

Ficção e reinterpretação: a verdade das mentiras em Tempos Ásperos, de Mario Vargas Llosa

Ficción y reinterpretación: la verdad de las mentiras en Tiempos Recios, de Mario Vargas Llosa

Yuri Daniel Hahn da Silva*

Resumo: Mario Vargas Llosa publicou, em 2019, o romance Tempos Ásperos, que, junto a outras obras do autor, perfaz um panorama, via ficção, da realidade complexa dos países latino-americanos. Vargas Llosa pertence a uma tradição literária que tensiona as fronteiras entre a literatura e a história e, por meio de procedimentos discursivos — na esteira de um novo romance histórico — utiliza a alegoria, a paródia e o dialogismo para recriar os acontecimentos históricos mediante omissões, exageros e anacronismos. Este estudo analisa, portanto, a estrutura e os procedimentos presentes em Tempos Ásperos que corroboram esta presença, revisando, também, o dialogismo bakhtiniano, a inter-relação entre história e literatura e as fronteiras do real e do irreal expressas pelo próprio Vargas Llosa, observando como se manifestam na narrativa.

Palavras-chave: Literatura e História; Novo Romance Histórico; Literatura hispano-americana; Dialogismo.

Resumen: Mario Vargas Llosa publicó en 2019 la novela Tiempos recios, que, junto a otras obras del autor, ofrece un panorama, a través de la ficción, de la compleja realidad de los países latinoamericanos. Vargas Llosa pertenece a una tradición literaria que tensiona las fronteras entre la literatura y la historia y, por medio de procedimientos discursivos — en la estera de una nueva novela histórica (NNH) —, como la alegoría, la parodia y el dialogismo, recrea acontecimientos históricos mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. Este estudio analiza, por tanto, la estructura y los procedimientos presentes en Tiempos recios que corroboran esta presencia, revisando también el dialogismo bajtiniano, la interrelación entre historia y literatura y los límites de lo real y lo irreal expresados por el propio Vargas Llosa, observando cómo se manifiestan en esta novela.

Palabras-clave: Literatura e Historia; Nueva Novela Histórica; Literatura hispanoamericana; Dialogismo.

*Aluno de graduação em Letras Português pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: yuridanielh@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2210-0626>. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.265308>. Este trabalho foi supervisionado pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten e realizado durante a disciplina “Literatura e História” no semestre 2024.2.

1. Introdução

Mario Vargas Llosa foi, no percurso da década de 1960, ao lado de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Carlos Fuentes, um dos grandes narradores da América Latina e, dado o alcance editorial, também da literatura ocidental. O autor, aclamado com o Nobel de Literatura em 2010, em relação a seus contemporâneos, foi o mais longo e aquele com maior número de publicações. *Tempos Ásperos*, publicado em 2019, é o seu penúltimo romance¹.

Na formação de uma literatura hispano-americana, na esteira dos fundamentos literários de Jorge Luis Borges a partir da década de 1930, Vargas Llosa manifesta, em sua obra, elementos que caracterizam uma nova tradição literária, expoente do século XX, marcada pelo tratamento não linear do tempo, pela tematização da realidade latino-americana entrecruzada com elementos carnavalescos, de sentido fantástico e alegórico, e pela heteroglossia. Mais ainda, pela ficcionalização de acontecimentos históricos que contrapõem a “história oficial” do continente americano.

Em *Tempos Ásperos*, o autor recria o golpe militar sofrido pelo governo de Jacobo Árbenz (1913-1971) no ano de 1954, na Guatemala, e seus desdobramentos. Desse modo, este estudo busca analisar, em um primeiro momento, a aproximação da obra ao contexto de sua produção, a partir de Fuentes (1972), que trata do novo romance latino-americano, e Menton (1993), sobre o Novo Romance Histórico na América Latina, em suas definições e características.

Num segundo momento, busca trazer uma análise sobre a estrutura narrativa da obra, desdobrando os elementos levantados por Menton para, então, examinar os aspectos discursivos do romance, principalmente a respeito do dialogismo (Volóchinov, 1986; Brait, 2005; Machado, 2005; Tezza, 2005) e explorar nele as relações entre Literatura e História (Chaves, 1988; White, 1992) e entre o real e o irreal, ou a ficcionalização em contraponto à realidade (Candido, 2023; Vargas Llosa, 2016a).

