

ISSN: 1517-7238

vol. 6 nº 10

1º sem. 2005

p. 233-247

**A HISTÓRIA NA FICÇÃO DE
JOSÉ SARAMAGO E
MARIO VARGAS LLOSA:
CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ¹**

FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo²

¹ Pesquisa realizada com o apoio do Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación - Becas MAE/AECI - Espanha

² Mestre em Letras, professora do Colegiado de Letras da UNIOESTE/Cascavel-PR.

RESUMO: Este estudo tem por objetivo estabelecer a comparação da construção do discurso ficcional nos romances *A história do cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago e *El paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa, obras que dialogam diretamente com o discurso da história. Evidenciamos o procedimento da intertextualidade que ocorre entre estes discursos, possibilitando uma aproximação entre ficção e história. Na obra de Saramago podemos notar como o narrador explicita a construção tanto do discurso da ficção como do histórico, ao relatar a trajetória fictícia de Raimundo Silva. Já na obra de Vargas Llosa o diálogo com o discurso historiográfico ocorre na reconstrução da história de vida da feminista Flora Tristán (1803-1844) e de seu neto Paul Gauguin (1848-1903), famoso por suas pinturas consideradas exóticas. Apesar de Saramago e Vargas Llosa fazerem parte de cânones literários diferentes, é possível constatar uma confluência entre os autores na sua produção ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História, José Saramago, Mario Vargas Llosa

ABSTRACT: This study has as aim to establish a comparison of the construction of fictional discourse in the novels *A história do cerco de Lisboa* (2003) by José Saramago and *El paraíso en la otra esquina* (2003) by Mario Vargas Llosa, works that directly with the discourse of history. We show the procedure of intertextuality that takes place between these discourses, which makes possible an approach between fiction and history. In the works of Saramago we may notice how the narrator makes explicit the construction of the discourse of fiction as much as the discourse of history, when he tells the fictional trajectory of Raimundo Silva. In the works of Vargas Llosa the dialogue with historiographic discourse happens in the reconstruction of the history of the feminist Flora Tristán (1803-1844) and of his grandson Paul Gauguin (1848-1903), famous because of his paintings considered as exotics. Despite of being Saramago and Vargas Llosa part of different literary canons, it's possible to verify an approach between these writers by their fictional production.

KEYWORDS: Literature and History, José Saramago, Mario Vargas Llosa

Ir contra a corrente geral é uma coisa bastante incômoda. É possível que a maior parte das misérias morais e intelectuais se cometam por isso, para não contradizer as idéias dos nossos patronos, vizinhos, amigos. Um pensamento independente é um lugar solitário e ventoso.

A louca da casa, Rosa Montero

INTRODUÇÃO

A literatura latino-americana² contemporânea, mais especificamente na vertente do gênero narrativo, atravessa um período de grande produtividade que se caracteriza pelo surgimento de novos autores, bem como pela permanência dos já consagrados e que ainda continuam com uma expressiva produção literária e ensaística. Desde a eclosão do denominado boom, na década de 1960, a literatura latino-americana passou por diversas fases. Entre essas, deparamos com os romances que privilegiavam as temáticas sociais, bem como as relações com outras fontes de conhecimento como a história.

Com a literatura portuguesa contemporânea também não seria diferente, pois, nesta, podemos observar um movimento estético semelhante ao da literatura latino-americana, na medida em que, seus temas voltam-se principalmente para as questões sociais de sua realidade e também há um reconhecimento de seus escritores em nível mundial, sendo, certamente, José Saramago e António Lobo Antunes, na atualidade, os autores de maior expressão fora do território português.

Assim como os romances na América Latina dialogam com a história oficial de seus países, os escritores portugueses, principalmente dos últimos vinte anos, também demonstram uma preferência em seus romances ao seguir esse diálogo da literatura com a recente história portuguesa, ainda que metaforicamente, como podemos observar em algumas obras de Lídia Jorge, Teolinda

² Entendemos aqui literaturas latino-americanas, como bem definiu Octavio Paz em seu livro de ensaios intitulado *In/mediaciones*, publicado em 1979, como a mais recente literatura do século XX, formada pelo conjunto da literatura hispano-americana e da brasileira.

