

ENTRE POÉTICA E POLÍTICA: UMA BREVE ANÁLISE DE ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS E MIMÉTICOS EM MARIO VARGAS LLOSA E EDUARDO GALEANO

Francielly Baliana¹

RESUMO: A partir de algumas reflexões acerca da construção de uma poética da ficção pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa, expressa e organizada em boa parte de seus textos críticos, este artigo tem por objetivo compreender em que medida a dimensão antropológica da experiência ficcional, centrada no indivíduo, dialoga com a proposta política defendida por Vargas Llosa a partir dos anos 1970, ancorada em ideais do liberalismo clássico, definindo sua posição acerca do papel da literatura como separado do curso da história. Para isso, partindo das ideias expressas em alguns de seus textos, especialmente aqueles dos anos 1980, realizaremos um comparativo entre estes posicionamentos e as propostas de reflexão do escritor uruguaio Eduardo Galeano com relação às possibilidades e funções da literatura, apresentadas em alguns de seus escritos. A proposta é compreender em que medida a dimensão antropológica da ficção e também a relação entre literatura, política e mundo são elementos discutíveis por ambos os autores em contextos culturais e históricos similares, mas que tocam e posicionam seus discursos em concepções de sociedade e de arte totalmente distintas.

Palavras-Chave: Mario Vargas Llosa; Eduardo Galeano; Literatura latino-americana.

BETWEEN POETICS AND POLITICS: A BRIEF ANALYSIS OF ANTHROPOLOGICAL AND MIMETIC ASPECTS IN MARIO VARGAS LLOSA AND EDUARDO GALEANO

ABSTRACT: Starting from some reflections on the construction of a poetics of fiction by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, expressed and organized in a good part of his critical texts, this article aims to understand to what extent the anthropological dimension of the fictional experience, centered on in the individual, dialogues with the political proposal advocated by Vargas Llosa from the 1970s onwards, anchored in ideals of classical liberalism, defining his position on the role of literature as separate from the course of history. For this, starting from the ideas expressed in some of his texts, especially those from the 1980s, we will make a comparison between these positions and the reflection proposals of the Uruguayan writer Eduardo Galeano regarding the possibilities and functions of literature, presented in some of his writings. The proposal is to understand to what extent the anthropological dimension of fiction, and the relationship between literature, politics and the world are debatable elements for both authors in similar cultural and historical contexts, but which touch and position their discourses in conceptions of society and art totally different.

Keywords: Mario Vargas Llosa; Eduardo Galeano; Latin American Literature.

A dimensão antropológica da ficção em Mario Vargas Llosa

¹ Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP. E-mail: bg.francielly@gmail.com.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8488-2757>

As reflexões acerca do estatuto da ficção parecem ter permeado boa parte do trabalho crítico do escritor peruano Mario Vargas Llosa. Não são poucos os textos a refletir sobre os prováveis efeitos e capacidades presentes no ato criativo, e as significações desses escritos formam um *corpus* que aponta diretamente para a presença possivelmente intrínseca, aos olhos do autor, de um caráter antropológico em toda ficcionalização.

São diversos os aspectos da ficção aludidos por Vargas Llosa que levam a estas bases e teorias, especialmente aquelas desenvolvidas por Wolfgang Iser, em *La dimensión antropológica de la ficción*, e por Jean-Marie Schaeffer, em *¿Por qué la ficción?*. De acordo com as argumentações presentes nestes textos, ficções são capazes de recuperar impulsos inconscientes dos seres humanos, que são transformados por meio de uma capacidade simbolizadora, e que se relaciona diretamente com o ato de tornar sensível algo que é originalmente subjetivo e abstrato.

Outro aspecto apontado por esses autores está ligado à possibilidade de a ficção se apresentar como um ato de transgressão à realidade, de conseguir de certa forma sobrepassar ou superar aquilo que é factual. Em “El arte de mentir”, artigo de 1984, Vargas Llosa argumenta que uma ficção é sempre uma mentira que revela uma verdade, não em aspectos éticos ou morais, mas a partir das possibilidades estéticas do que há de factual em diálogo com o que chama de elemento adicionado, “añadido”, que considera essencial para que a ficção seja o que efetivamente é para autores e leitores: uma forma de chegar a amplificações da realidade, ao espaço do possível.