2. A ficção histórica na tradição hispano-americana

Existe, no âmbito da narrativa histórica, uma disputa de versões sobre os fatos definidores da identidade e dos rumos políticos da América Latina. Desde o final do século XX, ao aproximarmos-nos do quinto centenário da conquista do território americano pelas coroas ibéricas, diversos autores, tanto no terreno das Ciências Sociais, quanto na Literatura, debruçaram-se, primeiro, sobre uma reinterpretação dos episódios da conquista e a uma redefinição do paradigma entre “vencedores” e “vencidos”; e segundo, na virada e nos primeiros anos do século XXI, a respeito dos golpes de Estado e das ditaduras militares que impactaram os rumos da América Latina em seus aspectos políticos e sociais.

¹ Em 2023, o autor publicou *Dedico a você meu silêncio* (Alfaguara), que trata da música popular em seu país natal, o Peru, e indicou que esta seria a sua última obra ficcional.

O discurso literário, incorporando tendências e articulando recursos próprios da cultura latino-americana, passou a atuar no sentido de *recriar* a identidade local e a interpretação dominante dos fatos decorridos. A tradição literária, sobretudo hispano-americana, desde a década de 1930, vinha desenvolvendo, com Borges, um *estilo literário* próprio, composto pelas categorias de “mitificación, alianza de imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización. Que, al cabo, este haz de categorías culmine en un nuevo sentido de *historicidad* y de *lenguaje*” (Fuentes, 1972, p. 24). Anos mais tarde, sobretudo com a influência de Juan Rulfo e a publicação de *Pedro Páramo* (1955), esta tradição encontra uma *identidade literária* que incorpora mitos, profecias e elementos culturais que tensionam as fronteiras entre o real e o irreal do universo latino-americano (Fuentes, 1972).

Em seguida, na década de 1960, temos o chamado *boom* latino-americano, representado, principalmente, por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa, que contempla uma produção literária com estilo próprio e alcance extraordinário. Já a partir de 1979 – embora se possa relativizar a data – segundo Menton (1993), com a publicação de *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, a forma, já consagrada pelos autores do *boom*, se ampara também na temática histórica: se desenvolve, então, o *Novo Romance Histórico* latino-americano, com obras como *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa, *Los perros del Paraíso* (1983), de Abel Posse, *La campaña* (1990), de Carlos Fuentes, entre outras, como expoentes do gênero.

Há, para Menton (1993), um agrupamento de características comuns a esses romances, que coadunam aspectos formais, estilísticos e temáticos, sendo eles: 1. a subordinação, em diferentes graus, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de ideias filosóficas; 2. a distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos; 3. a ficcionalização *sui generis* de personagens históricos (diferentemente dos romances históricos tradicionais, postulados por Lukács, protagonizados pelo “homem comum”); 4. a metaficção – ou os comentários do narrador sobre o processo de criação; 5. a intertextualidade; e 6. a incorporação dos conceitos *bakhtinianos* de *dialogismo* – pela projeção de duas ou mais interpretações dos acontecimentos, personagens e visões de mundo –, de *carnevalização* – pelos exageros humorísticos e a ênfase nas funções do corpo desde o sexo até a eliminação –, de *paródia* e de *heteroglossia* – pluralidade de discursos (o uso consciente de diferentes níveis de linguagem).

Os escritores do período, implicados em um contexto de definição de uma identidade para a cultura e a literatura produzidas na América Latina, estabelecem, segundo Carlos Fuentes, uma nova linguagem:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo *no dicho* en nuestra larga historia de

mentiras, silêncios, retóricas y complicitades acadêmicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana (Fuentes, 1972, p. 30, grifo nosso).

A estética que resulta dessas definições está orientada, portanto, nesse contexto mais amplo que dialoga com as discussões em voga no final do século XX. A produção literária carrega em si a transição de um estilo que até então replicava, em dada medida, a perspectiva europeia para a redefinição de uma linguagem e de uma interpretação da história e da identidade do continente americano que reconstituem a sua formação e os desafios do presente.