Gersão, António Lobo Antunes, João de Melo e José Saramago, só para nos referirmos a alguns exemplos.

Neste caso, é possível vislumbrar uma relação de aproximação entre a produção literária latino-americana e portuguesa. Esta aproximação ocorre tanto na questão da temática, caracterizada pelo enfoque nas múltiplas ditaduras que surgiram no século XX na América Latina, na ditadura salazarista e suas implicações na guerra colonial, bem como nas questões estéticas que significam uma profunda renovação na estrutura da narrativa.

Talvez estes processos ditatoriais puderam intervir no surgimento de obras que dialogam com a história de seus países na intenção de revisar um passado marcado pela repressão e tirania, ainda que os fatos e personagens históricos que compõem os romances não façam parte da história contemporânea. Obviamente, para questionar a história oficial, pode-se tratar de temas de outras épocas desde que o leitor consiga estabelecer laços metafóricos com o período desejado.

Desta maneira, podemos entender essas produções literárias também como uma expressão de engajamento. Por isso, uma gama de escritores latino-americanos, comprometidos com suas realidades sociais, buscava na ficção uma forma de revelar suas convicções ideológicas, como assevera o crítico brasileiro Antonio Candido (2001: 264) ao destacar a freqüente participação na vida política e nos movimentos sociais destes autores militantes. De acordo com Candido, esta participação política e literária engajada do escritor ocorre “em boa parte porque as condições do meio o empurram neste sentido”. Portanto, parece haver uma necessidade do escritor latino-americano revelar uma realidade histórica e social de seu país, talvez até, em termos freudianos, como uma forma de catarse para liberar suas frustrações diante de uma realidade brutal e asfíxiante. Com os escritores portugueses não seria diferente, na medida em que também estariam imbuídos dessa “função social” para compor seus romances históricos ou de caráter mais social, como percebemos nitidamente em obras dos autores portugueses já citados anteriormente.

Não obstante, é necessário ressaltar que a relação destas obras com a história não ocorre da mesma maneira como se

deu com os romances históricos do século XIX, como os de Alexandre Herculano em Portugal ou os de José de Alencar no Brasil. Já não estamos diante de romances históricos tradicionais, como salientou Seymour Menton em sua obra *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993) para traçar um ponto de oposição na distinção entre o romance histórico tradicional, definido por Georg Lukács em *La novela histórica* (1936-7), e o que designou como *nueva novela histórica*.

Os romances históricos do final do século XX são denominados por Linda Hutcheon (1991) de pós-modernos, de cunho metahistórico, intertextual nos mais variados graus e, nos termos de Bakhtin, paródicos e carnalizados, que, entre outras conseqüências, acabam por relativizar o discurso histórico e, desta forma, promover o seu questionamento, diferentemente do romance histórico clássico, inaugurado por Walter Scott, em que a história surge como um pano de fundo na narrativa.

Em contrapartida, a aproximação entre a ficção latino-americana e portuguesa contemporânea, como antes já mencionada, não ocorre apenas na questão do comprometimento social. É importante destacarmos que esteticamente também há uma oposição, já que obras como as de José Saramago são tão inovadoras nos recursos da narrativa quanto as do escritor Mario Vargas Llosa, se considerarmos como paradigmas os romances realistas do século XIX ou mesmo a vertente neo-indigenista hispano-americana do início do século XX. Como afirma Emir Rodríguez Monegal, Vargas Llosa foge do realismo tradicional e, sugestionado pelas técnicas narrativas de autores como Flaubert, Faulkner e Arguedas não deixa de apoderar-se das palavras com um sentido estético, trabalha em seus textos arduamente para criar uma estética literária própria, porque, como afirmou o escritor Julio Cortázar, “o romance revolucionário não é somente o que tem um conteúdo revolucionário, mas o que procura revolucionar o romance em si mesmo, a forma romance...” (apud OLIVEIRA FILHO, 1990: 144).

