mezclando la realidad con la ficción, los hechos y las conjeturas, los personajes apócrifos con los históricos y poniéndole trampas para que, tarde o temprano, termine asumiendo el papel de descifrador. (Trelles, 2005: 145)

A esse recurso estético María Antonieta Flores denomina de “estética da imprecisão”, algo que parece, de fato, mais proeminente em Bolaño do que em Cortázar. É certo que as digressões e anedotas pouco convencionais são muitas vezes confusas e bizarras, porém em *Rayuela* esses espaços são preenchidos de alguma forma pela subjetividade do leitor, já em Bolaño, por conta da reminiscência da estrutura do romance policial, os fatores são propositadamente imprecisos. A diferença sutil que opera então entre os dois autores é que se em Cortázar basta “não entender” uma passagem por ela constituir intencionalmente algo que não deve ser entendido diretamente, mas por meio de uma subjetividade, em Bolaño esse não entendimento deixa uma sensação de incompletude, como se faltasse ainda um pedaço a ser desvendado da história. A contravenção que Bolaño faz é justamente que, diferente de uma tradicional história de detetives, esse pedaço, que o leitor certamente terá grande curiosidade em descobrir, não existe; o pedaço que falta também deve ser, da mesma forma, preenchido pela subjetividade do leitor, assim como em Cortázar, porém gera o sentimento particular e constante de falta, algo como uma busca obsessiva que com um pouco mais de insistência seria solucionada, daí essa estética do impreciso que contribui em Bolaño para a opacidade de sua obra.

Essa faceta entre misteriosa, opaca e imprecisa não deixa de conter um alto teor político, como explicitado acima, que se nos outros autores aqui tratados exige uma análise mais cuidadosa, em Bolaño é mais direta (apesar de também só aparecer após alguma análise e reflexão). Em sua tese de doutorado *La otra America, Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*, José Javier Fernández Díaz comenta:

Casi todos los estudiosos de la obra de Bolaño — Echevarría, Espinosa, Manzoni, Gras, etc. — coinciden en que su proyecto literario se gesta como narración del hundimiento de la revolución colectiva que supusieron las dictaduras latinoamericanas ocurridas entre los años 70 y 80. (Fernández Díaz, 2009: 310)

Bolaño apresenta um caso tão importante e emblemático para esta análise justamente por isto: absorveu as influências e a situação sociopolítica de escritores dos anos 60 e 70 e deixa mais claros alguns elementos de sua estética. Se nas outras obras aqui apresentadas é necessário entender as referências literárias e o contexto que gerou cada uma das obras para chegar ao ponto de se defrontar com uma tentativa deliberada de construção ou oposição subjetiva por meio de um novo projeto de identidade, e se esses outros escritores tateavam ainda uma forma de fazê-lo que fosse ao mesmo tempo acessível de algum modo, pela necessidade de acessar o leitor por mais que a questão se coloque de formas complexas, e opaca de outra, pela exigência que apresenta o próprio assunto e por ser difícilimo, se não impossível, construir uma nova identidade com base em uma estética antiga já utilizada para outros fins, no caso de Bolaño, apesar ainda de sua estética singularmente opaca, é aberto o espaço francamente político. Isso não significa, no entanto, que ele é programático e óbvio<sup>60</sup>. Mesmo sendo abertamente político é muito ambíguo na asserção dos caminhos que devem ou podem ser tomados. Frente a uma possibilidade frustrada de revolução que ou é aplastada por poderes externos, com embargos, restrições de circulação e até, como vimos aqui, com ocupações militares, ou é tomada por demagogos que se aproveitam de um movimento popular para ascender politicamente, Bolaño não apresenta diretamente algo como uma resposta, mas uma multiplicidade de vozes que por vezes se contradiz e encavala opiniões diversas, da mesma forma como o faz com seus personagens (os real visceralistas são descritos tanto como poetas geniais, como por adolescentes que não são poetas, simplesmente se disfarçam como tal para venderem drogas). Fernández Diaz continua seu comentário, com base no discurso de Bolaño ao receber o prêmio Rómulo Gallegos:

Como apuntaba al final del apartado anterior, el sueño de la revolución condujo a las pesadillas totalitarias que asolaron el continente y sacudieron no solo a los movimientos de izquierdas sino a toda la sociedad civil. El propio escritor, en el discurso que pronunció al recibir el premio Rómulo Gallegos, menciona este factor como elemento fundacional de su narrativa: «entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las

---

<sup>60</sup> Vale lembrar que nem Vargas Llosa, que iria concorrer à presidência do Peru, é programático na obra aqui analisada, *La ciudad y los perros*.

causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era » (Fernández Díaz, 2009: 310)

Existe, explicitado diretamente na fala do escritor, um ressentimento latente, porém ao mesmo tempo uma assertividade na necessidade de se constituir como ser político (mesmo quando diz “que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era” abre uma ambiguidade múltipla, incerteza que faz parte da estética de sua literatura), e essa necessidade se demonstra também por meio de seus personagens, de Auxilio Lacouture presa no banheiro da UNAM, de Belano que insiste em visitar o Chile quando do golpe militar de Pinochet e, mais velho, com suas incursões por Luanda durante uma crise política, na qualidade de repórter, quase um suicídio, da prisão de Ulises Lima e de sua briga com neonazistas, entre outros exemplos espalhados pelo livro. Desse modo incerto Bolaño atesta que é necessário sempre alguma atitude prática, por mais que a batalha esteja perdida de partida, sempre com solidariedade e guiado por uma empatia que reúne em si uma ideia de América Latina, que assume uma imagem potente ao final de *Amuleto* quando uma massa de jovens poetas latino-americanos se dirigem a um abismo e, apesar dos esforços de Lacouture, inevitavelmente caem, imagem muito remanescente da famosa frase que Eduardo Galeano utiliza para descrever a América Latina: “Ciento veinte millones de niños se agitan en el centro de esta tormenta”, primeira frase de *Vienas abiertas de latinoamerica*.