3. Mario Vargas Llosa: da formação à atualidade

Dentro dessa tendência, a estrutura narrativa dos romances de Vargas Llosa se sobressai, de modo que suas obras operam em uma dupla articulação: são definidas pela produção contemporânea e definem a estilística latino-americana enquanto vanguarda. A arquitetura dos romances do autor, desde as inovações trazidas em *A cidade e os cachorros* (1963) e *A Casa Verde* (1966), às criações mais consagradas, como *Conversa no Catedral* (1969), relacionam (e justificam) sempre o estilo às suas temáticas: as implicadas formulações narrativas e o entrecruzamento de vozes, perspectivas e enredos traduzem, paralelamente, o complexo panorama das sociedades latino-americanas:

Da porta do *La Crónica* Santiago observa a avenida Tacna, sem amor: carros, edifícios desiguais e desbotados, esqueletos de anúncios luminosos flutuando na neblina, o meio-dia cinzento. Em que momento o Peru tinha se fodido? Os jornalheiros circulam entre os veículos parados no sinal da avenida Wilson anunciando os jornais da tarde e ele começa a andar, lentamente, para a Colmena. De mãos nos bolsos, cabisbaixo, vai escoltado por pedestres que também avançam rumo à Praça San Martín. Ele era como o Peru, Zavalita, tinha se fodido em algum momento. Pensa: em qual? (Vargas Llosa, 2016b, p. 13).

O trecho acima abre o romance *Conversa no Catedral*, de 1969, mas a busca de um entendimento a respeito dos países latino-americanos ecoa nas demais produções do autor. Em *A festa do bode*, de 2000, por meio de diferentes perspectivas e personagens, o narrador apresenta a realidade da República Dominicana – atravessada pela ditadura do General Rafael Leonidas Trujillo – na década de 1960:

Amadito, embora não tivesse interesse por política, professava, como qualquer oficial do Exército, uma lealdade canina, visceral, ao Chefe Máximo, Benfeitor e Pai da Pátria Nova, que presidia havia três décadas os destinos da República e as vidas e mortes dos dominicanos (Vargas Llosa, 2020b, p. 41).

Já em *Tempos Ásperos*, de 2019, há um frequente questionamento: “O que se passava na Guatemala?” (Vargas Llosa, 2020a, p. 138); no entanto, para Vargas Llosa, importa não somente os fatores internos, como também costurar os fatores externos que implicavam na derrocada da democracia guatemalteca: “Não foi só a Guatemala que enlouqueceu’, pensou o doutor Efrén García Ardiles. ‘Não somos só eu e todos os meus compatriotas que estamos loucos. O mundo inteiro está. Os Estados Unidos principalmente’” (Vargas Llosa, 2020a, p. 93). O contexto social e político do continente atravessa a produção do autor como uma temática crucial, formulada a partir de farta pesquisa historiográfica e de uma análise que não se limita aos fatos expostos, mas sobretudo às suas entrelinhas.

No âmbito do romance histórico, além do anteriormente citado *A guerra do fim do mundo* (1981), o autor publicou *História de Mayta* (1984), *A festa do bode* (2000), *O paraíso na outra esquina* (2003), *O sonho do celta* (2010) e o objeto desta análise, *Tempos Ásperos* (2019). Há particular interesse neste e na obra *A festa do bode* (2000), por serem, na composição temática que busca reinterpretar as ditaduras militares – na Guatemala, em uma, e na República Dominicana, em outra –, títulos que se aproximam mais especificamente às características levantadas por Seymour Menton na tradição do *Novo Romance Histórico*, pondo em evidência as figuras históricas de maior expressão como protagonistas dos romances.

A produção de Vargas Llosa, ao atravessar toda a segunda metade do século XX e o princípio do XXI com grande destaque e repercussão, posiciona, de certo modo, o seu autor enquanto “fiador” da produção literária no continente ao longo deste período. Menton (1993), quando caracteriza o *Novo Romance Histórico*, localiza o seu “auge” na América Latina como sendo entre 1979 e 1992. No entanto, abre a possibilidade da hegemonia deste frente a outros gêneros se expandir para as décadas seguintes. Considerando a publicação de *Tempos Ásperos* em 2019, além do crescente número de publicações que tematizam os períodos ditatoriais em todo o continente, a hipótese de Menton, em grande medida, se comprova.