Em José Saramago também é perceptível essa tentativa de revolucionar a forma do romance quando, por exemplo, em *História do cerco de Lisboa* (1989), estabelece diálogos com outros textos, constituindo assim uma intertextualidade com os escritos

históricos que relatam a tomada de Lisboa das mãos árabes, possibilitando com tal discurso ficcional um questionamento da própria história. Além da intertextualidade, Saramago, a exemplo dos romancistas latino-americanos, utiliza como recurso literário, para efetivar seu processo de escritura, a paródia, a carnavalização e as alternâncias temporais, em que o passado e o presente na narrativa convivem de modo anacrônico.

Poderíamos ainda citar o recurso da memória na construção dos romances, recurso que, no caso de Vargas Llosa em *El paraíso en la otra esquina* (2003), constitui-se primordial para o leitor realizar o salto temporal do presente para o passado dos personagens romanescos e estabelecer o elo entre as histórias de Flora Tristán e Paul Gauguin, que, apesar de paralelas durante toda a narrativa, ao final do romance fundem-se nas histórias da feminista e do pintor, da avó e do neto.

Neste trabalho, pretendemos estabelecer alguns pontos de aproximação entre a escritura de José Saramago e Mario Vargas Llosa, no tocante às relações que envolvem a ficção e a história. Para tanto, examinaremos os ecos do discurso histórico em *História do cerco de Lisboa* e *El paraíso en la otra esquina*, duas obras que tratam de temas e personagens históricos, e que portanto pertencem ao subgênero romance histórico, apesar da polêmica declaração de Saramago, em que afirma não estar de acordo com esta denominação de seus romances por parte da crítica.

Segundo o autor, “trata-se de um rótulo que deveria ser retirado pura e simplesmente do instrumental analítico, em nome da evidência de que toda a ficção literária (e, em sentido mais lato, toda obra de arte), não só é histórica, como não poderá deixar de o ser” (SARAMAGO, 1999: 42). Na realidade, o escritor tem razão quando faz tal afirmação se considerarmos que toda a obra de arte é produto de uma historicidade de seu autor e da própria obra. Contudo, não podemos desconsiderar a teoria crítica da narrativa que evidencia no romance histórico, a apropriação pelo discurso ficcional de um acontecimento ou de um personagem histórico que se converte em ficção, servindo desta maneira, de material para a fabulação do romance. Parece estar bastante claro que em *História do cerco de Lisboa* ocorra tal apropriação em vários momentos do romance como,

por exemplo, no gesto escritural de Raimundo Silva. São nestas questões que presenciamos pontos de confluências e divergências entre os autores.

O CRUZAMENTO DA FICÇÃO E DA HISTÓRIA EM JOSÉ SARAMAGO E MARIO VARGAS LLOSA – HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA E EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA

No romance *História do cerco de Lisboa* podemos observar como o narrador explicita a construção tanto do discurso ficcional como do histórico ao relatar a trajetória de Raimundo Silva. O personagem, ao exercer seu trabalho de revisor de textos de uma editora, comete o “pecado” de desfigurar o conteúdo de uma obra historiográfica sobre a retomada de Lisboa no ano de 1147, que se encontrava sob o domínio dos mouros.

Toda a discussão sobre as fronteiras do discurso da história e da ficção inicia-se com a atitude de Raimundo Silva, que não sabe explicar porque decidiu alterar uma “verdade” histórica ao acrescentar um simples “não” ao texto original do autor. Este “não” significa para os leitores que os cruzados não participaram, ao lado dos portugueses, da campanha da reconquista de Lisboa, contradizendo desta maneira todo o conhecimento histórico sobre o tema, que relata a importância da participação dos cruzados para a vitória dos portugueses e o início da construção de uma identidade nacional portuguesa.