A essa busca difusa está, novamente, assim como nas outras obras tratadas aqui, associada a figura de um personagem também errante, sem objetivo rigidamente definido, que em certo sentido procura algo como uma resposta ou uma aventura, mas não deve ser confundido com um herói, pois no mesmo grau de sua procura existe também uma aporia que faz com que ele devaneie e ande sem destino e passe horas sentado em uma mesa de bar ou à beira de um rio. Assumidamente em *La ciudad y los perros* a presença desse arquétipo é menor, porém menos por uma visão diferente acerca dessa busca, e mais porque nesse romance a figura do poeta (no caso literalmente o personagem chamado “Poeta”) não tem o protagonismo como nas outras obras; mesmo assim é ele que anda perdido pelos pátios do colégio e pelas ruas do Peru (essas passagens não são, de fato, exclusivas dele, porém faz parte de seu personagem uma postura que é reconhecida por seus colegas como “poética” que inclui essas atividades que são genericamente denominadas poéticas, o que engloba a atividade literária em si). Essa postura de descolamento e marginalidade assume também um importante significado dentro desses

romances, pois leva a que os personagens sejam encarados como “vagabundos”, pessoas sem responsabilidade ou confiança e até mesmo criminosos (novamente, algo que está menos presente em *La ciudad y los perros*, apesar de ser um resquício, e muito presente em *Los Detectives Salvajes*). A atitude que os aproxima sempre às margens da sociedade, algo por vezes deliberado, por vezes simplesmente a condição basal de sua existência (Belano, Lima e García Madero são descritos em certo ponto como jovens pobres do DF<sup>61</sup>) permite-lhes também a liberdade de trânsito entre diferentes estratos, o que será benéfico para seu ofício de escrita e igualmente importante na formação cultural de suas identidades, o que precede em muitos sentidos sua escrita (é notável em *Los detectives salvajes* por exemplo a menção quase humoristicamente contínua ao ódio dos poetas *visceralistas* a Octavio Paz, poeta mexicano e Nobel de literatura, que planejam inclusive em algum ponto capturá-lo, o que demonstra uma característica de afronta ao que são as bases consideradas canônicas da poesia). A respeito desse tipo de personagem, que Carlos Burgos Jara denomina de “pobres diablos”, o autor comenta em seu ensaio *Los detectives salvajes y el “realvisceralismo”*:

A pesar de ese afán de desprendimiento del propio "yo", el pobre diablo goza de algunas ventajas. Como no tiene que situarse en un lugar específico o representar repetitivamente un rol asignado dentro del campo, puede desplazarse a voluntad por él sin realizar mayores reparos. Precisamente porque no se encuentra encerrado en un espacio específico y porque goza de absoluta invisibilidad, el pobre diablo puede moverse a placer por los márgenes del canon y observar sin presión sus zonas oscuras y de indeterminación. En este sentido, el pobre diablo es siempre menos un sedentario que un nómada. El pobre diablo no va a ninguna parte. Su fijación no se encuentra tanto en los puntos de partida o de llegada, sino en el trayecto mismo. Los puntos de su ruta están subordinados a este trayecto. (Burgos Jara, 2011: 316)

---

<sup>61</sup> E em certa passagem todos os jovens de vanguarda literária são assim descritos: “Después de hacer algunas observaciones del tipo «el realismo nunca es visceral», «lo visceral pertenece al mundo onírico», etcétera, que más bien me desconciertan, postula que a los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria. Le pregunto a qué se refiere exactamente con la expresión «muchachos pobres». Yo no soy precisamente un ejemplar de «muchacho pobre». Al menos no en el DF. Pero luego pienso en el cuarto de vecindad que Rosario comparte conmigo y mi desacuerdo inicial comienza a desvanecerse.” (Bolaño, 1998: 2104).



Essa personagem que tem a liberdade de deambular pelas ruas livremente, que rejeita movimentos e pontos determinados, que faz da busca seu objetivo (assim como a Maga descrevia Horacio em sua carta a Rocamadour, alguém que buscava sempre alguma coisa sem nunca saber o quê) tem ainda mais uma característica importante, e que pode ser encontrada nos outros romances aqui tratados, que é o elemento da viagem e do distanciamento. Já vimos que o tema da migração é recorrente, se não diretamente na narrativa, na biografia dos autores que tratam dessa opacidade: em *La ciudad y los perros* Vargas Llosa escreve sobre sua experiência no colégio militar enquanto realiza sua tese de doutorado em Barcelona; em *Rayuela*, Horacio é um migrante argentino em Paris, que reflete a situação de Cortázar; em *Paradiso* a família Cemí realiza diversas migrações entre os EUA e Cuba, sempre marcadas pela morte de um dos homens da família. Em *Los detectives salvajes*, a migração constitui também um dos temas principais (e é também reflexo da experiência de Bolaño que, assim como Belano, é um chileno que cresceu no México e depois residiu em Barcelona). Essa característica imbui à narrativa outra faceta linguística e social que, assim como nos outros romances, contribui também para a opacidade da narrativa. A experiência migratória, além de inevitavelmente apresentar os personagens (e, presumivelmente, os autores que passaram por esse tipo de experiência) a uma realidade linguística distinta de sua terra natal, algo que um escritor certamente pode se aproveitar para sua construção literária, também os coloca em uma posição peculiar, pois, durante sua experiência, que muitas vezes em *Los detectives salvajes* é de exílio completo e se estende até o final da vida de alguns dos personagens, notavelmente Belano, o migrante fica em uma posição de suspensão entre culturas distintas, sem exatamente abandonar por completo a cultura e as idiossincrasias de sua terra natal nem encaixar-se por completo em seu novo ambiente, algo que, por mais que gere um sentimento de estranheza, o coloca em um lugar de profunda análise, por ser uma posição comparativa por excelência (é inevitável evitar a composição entre o próprio passado e o presente). Os modos pelos quais o migrante resolve essa cisão entre os dois espaços assumem diversas formas, porém os personagens desses romances exibem uma atitude particularmente semelhante, algo que está conectado, provavelmente, com a tendência literária que todos exibem (dos romances, *Rayuela* é o único que não apresenta diretamente a figura de um escritor protagonista, porém suas digressões e opiniões sobre o mundo de Horacio, quando Cortázar escolhe por revelar seu diálogo interno, este tem forma notavelmente similar aos outros personagens que são considerados “poetas”). Em