Nesse sentido, conforme aponta Iser, a partir de Nelson Goodman, em *Maneras de hacer mundos*, as ficções “no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a ella, sino más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse” (GOODMAN, 1990, p. 45).

Por que criamos e nos envolvemos com ficções? A resposta a esta pergunta está diretamente relacionada com o que o autor peruano defende ao afirmar que a ficção, “cuando miente bien”, permite o ingresso em outra realidade. Para Vargas Llosa, esta mentira inevitável “es solo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, [las ficciones] expresan una curiosa verdad, que solo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (1984, p. 4, acréscimos nossos). De acordo com Jorge Valenzuela Garcés, em seu artigo “La dimensión antropológica de la poética de la ficción de Vargas Llosa”, “este hecho, esencial en todas las ficciones, demuestra para Vargas Llosa que las invenciones realizadas por los escritores no son

pura irrealidad y que más bien revelan aspectos de nuestra condición como ninguna otra conformación textual puede hacerlo” (GARCÉS, 2012, p. 11).

Valenzuela Garcés aponta, também, o quanto esta dimensão antropológica parece dar às ficções um caráter de inevitabilidade, determinado pelas circunstâncias em que são produzidas, pelas funções que cumprem e pelo tipo de produto que geram. Todo esse caminho estaria, portanto, marcado por um exercício essencialmente humano, antropológico, de experiência do indivíduo.

É nesse sentido, para Iser, que a ficção, e possivelmente somente ela, permitiria “disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener, al mismo tiempo, la diferencia entre una cosa y otra porque es algo que se nos niega en la vida real” (ISER, 1997, p. 60). O autor também considera que, ao ascender ao espaço e aos limites do possível e ao pensar a importância que a ficção tem na vida dos seres humanos, que desde tempos remotos se utilizam do ato criativo para construir mundos e se posicionar neles, o contato com as ficções daria a todo escritor e leitor a possibilidade de sobrepassar os limites de suas próprias existências.

Valenzuela Garcés afirma que este contato com outras realidades possíveis seria, portanto, a dimensão antropológica das ficções em Vargas Llosa, uma vez que permite ao indivíduo encontrar com um outro de si mesmo, um duplo, “y luego afirmar lo que significa ser humano” (ISER, 1997, p. 61), a partir do que se é e do que, principalmente, se deseja ser, conforme aponta Iser. Em Vargas Llosa, esta possibilidade de transcendência se manifesta tanto no ato de escrever quanto no ato de ler ficções, especialmente porque é a estrutura deste universo que daria a possibilidade de viver efetivamente as experiências que a ficção apresenta como nossas (VARGAS LLOSA, 1984, p. 6), a completar nossas vidas de “seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y la facultad de desear mil” (idem).

Neste sentido, o que Vargas Llosa alude como “mentira” não se relaciona efetivamente com o conteúdo de verdade ou não-verdade que a ficção apresenta, mas com “la pertinencia y éxito de los mecanismos formales puestos en funcionamiento para hacer realidad, para convencernos de su poder evocador, de su potencia representacional” (VALENZUELA GARCÉS, 2012, p. 11), conforme considera Valenzuela Garcés.

Vargas Llosa, em sua tese “Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio”, afirma que

desde el punto de vista de las fuentes de un escritor, importa poco determinar la exactitud de estas anécdotas, las dosis de verdad o de mentira que contienen. Más importante que saber cómo ocurrieron esos hechos del pasado

es averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 16)

Diante desta possível dimensão antropológica das ficções observada em Vargas Llosa, o protagonismo da experiência, dos efeitos e das próprias funções da literatura passa a ser do próprio indivíduo. A partir do que sente, deseja, sonha, a verdade que a experiência literária seria capaz de revelar é, para o autor peruano, mais subjetiva que histórica, sociológica ou etnológica. Não haveria um modelo pré-existente, mas uma relação que começa e termina no diálogo do texto com quem escreve e com quem lê.