Após ser descoberta a infração do personagem por seu editor, Raimundo Silva é penalizado apenas verbalmente por seus superiores, mas tentado por sua chefe, a doutora Maria Sara, reescreve a história do cerco de Lisboa, agora sob a licença poética da literatura, que não tem por compromisso uma suposta verdade dos fatos ocorridos, como na produção histórica. Esta subversão do revisor, confinado apenas a ficar à sombra do autor, já que só pode interferir no texto do outro para sanar problemas que se refiram às questões de textualidade, que não signifique o desvio do teor da escritura, revela para o leitor o processo da escrita da história e da ficção e a sua constituição subjetiva, na medida em que o sujeito percebe que o material historiográfico é, sobretudo, exposto ao mundo por meio da linguagem, assim como a

ficção. A partir desta constatação, rompe-se as fronteiras que durante o século XIX foram conferidas para separar o discurso ficcional e o histórico, ou seja, o estatuto da história como ciência da objetividade.

Em *História do cerco de Lisboa* há o diálogo da ficção com a história que ocorre por meio da intertextualidade com os textos históricos que tratam da temática, entretanto, além desse, podemos notar outras relações dialógicas na narrativa, como o diálogo interior de uma história dentro da outra. Neste caso, há a obra escrita por Raimundo Silva que dialoga tanto com o próprio romance de Saramago quanto com os textos históricos. Podemos pensar que a partir desses diálogos estamos diante de um questionamento da história, da ficção e de sua escritura.

Percebemos deste modo, que o discurso histórico no discurso ficcional, nas palavras de Maria Alzira Seixo (2001: 37), não surge apenas “para lembrar, como para emendar, ou alterar e mesmo deformar, os possíveis de aparência das coisas”. Assim, não é pretensão do autor relatar simplesmente uma “verdade histórica” em seu romance, mesmo porque, como pondera Vargas Llosa, haveria limites nesta suposta “verdade histórica” na medida em que, por exemplo, podemos encontrar diferentes versões para um mesmo fato (SETTI, 1988: 55). Portanto, o que queremos evidenciar é a relevância do movimento de reflexão que esses romances poderiam ocasionar nos leitores, levando-os a um questionamento da história oficial e, conseqüentemente, de sua realidade social.

Logo, *História do cerco de Lisboa* é um romance de metaficção e metahistória na medida em que discute tanto a elaboração do romance, agora criado por Raimundo Silva e que constitui a reescrita da história oficial, quanto da própria escrita da história, como observamos no fragmento abaixo, em que o narrador conduz à percepção de tais discussões:

Felizmente para o revisor, são muito outras as suas preocupações, a ele o que lhe interessa é saber quem eram os estrangeiros que naqueles ardentes dias de verão estiveram à conversa com o nosso rei Afonso Henriques, parecia que tudo tinha ficado esclarecido pela consulta à História do Cerco de Lisboa, na falta do que se diz ser de Oserno e dessas semelhantes antigüidades que foram, para esta e restantes ma-

térias, Arnulfo e Dodequino, e também, lateralmente, a narração do *Indiculum Foundationis Monasterii Sancti Vincentii*, mas não senhor, não está nada explicado, pois que, por exemplo, na *Crónica dos Cinco Reis de Portugal*, que certamente teve as suas razões para dizer o que apenas diz, às vezes se tira, às vezes se acrescenta, não se mencionam, de estrangeiros importantes, outros que Guilhão da Longa Seta, Gil do Rolim, e mais um Dom Gil de que não ficou registado o apelido, repare-se que não está nenhum dos mencionados na *História do Cerco de Lisboa*... (SARAMAGO, 2003: 113)

Neste trecho, verificamos as várias referências que o narrador faz de obras que tratam do tema da história do cerco de Lisboa, no entanto, discute a falta de informações destes relatos históricos. Na realidade, o que o narrador consegue imprimir é uma problematização sobre a veracidade dos fatos que nos chegaram da tomada de Lisboa, visto que, segundo sua visão, há nestas narrativas lacunas históricas que não explicam detalhes, nem protagonistas da história do cerco.