comentário a essa faceta de migração e sua conexão com a literatura no caso de *Detectives Salvajes*, Alma Durán-Merk comenta em seu ensaio *Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura: Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*:

Roberto Bolaño presenta en esta novela a la literatura como un espacio intermedio o frontera cultural en el que diferentes grupos a veces encuentran la posibilidad de pasar al lado del *Otro*, intercambiar y apropiarse de ideas, apoyarse e influenciarse mutuamente. Algunos de los personajes —como Ulises Lima, Felipe Müller y Arturo Belano— continúan leyendo y escribiendo durante las diversas escalas de su migración. (Durán-Merk, 2010: 10)

Nasce dessa necessidade contínua do contato da leitura e do fazer literário, mesmo quando afastado das seguranças de um espaço conhecido, uma atividade caótica, pela multiplicidade de influências que de outra forma não existiria, porém que exhibe conexões antes sem precedência (pois, muitas vezes, a simples presença do migrante em um determinado país já é em si um fator de choque), fatores que contribuem para esse tipo específico de opacidade que surge nas obras aqui estudadas, o que gera uma conexão entre elas que não existe da mesma forma com outros livros, mesmo quando são referência para os próprios escritores; em muitos sentidos *La ciudad y los perros* se aproxima mais desses romances do que de *Light in August* que, como foi citado, é inspiração para sua estrutura, pois ao reproduzir suas bases mudando a temática e narrando uma história peruana, com personagens peruanos, se torna um comentário sobre uma identidade que não está presente no romance de Faulkner. Na continuação da citação anterior Durán-Merk acrescenta:

Así vemos a la literatura como un elemento constitutivo de sus vidas, quizá de su identidad. Recordemos que en una entrevista, Roberto Bolaño declaró que “Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son.” (Durán-Merk, 2010: 10)

Bolaño, ao utilizar como referências as obras da geração anterior, com um projeto identitário mais explícito, reúne sob um mesmo grupo escritores que compartilham uma

situação em especial, com o objetivo concreto de aumentar assim a troca e o contato entre eles, que de outra forma seriam esquecidos e deixados de lado em favor de um grande cânone literário que não os toca de nenhuma forma (se isso não se aplica a Cortázar, Vargas Llosa e Lezama Lima, certamente é uma realidade que se impinge a grande maioria dos escritores da América Latina), e esse projeto os resgata e relembra, de forma muito similar do resgate que Belano e Lima fazem de Cesárea Tinajero.

## 6. Conclusão

Dada a natureza da análise feita nesta dissertação, a maior parte das comparações entre as obras propriamente ditas, no que diz respeito às suas similaridades e diferenças no âmbito de produção deste ou daquele romance, encontram-se espalhadas pelo corpo do trabalho, notavelmente com caráter retroativo (no início a análise do primeiro objeto, depois o segundo objeto em comparação com o primeiro, e assim por diante). Cabe agora, então, ir além dessa análise e extrair os principais resultados da comparação. Em primeiro lugar, destaca-se a observação de que seria cômodo se uma única visão simples tivesse sido extraída por meios teóricos dessas obras, de forma a que os projetos estéticos de cada um dos autores convergissem, por meio da análise, para um único ponto focal que se enquadrasse mais ou menos dentro de uma mesma identidade que fosse possível denominar “identidade latino-americana”, porém, não é aqui o caso. Cada um dos autores, ao apresentar projetos literários distintos, revela também olhares distintos sobre a possibilidade de formação individual na América Latina e, cabe também observar, a variedade de opiniões políticas entre eles é também notável<sup>62</sup>. Em segundo lugar, também não é o caso de que só uma literatura opaca possa representar essa identidade, e não faz parte do argumento estrutural aqui apresentado de que esse formato é de alguma forma “superior” (não foram apresentadas ferramentas que permitissem sequer a classificação desse tipo de categoria nem é claro como essa operaria nos termos da comparação). Dado isso, quais foram, então, os elementos principais extraídos da análise?