Tempos Ásperos, obra posterior à recepção do Prêmio Nobel de Literatura (ocorrida em 2010), articula os elementos principais da produção de Mario Vargas Llosa ao longo de seus ao menos vinte e cinco romances. A estrutura da obra, organizada em capítulos pares e ímpares, desenvolve, nos pares, o antes e depois de um magnicídio (isto é, a conspiração, o assassinato e os desdobramentos do atentado ao coronel Castillo Armas, ocorrido em 1957); e os ímpares mesclam ao menos seis enredos sobrepostos que tematizam a respeito: da personalidade e dos ideais de Jacobo Árbenz, presidente deposto pelos militares em 1954; das articulações do *Deep State* e da *CIA* e o papel dos Estados Unidos na manipulação política da América Central; da presença da *United Fruit*, multinacional norte-americana, e seu peso político na região; das relações entre a Guatemala e os demais países envolvidos em governos ditatoriais, como Haiti, Nicarágua, El Salvador e, principalmente, a República

Dominicana; dos bastidores do primeiro escalão do governo Castillo Armas; e do contexto político e a escalada das perseguições a opositores na ditadura guatemalteca.

4. *Tempos Ásperos*: estrutura e análise

O importante, além dos fatos históricos relatados, está centrado na reconstituição de um clima de conflito ideológico e de tensão nos anos em que se localiza a narrativa: importa criar literariamente um perfil dos agentes dos acontecimentos e relacionar suas motivações, através de uma *humanização* das personalidades históricas. Disso se justifica a adoção de uma multiplicidade de perspectivas que dão corpo ao romance, em uma construção que se aproxima à noção de uma *voz romanescas*, na qual, de acordo com Tezza (2005), estão presentes no mínimo dois sujeitos, assimetricamente dispostos na guerra dos processos da significação. Há um limite, no ponto de vista de um personagem, que só o outro pode preencher. Dentro do universo de vozes romanescas de Bakhtin, se situa uma altamente complexa rede tangencial de pontos de vista – físicos e mentais – da vida humana; vozes que, do ponto de vista interno da narrativa, estão perpetuamente inacabadas e, por isso mesmo, são combinadas pelas relações entre discursos dissonantes.

Vargas Llosa posiciona não apenas uma oposição lógica entre os atores da Revolução de Outubro (o presidente Juan José Arévalo e seu sucessor, Jacobo Árbenz, este segundo de maior relevância) e seus aliados versus os militares. Somente este antagonismo não daria conta de explicar como o personagem central do golpe militar de 1954 (o tenente-coronel Castillo Armas, que se tornaria presidente), seria assassinado dois anos depois e, no seu lugar, decorresse um aprofundamento das políticas de interesse norte-americanas. A arquitetônica do romance pressupõe, portanto, a existência de níveis mais ou menos assimétricos em cada um dos “lados” em disputa. Nem Arévalo, Árbenz e seus aliados são equivalentes, tampouco os militares – expondo conflitos no seio da derrubada de Árbenz – e seus principais avalistas – a CIA e o General Trujillo, presidente da República Dominicana – que pendem conforme os seus interesses.

O *dialogismo* será um elemento importante pois possibilita “entender a enunciação indissolúvelmente ligada às condições de comunicação, que, por sua vez, estão sempre ligadas às estruturas sociais” (Brait, 2005, p. 94). Cada personagem atua e dá acesso ao registro de uma perspectiva na implicada rede de acontecimentos, cada qual de valor próprio e distinto dos demais. Nesse aspecto,

[...] as idéias de que na palavra se confrontam os valores sociais e de que a comunicação verbal é inseparável de outras formas de comunicação permitem não apenas evoluir para as questões do plurilingüismo, dos conflitos no interior de um mesmo sistema e dos diferentes registros existentes no interior desse complexo, como também ancorar a questão do dialogismo numa dupla e indissolúvel dimensão. Por um lado, o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o

dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por um outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos (Brait, 2005, p. 94-95).

Os capítulos que acompanham Jacobo Árbenz em seus momentos mais marcantes – o dia de sua posse presidencial, a data de sua renúncia frente ao golpe anunciado e a memória desses tempos no exílio – marcam, sob a perspectiva desta personagem, os feitos e as transformações postas em marcha pela Revolução de Outubro. Dessa forma, temos um retrato dos acontecimentos pelo olhar de seu agente mais importante:

Árbenz não tinha dúvida de que a reforma agrária iria transformar radicalmente a situação econômica e social da Guatemala, estabelecendo as bases de uma nova sociedade que o capitalismo e a democracia levariam à justiça e à modernidade. “Vai permitir que haja oportunidades para todos os guatemaltecos, não só para uma minoria insignificante como agora”, repetiu muitas vezes naquelas discussões. [...] nunca fora mais eloquente que naqueles debates. Mas não convenceu os adversários: a partir de então, a oposição dos latifundiários foi mais colérica e tenaz (Vargas Llosa, 2020a, p. 71).

O perfil do então presidente, recuperando sua juventude e formação política, foi constituído por Vargas Llosa de forma que a personagem manifestasse um traço equilibrado e aberto: Jacobo Árbenz, um presidente social-democrata, se distancia, no romance, de uma política de enfrentamento que poderia ser associada – e sobre o que era acusado por seus adversários – à adesão ao socialismo: “Jacobo discutia ferozmente com eles, contrapondo-se ao comunismo e defendendo a democracia capitalista. ‘Como é nos Estados Unidos’, costumava repetir. ‘É disso que precisamos aqui’” (Vargas Llosa, 2020a, p. 74). A postura da personagem, de todo modo, representa a consolidação das ideias de um campo:

Ouvindo esses amigos, Jacobo Árbenz descobria tudo o que até então não sabia. Fortuny e Pellecer também achavam, como ele, que a reforma agrária era o primeiro e indispensável passo para tirar a Guatemala do marasmo e transformá-la numa sociedade democrática. Assim iam acabar a discriminação e a violência. Com a reforma agrária, os campos ganhariam escolas e os meninos e meninas indígenas aprenderiam a ler, teriam água corrente, luz elétrica, estradas e, graças a trabalhos dignos e salários decentes, comeriam e se vestiriam melhor. Era um sonho impossível? Não, não, pensava ele no começo do seu governo: é perfeitamente possível, havendo dedicação, trabalho e vontade. Dois anos depois, começaria a se perguntar se não tinha sido otimista demais (Vargas Llosa, 2020a, p. 75).

Irene Machado (2005) traz, pela perspectiva *bakhtiniana*, a conceituação do *discurso quase direto* cuja representação não equivale essencialmente ao discurso indireto livre, mas se articula enquanto um campo de projeção dos pontos de vista extrapostos em que a palavra de um se confronta diretamente com a palavra do outro. Dessa forma, o discurso,

ao se constituir, não se oferece apenas como provocação, mas chama seus leitores, estudiosos, críticos à reflexão. As posições assumidas por Árbenz no romance resultam de debates e conflitos internos e externos nos diferentes meios de discussão – entre “os seus” e entre o campo de disputa política. Daí a posição da personagem resultar de uma *cadeia ideológica* que “estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e a uma outra” (Volóchinov, 1986, p. 34) que alcança uma consciência que “só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (Volóchinov, 1986, p. 34). A manifestação ideológica de cada campo está sempre atravessada por um pluralismo, quer, no caso de Árbenz, seja representada por sua voz própria, quer seja pelo seu círculo de influências.

Se nos posicionarmos do outro lado, no entanto, veremos a representação deste mesmo fenômeno, mas articulado conforme uma ideologia contrária. Dessa parte, tanto ou mais conflitivas serão as vozes, uma vez que seus agentes – embora aliados – nem sempre expressam os mesmos objetivos em relação à derrubada do governo. Em relação a Castillo Armas, muito mais do que as motivações de uma liderança política, destacam-se os aspectos de sua personalidade, representando um sujeito conflitivo e suspeito:

Era muito bom que os gringos tivessem decidido agir, mas não que fizessem tudo sozinhos, deixando-o de lado, logo ele que, [...] ao longo de três anos do governo de Árbenz, arriscava a vida denunciando a penetração comunista na Guatemala. [...] sentia-se uma verdadeira marionete de Washington e da CIA. “Aqueles filhos da mãe!”, pensou. “Puritanos!”. Fechou os olhos, respirou fundo e tentou arrefecer o mau humor pensando que em breve ia derrotar (talvez matar) Jacobo Árbenz (o Mudo). Já o odiava quando os dois eram cadetes na Escola Politécnica. Naquela época, por razões pessoais: Árbenz era branco, garboso e bem-sucedido, e ele, ao contrário, humilde, bastardo, pobre e com traços indígenas (Vargas Llosa, 2020a, p. 49).