Portanto, no romance, o papel do narrador é essencial para a discussão do processo de escrita tanto da história quanto da ficção na medida em que é ele quem questiona, problematiza e até manipula o pensamento de Raimundo Silva tanto na revisão da história quanto na reescritura da história do cerco de Lisboa por ele efetuada.

Assim como em *História do cerco de Lisboa*, na ficção do escritor peruano Vargas Llosa observamos as pistas que o narrador oferece ao leitor das obras que foram examinadas para a composição do romance, como a autobiografia *Noa Noa* (que significa "como cheira o Taiti") de Paul Gauguin, publicada em edição francesa em 1929 e *Peregrinações de uma pária* (escrito entre 1833 e 1834) de autoria de Flora Tristán, publicada em 1838. Já na obra de Vargas Llosa o diálogo com o discurso historiográfico ocorre na reconstrução da história de vida de Flora Tristán (1803-1844) e de Paul Gauguin (1848-1903), famoso por suas pinturas consideradas "exóticas". *El paraíso en la otra esquina* revivifica, por meio do artifício da memória, a trajetória intrincada de Flora Tristán, desde sua infância pobre, e de Gauguin, que abandona a civilização e parte para o Taiti em busca de um mundo "primitivo".

A trajetória de Vargas Llosa pelo primeiro livro de Tristán é visível até mesmo na nomeação análoga, em alguns

capítulos, de ambas obras, como por exemplo, “Arequipa” e “A batalha de Cangallo”, além de citações diretas como ocorre no seguinte excerto do romance:

A ela mostrou todos os lugares interessantes da cidade, desde suas igrejas e conventos centenários até os mistérios religiosos que se representavam ao ar livre, na praça de las Mercedes, ante uma multidão heterogênea que acompanhava, horas e horas, as interpretações e recitações dos atores. Ele a levou às brigas de galo em dois estádios de Arequipa, às touradas na praça de Armas, ao teatro onde se montavam comédias clássicas de Calderón de la Barca ou farsas anônimas, e às procissões, muito frequentes, que a Flora fizeram pensar no que deveriam ter sido as bacanais e as saturnais: umas bufonarias indecentes para divertir o povo e mantê-lo letárgico. Precedidos de bandas de música, zambos e negros fantasiados de pierrôs, arlequins, bobos e mascarados se contorciam e divertiam a plebe com suas palhaçadas. Vinham depois, envoltos em incenso, os penitentes, arrastando correntes, carregando cruzes, flagelando-se, seguidos por uma massa anônima de índios que rezavam em quíchua e choravam aos gritos. Os carregadores do andor entornavam goles de aguardente e de álcool de milho fermentado – chamavam-no de chicha –, completamente bêbados. (VARGAS LLOSA, 2003: 236)

O fragmento que transcrevemos narra os lugares em que esteve Flora enquanto esperava o retorno de seu tio, dom Pío, de suas terras no interior do Peru. Aqui, o autor demonstra o recurso da citação não por meios das aspas, como se esperaria, mas por meio dos dois pontos seguidos pela troca de narrador. Quem narra já não é mais aquela voz que possui uma intenção de seduzir o leitor para entrar na consciência do personagem. Agora se trata da voz que está presente no texto da feminista Flora Tristán. Estes intertextos, Vargas Llosa estabelece em várias passagens do romance, construindo, desta maneira, uma narrativa literária em que ocorre uma combinação também de gêneros textuais, já que o discurso histórico e ficcional das obras de Flora e Paul dialogam com o discurso ficcional do próprio romance.