De início, o que foi discutido e apresentado múltiplas vezes: a característica particular que a opacidade carrega na forma de uma visão identitária; especificamente uma visão identitária que tem por pressuposto uma opacidade em si mesma, ou seja, é

---

<sup>62</sup>Sobre isso, por questões que ficarão mais evidentes ao longo da conclusão, não foram feitas menções demasiado longas sobre o posicionamento político pessoal dos autores. Cabe observar apenas que, primeiro, não necessariamente o posicionamento que alguém expressa fora do contexto literário encaixa propriamente com o que pode ser extraído da análise de uma obra. Isso ocorre pelo fato de que o romance não é uma tese ou um tratado de análise política, o que faz com que a subjetividade do autor e as expressões que ele dá para outras subjetividades sejam partes muitas vezes conflitantes com o objetivo expresso e consciente do próprio autor. Em segundo lugar é notável que, por não ser um sociólogo ou um político, o autor possa ter opiniões inconsistentes e altamente voláteis, e que dificilmente podem ser absorvidas com sucesso em uma análise homogênea. Muitos dos autores aqui tratados sequer exibem um posicionamento político claro, porém um caso digno de nota é Mario Vargas Llosa, que não só é extremamente vocal sobre política, como chegou a concorrer à presidência do Peru. Mesmo assim, sua trajetória vai desde ser um membro do Partido Comunista Peruano, até, hoje em dia, endossar políticos de direita. As variações na opinião política de Vargas Llosa e a influência desta em sua obra foram motivo, inclusive, de um livro recentemente publicado, *El hechicero de la tribu*, de Atillo A. Boron. No que concerne diretamente o prosseguimento desta dissertação, esses fatores são considerados de alguma forma implicitamente, mas não são em si objeto central da reflexão.

representativa de um determinado indivíduo que, por suas condições sociais e históricas, se vê com dificuldade. A identidade é um fator que passa necessariamente pela comparação com outras formas de identificação (pois é em si comparativa) e pode, por isso, apresentar-se como conflitiva. Ocorre, no entanto, que uma multiplicidade de identidades coabita num mesmo indivíduo, o que faz com que frequentemente ele esteja em conflito consigo mesmo, algo que gera um senso de “confusão”, que contribui para a opacidade quando ela propõe revelar essa identidade<sup>63</sup>. É uma tendência considerar que esse tipo de conflito identitário é particularmente prevalente a partir do século XX<sup>64</sup>, então não é surpreendente que exista uma estética literária que procura representar esse tipo de embate. Apesar de ser interno, esse conflito é ao mesmo tempo social, e envolve fatores políticos externos. Particularmente na América Latina, a formação identitária esteve inicialmente ligada à recusa ou ao resgate das relações coloniais com a Europa e, depois, especialmente da segunda metade do século XX até hoje, com as relações com os EUA; enquanto uma ainda sobrevive, tanto como história que definiu sistemas que são as bases estruturais das sociedades contemporâneas, como quanto dinâmicas internacionais que se perpetuam, com todas as contradições que emergem quando aplicadas no contexto atual, a outra, mais recente, é continuamente reforçada tanto por uma grande máquina econômica que financia, como já vimos, tanto golpes de estado quanto uma das maiores indústrias cinematográficas do mundo (portanto uma das maiores distribuidoras de

---

<sup>63</sup> Stuart Hall, no ensaio *The Question of Cultural Identity*, vai a fundo nesses conflitos identitários, particularmente no período contemporâneo. Narra, inclusive, no capítulo *What is at stake in the question of identities?*, uma anedota interessante sobre a indicação de Clarence Thomas, um homem negro conservador, para a Suprema Corte estadunidense durante o governo Bush, e como essa indicação causou, em termos práticos, o conflito entre identidades internas das pessoas do país, e exibiu uma hierarquização que parecia, até então, escondida (ou seja, qual identidade por fim se sobrepôs, se é que alguma se sobrepôs, na aceitação ou negação desse juiz em, por exemplo, uma mulher branca conservadora, um homem negro liberal, uma mulher negra de esquerda etc.).

<sup>64</sup> Até que ponto esse conflito entre identidades é contemporâneo (ou pós-moderno, termo muito utilizado por alguns teóricos) é debatível, e mesmo Stuart Hall, referido na nota anterior, questiona, mesmo no livro citado, quanto dessa fragmentação não antecede os sistemas contemporâneos. Mesmo assim, essa fragmentação identitária passou a ser tema corrente e assunto em voga mais proeminentemente na segunda metade do século XX, notavelmente com Jean-François Lyotard e sua teoria sobre o colapso das grandes narrativas.

ideologia<sup>65</sup>), que torna algo óbvio as intenções de dominação e deixa entrever que o ideal “America for the Americans” da doutrina Monroe, base dos movimentos de independências das antigas metrópoles europeias e promessa de emancipação americana, poderia ser traduzido mais precisamente como “Continente Americano para os estadunidenses”. Tanto sua parte de conflito interno, identitário, quanto no que diz respeito à política e outros fatores externos, existe uma série interminável de interações entre o autor literário e a estrutura vigente que abre um espaço fértil para narrativas particularmente opacas.

Sobre a opacidade dessas estruturas ainda foram identificados alguns fatores em comum, como a complexidade vernacular. Por meio de um vocabulário complexificado os autores estudados tornam seus textos mais difíceis, porém ao pesquisar a origem desse vocabulário percebemos que são resgates de frases e terminologias específicas do contexto daquele país ou países representados pelos romances. Assim, a opacidade é ao mesmo tempo um fator que contribui para uma formação identitária generalista (um indivíduo frente às construções complexas da realidade) e para uma identidade específica (um jovem mexicano nos anos 1990 com um vocabulário particular). A manipulação espaço-temporal foi outro fator recorrente para a análise da opacidade; a experiência não linear do tempo contribui para que o leitor tenha que realizar um esforço mental para organizar os fatos dentro de uma narrativa coerente, e, nesse processo, gera muitas vezes o sentimento de que existem lacunas, espaços inacessíveis, fator que é predominante em uma narrativa em que o narrador não é mais um poder onisciente supremo, mas apenas um agregador de coisas e fatos que devem então assumir um significado ou até abdicar dele. A variedade espacial, muitas vezes radical e veloz, é representativa da quantidade diversa de ambientes e situações às quais é necessária uma adaptação rápida do leitor sobre o curso da narrativa, diferente de romances mais antigos que passavam todo seu curso em um ambiente definido, um pano de fundo que era familiar e que se utilizavam de técnicas descritivas para, por exemplo, como projeto identitário nacional, definir um

---

<sup>65</sup> Muitas vezes o papel da indústria cinematográfica nos EUA é menosprezado. É necessário notar, então, que a indústria do entretenimento (denominada genericamente “The Arts”, que é composta em grande parte pelo cinema, televisão e, mais recentemente, pela indústria dos videogames) moveu 919,7 bilhões de dólares em 2019, equivalente a 4,3% do PIB (dato consultado em [https://nasaa-arts.org/nasaa\\_research/facts-figures-on-the-creative-economy/](https://nasaa-arts.org/nasaa_research/facts-figures-on-the-creative-economy/)), o que explica os investimentos agressivos e desarticulação intencional de produtoras cinematográficas locais tanto na Europa quanto na América e mesmo na Ásia, esta última que, por uma série de motivos, tem uma penetração mais difícil. A máquina ideológica e a propagação do discurso como ferramenta política vem sendo descrita pelo termo *soft power*, popularizado pelo cientista político Joseph Nye e descrito em detalhes no livro *Soft Power: The means to Success in World Politics*.

certo cenário do país, exaltando aspectos específicos que deveriam suscitar uma reação de familiaridade para o leitor<sup>66</sup>.

Além da opacidade exprimida por aspectos estéticos, desse deslocamento espaciotemporal, são também relevantes no papel que cumprem no eixo temático, com um alto grau de autoficcionalização nos romances analisados que abordam, muitas vezes de modo errático, dados históricos e jogam com a descrição e o impacto cultural de uma determinada época e contexto, que não é um pano de fundo apagado, mas também não toma o primeiro lugar no sentido de não fazer com que essas narrativas se transformem em romances históricos. Os deslocamentos dos espaços são particularmente relevantes sobre os dados biográficos dos autores que passaram por situações de exílio e assumiram uma visão afastada da América Latina, que acrescenta uma perspectiva diferente ao texto.

Como se manifesta especificamente cada um desses aspectos e a comparação entre eles, foi o assunto e o trabalho feito até aqui. Cabe, então, voltar ao início da dissertação, analisar alguns dos pressupostos e colocar com mais clareza algumas das afirmações. O título do trabalho indica que ao estudarmos a opacidade literária somos de alguma forma interrompidos por questionamentos sociais, ou seja, que essa interpelação social é, por algum motivo, necessária na análise da opacidade e, como tal, no corpo deste trabalho, a todo o momento questões sociais emergiram de uma análise que era, a princípio, estética. Para esclarecer esse aspecto é necessário relembrar os teóricos trazidos na introdução: Barthes, Foucault, Ortega y Gasset e Steiner, no que concerne o problema da estética e da linguagem e Galeano e Fuentes na contextualização histórica e social da América Latina. Para a comparação entre os preceitos apresentados nesse momento introdutório e os resultados e limitações que decorreram ao longo do trabalho, Lucien Goldmann apresenta alguns conceitos de interesse que podem servir como reflexões para esta conclusão. Goldmann é um sociólogo, filósofo e crítico literário marxista que definiu as bases de uma teoria que chamou de “estruturalismo genético”<sup>67</sup>; Goldmann, no entanto, apesar de teorizar sobre esse método (ou fenômeno), não é exatamente o “criador” deste, pois ao discorrer sobre ele, reconhece Marx, Piaget e Freud como utilizadores desse

---

<sup>66</sup> Comparando aqui, implicitamente, esse tipo de postura com a proposta de autores como (porém não só) de algumas vertentes do romantismo, com projetos de consolidação de identidade nacional. Notavelmente, o exemplo mais direto em se tratando de literatura brasileira, José de Alencar com *Iracema*.

<sup>67</sup> Segundo o próprio autor, esse método aparece aplicado como crítica literária ao trabalho de Racine e Pascal em *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*.

estruturalismo genético<sup>68</sup>. Goldmann une características da psicologia com o método marxista de análise, método esse que pretendia aplicar ao fenômeno literário como caso representativo da estruturação social, (na medida em que criado por um indivíduo pertencente a uma sociedade, apresentaria as estruturas sociais em seu pensamento e, portanto, nos objetos que cria, porém não de forma total e direta. Ou seja, uma obra não é apenas uma transferência direta de estruturas para o papel<sup>69</sup>). Goldmann, no entanto, por mais que tenha pontos de convergência com outros teóricos, apresenta duras críticas tanto a Barthes quanto a Foucault (inclusive ao livro *As palavras e as coisas*, utilizado na introdução<sup>70</sup>). No que concerne essas críticas e o motivo de ser relevante apresentá-las agora, são destacáveis colocações que implicam majoritariamente a metodologia. Aqui, volta uma discussão apresentada de passagem na introdução, sobre a qual, agora, podemos aprofundar um pouco o debate: a objetividade do estudo dos critérios do trabalho desta crítica. O problema que surge nessa discussão é de categoria geral, epistemológico. Ao discorrer sobre as possibilidades do método científico quando aplicado ao método literário, Goldmann, de partida, exhibe como comparação as ciências naturais, e descreve como nesse caso a convergência dos objetivos (que ele identifica como o domínio do homem sobre a natureza) dá uma base fixa para suas pesquisas, algo que não necessita, pelo menos no discurso corrente, ser justificado, pois é implícito à existência das ciências naturais, ele então acrescenta:

But the situation is very different in the human sciences. Today, man's growing mastery over nature is unanimously accepted by nearly everyone. When one analyzes social life, however, the values determining the categorial structure of consciousness nearly always have a specific and, thus, deforming character. In other words, by making this consciousness abstract, one implicitly forms an ideology rather than a positive science. (Goldmann, 1980: 59)

Ocorre então que a objetividade crítica, seguindo essa definição, só pode ser atingida dentro de um contexto específico, uma ideologia anterior que o pesquisador deve,

---

<sup>68</sup> Ver *Essays on Method in the Sociology of Literature*, capítulo 2. *The Epistemology of Sociology*, seção *Structures and world views*, que começa com: "Most concrete sociological or psychological studies from Marx and Freud to Piaget are inspired by genetic structuralism."

<sup>69</sup> A dinâmica entre o que é escrito e a relação com a estrutura social é tratada no mesmo capítulo da nota anterior, logo na primeira parte.

<sup>70</sup> Para a crítica completa de Goldmann ao livro ver primeiro capítulo de *Essays on Method in the Sociology of Literature*.



então, identificar e assumir para propriamente fazer asserções que possam ser verificáveis como corretas dentro desse sistema. O problema e limitação com que esta dissertação se confronta residem justamente na necessidade da definição precisa não só de conceitos como romance e opacidade, como também dos contextos sociais específicos e a interação entre diferentes categorias de pensamento que entram em conflito ao serem representadas na obra literária e, portanto, da interação entre a forma estética e o meio social em que foi produzida (e se o método não fosse essa dialética, usada majoritariamente pelos teóricos citados no corpo do trabalho<sup>71</sup>, caberia apresentar outra forma de compreender e analisar as obras). Foram utilizadas algumas citações e teorizações como ferramentas para a análise, porém é claro que quando Foucault fala sobre romance, o significado que confere à palavra “romance” e suas consequências diferem do que Barthes ou Goldmann querem dizer em algum nível, o que é explícito nas conclusões que tiram sobre o formato. Para não ficar engessado em problemas metodológicos, foram aqui usados mais ou menos indistintamente momentos em que esses autores falam sobre o romance e sobre a opacidade narrativa. Na presente dissertação foram traçados alguns paralelos entre formas estéticas e fenômenos sociais; informações sobre a estética dos romances apresentados e outras análises mais profundas sobre o contexto social poderiam ser adicionadas, no entanto, persistiria o problema inicial da definição restrita do que é o romance, quais as categorias sociais estão sendo aqui tratadas e suas especificidades. Mas nesse processo não é suficiente definir bases, nem mesmo descobri-las em algum ponto do trabalho, tendo em vista que ela deve surgir do trabalho em si, emergir dos conceitos e das reflexões como decorrência desse método, não apenas como uma nota introdutória (ou conclusiva), e a validade ou não desse trabalho é o que Goldmann define como uma aposta:

---

<sup>71</sup> É um ponto de debate quanto do método marxista os autores utilizam ou deixam de utilizar, ponto esse que é discutido frequentemente entre eles, como apontado por exemplo na nota 70, mas também em debates mais famosos como o ocorrido entre Foucault e Chomsky. O que sobressai, mesmo assim, é que esses autores estão em diálogo contínuo com o marxismo e que essa corrente de pensamento afetou profundamente o debate das ciências sociais. É ponto de debate até mesmo no que consiste o método marxista. David Harvey, um dos intérpretes mais reconhecidos hoje de *O capital*, aponta em uma de suas interpretações para uma simplificação retirada do texto de Marx: “Vimos que o processo de troca das mercadorias inclui relações contraditórias e mutuamente excludentes. O desenvolvimento da mercadoria não elimina essas contradições, porém cria a forma em que elas podem se mover. Esse é, em geral, o método com que se solucionam contradições reais.” Utilizando essa frase como exemplo (que trata do significado e funcionalidade do dinheiro, ou seja, um exemplo pelo método, não pelo assunto), Harvey descreve esse processo dialético marxista, que consiste em reconhecer estruturas do mundo real, dividi-las em elementos fundamentais, reconhecer suas contradições e reaplicar os conceitos fundamentais (descobertos da realidade complexa) para daí extrair conclusões. Harvey ressalta que Marx não define o método como epistemologia *a priori*, é algo que surge da análise em si. O projeto de Goldmann é introduzir nesse tipo de análise estrutural elementos de psicologia e, portanto, agência individual.

Specific value judgments are inevitably part of all historical and sociological research, either in an explicit or implicit way, and this participation has an immediate and technical character in the development and elaboration of ideas in social life. Thus, even the most honest, scrupulous and critical sociological study can be characterized as an explicit or implicit wager, both theoretically and practically: theoretically with regard to the maximum possible conformity to the object studied; practically, with regard to the possibility of transforming society or stabilizing it. (Goldmann, 1980: 59)

Nesse processo dissertativo de pesquisa, no entanto, seria difícilimo, se não impossível, saber *a priori* quais valores serão extraídos (se aqui se assume que com a pesquisa e a elaboração o pesquisador adquire algum conhecimento, o que parece uma proposição razoável dentro do escopo desta dissertação). Isso significaria a necessidade de reescrever por completo o trabalho, com outras definições melhores e mais precisas e um método mais claro, o que fugiria aos limites da proposta tanto pelo escopo quanto pelo tamanho, o que não significa de nenhuma forma que este está acima de críticas pela forma como foram apresentados e tratados os objetos de pesquisa, quais características sociais foram escolhidas para representar o contexto geral, quais partes das teorias são utilizadas e quais são descartadas; pelo contrário, é um reconhecimento do limite da proposta. Ainda sobre esses limites, é interessante notar que as próprias definições são apuradas e modificadas pelo trabalho, sem que exista um limite total para esse processo:

In fact, social reality is far too rich and complex to be analyzed in its totality, even in the framework of a validly isolated object. Furthermore, no definitions of the object under study are ever valid in the absolute sense. One always begins with an approximation and, as research continues, one is obliged to modify it. As the structure under study is drawn with more detail, certain facts prove irrelevant while others, which at first seemed out of place, now fit. (Goldmann, 1980: 64)

Não foi escolhido um único romance para ser estudado, pois é pela comparação que esses conceitos podem justamente ganhar espaço e enriquecer essas definições, dentro do limite acima comentado, e essa comparação foi uma das bases mais sólidas

deste projeto. Além disso, a figura do autor assumiu um caráter de ao mesmo tempo estar inserido em uma estrutura social, porém sem ser estritamente “definido” por ela, pelo menos não no sentido de que bastaria reconhecer as estruturas e a obra estaria “solucionada”, mas é da interação e negociação entre esse e a estrutura que pode ser inferida alguma conectividade. A prática literária em si é, ao mesmo tempo, representativa de uma estrutura (novamente, o que não significa que está de acordo com ela ou que representa essa de maneira literal) e se insere nela, modificando-a. Tanto o processo de editoração quanto a discussão e receptividade que giram em torno de uma obra criam espaços propícios para reflexão e práticas que não são “literárias” diretamente, e esses efeitos são fatores importantes na constituição da estrutura em que ela é criada. Ocorre então que, apesar de muitas vezes o campo social e político ser afastado da literatura (ou de qualquer outra arte), exista um fenômeno claro que opera na manutenção de ambas as estruturas (uma artística e outra política<sup>72</sup>): uma estrutura é afetada pelo conjunto de expressões individuais, organizadas gradativamente em um todo coeso, que por sua vez afeta, por ser uma organização global, os trabalhos criados dentro dela mesma, que agora serão diferentes por sua modificação inicial, e assim por diante.

---

<sup>72</sup> Política no sentido comum de estrutura social com o objetivo de governar e organizar. Existem, claro, definições que estendem indefinidamente o campo político, e reconhecem que tudo aquilo que é humano é também político, por entender que se algo é feito dentro do campo social (e tudo ou quase tudo é, de uma forma ou de outra, feito no campo social) é, portanto, político de alguma forma. Sem exatamente discordar dessa afirmação, mesmo assim ainda faz sentido para essa comparação separar momentaneamente “político” como a estrutura central que rege o Estado e “arte” como criação particular de um objeto estético (sem muito entrar também nas definições que estendem o campo artístico indefinidamente e reconhecem tudo aquilo que é humano ou até não humano, como arte)

## Referências:

- Ainsa, Fernando (1999). *Imagen y la posibilidad de la utopía en “Paradiso”*. Pittsburgh: Revista Iberoamericana, vol. XLIX, nº 123-124 (p. 263-277).
- Alvarez Bravo, Armando (1968). *Conversacion con Lezama Lima*. Paris: Mundo Nuevo, nº24 (p. 33-51).
- Alencar, José de (2013). *Iracema*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro. [1865]
- Arce Ruiz, Melvyn (2012). *¿El Jaguar mató al Esclavo? Vargas Llosa reveló el misterio de su novela*. Lima: El Comercio. Consultado dia 05/08/2021 em: <https://archivo.elcomercio.pe/luces/arte/jaguar-mato-al-esclavo-vargas-llosa-revelo-misterio-su-novela-noticia-1397516>
- Aristófanes (1996). *As rãs: uma comédia grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar. [405 AEC]
- Aristóteles (2004). *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. [c. 323 AEC]
- Aumont, Jacques; Michel, Marie (2006). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus.
- Barthes, Roland (1986). *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. [1953]
- Benjamin, Walter (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* Trad. J. A. Underwood. Nova Iorque: Penguin. [1935]
- Bilac, Olavo (2018). *Poesias*. Lisboa: Projecto Adamastor [1888]
- Bolaño, Roberto (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama. (Edição do Kindle)
- Bolaño, Roberto (2016). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Penguin Random House. (Edição do Kindle) [1996]
- Bolaño, Roberto (2016). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Penguin Random House. (Edição do Kindle) [1998]
- Borges, Jorge Luis (2010). *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial. [1944]
- Boron, Atilo A. (2019). *El hechicero de la tribu: Mario Vargas Llosa y el liberalismo en América Latina*. Ciudad de México: Akal/ Inter Pares.
- Brecht, Bertolt (2015). *Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*. Trad. John Willet Londres: Bloomsbury. [1941-1943]
- Burgos Jara, Carlos (2011). *Literatura y pobres diablos: Los detectives salvajes y el “realvisceralismo”*. Medford: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, ano 37, nº 74 (p. 305-328).
- Cortázar, Julio (2016). *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara. [1963]

- Cortázar, Julio (1967). *Para llegar a Lezama Lima*, em *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Delgado del Aguila, Jesús Miguel (2017). *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Durán-Merk, Alma (2010). *Representaciones de la experiencia migratoria en la literatura: Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Ausburgo: Universität Ausburg.
- Faulkner, William (2014). *The Sound and the Fury*. Nova Iorque: Random House. Edição do Kindle. [1929]
- Fausto, Boris (2006). *História do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Fernández Díaz, José Javier. (2009). *La otra América: Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Fernandes, Mariángeles (2014). *Aproximación a la idea de lector cómplice en Júlio Cortázar*. Granada: Revista Letral, nº12 (p. 58-69).
- Foucault, Michel (2000). *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. [1966]
- Foucault, Michel (2014). *História da loucura na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva. [1961]
- Fuentes, Carlos (2016). *El espejo enterrado*. Ciudad de México: Penguin Random House. (Edição do Kindle) [1992]
- Galeano, Eduardo (2014). *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. (Edição do Kindle) [1971]
- Goldmann, Lucien (1980). *Essays on Method in the Sociology of Literature*. Trad. William Q. Boelhower. Saint Louis: Telos Press.
- Goldmann, Lucien (2013). *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensees of Pascal and the Tragedies of Racine*. Trad. Philip Thody. Londres: Routledge. [1964]
- Gombrich, E.H. (1950). *The Story of Art*. Nova Iorque: Phaidon Press.
- Hall, Stuart (1992). *The Question of Cultural Identity em Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/ Blackwell Publishers/ Open University.
- Harvey, David. *Class 3 Reading Marx's Capital Vol 1 with David Harvey*. Consultado dia 14/09/21 em: <https://www.youtube.com/watch?v=mB5IMud3gtA>.
- Juan-Navarro, Santiago (1992). *Un tal de Morelli: Teoria y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar*. Edmonton: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol. XVI, 2 (p. 235-252).
- Kristal, Efraín (2012). *Los procedimientos faulknerianos em La ciudad y los perros (Edición conmemorativa del cincuentenario)*. Madrid: Real Academia Española.

- Lezama Lima, José (1980). *Paradiso*. (Edición de Eloísa Lezama Lima). Madrid: Cátedra [1966]
- Lezama Lima, José (1991) *Paradiso*. Trad José Carlos González. Lisboa: Vega; Porto: Afrontamento. [1966]
- Lezama Lima, José (1968). *Cortázar y el comienzo de la otra novela* introdução a *Rayuela*. La Habana: Casa de las Americas. Consultado día 04/08/2021 em: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/cortazar-y-el-comienzo-de-la-otra-novela>
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica [1957]
- Madariaga Caro, Montserrat (2010). *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Chile: RiL editores.
- Martínez-Hoyos, Francisco (2015). *La fábrica de Machos en La ciudad y los perros*. Toluca: La Colmena, nº 85 (p. 19-29).
- Marx, Karl (2013). *O capital: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo. [1867]
- Mataix, Remedios (2000). *Paradiso y Oppiano Licario: una "guía" de Lezama*. Alicante, Universidad. Consultado día 04/08/2021 em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/paradiso-y-oppiano-licario--una-gua-de-lezama-0/html/ff2fc5aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#10](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/paradiso-y-oppiano-licario--una-gua-de-lezama-0/html/ff2fc5aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#10)
- Montes, Cristián (2011). *El imaginario peruano en la ciudad en La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Santiago: Revista Chilena de Literatura, nº80 (p. 65-86).
- Morales Lomas, Francisco (2017). *La Maga de Cortázar. Un espacio novelesco y su modelo en el Quixote em Ensayos sobre Júlio Cortázar. Clásicos del siglo XX*. Málaga: CreateSpace.
- Nye, Joseph S. (2004). *Soft Power: The means to Success in World Politics*. Nova Iorque: Public Affairs.
- Oliva Mendonza, Carlos (2002). *Deseo y mirada del Laberinto, Cortázar y la poética de Rayuela*. Ciudad de México: Tierra Adentro.
- Ortega y Gasset, José (1999). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral. [1925]
- Pellegrino, Gabriela; Prado, Maria Ligia (2014). *História da América Latina*. São Paulo: Contexto.
- Pellón, Gustavo (1988) *Portrait of the Cuban Writer as French Painter: Henri Rousseau, José Lezama Lima's Alter Ego*. Baltimore: MLN, vol. 103, nº 2, Hispanic Issue (p. 350-373).
- Robbe-Grillet, Alain (1986). *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra Rio de Janeiro: Nova Fronteira. [1957]

- Ruiz Barrionuevo, Carmen (1980) *Paradiso o la aventura de la imagen*. Madrid: Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 9 (p. 221-234).
- Sánchez Ferrer, José Luis (1990). *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*. Madrid: Anaya.
- Steiner, George (2013). *On Difficulty and Other Essays*. Nova Iorque: Open Road Integrated Media. [1978]
- Steiner, George (2013). *Real Presences*. Nova Iorque: Open Road Integrated Media. [1989]
- Setti, Ricardo (1989). *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense.
- Trelles, Diogo (2005). *El lector como detective en “Los detectives Salvajes” de Roberto Bolaño*. Miami: Hispamérica, ano 34, nº 100 (p. 141-151).
- Vargas Llosa, Mario (2012). Transcrição do discurso feito na Real Academia Española na estreia da edição comemorativa de *La Ciudad y los perros*. Consultado dia 05/08/2021 em: [https://www.youtube.com/watch?v=FGHdtgz1RyI&ab\\_channel=RAEInforma](https://www.youtube.com/watch?v=FGHdtgz1RyI&ab_channel=RAEInforma)
- Vargas Llosa, Mario (2010). Transcrição do discurso de aceitação ao Nobel. Consultado dia 05/08/2021 em: <https://www.ersilias.com/discurso-de-mario-vargas-llosa-nobel-literatura-2010/>
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La ciudad y los perros (Edición conmemorativa del cincuentenario)*. Madrid: Real Academia Española. [1963]
- Vargas Llosa, Mario (1983). *Sables y utopías: Visiones de América Latina*. Barcelona: Penguin Random House.
- Vargas Llosa, Mario (1967). “*Paradiso*” de José Lezama Lima. Lima: Amaru, nº1.
- Volpi, Jorge (2006). *La imaginación y el poder: Una historia intelectual de 1968*. Ciudad de México: Era.
- Wittgenstein, Ludwig (2016). *Tractatus Logico-Philosophicus [The Original Authoritative Edition]*. Hässleholm: Wisehouse. Edição do Kindle. [1921]
- Zola, Émile (1995). *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP. [1880]