A partir desta subjetividade, o universo ficcional de um autor – em suas escolhas determinantes no ato criativo – sempre será distinto de um outro, e é metaforizado por Vargas Llosa como dotado de demônios, que podem ser caracterizados como:

hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en “temas”. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 87)

Estes demônios seriam, possivelmente, os temas que se apresentam de forma recorrente na obra e no ato criativo, como um sistema de influências a que todo escritor se vê exposto. De demônios pessoais, que se referem a experiências propriamente de quem escreve, passando por demônios históricos, do contexto em que se vive, até chegar aos demônios culturais, que são também as próprias tradições textuais em que se está inscrito, o que se pode notar é que muito embora haja uma certa singularidade do processo criativo e de eleição de temas de forma consciente e inconsciente em cada indivíduo, o que também há é uma certa semelhança entre escritores influenciados pelos mesmos contextos históricos e culturais. Para Vargas Llosa, o que daria, portanto, a originalidade de cada obra tem relação direta com a seleção e combinação temáticas, mas também com a liberdade da inventar de cada autor (Ibidem, p. 159).

História e literatura para Vargas Llosa: caminhos paralelos

Esta autonomia do indivíduo no processo criativo parece de certa forma apresentar uma das posições sustentadas por Vargas Llosa especialmente a partir dos anos 1970, voltada

para o liberalismo econômico e político, diferente do que aparentemente defendia em anos anteriores, quando ainda apoiava os resultados da Revolução Cubana. Para o autor, as garantias relativas ao indivíduo passam a ser fundamentais em qualquer sociedade, o que inclui os espaços da literatura e da arte como um todo. Em uma conferência intitulada “Literatura y política: dos visiones del mundo”, realizada no México, em 2000, o escritor afirmou o quanto, para ele, a “literatura no debe ser política o, en todo caso, no debe ser solo política, aunque es imposible para una buena literatura no ser política. Es decir, dar cuenta de la problemática social, del debate sobre los problemas del común, los problemas compartidos y su solución” (VARGAS LLOSA apud VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 238).

Esta consideração dialoga diretamente com algumas das posições defendidas pelo liberalismo clássico, como aquelas argumentadas por Stuart Mill, em “Sobre la libertad”, como também com os conceitos de sociedade aberta e fechada desenvolvidos por Karl Popper, em “La sociedad abierta y sus enemigos”. Conforme reflete Valenzuela Garcés, em seu artigo “La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética vargasllosiana sobre la ficción”, “el liberalismo, desde el punto de vista político-filosófico, defiende al individuo y, como sostiene Stuart Mill, nos permite observar el modo en que este se relaciona con los demás ciudadanos, pero sobre todo con el poder del Estado en el ejercicio de su libertad” (VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 243). Desta maneira, o liberalismo se apresenta como um sistema que reconhece de forma primordial os direitos do indivíduo e o exercício de sua liberdade, princípios que aparentemente são essenciais para o desenvolvimento de capacidades, da convivência social e para a conquista da felicidade. Assim define Valenzuela Garcés:

Su proyección en el campo de la filosofía nos permite entender el valor de la libertad, el carácter único de la persona y el principio de la igualdad. En el campo de la política, es crucial para reconocer la importancia de la democracia representativa, la necesaria división de poderes y lo que, frente a cualquier circunstancia, debemos defender: el Estado de derecho. En el campo de la economía, nos persuade del progreso de la sociedad, de la necesidad de defender la propiedad privada y de la libre competencia regulada por un Estado fuerte y justo. (VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 9)

Ao associar liberalismo e criação literária, parece possível compreender o poder da ficção na vinculação do indivíduo com todo um universo de escolhas, a serem criadas e mantidas pelo exercício de sua liberdade criativa enquanto autor e mesmo leitor de ficções. A relação das possibilidades do liberalismo clássico com as ideias de Karl Popper dialoga com algumas dessas compreensões de Vargas Llosa acerca da literatura e também do

funcionamento da própria sociedade. Em sociedades fechadas, totalitárias, o livre exercício do indivíduo seria limitado, e a literatura, a ficção como um todo, passaria a ser controlada em prol de um discurso único, de uma verdade pré-estabelecida por um Estado centralizador. Para Vargas Llosa, isso se dá tanto em experiências de direita, como as ditaduras militares que atingiram a América Latina, quanto de esquerda, como as experiências em Cuba ou mesmo no Peru, com as lutas encabeçadas pelo grupo de vertente maoísta Sendero Luminoso nos anos 1980. Já em sociedades abertas, literatura e história poderiam coexistir, e a ficção não precisaria, necessariamente, estar a serviço de uma realidade forjada pelo poder. É por essa razão que o autor defende que literatura e história não têm valor relacional intrínseco.

Eduardo Galeano e o caráter mimético das ficções: literatura como instrumento histórico

O primeiro ciclo poético do escritor peruano Mario Vargas Llosa coincide boa parte do tempo com seu alinhamento político em consonância com os ideais expressos pela Revolução Cubana de 1959 e com as propostas encabeçadas pela Revista Casa de Las Américas no curso da crítica literária na América Latina.² Entre 1971 e 1980, no entanto, o autor vai aos poucos deixando de lado algumas visões acerca das possibilidades miméticas e referenciais da literatura, rompe ideologicamente com a esquerda, e ao mesmo tempo se aproxima de ideais liberais e de teorias voltadas para a supremacia do indivíduo e da propriedade privada.

Em um contexto latino-americano de transformações históricas, de fechamentos e aberturas de regimes, e mesmo em seu próprio país, com as experiências do Sendero Luminoso³, Vargas Llosa divide o espaço da escrita, da crítica literária e também das reflexões acerca das teorias literárias com outros nomes, que em maior ou menor medida tiveram impacto significativo para se pensar as possibilidades, ancoragens e efeitos da ficção em fins do século XX, o que demonstra o quanto o pensamento crítico latino-americano de forma alguma é homogêneo ou uníssono, mesmo em contextos próximos e similares.

O escritor uruguaio Eduardo Galeano, autor de *Las venas abiertas de América Latina*, um livro de ensaios que enfoca a exploração econômica exercida primeiramente pela Europa e

² Vargas Llosa, assim como outros intelectuais da América Latina e do mundo, rompe efetivamente com o governo cubano em 1971, após o chamado “Caso Padilla”, no qual o poeta Heberto Padilla se tornou um preso político por utilizar um de seus poemas para questionar certas atitudes do governo revolucionário. Por não concordar com os métodos repressivos utilizados por Fidel Castro, o autor assinou uma carta de rompimento, diferente de nomes como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, que se mantiveram alinhados.

³ Sendero Luminoso foi um grupo armado surgido no Peru na década de 1960, formado inicialmente por alunos e professores universitários, com auge de atuação na década de 1980. Inspirada em ideais maoístas, a organização tinha como objetivo reformar o país, que vinha de diversas crises institucionais, por meio de insurreições contra o Estado.

depois pelos Estados Unidos sobre o território latino-americano, também é um desses autores que iniciou suas atividades em um cenário correlato ao de Mario Vargas Llosa. Desde cedo alinhado à esquerda, diferente do autor peruano não rompe ideologicamente com Cuba. Isto, no entanto, não significou se eximir de realizar ou expor suas críticas de forma pública ao fechamento de regimes: pelo contrário, em boa parte de suas obras publicadas após os anos 1980, o escritor uruguaio se preocupa em retratar as relações humanas em suas mais variadas complexidades e contradições, inclusive colocando em papéis de protagonismo personagens muito caras a regimes como o cubano, a listar negros e homossexuais.

Ainda que Galeano tenha vivido de forma semelhante a Vargas Llosa um inicial alinhamento à esquerda, o *boom* editorial dos anos 1960 e 1970 e os efeitos do fechamento de regimes em diversos países da América Latina, ao tecer suas considerações acerca do estatuto da ficção, Galeano é enfático ao ressaltar a literatura como intrinsecamente relacionada à história e aos acontecimentos políticos. Em sua obra *Los Nacimientos*, de 1982, primeiro volume da trilogia *Memoria del Fuego*, o autor reafirma paratextualmente um olhar mimético, de referencial direto ao mundo, a partir do que a ficção é capaz de criar.

Ojalá Memoria del fuego pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no sólo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria. Desde temprano ha sido condenada a la amnesia por quienes le han impedido ser. La historia oficial latinoamericana se reduce a un desfile militar de próceres con uniformes recién salidos de la tintorería. Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirle los secretos, preguntarle de qué diversos barro fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene. (GALEANO, 1991, s/p, prefácio)

Ainda que, em diálogo com Vargas Llosa, Galeano se proponha a utilizar a factualidade da história e mesmo da memória para criar e atingir o que os indivíduos têm de mais subjetivo, e com isso apresentar mundos e universos possíveis, esta relação da verossimilhança aristotélica que se define como aquilo que é possível de ser, e não necessariamente como aquilo que é, no autor uruguaio tem a pretensão de, mais que dar a possibilidade de uma outra existência ao leitor, ceder um outro espaço de discurso para aquilo que Walter Benjamin chamou de o resíduo da história. Ao pensar a literatura como um espaço de suplementação à História oficial, Galeano não necessariamente apaga um real pré-existente, não nega que haja, sim, histórias possíveis contadas do ponto de vista europeu ou norte-

americano, mas se desafia a dar voz para quem, politicamente falando, não teve seu discurso narrado pela historiografia, ou foi sequer ouvido. Seu diálogo com Benjamin se dá no seguinte sentido:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são os que chamamos de bens culturais. Todos os bens materiais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p. 222)

A tarefa de utilizar as próprias documentações históricas para retirar aquilo que foi deixado à margem é, de certa forma, pensar a ficção com pelo menos uma função específica e referencial. Em uma entrevista à Diana Palaversich, Galeano afirma o quanto a escolha de escrever, de se propor ao ato criativo é também uma escolha política, e isso vai diretamente ao encontro do que considera Vargas Llosa, também ao pensar a autonomia do autor como fundamental, mas desassociando seu trabalho da possibilidade de transformação social e coletiva, focando isoladamente no indivíduo e em seus desejos mais inócuos. Em crítica a posicionamentos como estes, afirma o escritor uruguaio:

Los escritores latinoamericanos, asalariados de una industria de la cultura que sirve al consumo de una élite ilustrada, provenimos de una minoría y escribimos para ella. Esta es la situación objetiva de los escritores cuya obra confirma la desigualdad social y la ideología dominante; y es también la situación objetiva de quienes pretendemos romper con ellas. Estamos bloqueados, en gran medida, por las reglas de juego de la realidad en que actuamos [...] ¿Para quiénes escribimos, a quiénes llegamos? ¿Cuál es nuestro público real? Desconfiemos de los aplausos. (GALEANO, 1981, p. 11)

Conforme aponta Jorge Valenzuela Garcés, o fato de Vargas Llosa desvincular a natureza da ficção de uma inevitável dimensão política é extremamente polêmico, isto porque,

aunque no lo parezca, ligar la creación de ficciones a la existencia de una individualidad soberana a través del ejercicio de la más absoluta libertad ya es en sí misma una elección política (en su caso ligada al liberalismo) que determina el sentido y función de las ficciones en una sociedad. (VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 242, nota de rodapé)

Ainda neste sentido, outro aspecto especialmente relevante na poética de Vargas Llosa que entra em contradição ou mesmo não se apresenta como regra ou discurso único quando comparado a outros possíveis é a supremacia do indivíduo diante de interesses coletivos. Ao escrever *Memoria del Fuego*, Galeano subverte esta premissa, e enfoca coletividades, numa proposta de trazer à tona uma série de histórias acerca dos primeiros modos de vida e mitos de formação presentes na América Latina, passando pela “historia de América desde fines del siglo XV hasta el año 1700” no primeiro volume, o já citado *Los Nacimientos*. Já na segunda obra, *Las caras y las mascararas*, abarca os séculos XVIII e XIX, focando a colonização e as independências, e com o terceiro volume, *El siglo del viento*, trata do século XX. “Al pie de cada texto [...] los números señalan las principales obras que el autor ha consultado en busca de información y marcos de referencia. La lista de las fuentes documentales se ofrece al final. A la cabeza de cada episodio histórico se indica el año y el lugar en que ha ocurrido” (GALEANO, 1991, p. 12).

Conforme afirma Palaversich,

el objetivo principal de Galeano será, por lo tanto, reconstruir la voz – o sea la experiencia histórica – de los marginados, notoriamente omitida en el predominante discurso monológico de la historia del continente. En el proceso de reconstrucción de esta voz silenciada el autor construye una historia alternativa de la América Latina, leyendo a contrapelo la documentación oficial y forjando – a base de documentos históricos deconstruidos y materiales de diversa índole no histórica – un archivo de los marginados. (PALAVERSICH, 1995, p. 22)

Esta apelação à história oculta não se refere somente ao ponto de vista das maiorias marginalizadas, mas à narração também de histórias íntimas de centenas de pessoas, a recriação de atmosferas, um “zeitgeist de distintas épocas y pequeños eventos de la vida diaria que no caben dentro de la historia tradicional” (PALAVERSICH, 1995, p. 157). Mesmo se centrando por vezes nas histórias de indivíduos, Galeano se utiliza dessa possibilidade para pensar a coletividade na América Latina, e a própria democratização do conteúdo e da escrita da história.