Um fato relevante tanto de José Saramago quanto de Mario Vargas Llosa é a reelaboração da história, ao resgatarem em *História do cerco de Lisboa* e *El paraíso en la otra esquina*, por meio do discurso ficcional, histórias que po-

deriam ter ocorrido, mas que foram perdidas ou reinventadas na historiografia oficial. Este fato ocorre porque ambos os autores elegeram como tema de seus romances fontes historiográficas passíveis de ambigüidades e, por isso mesmo, um rico material para a ficção. No caso de *História do cerco de Lisboa*, estas ambigüidades decorreriam talvez pela falta de variadas fontes históricas e pela distância temporal, já em *El paraíso en la otra esquina*, pela comprovável consulta de obras de caráter biográfico e, portanto, passíveis de equívocos, que o próprio gênero biográfico pode acarretar.

Apesar de em *El paraíso en la otra esquina* Vargas Llosa não fazer uma explicitação direta sobre o processo de escritura tanto da ficção quanto da história, como José Saramago faz em *História do cerco de Lisboa*, percebemos um aspecto dialógico do romance, que é a sua dimensão metaliterária. Esta se apresenta não por meio da interferência do narrador sobre o processo de fabulação, mas sim pela existência de personagens que dominam o artifício da escritura, ou seja, personagens que normalmente são escritores ou que pelo menos se simpatizam pela escritura. Assim, quem assume um papel de destaque enquanto escritor é Flora Tristán, seguido por Paul Gauguin. A feminista é a grande “escrevinhadora” da obra, é a mulher que escreve com a intenção de transformar uma França burguesa e opressora em uma sociedade melhor, mais justa para os trabalhadores, as crianças e as mulheres.

Para tanto, assume ideais socialistas e trabalha para que a classe operária tenha uma organização digna, que possa trazer-lhe as condições mínimas de sobrevivência. Sonha com o fim da exploração dos desfavorecidos e a educação de seus filhos. Para a transformação de seu sonho em realidade escreve e publica em 1843 *A união operária*. No entanto, na ficção, Madame La Colère, assim designada pelo narrador, morre antes de concretizar suas aspirações.

O outro personagem escritor, mas de menor impacto para a obra, é Paul Gauguin, que decide escrever suas memórias na Polinésia. Contudo, apesar de sua faceta de escritor, na narrativa o que transparece de maneira mais expressiva é a experiência da criação de suas pinturas, estas sim seus tex-

tos mais importantes. Assim, de uma certa maneira, há no espaço romanesco vargasllosiano uma problematização e uma percepção do valor da escritura.

A inserção dos personagens escritores parece ser algo constante na ficção de Mario Vargas Llosa, como bem examinou Angela Gutiérrez (1996), ao analisar algumas obras do autor. Caberia questionarmos então sobre a necessidade do escritor criar estes personagens escritores. Não poderiam estes serem uma espécie de alter-ego do próprio autor? No romance *La fiesta del chivo*, a personagem Urania Cabral, também leitora e escritora, tem a responsabilidade de denunciar as mazelas do regime ditatorial trujillista na República Dominicana. Assim como ela, em *El paraíso en la otra esquina*, Flora Tristán assume a voz da denúncia, expondo de maneira singela e emotiva as utopias de uma sociedade mais justa e humana. Estas utopias só podem concretizar-se por meio de uma revolução social, entretanto, a revolução de Flora não é armada ou violenta, é uma revolução pacífica, natural e eivada de princípios humanos. Para a feminista, os homens e as mulheres devem sempre pensar em seu bem-estar a partir do bem-estar do próximo. O que encontramos no romance é uma visão do socialismo utópico, este mesmo princípio que uma vez já fez parte das ideologias revolucionárias do próprio autor. Neste caso, assim como Urania, Flora também não poderia representar a voz de um Vargas Llosa insatisfeito com sua realidade?

Já em *História do cerco de Lisboa* também não haveria um eco do próprio José Saramago ao que se refere a esse narrador que tudo vê, tudo sabe e manipula o discurso ficcional como se fosse um deus e, portanto, poderia ser identificado como uma voz implícita do próprio autor? O fato é que, ao discorrer sobre o lugar dos revisores no mundo da escritura, o narrador acaba por enaltecer o poder das palavras e, conseqüentemente, da própria criação ficcional.