Enquanto nos apresenta essa figura, o autor articula também a presença dos interesses norte-americanos. É esta, inclusive, a principal denúncia que permeia o romance: desvelar os modos como os “tentáculos” da agência de inteligência americana se estabeleciam entre as instâncias de poder nas ditas “repúblicas bananeiras” da América Central. Para isso, põe em evidência o embaixador dos Estados Unidos na Guatemala e, por trás dele, a ideologia que se queria implementar para a derrubada do governo. Dentre os agentes envolvidos, essa é a instância de maior força nas posições assumidas ao longo da narrativa:

Quando, em 18 de junho de 1954, as tropas do Exército Liberacionista de Castillo Armas cruzaram a fronteira de Honduras em três lugares, John Emil Peurifoy, o novo embaixador dos Estados Unidos [...] estava na Guatemala havia sete meses. [...] John Foster Dulles e seu irmão Allen, o chefe da CIA, pensaram que um diplomata assim era o homem certo para representar na Guatemala o país que decidira acabar com o governo de Jacobo Árbenz por

bem ou por mal. E, de fato, assim que chegou a Guatemala com o seu infalível chapeuzinho borsalino enfeitado com uma pena, sem se preocupar em verificar na prática se as acusações de que o regime de Árbenz tinha sido capturado pelo comunismo não eram exageradas e irreais – como se atravessa a sugerir o seu segundo na embaixada –, começou a trabalhar com ímpeto na demolição desse governo (Vargas Llosa, 2020a, p. 181-182).

Não obstante, os Estados Unidos, à época, contavam com um braço forte no sentido de arregimentar e instruir as ditaduras presentes e em instalação na região do Caribe. Dentre os entes periféricos, os interesses do presidente dominicano, o General Trujillo (a quem o autor já havia dedicado um romance – *A festa do bode*, de 2000), estavam, em relação aos demais, em posição superior. Abaixo somente da CIA, e próxima a ela, a ditadura dominicana definia seus interesses pela articulação entre as forças militares e econômicas, que levavam em conta os interesses de Washington, mas, também, os seus próprios termos em particular.

Não por acaso, o personagem de Rafael Trujillo enxerga Castillo Armas com desconfiança e em dívida consigo, posicionando seus encarregados no território guatemalteco. A presença de um agente externo – o adido militar Abbes García – servirá também para captar, entre as vozes do romance, a opinião pública e os interesses dos adversários políticos do presidente da Guatemala:

Quando, já ao amanhecer, Gacel deixou-o no Mansión de San Francisco, Abbes García tinha aprendido duas coisas sobre a Guatemala: todo mundo falava mal do presidente Castillo Armas e, entre os muitos boatos políticos que corriam, ninguém apostava um quetzal na vida dele (Vargas Llosa, 2020a, p. 109).

Em paralelo, Vargas Llosa habilmente articula personagens que costuram o enredo, estando posicionados ora em planos protagônicos, ora em plano de fundo no romance. Não são, estes, personalidade históricas de destaque, mas oferecem uma articulação de bastidores do discurso. São eles: Marta Borrero – a amante de Castillo Armas – e o doutor Efrén García Ardiles – figura intelectualizada que entra em decadência, por via de seus próprios atos, durante a ascensão do regime. Ambos personagens ambíguos, complexos e contraditórios que emprestam à trama uma profundidade de âmbito humanizante aos procedimentos históricos.

As estratégias utilizadas por Vargas Llosa para *ficcionalizar* e interagir com os acontecimentos da Guatemala da década de 1950 são dimensionadas à medida das costuras que o romancista articula. Nesse sentido, para Antonio Candido (2023, p. 15) a relação entre os fatores internos e externos da narrativa não podem ser isolados, uma vez que se combinam na produção de sentido do texto:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a

estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Trazendo para análise os capítulos pares do romance – que tematizam o magnicídio de Castillo Armas – há uma posição assumida do autor que evidencia uma das características centrais de Menton para o *Novo Romance Histórico*: a distorção deliberada. A história oficial trata a morte do ditador-presidente como um atentado isolado, obra de um membro da sua guarda palaciana. Flávio Loureiro Chaves (1988, p. 9) tematiza a relação interna e externa da narrativa pelo estabelecimento de uma fronteira, que “aqui, não se separa; antes determina o ponto de convergência no qual podemos observar a unidade da obra literária”. No âmbito literário “há pois um momento privilegiado em que as paralelas se cruzam e a ficção imaginária ilumina a realidade insatisfatória que lhe deu origem” (Chaves, 1988, p. 9).

A justificativa oficial, que em si mesma não dá conta de explicar a turbulência guatemalteca, oferece ao escritor um ponto de partida à ficcionalização, uma perspectiva que também expõe as brechas e silenciamentos dos fatos na América caribenha da metade do século XX. Retomando Candido (2023, p. 15), “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”.

Em *Tempos Ásperos*, o magnicídio, narrado sincronicamente nos capítulos pares – enquanto os outros temas são desenvolvidos, paralela e alternadamente, nos capítulos ímpares, em uma estrutura não-linear – põe em evidência dois personagens: o tenente-coronel Enrique Trinidad Oliva, Diretor Geral de Segurança do governo; e Johnny Abbes García, adido militar dominicano, correspondente do General Trujillo no país. A dupla, portanto, assume dois perfis: o primeiro é um sujeito vaidoso, que ambiciona um crescimento político e até a chegada à presidência em caso de instauração de uma junta militar; e o segundo é figura-chave de uma conspiração que articula os interesses da ditadura da República Dominicana e um agente da CIA, Mike, que oferece apoio à operação.

A sincronicidade do evento só é interrompida no capítulo XXII, que avança cinco anos do atentado, para tratar dos desdobramentos, na vida de cada um dos agentes, em que o autor se serve outra vez dos aspectos externos para municiar a narrativa. Deste ponto em diante, são retratadas as mortes “suspeitas” de ambos, cuja historiografia alude, mas não elucida completamente. Na narrativa de Vargas Llosa, Trinidad Oliva é morto em um atentado na própria Cidade da Guatemala enquanto mantinha identidade oculta. Já Abbes García, no período em que prestava serviços a outro ditador caribenho, o haitiano François Duvalier, também é vítima de um atentado. Tais eventos corroboram, em grande medida, para justificar a tese do autor de uma outra-história para o magnicídio de Castillo Armas.

5. Ficção x História: a reinvenção pela literatura

Segundo Hayden White (1992) o trabalho do historiador dispõe – após um processo de seleção e arranjo de dados de registro histórico – em enredo o relato narrativo *do que aconteceu*, com a finalidade de explicar e/ou dar enfoque sobre determinados eventos. Desse modo, o historiador articula “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que era representando-os*” (White, 1992, p. 8). Em vista disso, concebe-se entre o discurso literário e o discurso histórico diferenças fundamentais:

Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem ser) inventados numa história [...]. Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos *já constituídos*, dos quais há de escolher os elementos da história que vai contar. Realiza sua história mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir *uma estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória (White, 1992, p. 22-23).

Ainda que ambos os ofícios trabalhem com a organização narrativa, “a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ reside no fato de que o historiador ‘acha’ suas histórias, ao passo que o ficcionista ‘inventa’ as suas” (White, 1992, p. 22). Isso possibilita ao romancista *criar* uma interpretação dos fatos, uma vez que o terreno da literatura corresponde ao domínio da invenção, na qual as lacunas – que na história obedeceriam a outros critérios e processos – no campo literário – da arte propriamente dita – não se sujeitam a regramentos que não sejam os da própria coerência interna da obra.

Vargas Llosa, em seu ensaio *A verdade das mentiras* (2016), intervém contra a recorrente tentativa de “validação” da literatura pela descrição científica da realidade, uma vez que a diferença entre os dois discursos não haveria de provocar enganos se entendidos dentro de diferentes gêneros discursivos. Mais ainda, sustenta que a ficção alcança uma subjetividade que somente ela, que dispõe de técnicas e poderes próprios, pode *significar*: a verdade escondida no coração das mentiras humanas. O discurso literário traz à tona, portanto, uma representação das motivações, apetites, medos, rancores e desejos dos seres *de carne e osso* irrecuperáveis senão pelo processo ficcional.

Tratando de sua própria obra, afirma, sobre a escrita literária, que “en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo *que refleja de manera muy infiel* esos materiales de trabajo” (Vargas Llosa, 2016a, p.5, grifo nosso). Dessa maneira, ao defender o discurso literário, o autor reitera que “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añandiéndole algo. [...] De una manera menos cruda y explícita, y también menos

consciente, *todas las novelas rehacen la realidad* – embelleciéndola o empeorándola” (Vargas Llosa, 2016a, p.5, grifo nosso).

No mesmo ensaio, o autor manifesta uma visão sobre as fronteiras entre literatura e história que, inclusive, irá resultar na sua designação enquanto *verdades literárias* e *verdades históricas* (Vargas Llosa, 2016a). O estabelecimento destas fronteiras e a articulação de seus limites ampara os processos adotados no discurso da ficção histórica, como trabalhado nesta e em outras obras. Para o autor (2016a, p. 8):

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras –o, más bien, por ello mismo– la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar. Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz.

Como visto em *Tempos Ásperos*, em que o autor se serve de perspectivas e relatos por vezes contraditórios de um mesmo evento, há uma interpretação que se fundamenta justamente nesses conflitos para a produção de sentido. “Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas” (Vargas Llosa, 2016a, p. 8). É nesse sentido, também, que Vargas Llosa compõe uma narrativa que se apropria de fatos históricos definidores de uma determinada comunidade para, tendo-a como ponto de partida, produzir um discurso ficcional que dialoga ao mesmo tempo que reinterpreta e, por vezes, reinventa tais acontecimentos.

6. Considerações finais

Retomando Carlos Fuentes (1972), quando analisa a geração de Mario Vargas Llosa e as inovações trazidas no âmbito do romance para a América Latina, destaca-se um aspecto fundamental, levado em conta por essa nova tradição literária surgida na metade do século XX e desenvolvida nos anos seguintes, que traça uma identidade elementalmente latino-americana do discurso. Fuentes sustenta a concepção, por esses ficcionistas, de um novo sentido de historicidade e de linguagem.

A produção de um *novo sentido* para ambas as categorias funda o que Fuentes (1972) qualifica como “uma diversidade de explorações verbais” que dá corpo e fundamenta uma criação literária articulada pela elaboração crítica, pelo artifício alegórico, paródico, multifacetado. Procedimentos que olham para o continente e o recriam, reescrevem. Empreendimento possível, portanto, justamente no âmbito do discurso.

E mais efetivo se torna esse projeto quanto mais articulado é o entrecruzamento de vozes e de perspectivas. Resulta disso uma complexa elaboração discursiva que ficcionaliza, de forma tanto ou mais real que a própria realidade, um sentido outro para a

realidade latino-americana, território acostumado a um apagamento – da memória, da cultura – por uma contracorrente justamente memorialista.

É nessa circunstância que um autor, ao mesmo tempo fundador de uma tradição na metade do século XX, cria, na atualidade, *Tempos Ásperos*, que reinterpreta, pela ficção, o destino de uma Guatemala – primeira vítima da interferência norte-americana no continente – e que, de todo modo, simboliza o destino de toda a América Latina. Coube ao escritor imergir nas lacunas da história, onde esta não sabe ou não pode contar, à procura de iluminar as suas verdades profundas.

Referências

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 13. ed. São Paulo: Todavia, 2023.

CHAVES, Flávio Loureiro. História e Literatura. Porto Alegre: UFRGS / Editora da Universidade, 1988.

FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 3. ed. Tabasco: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98.

MACHADO, Irene de Araújo. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 131-148.

MENTON, Seymour. La nueva novela histórica: definiciones y orígenes. In: MENTON, Seymour. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 199. p. 29-66.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 209-217.

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. [S. l.]: Alfaguara, 2016a. E-book.

VARGAS LLOSA, Mario. Conversa no Catedral. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016b.

VARGAS LLOSA, Mario. Tempos Ásperos. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020a.

VARGAS LLOSA, Mario. A festa do bode. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020b.

VOLÓCHINOV, Valentin; BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

WHITE, Hayden. Introdução. A poética da história. In: WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica do século XIX. Tradução: José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 17-56.

Recebido em 19 de dezembro de 2024

Aceito em 23 de março de 2025



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).