Ao projetar estes mesmos períodos iniciais que Galeano trata em *Memoria del Fuego*, Vargas Llosa confirma suas teses antropológicas sobre a ficção ao afirmar que o ato de contar e escutar histórias para os primeiros agrupamentos humanos, em estratégias de oralidade, era, sim, uma experiência coletiva. O “sair” de si por meio das ficções, de se projetar no espaço do possível, define para o autor peruano, conforme afirma no prefácio de *El viaje a la ficción*. *El*

mundo de Juan Carlos Onetti,

de manera más genuina y excluyente, esa “naturaleza humana” todavía en formación: salir de sí mismo y de la vida tal como es mediante un movimiento de la fantasía para vivir por unos minutos o unas horas un sucedáneo de la realidad real, esa que no escogemos, la que nos es impuesta fatalmente por la razón del nacimiento y las circunstancias, una vida que tarde o temprano sentimos como una servidumbre y una prisión de la que quisiéramos escapar. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 16)

Conforme considera Valenzuela Garcés, Vargas Llosa trata este ato de saída de si como o primeiro movimento do intelecto diante dos medos que imobilizavam estes primários agrupamentos humanos, uma espécie de “mito da caverna”, de Platão, que somente a ficção pareceu capaz de desconstruir. A pergunta realizada por Valenzuela, neste sentido, é muito importante para a comparação aqui tecida: “El soñar juntos en los tiempos remotos de la sociedad nos permitió conjurar nuestros miedos y escapar de nuestras frustraciones. Entonces, ¿cómo es que este acto, que se realizaba colectivamente y que disolvía al sujeto en el conjunto, alentó el nacimiento del individuo?” (VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 248).

A partir de Vargas Llosa, a resposta se situa no fato de que, com o passar do tempo, a ficção contribuiu para humanizar a espécie, civilizar a partir do intercâmbio de bens. A escrita, neste sentido, surge como um novo caminho para a formulação das ficções. Para o autor,

la escritura dio a las historias una forma más ceñida y cuidada, y las hizo más personales, complejas y elaboradas, diversificándolas, utilizándolas hasta dotar a algunas de ellas de dificultades que las volvían inaccesibles al lector común y corriente, algo que de por sí era inconcebible en el género de las ficciones orales dirigidas al conjunto de la comunidad. (VARGAS LLOSA, 2008, p. 27)

Ao sair de um espaço coletivo e se direcionar ao espaço da individualidade, Valenzuela Garcés aponta que a literatura, enquanto um objeto moderno, tanto seguiu fomentando a liberdade ao espaço possível, como permitiu a sua estruturação no contexto de conduzir estas próprias ficções e a própria sociedade. “La permanente ampliación de nuestros derechos como individuos y el cada vez más profundo acceso a un nivel de conciencia respecto de nuestra soberanía e independencia frente al Estado se sustentan en el manejo y explotación de lo posible” (VALENZUELA GARCÉS, 2018, p. 248).

O que pode se notar é que as ficções, de certa forma, contribuíram para a cultura da liberdade nos últimos séculos, de acordo com Vargas Llosa, “y lograron la aparición y consolidación de ese individuo soberano gracias al cultivo del arte y al intercambio libre de

bienes”, conforme pontua Valenzuela Garcés (2018, p. 257). O ser soberano da modernidade seria o indivíduo, e não por outra razão, mas principalmente porque, a partir das considerações de Vargas Llosa, um mercado que estimula a circulação, e a fortalece recorrentemente, também é o mesmo eixo movedor das fantasias e desejos que estes indivíduos têm intimamente, e que os leva a necessitar das ficções para se projetar em autonomia interna e também externa.

Esta independência do indivíduo com relação à sociedade é alvo de críticas de autores como Galeano, uma vez que ocupa o espaço da relação para com a coletividade de forma a encarar ambos como produtos necessários às movimentações de um mercado dominado por interesses de grandes corporações. A autonomia do indivíduo enquanto consumidor de bens é, para Galeano, conforme desenvolve desde *Las venas abiertas*, uma falácia, uma ilusão muito bem publicizada por instituições capitalistas, que de certa forma veem na junção entre individualidade e ficcionalidade uma forma de sublimar as relações cotidianas e exploratórias, por exemplo, de trabalho; e na separação entre ficção e política uma forma de se eximir dos riscos que a literatura é capaz de apresentar, ao se portar como um espaço de crítica e denúncia de uma realidade forjada pela injustiça social, racial e de gênero.

Neste sentido, conforme pontua Palaversich,

la verdadera alternativa de Las venas abiertas, más que ideológica, consiste en una alternativa estética – su concepción de la historia como análisis, denuncia, panfleto político, testimonio propio y ajeno. Se trata de una postura anti-académica, un rechazo al juego ‘a las escondidas’ que suelen practicar los historiadores de profesión – ocultados detrás de un lenguaje no poético y transparente que supuestamente asegura la objetividad. (PALAVERSICH, 1995, p. 154)

Ainda que seja possível afirmar que diversos aspectos da obra de 1971 do autor uruguaio tenham sido ressignificados com o passar dos anos, e que naquele momento ainda se baseavam fortemente na latente Teoria da Dependência, encabeçada por nomes como Gunder Frank e Celso Furtado, esta defesa de Eduardo Galeano de um diálogo entre literatura e política, mundo e história se manifesta em diversos outros momentos ao longo de sua vida. Quando o autor aponta o quanto seu próprio “duplo” pessoal se liga o tempo todo a questões sociais e políticas, e sua proposta enquanto escritor não pode se distanciar disso, assume, portanto, o risco de tomar a literatura como instrumento próprio de coletivizar seu eu em função de causas maiores, conforme aponta no seguinte trecho de entrevista a Palaversich, ao tratar de sua obra *Días y noches de amor y de guerra*:

Yo era como dos, y esto sigue siendo así para la mayor parte de la gente, la que no consigue lograr esa suerte de síntesis entre sus guerras de adentro y las guerras de afuera. Y por esto, Días y noches es una especie de frontera literaria y existencial. Es la primera vez que yo siento y realmente consigo realizar esa unidad entre dos mundos, la unidad entre lo de adentro y lo de afuera, entre lo que llamamos el mundo íntimo y lo que llamamos la realidad pública, la vida colectiva, entre el individuo y la sociedad. Te das cuenta de que han pasado treinta años de tu vida y de que no habías visto que las guerras de adentro son iguales a las guerras de afuera. Que en el alma y en la calle ocurre el mismo enfrentamiento, la misma contradicción creadora entre las energías de la vida y de la muerte, entre lo que te afirma y lo que te niega, entre lo que te encoje y lo que te multiplica. (GALEANO, 1995, p. 91)

Ao colocar a supremacia e a liberdade do indivíduo como primordiais, por outro lado, Vargas Llosa parece se eximir das consequências que este estímulo isolado pode ter ao se tratar de uma lógica de mercado que não funciona para todos os grupos em sociedade, exatamente porque este mesmo mercado prevê que nem todos tenham acesso ao seu controle e funcionamento. Desta forma, conforme aponta Elzbieta Sklodowska, estes grupos marginalizados,

aunque habían participado en el acontecer histórico, en la acumulación económica y en desarrollo cultural – no tuvieron medios para asegurarse en el proceso de distribución un lugar digno de su esfuerzo. A nivel de la historiografía esto implica la falta de una imagen correspondiente a su papel en el acontecer histórico (SKLODOWSKA, 1983, p. 54)

(In) conclusões

O que se pode notar a partir de uma breve análise da dimensão antropológica da ficção em Vargas Llosa, como também de sua relação política com o liberalismo na sustentação de sua defesa da liberdade do indivíduo e também do mercado, é que muito embora o autor peruano esteja inserido em um contexto político e econômico marcado por lutas contra desigualdades históricas na América Latina, seu pensamento acerca da separação entre ficção/literatura e história/política não é unísono. Para isso, aludimos às considerações de um escritor a ele contemporâneo, Eduardo Galeano, para quem a literatura tem pelo menos uma função possível diante das muitas que podem ser esboçadas: contribuir para se questionar o próprio discurso de uma história oficial e reabilitar ao protagonismo - da ficção e da realidade - personagens e coletividades por muito tempo silenciadas.

Para Galeano, utilizar a ficção para dar aos indivíduos a possibilidade de terem uma história contada e escrita, ou mesmo de se inserir no discurso que forma as relações, é uma forma de dar à literatura funções específicas, que não necessariamente implicam limitá-la, mas contingenciá-la, colocando-a na posição de poder que todo discurso é capaz de ter.

Já para Vargas Llosa, a relação entre ficção e história aparece como uma forma de dar a determinados grupos a possibilidade de impedir os espaços do possível suscitados pela ficção, de construir um discurso único sobre o passado, em prol de uma imobilização do presente. O que se pode notar, ao trazer à tona uma série de discursos ficcionais coagidos por sociedades fechadas aos olhos de Vargas Llosa, é que em todos estes espaços sempre houve discursos de resistência à centralização e limitação da história. As experiências pós-coloniais e decoloniais em todo o mundo são capazes de demonstrar este caminho. Resta saber se separar literatura da história é uma forma de dar autonomia à ficção ou de impedir que a própria ficção questione quem está no poder, ou seja, o próprio mercado, agora neoliberal, a que Vargas Llosa se associou já nos anos 1970.

Para ambas as possibilidades, são diversas as argumentações possíveis, especialmente porque nenhuma poética é eterna ou mesmo uníssona. E se no curso da história houver experiências que a contradigam, ela deixa de ser regra, e se torna mais um entre os tantos discursos possíveis sobre a arte, e seu diálogo aparentemente intrínseco com a sociedade.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BENJAMIN, Walter. El narrador. In: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Espanha: Taurus, 1999.

_____. Teses sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

GALEANO, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Montevideo: Arca, 1986.

_____. *La canción de nosotros*. Montevideo: Arca, 1975.

_____. *Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

_____. *Os nascimentos*. In: Memória do Fogo. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Nosotros decimos no*. Madrid: Siglo XXI, 2006.

_____. Defensa de la palabra. In: _____. *Voces de nuestro tiempo*. Costa Rica: Educa, 1981.

_____. Diez errores y mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina. In: _____. *Contraseña*. Montevideo: Arca, 1986.

_____. El exilio entre la nostalgia y la creación. In: _____. *Entrevistas y artículos* (1962/1987). Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1988.

GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1990.

ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” In: DOMÍNGUEZ, Antonio Garrido. (org.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, 1997. p.43-65.

PALAUVERSICH, Diana. Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano. Montevideú: Luis A. Retta Libros Editor, 1995.

POPPER, Karl. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós, 2006.

_____. *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

RUFFINELLI, Jorge. Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y las definiciones. In: *Revista Casa de Las Américas*, n. 281, outubro-dezembro, p. 128 – 137, 2015.

SAAD, Gabriel. Eduardo Galeano: la literatura como una pasión latinoamericana. In: *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 108, n. 324, p. 454-69, 1977.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Ediciones Lengua de trapo S.L, 2002.

SKLODOWSKA, Elzbieta. La visión de la gente sin historia em las novelas testimoniales de Miguel Barnet. (Tesis de doctorado inédita), Washington University, 1983.

_____. *Testimonio hispanoamericano*. Historia, teoría, poética. New York, Peter Lang, 1991.

SOSNOWSKY, Saúl. La nueva novela hispanoamericana: ruptura y tradición. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3.

_____. Lectura sobre la marcha de una obra en marcha. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 7, n. 14, p. 119-49, 1980.

_____. *Represión, exilio y la democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental, 1987.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge Antonio. La dimensión antropológica de la teoría de la ficción de Vargas Llosa. In: *Contextos. Revista crítica de literatura*, Año 3; p. 199-218, 2012.

_____. La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética vargasllosiana sobre la ficción. In: *Anales de Lit. Hispanoam.* 47, p. 237-259, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.

_____. “Literatura y política: dos visiones del mundo” en *Literatura y política*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Fondo de Cultura Económica; p. 39-66, 2001.

_____. *La cultura de la libertad*. Lima: Pro-Desarrollo, 1990a.

_____. “La verdad de las mentiras”. In: *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Madrid: Seix Barral; pp.5-20, 1990b.

_____. “El poder de la mentira” en *Vuelta*, 130; p. 54-56, 1987.

_____. “El arte de mentir”. In: Suplemento *Dominical* del diario *El Comercio*. Lima, 12 de agosto; p .4-6, 1984.

_____. *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral editores, 1971.

WHITE, Hyden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.

Recebido em: 28/01/2023.

Aceito em: 30/07/2023.