Ainda seguindo a idéia de alter-ego pensada no caso de Mario Vargas Llosa, o próprio Raimundo Silva não poderia ser um alter-ego de Saramago, na medida em que se transforma em um rebelde ao não aceitar passivamente seu lugar de mero revisor de textos, ao questionar uma versão da história

que ele julga imprecisa e ao criar uma outra história do cerco de Lisboa, gerando no romance uma tensão entre ficção e história, verdade e mentira?

CONCLUSÃO

Observamos que tanto José Saramago quanto Mario Vargas Llosa são escritores que valorizam o discurso histórico como fonte de seus discursos ficcionais. Assim, em algumas de suas obras a ficção e a história relacionam-se de forma intertextual, na medida em que ambos direcionam-se para encontrar nas fontes históricas o material necessário para construir sua ficção. Desta forma, para que seus trabalhos literários mantenham liames com o discurso histórico, os autores mergulham na pesquisa das fontes como um historiador.

Talvez a vocação de José Saramago para tocar nos temas históricos ou da realidade social de seu país possa ser compreendida pelo olhar de Vargas Llosa com relação ao papel social do escritor. No artigo "La literatura es fuego", lido pelo autor ao receber o Prêmio Rómulo Gallegos em 1967, revela-se um escritor engajado ao afirmar que a literatura só cumpre sua função social se mostrar-se inconformada com a realidade social.

Assim, a partir desta concepção política, a literatura teria como missão "agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun quando para ello deba emplear las armas más herientes y nocivas" (VARGAS LLOSA, 1971: 19). Conseqüentemente, o autor marca a situação daquele momento do escritor latino-americano e, junto com esta, o fardo de si mesmo em relação à literatura. Para Vargas Llosa, a literatura é uma arma que o escritor utiliza para sobreviver em uma sociedade cuja tendência é aceitar o escritor ou tentar sufocá-lo em sua criação artística. Portanto, em seu discurso, enfatiza o destino do escritor latino-americano, pois este está fadado a ser um tipo de perturbador social, ou seja, cabe-lhe a tarefa de alertar o homem para as realidades sociais que o cercam.

Ainda no mesmo artigo, o autor assevera que o romancista só pode criar quando se encontra descontente com a

realidade que o circunda, pois, “ninguém que esteja de acordo, reconciliado com a realidade, cometeria o ambicioso desatino de inventar realidades verbais” (VARGAS LLOSA, 1988: 136). Não seriam estas palavras ou intenções também de José Saramago em sua obra? Em tempos pós-modernos, não seria a narrativa de cunho histórico, político e social a última arma do escritor português para lutar contra uma realidade asfixiante? Não seria ainda esta uma maneira do romancista posicionar-se com e na história e, portanto, justificar seu posicionamento, mencionado no início deste trabalho, de que no processo da escritura tudo é histórico, não apenas o subgênero romance histórico?

REFERÊNCIAS

FIUZA, Adriana Aparecida de Figueiredo. *La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa: uma visão literária da história*. Assis, SP: UNESP/Faculdade de Ciências e Letras de Assis. (Dissertação de Mestrado), 2003.

GUTIÉRREZ, Ângela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GAUGUIN, Paul; Segalen, Victor. *Noa, Noa: homenagem a Gauguin*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; historia, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.

OLIVEIRA FILHO, José Odil. Saramago e a ficção latino-americana. *Revista de Letras*. São Paulo, 30: 141-152, 1990.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros: ensaios de literatura*. Porto: ASA, 2001.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Doutoramento “Honoris Causa” de José Saramago*. Universidade de Évora, 1999.

SETTI, Ricardo A. *Conversas com Vargas Llosa*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

TRISTÁN, Flora. *Peregrinações de uma pária*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

VARGAS LLOSA, Mario. *O paraíso na outra esquina*. São Paulo: Arx, 2003.

_____. La literatura es fuego. In: Giacomani, Helmy F.; Oviedo, José Miguel. *Homenaje a Mario Vargas Llosa: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Anaya, 1971.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber