

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Lucas Leonardo Palmieri

A CAMPANHA ENQUANTO NUEVA NOVELA HISTÓRICA:
UMA PERSPECTIVA LITERÁRIA DA GÊNESE
NACIONAL HISPANO-AMERICANA

Passo Fundo

2011

Lucas Leonardo Palmieri

*A CAMPANHA ENQUANTO NUEVA NOVELA HISTÓRICA:
UMA PERSPECTIVA LITERÁRIA DA GÊNESE
NACIONAL HISPANO-AMERICANA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação do Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço a possibilidade de realizar este trabalho:

a meu orientador, Dr. Paulo Ricardo Becker, e aos demais professores do Mestrado em Letras – Estudos Literários – da UPF, pelos ensinamentos e orientações;

à Capes, por oportunizar a bolsa de estudos que me permitiu cursar o Mestrado;

a mi familia, por el amor, cariño y apoyo de siempre.

RESUMO

Na segunda metade do século XX, com o advento da Pós-Modernidade, o romance histórico latino-americano experimenta uma profunda transformação estilística, apresentando uma visão crítica da história continental. Nesse contexto, a literatura de Carlos Fuentes, em seu livro *A campanha*, oferece um ponto de vista alternativo – em comparação com a historiografia e com os romances históricos tradicionais – sobre o processo de independência das colônias espanholas. Assim, o presente trabalho, desenvolvido através da pesquisa bibliográfica pelo método analítico, procura ressaltar e demonstrar a importância de *la nueva novela histórica* como gênero literário de notável riqueza estética, e como leitura complementar da história da América Latina. Do mesmo modo, também são examinados aspectos ideológicos do texto inerentes às referidas revoluções independentistas do século XIX. Desta maneira, por meio de uma análise literária – de perspectiva sociológica – que enfoca, conjuntamente, traços estilísticos próprios da metaficção historiográfica e questões temáticas relativas à situação política, social e cultural hispano-americana, o trabalho conclui com uma avaliação estética e ideológica da obra: *A campanha* – romance especialmente representativo da narrativa de Carlos Fuentes e do subgênero conhecido como *nueva novela histórica* – é um livro que, além de mostrar um importante valor literário a partir de recursos estéticos inovadores, constitui um convite à reflexão, ao questionamento e a uma revisão crítica das leituras enciclopedistas que têm moldado perspectivas simplistas e pontos de vista fossilizados sobre a história da América Hispânica.

Palavras-chave: Carlos Fuentes. A campanha. Nueva novela histórica.

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XX, con la llegada de la Posmodernidad, la novela histórica latinoamericana experimenta una profunda transformación estilística, presentando una visión crítica de la historia continental. En este contexto, la literatura de Carlos Fuentes, en su libro *La campaña*, ofrece un punto de vista alternativo – en comparación con la historiografía y con las novelas históricas tradicionales – sobre el proceso de independencia de las colonias españolas. De este modo, el presente trabajo, desarrollado a través de investigación bibliográfica por el método analítico, busca resaltar y demostrar la importancia de la nueva novela histórica como género literario de notable riqueza estética, y como lectura complementaria de la historia de América Latina. De la misma forma, también se examinan aspectos ideológicos del texto inherentes a las referidas revoluciones independentistas del siglo XIX. Así, por medio de un análisis literario – de perspectiva sociológica – que enfoca, conjuntamente, rasgos estilísticos propios de la metaficción historiográfica y cuestiones temáticas relativas a la situación política, social y cultural hispanoamericana, el trabajo concluye con una evaluación estética e ideológica de la obra: *La campaña* – novela especialmente representativa de la narrativa de Carlos Fuentes y del subgénero conocido como nueva novela histórica – es un libro que, más allá de mostrar un importante valor literario a partir de recursos estéticos innovadores, constituye una invitación a la reflexión, al replanteamiento y a una revisión crítica de las lecturas enciclopedistas que han moldeado perspectivas simplistas y puntos de vista fosilizados sobre la historia de América Hispana.

Palabras clave: Carlos Fuentes. La campaña. Nueva novela histórica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 O ROMANCE HISTÓRICO: EVOLUÇÃO DO GÊNERO E POSSÍVEIS PERSPECTIVAS DE UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA	11
2.1 O romance histórico tradicional	12
2.2 A Contemporaneidade e <i>la nueva novela histórica</i>	19
2.3 O romance histórico e a dicotomia <i>discurso historiográfico X discurso ficcional</i>	27
2.4 Análise literária: análise, interpretação e sociologia da literatura	30
3 A AMÉRICA HISPÂNICA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX: A GÊNESE NACIONAL	40
3.1 A essência da revolução: um ponto de vista	40
3.2 A independência hispano-americana: história e considerações	42
4 CARLOS FUENTES: BIOGRAFIA E PERFIL LITERÁRIO	46
4.1 A literatura de Fuentes: temas e aspectos de sua obra	48
5 A HISTÓRIA DE UM HOMEM, A AVENTURA DE UM CONTINENTE: UMA NOVA PROPOSTA DE VIAGEM AO PASSADO	55
5.1 Buenos Aires: o prelúdio	56
5.2 O interior: uma visita às origens	64
5.3 A guerra no Alto Peru	74
5.4 Lima: o último bastião	85
5.5 Os Andes: diálogos com o Libertador	95
5.6 Rumo ao norte: a etapa final	102
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	113

1 INTRODUÇÃO

A história da independência hispano-americana é repleta de episódios que resultaram decisivos para o futuro do continente, sobretudo, no que diz respeito à configuração de seu perfil político e social. Estes fatos, geralmente, têm chegado ao nosso conhecimento através de uma historiografia enciclopedista, pouco comprometida com a análise crítica dos processos históricos. Trata-se de livros que abordam o passado a partir uma perspectiva distante, centrada no relato de grandes acontecimentos e no retrato de famosos personagens históricos, deixando de lado a condição humana e a realidade sociocultural de outros protagonistas: homens e mulheres comuns.

No entanto, não é só nessa classe de texto que o passado da América está registrado. A literatura hispano-americana sempre mostrou interesse pela história do continente. Assim, no âmbito dos movimentos literários do século XIX e início do XX, empenhados em recuperar as origens culturais e fortalecer a identidade nacional, foram produzidas numerosas narrativas de temática histórica. Eram obras, que, de um modo geral, apresentavam uma visão idealizada do elemento autóctone americano – o índio, o gaúcho, as culturas regionais, a natureza. É o caso dos romances históricos do Romantismo e das *novelas criollistas* do Modernismo.¹

Já em meados do século XX, com o advento da Contemporaneidade Literária, o romance histórico – inspirado nas correntes de pensamento e nas mudanças socioculturais da época, assim como nas “liberdades” concedidas pelo Pós-Modernismo europeu – experimenta uma mudança radical. Trata-se de uma transformação desafiadora quanto ao estilo, ao discurso e a diversos aspectos estéticos que contrastam de forma significativa com as produções anteriores, trazendo uma nova e singular perspectiva da história da América Latina. É um romance histórico que contesta, critica e propõe um diálogo entre o presente e o passado, diálogo que pode ser visto como uma ponte entre épocas, como uma forma de entender momentos históricos diferentes a partir da relação que existe entre eles.

¹ No final do século XIX, a literatura hispano-americana também produziu narrativas históricas de teor crítico e denunciativo, como é o caso dos romances históricos do Realismo.

É assim que a literatura de Carlos Fuentes², em seu romance *A campanha*, oferece um ponto de vista alternativo – em comparação com o texto historiográfico e com o romance histórico tradicional – para o conhecimento e a compreensão da infância nacional dos países hispano-americanos. Através das peripécias, sentimentos, questionamentos e conflitos ideológicos de um jovem idealista, o revolucionário Baltasar Bustos – protagonista do livro –, a obra convida o leitor para uma viagem diferenciada pela história do continente americano, particularmente, da independência das colônias espanholas.

Assim, este trabalho de pesquisa, por meio de uma análise sociológica da obra, mostra como as vivências de um crioulo argentino, na procura de sua identidade e de um sentido para a revolução independentista, simbolizam a luta de um povo e de todo um continente em busca da liberdade e do autoconhecimento. Trata-se de uma história de amor e de aventuras que pode ser interpretada como uma analogia da história da América Hispânica, contada a partir das vivências de personagens que representam os reais protagonistas do século XIX americano – homens e mulheres que a historiografia tradicional costuma tratar como anônimos.

Tendo como ponto de partida a identificação de traços literários que permitam uma classificação de *A campanha* como *nueva novela histórica*, o trabalho evidencia uma série de questionamentos ideológicos – relativos à emancipação e formação nacional da América Hispânica – implícitos no enredo. Trata-se de questionamentos que, ao mesmo tempo, constituem uma resposta literária para muitas das interrogações que existem sobre o conturbado processo de independência hispano-americano. Neste sentido, a análise do texto concentra-se em aspectos como a abordagem crítica da história e o tipo de tratamento dado ao tema social, assim como em diferentes particularidades estilísticas que relacionam a obra ao subgênero narrativo em questão, o romance histórico pós-moderno.

Já com relação ao enfoque sociológico da análise – abordagem do presente estudo –, cabe esclarecer que não tem como objeto os fatores sociais externos à obra, ou seja, as condições de produção ou recepção, mas os elementos e fatores sociais contidos no enredo, aqueles internos à obra. E, tendo em conta que se trata de uma análise literária, este estudo será realizado a partir dos recursos estéticos através dos quais o elemento social, de diferentes formas, se faz presente na obra. Isto está relacionado aos diversos aspectos estilísticos que permitem identificar *A campanha* como um romance histórico pós-moderno e como uma

² Renomado escritor mexicano e um dos romancistas mais importantes da literatura hispano-americana da segunda metade do século XX.

proposta literária singular, principalmente, em seu ponto de vista alternativo sobre a gênese nacional hispano-americana.

Considerando as ideias de liberdade e igualdade que fundamentaram as revoluções independentistas americanas, entende-se que a obra, na sua abordagem literária de certos acontecimentos históricos, traz questionamentos referentes ao impacto do ideário iluminista e sua (in)adequação no contexto da América Espanhola do século XIX. Tais questionamentos, constituídos na abordagem crítica de temas inerentes à independência hispano-americana, constituem o núcleo do presente trabalho de pesquisa. Ou seja, trata-se de uma análise literária de caráter sociológico que, através da identificação de recursos literários e de traços ideológicos da obra, destaca a relevância de *la nueva novela histórica* como recuperação pós-moderna de um importante subgênero do romance, assim como a contribuição de *A campanha* quanto visão alternativa e complementar da história da América.

Dessa maneira, o presente trabalho de pesquisa, ao percorrer momentos importantes e decisivos da história do continente americano – e ao fazê-lo através de uma análise literária que mostra e valoriza o papel da literatura como alternativa e complemento do texto historiográfico tradicional –, possibilita a aproximação e interação entre duas áreas do saber: a História e a Literatura, que, além de estarem estreitamente relacionadas, constituem uma rica fonte de respostas para o processo de formação da complexa, e tão discutida, identidade latino-americana. Partindo da ideia de que o autoconhecimento – em termos de identidade social e cultural – é pré-requisito para um povo conquistar sua verdadeira independência e liberdade, assim como da convicção de que esse autoconhecimento começa pela busca das próprias raízes históricas, esta análise de *A campanha* pode resultar em uma contribuição importante como leitura diferenciada do passado da América, especialmente, do processo de independência hispano-americano.

Como leitor e admirador da literatura hispânica, e como pessoa interessada na história de seu país e de seu continente, o mestrando encontrou, no projeto e desenvolvimento do presente trabalho, a possibilidade de concretizar um estudo que conjuga diversas ações de investigação literária, as quais podem contribuir na divulgação (tecnicamente argumentada) de uma literatura rica e importante, e servir de fonte para projetos didáticos relacionados à formação de leitores. Tais ações se resumem em: fundir dois campos de estudo – Literatura e História – que, através de uma análise sociológica de *A campanha*, apresentam uma excelente oportunidade de abordagem interdisciplinar; oferecer ao público brasileiro uma singular visão literária da história da América Latina, a qual tem estreita relação com aspectos da história do

Brasil na sua condição de país ibero-americano; valorizar e difundir entre os leitores brasileiros a literatura hispano-americana, particularmente, *la nueva novela histórica*, assim como um autor que é considerado pela crítica como um dos maiores talentos da literatura mexicana, Carlos Fuentes – escritor de reconhecido prestígio internacional, mas pouco lido no âmbito brasileiro; destacar o romance histórico pós-moderno como um gênero literário verdadeiramente renovador, que promove o senso crítico do leitor, apresenta traços estilísticos originais, desenvolve a capacidade de abstração artística (com relação à estética da literatura) e constitui uma rica fonte de elementos textuais e recursos literários que desafiam a construção de sentido, resultando em um importante exercício para leitores em formação. Já no que se refere à temática, entende-se que a discussão literária sobre os movimentos revolucionários do início do século XIX constitui um passo importante na compreensão do passado continental, aspecto importante para uma América Latina que aspira atingir graus respeitáveis de desenvolvimento humano e maturidade sociocultural.

Tendo em vista o comentado –problemática e justificativa deste trabalho de pesquisa–, foram estabelecidos os seguintes objetivos: examinar a evolução do romance histórico, principalmente, no âmbito da produção literária latino-americana; caracterizar a narrativa de Carlos Fuentes; estabelecer as possíveis perspectivas da análise sociológica da literatura; descrever e discutir o contexto histórico da gênese nacional hispano-americana; identificar traços literários que permitam classificar *A campanha* como *nueva novela histórica* (ou romance histórico pós-moderno); mostrar a história de Baltasar Bustos, o protagonista, como uma analogia do processo de independência hispano-americano; analisar a posição do narrador e as diferentes estratégias argumentativas/persuasivas do texto com relação à ideologia presente na obra; estudar a explicação implícita no livro sobre a dificuldade das nações hispano-americanas para compreender e administrar a liberdade conseguida com suas independências. De acordo com estes objetivos, apresenta-se, a seguir, uma descrição da estrutura e do conteúdo do trabalho, que tem como base a pesquisa bibliográfica pelo método analítico.

Após a Introdução, o capítulo 1 constitui um percurso pela história da literatura hispano-americana, mais especificamente, no que diz respeito à narrativa histórica. Tal percurso parte do romance histórico romântico e chega ao pós-moderno. Aqui são apresentados os traços literários das diferentes etapas de dita evolução mais considerações teóricas que servem de referencial para a posterior análise de *A campanha*, sobretudo, quanto a sua identificação como *nueva novela histórica*. Este capítulo também contém os

pressupostos teóricos que fundamentam o tipo de análise literária a ser desenvolvida – sociológica –, para o qual são expostas e discutidas as diferentes perspectivas desta classe de abordagem analítica, desde a sociologia da literatura até a análise sociológica do discurso literário.

Considerando que um dos principais aspectos da análise é a realidade sociopolítica apresentada pela obra – o âmbito hispano-americano no início do século XIX –, assim como o ideário iluminista que serviu de base ideológica para a independência das colônias espanholas, o capítulo 2 se constitui em uma descrição do contexto histórico em que o enredo do livro está ambientado, e em considerações teóricas sobre diferentes aspectos da revolução independentista hispano-americana.

O capítulo 3, levando em conta que a literatura de Carlos Fuentes não se encontra muito difundida entre o público leitor brasileiro, apresenta dados biográficos do escritor e características e aspectos gerais de sua obra, ou seja, informação e comentários que permitem contextualizar *A campanha* com relação ao perfil literário de seu autor.

Finalmente, o capítulo 4 – a análise da obra – integra dois focos de estudo tratados de maneira conjunta, e de acordo com a sequência do relato: um deles diz respeito à identificação de traços estilísticos que caracterizam *A campanha* como *nueva novela histórica*; e o outro está relacionado à temática – aspectos relativos à situação política e sociocultural hispano-americana, e os contrastes entre essa realidade e uma proposta revolucionária baseada em ideais importados da Europa. Neste sentido, a análise consiste em uma leitura interpretativa do livro a partir dos diferentes recursos literários utilizados na criação do texto.

Assim, através da estrutura e do conteúdo descritos, e das considerações finais que encerram o trabalho, esta dissertação redescobre, mostra e valoriza um livro – representativo da narrativa de Carlos Fuentes e do subgênero conhecido como *nueva novela histórica* – que, além de apresentar um importante valor literário, a partir de recursos estéticos inovadores, constitui um convite à reflexão, ao questionamento e a uma revisão crítica das leituras enciclopedistas que têm moldado perspectivas simplistas e pontos de vista fossilizados sobre a história da América Espanhola.

2 O ROMANCE HISTÓRICO: EVOLUÇÃO DO GÊNERO E POSSÍVEIS PERSPECTIVAS DE UMA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

Seymour Menton, no capítulo introdutório de seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), afirma que, a partir de certa perspectiva, em um sentido bem amplo, todo romance é histórico, o que se fundamenta, simplesmente, pelo fato deste tipo de narrativa captar o ambiente social dos personagens, inclusive dos mais introspectivos. No entanto, complementando esse conceito, Menton prefere considerar também as definições dadas por outros autores para esse subgênero de romance, por exemplo: para Hoffmann (1982), trata-se do romance em que os fatos específicos tirados da história determinam ou influenciam o desenvolvimento do enredo e lhe servem de ambiente. Avrom Fleishmam (1971) propõe uma definição que poderia considerar-se bastante “arbitrária” e restritiva, dado que exclui da condição de romance histórico todo romance cuja ação não se localize em um passado separado do autor por, no mínimo, duas gerações. Em contraste com Fleishmam, David Cowart (1989) mostra-se flexível ao extremo, definindo o romance histórico, simplesmente, como ficção em que o passado tem certa importância. Já Joseph W. Turner (1979) aborda a questão analisando diferentes tipos de romances históricos e, nessa linha, conceitua estas narrativas com base na seguinte subclassificação: o romance histórico documentado, o disfarçado e o inventado, e se refere também à possibilidade de uma quarta categoria, o cômico. Entre outros aspectos de sua abordagem introdutória, Menton também faz referência ao fato de o termo “histórico”, como adjetivo de romance, ser relativo. E é nesse sentido que cita Lukács (1937), autor que manifesta desacordo com a classificação dos romances em subgêneros, posição que defende apontando semelhanças entre os romances realistas e os históricos tanto de Dickens como de Tolstoi.

Contudo, apesar de a teoria literária propor diversas definições e subclassificações de romance histórico, é difícil enquadrar *la nueva novela histórica* em uma delas, já que se trata de um conjunto de obras com características que bem poderiam ser associadas a mais de uma de tais proposições teóricas. Por essa razão, e atendendo o objetivo do presente referencial teórico – que não visa a um estudo detalhado das diferentes definições e subclassificações de romance histórico –, optar-se-á, como ponto de partida para a posterior caracterização e classificação de *la nueva novela histórica*, por um conceito abrangente e “conservador”, que permita uma primeira delimitação em termos de gênero: assim, ter-se-á por base o conceito

que propõe Menton quando se refere ao romance histórico como o romance cuja ação se localiza total ou predominantemente no passado, em um passado não experimentado diretamente pelo autor, conceito que, por sua vez, se baseia na definição que Anderson Imbert (apud MENTON, 1993, p.33) estabelece para este subgênero de narrativa: “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.

2.1 O romance histórico tradicional

A partir do(s) conceito(s) de romance histórico apresentados na introdução do presente capítulo, é possível comprovar que a história da literatura, ao longo de seus diversos períodos ou movimentos literários, nos oferece numerosos exemplos desse gênero. E embora nem todas essas obras respondam à estrutura narrativa que hoje se conhece como romance, o relato de histórias ambientadas em tempos anteriores às de seus autores constitui uma prática literária frequente nas produções textuais de quase todas as épocas. As epopeias de Homero, as novelas de cavalaria renascentistas, os dramas históricos de Shakespeare (apesar de não pertencerem ao gênero narrativo), as crônicas coloniais escritas em épocas posteriores aos fatos narrados, o teatro dos séculos XVI, XVII e XVIII, entre outros, são, quanto ao conteúdo e ambientação, exemplos de literatura histórica, assim como antecedentes do romance histórico romântico ou tradicional³.

No entanto, é no Romantismo (século XIX) que a narrativa romanesca, especialmente a de caráter histórico, ganha singular destaque. Esse é o momento da consolidação e auge do que hoje se conhece como romance histórico tradicional, uma narrativa que tem sua gênese na Europa romântica e representa o reencontro das nações europeias modernas com o mundo medieval em que repousavam suas raízes políticas, sociais e culturais. Foi assim que floresceram os ideais cavalleirescos que resgatavam, na origem heroica, a dignidade da pátria e a identidade nacional.

³ Cabe esclarecer que, no que diz respeito ao romance histórico, o termo “tradicional”, como se verá mais adiante neste capítulo, também faz referência a narrativas correspondentes a outros estilos de época, tais como o Realismo e o Modernismo.

Apesar de os aspectos da temática romântica serem variados, tanto na América Latina como em outros cenários internacionais (individualismo, urbanismo, regionalismo, história etc.), a história da literatura mostra o romance de tema histórico como um dos de maior produção e difusão na época do Romantismo, o que pode ser atribuído a um entorno sócio-histórico, e cultural, que favorecia a “criação” de um passado glorioso – uma identidade nacional digna – e fomentava o interesse por esse subgênero de narrativa. A formação dos estados nacionais e o crescimento de uma burguesia leitora constituíam um terreno fértil para tal literatura. Referindo-se à prosa romântica de conteúdo histórico, Seymour Menton comenta:

Además de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre los protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y sucesos del pasado; y respaldar las causas política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del período colonial. (MENTON, 1993, p. 36)

No cenário internacional, esse tipo de resgate do histórico – apaixonado, saudoso e idealizador do passado – encontra-se plasmado nas obras de Walter Scott (Inglaterra), Vitor Hugo (França), Alejandro Dumas (França), Almeida Garrett (Portugal), Enrique Gil y Carrasco (Espanha) – autores de grande relevância no âmbito do historicismo romântico. Na Europa, este subgênero da narrativa, que tem como principal influência a obra Walter Scott – considerado pela crítica como o criador do verdadeiro romance histórico –, segue, de maneira geral, duas tendências: a liberal e a moderada. Dentro da tendência liberal existe uma corrente anticlerical e outra populista. Já a tendência moderada desemboca, com certa frequência, em romances de exaltação tradicional e católica.

Apesar de a literatura romântica ser consideravelmente variada em gêneros, estilos, temas e características gerais, é possível identificar no romance histórico desse período certos aspectos que a teoria literária⁴ costuma apontar como comuns às produções do Romantismo. Por exemplo, *ruptura com os padrões neoclássicos*: visão de mundo contrária ao racionalismo; *individualismo*: os escritores se libertam dos padrões consagrados dando lugar à

⁴ García López (1961), Saz (1961), Laaths (1967), Veríssimo (1969), Proença Filho (1995), Bosi (2006), entre outros.

manifestação da individualidade, a partir de suas emoções e seus sentimentos particulares; *subjetivismo*: os assuntos são tratados a partir de um ponto de vista pessoal, muitas vezes o foco narrativo é um “eu egoísta” preocupado somente em expressar seus sentimentos e emoções pessoais; *idealização*: levados pela imaginação, e através de descrições minuciosas sobrecarregadas de adjetivos, os autores apelam ao exagero, idealizando as características dos personagens, as circunstâncias e ações do enredo, o exotismo dos ambientes (a mulher é uma virgem frágil, o índio é um herói nacional, a pátria é sempre perfeita...); *sentimentalismo exacerbado e lirismo*: a criação literária é movida pela emoção, o escritor romântico acredita que a essência da ficção, como imitação da realidade, está na capacidade do narrador de expressar seus sentimentos mais íntimos assim como os dos personagens do relato; *exaltação da natureza e interação desta com o narrador e com os personagens*: diferentemente do Arcadismo, em que a natureza é mera paisagem, no Romantismo funciona como expressão do estado de espírito do narrador e dos personagens (estações do ano, fenômenos climáticos, paisagens...); *presença simultânea do grotesco e do sublime, do belo e do feio* (por exemplo, o conto *A Bela e a Fera*), assim como de outros contrastes estilísticos de influência barroca, principalmente, o jogo de ideias e imagens que exprimem sentimentos opostos, contrariedade; *medievalismo*: sobretudo nos romances históricos europeus, trata-se de histórias ambientadas na Idade Média que buscam retratar a origem heroica de povos e nações, costumam falar de guerras e ser protagonizadas por cavaleiros e heróis fiéis à pátria e de indiscutíveis valores morais; *indianismo*: inspirado no ideal rousseauiano do “bom selvagem”⁵, o índio simboliza a dignidade da origem nacional e, assim como os cavaleiros europeus da Idade Média, é idealizado e colocado como o verdadeiro herói da América pré-colombiana e da colonial. Este aspecto do romance histórico romântico tem importante expressão na literatura brasileira; romances como *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, são claros exemplos de prosa indianista.

Quanto a suas origens, o romance histórico na América Latina começa com *Jicoténcal* (1826), de autor anônimo, que trata do “encontro dos dois mundos”, no qual se exaltam aos tlazcaltecas e se denunciam os espanhóis. Mas foi só duas décadas depois que o romance histórico adquiriu caráter nacional. Destacam-se: no México, *La hija del judío* (1848-1850) de Justo Sierra; na Argentina, *La novia del hereje* (1845-1850) de Vicente Fidel López; na Colômbia, *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto e *El oidor Cortés de Meza* (1845) de Juan

⁵ Tópico literário e do pensamento europeu da Idade Moderna, que nasce com o contato do homem europeu com as populações indígenas da América. Refere-se à ideia de que o homem natural, pré-social, é um ser livre, feliz e virtuoso, e que a vida em sociedade só tende a corrompê-lo.

Francisco Ortiz; e em Cuba, *Guatimozín* (1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Trata-se de obras com todos os ingredientes das narrativas históricas próprias do Romantismo, ou seja, com os traços e as características já comentados. Outros romances históricos hispano-americanos pertencentes a uma época posterior ao Romantismo, e que merecem ser lembrados, são: *Enriquillo* (1879) de Manuel Jesús Galván, escritor de Santo Domingo que adota a técnica de reconstrução do passado no estilo de Walter Scott; *Juan de la Rosa*, do boliviano Nataniel Aguirre, narrativa histórica de tipo biográfico construída a partir de diários sentimentais e *Los cuentos del General* (1896) do mexicano Vicente Rivas Palacio, obra que, seguindo a tendência francesa, apresenta preocupação social descrevendo os vícios de uma época.

Com relação à prosa ficcional argentina do século XIX, cabe destacar que existe uma rica produção literária de profundo conteúdo ideológico, político e social, ambientada nos conflitos e guerras internas que viveu o país durante várias décadas após o processo de independência. Quanto a esta literatura – de autores como Esteban Echeverría, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento, entre outros –, a crítica prefere não classificá-la como narrativa histórica devido à atemporalidade dos fatos narrados, os quais, muitas vezes, sugerem certa contemporaneidade com relação à produção das obras.

Na segunda metade do século XIX, o idealismo romântico presente na literatura hispano-americana vai cedendo passo a uma nova tendência: o *costumbrismo*, que se manifesta tanto no romance histórico quanto noutras produções literárias da época. Convém esclarecer que, de acordo com a teoria literária, este movimento não constitui um estilo de época diferenciado do Romantismo, mas uma corrente desta escola que consiste em mostrar os usos e costumes sociais sem analisá-los nem interpretá-los, o que o diferencia do Realismo⁶, mas ao qual está relacionado. Dessa forma, limita-se à descrição pictórica do mais externo da vida cotidiana. Sobre o romance *costumbrista*, Bella Josef considera que

[...] não só é mais original, como chegou a representar uma forma de expressão nacionalista, em que os quadros de costumes apresentam tanto interesse como a trama. Foi a ponte para o Realismo, ao despojar-se, mais tarde, do idealismo romântico. O sentimentalismo manteve-se, por vezes, mas o pormenor aparece. A transição quase imperceptível do costumismo romântico ao regionalismo realista se observa em *Manuela*, de Eugênio Díaz Castro (1806-1865), e em *Tránsito*, de Luis

⁶ Período literário marcado, entre outros aspectos, pela ausência de romances históricos. Autores como Menton (1997) e Josef (2005) consideram que isso se deve ao fato de o Realismo ser uma escola definida por seus temas e problemas contemporâneos.

Segundo Silvestre (1838-1887), na Colômbia. Na confluência da característica *costumbrista* está a tendência realista de Balzac. Seu maior representante é Alberto Blest Gana (1830-1920), no Chile, que, num estilo sóbrio, recria uma época e descreve seus usos e costumes. Trabalhando a base de recordações, assume atitude de cronista. (JOSEF, 2005, p. 63)

Complementando as considerações de Josef sobre a obra do chileno Alberto Blest Gana – destacado escritor do *costumbrismo* hispano-americano –, cabe citar algumas de suas produções mais relevantes, como: *Martín Rivas* (1862), *El ideal de un Calavera* (1863), *Durante la reconquista* (1879), *Los transplantados* (1906) e *El Loco Estero* (1909). Segundo aponta Josef, estes romances apresentam mistura de fatos históricos e ficcionais, narradores oniscientes, conflitos pouco profundos, situações trágicas e, em alguns casos, certo desprezo pelas raízes latino-americanas, nostalgia, tramas simples e outros aspectos que caracterizam esse momento do Romantismo como um período de transição entre estilos de época bastante contrastantes.

Assim como o *costumbrista*, o romance regionalista – indigenista ou gauchesco – constitui uma manifestação literária do Romantismo hispano-americano. Em vários casos, estas obras podem ser classificadas como narrativas históricas. Trata-se de um gênero que descreve o universo rural, mas a partir de uma perspectiva exterior, urbana, o que reflete o estado sócio-cultural das sociedades contemporâneas, ou seja, no momento da criação do texto.

Ao se referir ao primeiro romance indigenista da literatura hispano-americana, *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, Bella Josef (1986) destaca que essa perspectiva exterior já se faz evidente. Para a autora, apesar da idealização de elementos observados exteriormente, a obra, ao descrever a situação trágica em que vivem os índios quíchuas, dá início a uma visão/abordagem revolucionária do problema. No romance indigenista cubano, representado principalmente por Gertrudiz Gómez de Avellaneda e sua obra *Guatimozín* (comentada anteriormente), o escravo desperta simpatia, mas os índios são tipos abstratos e existe um contraste significativo entre o rigor histórico dos fatos relatados e ambientes descritos com relação aos traços psicológicos dos personagens, que nada têm a ver com a realidade. Já no caso do México, Josef ressalta a influência da literatura francesa, evidenciada na preocupação social. O autor também comenta a concepção realista que caracteriza o romance histórico indigenista mexicano, refletida em uma elaborada documentação de diversos aspectos da sociedade mexicana e na ruptura da relação entre atributos físicos e

morais. Como exemplos desta narrativa, podem citar-se: *Clemência* (1869) e *El zarco* (1901, póstumo), de Ignacio Manuel Altamirano. Com relação ao Equador, *Cumandá* (1871), de Juan León Mera, é considerada uma obra importante pelo protesto social contra a opressão dos índios, mas Josef aponta problemas: o escritor não soube compreender os personagens equatorianos e seus conflitos; a obra apresenta seres e geografia irreais, dado seu convencionalismo; há um desequilíbrio comportamental entre personagens. Já *A la costa* (1904) é considerado por Josef um romance indigenista de maior qualidade, isto por retratar com vigor os costumes regionais, tanto os serranos quanto os litorâneos, e também por apresentar personagens atuantes que se transformam em tipos. É assim que Luis A. Martínez, o autor, imprime autenticidade ao livro e dá início ao gosto pelo romance histórico de caráter social.

Já com relação à denominada *novela gauchesca*, trata-se de um subgênero da narrativa histórica que surge em um contexto sócio-cultural caracterizado pela explosão demográfica urbana, pela industrialização das atividades agropecuárias e por uma vida cidadina cada vez mais distante do campo e alheia aos costumes rurais. A classe média se consolida e se fortalece, e o *gaucho* é vencido pelo progresso. Desse modo, em uma tentativa de resgatar o elemento nacional e as origens esquecidas, produzem-se obras que, ambientadas nas conturbadas décadas de inícios do século XIX, ressuscitam a figura do *gaucho* a partir de diferentes perspectivas.

O primeiro romance gauchesco foi *Caramuru* (1848), do uruguaio Alejandro Maganirós Cervantes – obra de ambientação local e de profundo telurismo, traços literários que, décadas depois, seriam resgatados pelo escritor Horacio Quiroga. Apesar de a primeira manifestação do gênero ter sido em 1848, a maior parte dos romances gauchescos foram produzidos nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do XX. Como autor destacado, merece ser recordado Roberto J. Payró, que, em *El casamiento del Laucha* (1906), *Pago chico* (1908) e *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), retrata a Argentina de início do século XIX. Este autor caracteriza-se por ser, de acordo com Josef, “um fino pintor de *la viveza criolla*” – seus personagens lembram o pícaro espanhol e, em suas histórias, são comuns as situações onde só triunfa o mais esperto. O romance histórico gauchesco constitui um gênero sumamente rico em termos de autores e obras. Assim, encontram-se relatos narrados a partir das mais variadas perspectivas, que mostram o *gaucho* pícaro, o nostálgico, o trabalhador, o vagabundo, o virtuoso, o vicioso, o leal, o traiçoeiro, o supersticioso, o inocente, o politizado, o guerreiro, ou seja, o *gaucho* idealizado, o *gaucho* criticado e o

gaucho visto como mero elemento autóctone, paisagístico. Esta variedade de perspectivas se deve, entre outros motivos, ao fato de o romance gauchesco ter sido produzidos sob influência de diferentes escolas, como a romântica, a realista e a modernista. Carlos Reyles, Perez Galdós, Ernesto Espínola, Benito Lynch, Javier Viana, entre outros, são os autores mais destacados no âmbito da literatura gauchesca.

Finalmente, dentro do que é considerado pela crítica literária como romance histórico tradicional, encontram-se as produções correspondentes ao Modernismo. Embora o termo “Modernismo”, no âmbito da produção artística, sugira fundamentalmente “ruptura”, no contexto da literatura hispano-americana este estilo de época apresenta algumas características particulares. Para Josef (1986), na América Hispânica, o Modernismo não reagiu às escolas do século XIX, isto é, Romantismo e Realismo, visto que conserva algumas características dessas tendências, sem negá-las, e, inclusive, que esses estilos dão seus melhores frutos durante o período modernista. Boa parte dessa produção literária é conhecida como *criollismo*.

A respeito dessa literatura *criollista*, e sem contradizer necessariamente as afirmações de Josef, Menton prefere considerar alguns contrastes ou diferenças entre os romances históricos modernistas e os de períodos anteriores. No entanto, o fato de chamar a atenção sobre isso, não faz com que o autor deixe de concordar com a maioria dos críticos sobre certos aspectos e características do romance histórico modernista. Abordando esta questão, Menton considera:

En contraste con las novelas históricas románticas, las que se escribieron bajo influencia del Modernismo no tenían tanto empeño en engendrar una consciencia nacional ni en respaldar a los liberales. Mas bien estaban tratando de encontrar alternativas al realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués [...]. Durante las tres décadas del predominio criollista (1915-1945), la busca de la identidad nacional volvió a ser una preocupación importante [...]. Durante este periodo el número de novelas históricas es muy reducido, pero las pocas que se publican siguen el camino mimético de re-crear el ambiente histórico como trasfondo para los protagonistas de ficción (MENTON, 1993, p. 37)

Entre os romances históricos *criollistas* mais conhecidos devem ser citados: *Matalaché* (1924) do peruano Enrique López Albújar; *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Ulsar Pietri e *Pobre Negro* (1937) de Rómulo Gallegos; estes últimos, venezuelanos. E, com

grande destaque, talvez como o mais importante de todos, *O continente* (1949), primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, epopeia que traça a história do Brasil a partir da perspectiva do Rio Grande do Sul, desde o período colonial até os anos 40.

2.2 A Contemporaneidade e *la nueva novela histórica*

O novo romance histórico surge no contexto da “literatura contemporânea”, termo que costuma designar a produção literária pós-moderna ou da segunda metade do século XX. Apesar das polêmicas existentes em torno ao(s) conceito(s) de “Pós-Modernismo” e/ou de “Contemporaneidade”, é possível afirmar que há consenso, por parte da teoria da literatura, de que este período – determinado por novas tendências artísticas originadas na Europa do pós-guerra – caracteriza-se por ser um fenômeno complexo, no qual a generalização de traços não é de todo válida. Isto porque, embora exista certa atitude comum perante a criação literária, a uniformidade estilística não é, justamente, uma característica da Pós-Modernidade. Faz parte deste período, por exemplo, a imitação ou retomada dos mais diversos estilos de época anteriores, e isto faz com que nas obras “contemporâneas” possam ser encontrados elementos literários tão variados que acabam tornando quase obsoletos os critérios normalmente utilizados para a periodização da literatura.

Quanto aos aspectos que definem a Contemporaneidade, destaca-se o fato de, neste período, acontecer uma revolução de espectro bem mais amplo que aquelas que se sucederam na história. Herbert Read (1972) aponta dois traços marcantes da arte contemporânea: a *complexidade*, causada pela falta de unidade e pela ruptura com a tradição acadêmica, e a *diversidade*, provocada pela condensação do desenvolvimento cultural e artístico do passado. Segundo o autor, o espírito humano, que em épocas passadas expressou a si próprio, ou a algum aspecto dominante de si próprio, de maneira diversa em épocas diferentes, agora expressa a mesma diversidade sem qualquer pressão em qualquer aspecto particular, ao mesmo tempo. Desse modo, a complexidade à qual se refere Read não permite enquadrar a arte contemporânea em uma única tendência, como acontece com rótulos que identificam as tendências artísticas de outros séculos. No entanto, é possível caracterizar a expressão artística hodierna por meio de fatores que a particularizam, sendo de grande relevância os que dizem

respeito à indústria cultural e à sociedade de massa, ou seja, à *cultura de massa*. Nesse sentido, e com relação ao romance, Josef (1971) afirma que esta classe de narrativa perdeu muito de suas características tradicionais e teve de concentrar-se naquilo que não pode ser satisfeito pela informação.

Ao caracterizar a prosa contemporânea, Bella Josef (1971) aponta aspectos como a superação do regionalismo imediatista e anedótico, a organização de sistemas de símbolos universais, o espírito crítico, o afã interpretativo de mundo e uma visão artística complexa de alta qualidade técnica. Ressalta também a procura do mito, fruto da necessidade de voltar a certo irracionalismo que resgate o sentido original da realidade. Como outro traço marcante da Contemporaneidade, a autora se refere à criação de uma linguagem-objeto – com palavras novas e novas sintaxes –, através da qual o texto literário procura novos caminhos. Para ela, trata-se de uma procura que visa impedir a dispersão total do homem. Complementando a ideia, Josef lembra Carlos Fuentes e sua afirmação de que a nossa sociedade nos propõe constantemente o falso, e se refere a este autor como um escritor que, através de sua literatura – no plano da linguagem –, procura desmascarar as falsas estruturas da nossa sociedade e a elas opor outras novas.

Assim, no âmbito de uma crise de paradigmas sócio-culturais e de estéticas miméticas e representativas, a literatura hispano-americana da segunda metade do século XX, através de um discurso social e reivindicativo, substitui a noção de história como saber objetivo pela ideia de discurso relativo, instável e subjetivo. Esta nova forma de ver e propor a história, associada a aspectos discursivos inovadores, constitui a base das produções literárias que, no campo da narrativa, têm sido chamadas de *nueva novela histórica*. Para María Isabel Larrea,

[...] la nueva novela histórica se establece como la tendencia predominante en Latinoamérica; pero, lejos de retomar las convenciones del género instaurado en el siglo XIX, se aparta notablemente de la novela histórica tradicional, tanto por su contenido como por su forma. En síntesis, los novelistas contemporáneos perciben la realidad (...) como un todo complejo, problemático, ambiguo y contradictorio que no puede ser aprehendido con certeza y traspasado inequívocamente al papel. Es el resultado de la transgresión de las fronteras, el espíritu de la postmodernidad que señala que ya nada puede ser conocido objetivamente. Sólo es posible dar interpretaciones, siempre parciales, nunca únicas, de los fenómenos de la naturaleza y, sobre todo, de los acontecimientos humanos. (LARREA, 2004, s/p)

Foi nesse contexto literário que, em 1949, se publicou *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier, considerada pela crítica como a primeira *nueva novela histórica*. Porém, apesar desta publicação definir uma nova tendência literária no que diz respeito à relação literatura-história na América Latina, e do Pós-Modernismo ser um movimento literário que teve início após a Segunda Guerra Mundial, o verdadeiro auge do novo romance histórico latino-americano não acontece até 1979. Esta data, ano da publicação de *El arpa y la sombra*, também de Carpentier, marca o começo de uma etapa de ampla e rica produção de romances históricos, que acabam consolidando a escola iniciada três décadas antes pelo mesmo escritor.

Como destaca Menton (1993), o aspecto inovador que distingue *El reino de este mundo* – história ambientada na luta pela independência do Haiti – de romances históricos produzidos em períodos anteriores é a relação de protagonistas históricos com uma figura mítica, o escravo Ti Noel, assim como o tratamento filosófico dado à luta pela liberdade e à justiça social. Outro traço inovador está no fato deste romance distorcer a história, valendo-se, para isso, da total ausência dos principais próceres haitianos, personalidades que, de nenhuma maneira, seriam dispensadas pela historiografia convencional ou pelas narrativas históricas tradicionais. Deste modo, Carpentier traz uma proposta inovadora na interpretação literária da história: além dos próceres, a história de um país também tem outros protagonistas, pessoas comuns, pessoas com as quais o leitor pode se sentir identificado de diversas maneiras. E essa identificação do leitor com os personagens, assim como com determinados ambientes e situações históricas, diz respeito a outro traço do romance histórico pós-moderno: uma relação mais presente e evidente entre o mundo contemporâneo (momento de produção da obra) e a época na qual a história está ambientada.

Já em contos como *Semejante a la noche* (1952) e *El camino de Santiago* (1954), Carpentier inova trabalhando o caráter cíclico da história, aspecto pouco explorado até então nas narrativas históricas. Além das obras citadas, entre 1949 e 1979, Carpentier publica *El siglo de las luces* (1962), em que se identificam paralelismos entre a revolução francesa e a revolução cubana, e *Concierto barroco* (1974), no qual, de acordo com Menton (1993, p. 39-40), “[...] se funden todas las artes, esfuman las fronteras cronológicas, desaparecen las diferencias entre la cultura elitista y la popular [...] y prevalece un ambiente carnavalesco”⁷.

⁷ A partir do conceito de Bakhtin, Enilda Pacheco (2006) explica que a carnavalização abarca metamorfoses, travestimento, afirmação do cômico, fantasia e inventividade. Assim, entende-se como carnavalesca, a quebra de tabus, a liberação de energias, instintos e desejos, castrados e censurados pela cultura oficial. Na carnavalização, o interdito dá lugar à transgressão, e é feita a sacralização de elementos profanos.

Junto a estas obras de Carpentier, outros romances que também merecem menção (entre aqueles publicados no período 1949-1979) – por pertencerem ao cânone literário hispano-americano e apresentarem traços característicos do romance histórico pós-moderno – são: *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, *Morada interior* (1972) de Angelina Muñoz, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Basto e, com especial destaque, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes. Sobre esta obra, John Elliot escreve:

Terra nostra es un vasto viaje por el tiempo que se remonta a la España de los Reyes Católicos para desvelar el ejercicio del poder trasplantado a las colonias; el de Felipe II, el absolutismo español de los Austrias, el mecanismo y las estructuras verticales del poder en la América española, en definitiva. Y es, también, un texto que somete a crítica la noción misma de relato. En la historia de la novela representa un caso límite: epifanía y fundación. *Terra nostra* es historia vista a través de los ojos de un novelista, con todos los recursos de la imaginación literaria a su disposición. El conflicto de las dos Españas proporcionó a Fuentes un tema para su novela y una clave interpretativa para su historia. Sin embargo, el gran novelista tiene en su mano trascender el texto, y, al trascenderlo, construir una ficción que, como en *Terra nostra*, puede muy bien ser más verdadera que la “verdad”. (ELLIOT, 2010, s/p)

El arpa y la sombra, obra que, como foi comentado, marca o início do auge de *la nueva novela histórica*, tem como protagonista um renomado personagem histórico, Cristóvão Colombo, porém, caracterizado por aspectos desmitificadores do famoso e “valente” navegador, a quem a obra atribui um caráter mentiroso e manipulador. Outras questões, tratadas a partir de confissões na primeira pessoa, por parte do próprio Colombo, também contribuem para a desmitificação da história, é o caso, por exemplo, dos relatos íntimos do Almirante, em que ele faz alusão a suas noites de sexo com a rainha da Espanha, Isabel la Católica. A essa desmitificação, obtida através da ironia e da carnavalização, somam-se outros aspectos considerados característicos do novo romance histórico, tais como: os contrastes discursivos, as mudanças de foco narrativo, a autorreferencialidade da obra, a influência proposital e evidente do ponto de vista contemporâneo na interpretação da história, entre outros. Quanto ao traço carnavalesco da obra, este se evidencia, fundamentalmente, na última parte do livro: uma curiosa discussão entre diversos escritores e personagens históricos de diferentes épocas sobre a proposta do Papa Pio IX de beatificação de Cristóvão Colombo.⁸

⁸ Com relação à desmitificação de personagens históricos, fenômeno comum no âmbito de *la nueva novela histórica*, vale destacar exemplos como: *Los pasos de López* (1982) de Jorge Ibargüengoitia, sobre o prócer mexicano Miguel Hidalgo, e *Ansay* (1984) de Martín Caparrós, sobre o argentino Mariano Moreno.

Apesar de apresentar características particulares, próprias de uma época da literatura hispano-americana, *la nueva novela histórica* deve ser vista, também, como a manifestação local de uma tendência literária universal: o romance histórico pós-moderno. Linda Hutcheon (1991), para captar as características essenciais de um segmento da ficção contemporânea, define este tipo de narrativa com o termo “metaficção historiográfica”. Para a autora, uma das características mais marcantes do romance pós-moderno é o fato de este abordar a história de uma maneira consciente, através do questionamento e, às vezes, da ironia – em contraste com o Modernismo, que opta pela negação ou destruição do passado. Hutcheon não se refere à ficção propriamente “histórica”, mas ao romance contemporâneo como tal – romance pós-moderno –, em que a presença e a elaboração do tema histórico ocupam o centro da narrativa. O próprio termo “metaficção historiográfica” faz referência às duas características mais salientes dessa classe de ficção: a sua autorreferencialidade, ou seja, o constante referir-se à situação discursiva, e a seu caráter reflexivo na abordagem da temática histórica, o qual implica o distanciamento crítico e não o simples reviver sentimental ou pitoresco de certos momentos da História.

Pode-se dizer que, basicamente, trata-se de dois aspectos do movimento pós-moderno que se combinam e dão origem ao novo romance histórico: um deles é a renovação epistemológica do discurso, e o outro diz respeito a um renovado interesse pela história. Sobre esta questão, resultam pertinentes as considerações de Mioara Caragea, para quem,

animado por um projecto colectivo de recuperação crítica de velhos temas, o Pós-Modernismo, [...], caracteriza-se por um uso programático da narração e por uma verdadeira ressurreição da problemática histórica, tratada com uma liberdade nunca antes conhecida no âmbito da ficção. A prosa, sobretudo o romance, recuperou a história, no duplo sentido de conto e de narração histórica, resgatando-a da zona para-literária a que esta tinha sido relegada na primeira metade do século, e reinventou o romance histórico, reformulando as suas convenções e estratégias. O revisionismo histórico, praticado pela literatura, tem um duplo objectivo: questionar as versões tradicionais da identidade colectiva e ao mesmo tempo tornar semióforos os espaços brancos do passado ignorados até aí pelo discurso histórico oficial. (CARAGEA, 2009, s/p)

Entre outros traços característicos da metaficção historiográfica, além da autorreferencialidade e da abordagem crítica e reflexiva da história, Kaufman (1991) também ressalta o confronto ou diálogo entre presente e passado, uma espécie de anacronismo que

acaba se tornando um dos veículos da narrativa. Este recurso retórico mostra, ou sugere, que a revisitação do passado, assim como sua compreensão e interpretação, é impossível sem o contexto que o presente lhe confere.

Em sua análise de *Memorial do convento*, obra que pode ser considerada um claro modelo de metaficção historiográfica, a autora destaca vários exemplos de um passado narrado a partir da perspectiva do presente, trata-se de acontecimentos do século XVIII narrados com o olhar de alguém do século XX: comentário do narrador sobre a farda do tenente real – “diríamos hoje de gala”; transposição de medidas de pés e palmos para centímetros; referência aos aviões do século XX, entre outros. Com relação aos personagens da obra, Kaufman estabelece alguns contrastes entre estes (representativos do romance histórico pós-moderno) e os personagens dos romances históricos tradicionais, apontando, no caso dos primeiros, o fato de não serem nada típicos, por exemplo: reis são desprovidos de realeza e de grandeza histórica; personagens comumente marginalizados pela história oficial ganham protagonismo e próceres nacionais são dessacralizados.

Dessa maneira, é possível concluir que, ao se falar de metaficção historiográfica, ou de romance histórico pós-moderno, ou de *nueva novela histórica*, está se fazendo referência a uma proposta literária que, através de recursos estilísticos inovadores, e de uma abordagem crítica da história, chama à reflexão e ao questionamento. Trata-se de uma proposta literária que constitui uma nova visão dos fatos históricos e uma nova maneira de escrever a ficção histórica, reformulando o padrão tradicional desta classe de narrativa.

Como é possível comprovar, a nova tendência literária – no que diz respeito ao tratamento da história por parte da narrativa ficcional – é um fenômeno literário de caráter universal. Porém, considerando que o foco do presente trabalho é o romance histórico no âmbito da literatura hispano-americana, destacam-se a seguir alguns dos traços literários que Seymour Menton considera fundamentais na caracterização de *la nueva novela histórica*:

1. A subordinação da reprodução mimética de determinado período histórico à apresentação de ideias filosóficas, como a impossibilidade de conhecer a verdade ou realidade histórica, o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, seu caráter imprevisível.

2. A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos.

3. A ficcionalização de personagens históricos. Em muitos casos, em vez de recorrer a protagonistas fictícios, *la nueva novela histórica* opta por um retrato *sui generis* de personalidades históricas destacadas.

4. A metaficção – autorreferencialidade –, comentários do narrador sobre o processo de criação. Embora os estudos literários já tenham identificado este traço em romances do século XVII e XVIII, como no caso de Dom Quixote, a influência mais próxima pode ser atribuída a Borges e suas frases parentéticas, o uso de “quizás” (ou sinônimos) e notas apócrifas de rodapé.

5. A intertextualidade⁹ – frequente na narrativa hispano-americana e presente em todos os níveis do discurso, principalmente, desde que García Márquez surpreendeu os leitores de *Cien años de soledad* com a introdução de personagens ficcionais de Carpentier, Fuentes e Cortázar. Como exemplo extremo de intertextualidade, pode ser citado *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, em parte, uma re-escritura de *Os sertões* de Euclides da Cunha. No caso de *la nueva novela histórica*, as diversas formas de intertextualidade são utilizadas, na maioria das vezes, para desmitificar ou desvirtuar a tradição, assim como para dissolver os sentidos do texto em uma polifonia de vozes onde o sujeito tende a passar despercebido como artífice da sua própria enunciação. Assim, dita intertextualidade confirma a importância da polifonia na “construção” e no entendimento crítico do passado, através de uma literatura livre dos paradigmas e moldes do discurso conservador.

6. A presença do dialógico, o carnavalesco, a paródia e a heteroglossia. Sobre este aspecto de *la nueva novela histórica*, Menton explica:

De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son inconocibles, varias de las nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión de mundo. El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en varias de las nuevas novelas históricas: las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación [...]. Los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la nueva novela histórica y que Bajtín considera “una de las formas más antiguas y más difundidas por representar directamente las palabras ajenas”. El cuarto de los conceptos bajtinianos que aparece a menudo en la nueva novela histórica es la heteroglossia, o sea la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje. (MENTON, 1993, p. 44-45)

⁹ “[...] todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro”. (KRISTEVA apud MENTON, 1993, p. 44)

Além desses seis traços, *la nueva novela histórica* se distingue do romance tradicional por sua maior variedade no que diz respeito a aspectos como: grau de historicidade e grau de imaginação; alternância entre períodos cronológicos distantes e concentração em um período específico; evidências do presente na evocação do passado e narração de um passado sem nenhum vínculo com o presente; número reduzido de elementos (ambientes, personagens etc.) e grande número dos mesmos, como no caso dos romances panorâmicos e os enciclopedistas.

Dadas as principais características de *la nueva novela histórica*, é possível verificar que a produção literária hispano-americana, correspondente à segunda metade do século XX, registra um número muito significativo de obras publicadas que podem ser classificadas como romance histórico pós-moderno¹⁰. Esta vasta e rica produção comprova a importante contribuição que *la nueva novela histórica* representa para a literatura contemporânea. Desse modo, resulta pertinente determinar alguns dos fatores que geraram essa tendência literária que marcou fortemente a narrativa das últimas décadas do século XX. Nesse sentido, a aproximação do quinto centenário do descobrimento da América (12 de outubro de 1992) pode ser apontada como uma das principais razões de um renovado interesse pela história da América Espanhola. Analisando certas características da ficção histórica pós-moderna, no âmbito da literatura hispano-americana, não há dificuldade em comprovar que a figura de Cristóvão Colombo – assim como temas relacionados à conquista e colonização da América – constitui um aspecto recorrente no novo romance histórico hispano-americano.

Além do interesse pelo tema do descobrimento e pela imagem do navegante genovês, o emblemático aniversário de 500 anos da chegada de Colombo ao “novo continente” reavivou a consciência dos laços históricos compartilhados pelos diferentes povos e países da

¹⁰ *El reino de este mundo* (Carpentier, 1949); *El siglo de las luces* (Carpentier, 1962); *El mundo Alucinante* (Arenas, 1969); *Morada interior* (Muñiz, 1972); *Concierto barroco* (Carpentier, 1974); *Yo el Supremo* (Roa Basto, 1974); *La renuncia del héroe Baltasar* (Rodríguez Juliá, 1974); *Moreira* (Aira, 1975); *Terra Nostra* (Fuentes, 1975); *Aventuras de Edmund Ziller em tierras del Nuevo Mundo* (Orgambide, 1977); *Daimón* (Pose, 1978); *El mar de las lentejas* (Benítez Rojo, 1979); *El arpa y la sombra* (Carpentier, 1979); *Volavérunt* (Larreta, 1980); *Juanamuela, mucha mujer* (Mercader, 1980); *Crónica del descubrimiento* (Paternain, 1980); *Respiración artificial* (Piglia, 1980); *La guerra del fin del mundo* (Vargas Llosa, 1981); *La tejedora de coronas* (Espinosa, 1982); *El arrabal del mundo* (Orgambide, 1983); *Los perros del paraíso* (Pose, 1983); *La tragedia del generalísimo* (Romero, 1983); *El entenado* (Saer, 1983); *Ansay o los infortunios de la gloria* (Caparrós, 1984); *La noche oscura del Niño Avilés* (Rodríguez Juliá, 1984); *Gringo viejo* (Fuentes, 1985); *Martes tristes* (Simon, 1985); *La loma del ángel* (Arenas, 1987); *Noticias del imperio* (Paso, 1987); *Grand tour* (Romero, 1987); *Papá Lucas* (Thorne, 1987); *Bernabé, Bernabé* (Mattos, 1988); *Los papeles de los Ayarza* (Legido, 1988); *Castigo divino* (Ramírez, 1988); *La esposa del doctor Thorne* (Romero, 1988); *Jaguar en llamas* (Arias, 1989); *Maluco* (Ponce de León, 1989); *Noche de espadas* – (Ibargoyen, 1989); *Madero, el otro* (Solares, 1989); *La campaña* (Fuentes, 1990); *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (Martínez, 1990); *Esta maldita lujuria* (Brailovsky, 1991); *La huella del condeso* (Meza, 1991); *Las puertas del mundo: una biografía hipócrita del Almirante* (Martínez, 1992); *La risa del cuervo* (Miranda, 1992); *El largo atardecer del caminante* (Pose, 1992); *Vigilia del Almirante* (Roa Bastos, 1992); *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (Sainz, 1992); *La lejanía del tesoro* (Taibo, 1992)

américa. Esse contexto de renovado interesse pelo passado gerou – na mídia, na academia e na literatura – debates intensos, discussões acaloradas e novos questionamentos sobre a história oficial do continente, situação fundamental para o caráter reflexivo e crítico do romance histórico contemporâneo latino-americano.

Ao contexto descrito deve somar-se a revolta dos setores intelectuais, principalmente aqueles de perfil socialista (aos quais pertencem os principais literatos do século XX), pela conturbada situação sócio-política vivida na maioria dos países da América Latina durante as décadas de 70 e 80 – autoritarismo, perseguição, repressão, censura, assim como uma espécie de obsessão por versões oficiais da história que alimentassem um sentimento patriótico alienante. Lembre-se que entre os dogmas promovidos pelos nacionalismos retrógrados dessa época estava o passado romântico, épico e glorioso, das nações latino-americanas.

Desse modo, a literatura não demoraria em dar sua resposta, sua contestação a esse estado de calamidade sócio-cultural. E uma das maneiras mais contundentes de fazê-lo, tanto no aspecto estilístico como no ideológico, é a produção de narrativas históricas que através de traços renovadores – quebra de paradigmas, distorção, ironia, crítica e novas perspectivas – convidam o leitor a embarcar em viagens por passados alternativos. Trata-se de aventuras em busca de uma “nova” identidade latino-americana, uma identidade capaz de explicar um presente cujas raízes, provavelmente, se encontram bem distantes da ficção romântica das narrativas históricas tradicionais, assim como da historiografia enciclopedista e conservadora, que costumam apresentar um passado de “acontecimentos gloriosos” protagonizado por heróis e próceres pouco convincentes.

2.3 O romance histórico e a dicotomia *discurso historiográfico X discurso ficcional*

Na procura de raízes que possam explicar seu presente e projetar seu futuro, o homem sempre manifestou um profundo interesse pela história. Desde os albores da literatura, a temática histórica tem estado presente em todos os gêneros literários (na poesia épica, no drama, no conto, na narração oral, entre outros). Desse modo, o romance não poderia escapar à força sedutora dos fatos do passado, nem à magia da interação entre realidade e ficção como uma maneira legítima de resgatar e reviver a história.

Apesar de que, no universo da literatura, narrativa e ficção são termos praticamente indissociáveis, o romance histórico tem sido muitas vezes valorado e valorizado pela sua fidelidade à “verdade” fornecida pela historiografia convencional, o que deu origem à dicotomia *discurso histórico X discurso fictício*. Porém, como lembra Esther Smith (1996), há autores como Ronald Barthes e Hayden White que questionam a distinção entre tais discursos e afirmam a função legítima da imaginação na representação do passado. Estes autores criticam a ideia de que o historiador encontra suas histórias enquanto que o escritor de ficção as inventa, já que este conceito sobre o trabalho do historiador não reconhece que a invenção também faz parte de suas operações. White afirma que

Uno puede producir un discurso imaginario sobre hechos reales, que no será “menos verdadero” por ser imaginario. Esto también es válido para la representación de la narrativa de la realidad, especialmente cuando, como en los discursos históricos, éstos son representaciones del “pasado humano”. ¿De que otro modo puede un pasado que por definición comprende hechos, proceso, estructuras, etcétera, no susceptibles de ser percibidos, tener representación en la consciencia o el discurso, excepto de “modo imaginario”? (WHITE apud SMITH, 1996, p. 188)

Para Smith, independentemente de que a relação entre discurso literário/ficcional e discurso histórico possa ser vista como uma fusão ou como uma interação, todo romance se baseia em leituras, imaginações e experiências e, no caso particular do romance histórico, em documentos que incorpora a sua estrutura. Mas, ao mesmo tempo, a obra, entendida como a fusão ou a interação desses discursos, se liberta de tais dados e informações para recobrar sua singularidade, sua própria dimensão.

Tendo como base as ideias apresentadas, a autora afirma que a novela histórica é constituída por dois elementos essenciais: a ficção (imaginação e inventiva do escritor) e o fato histórico (real, documentado), os quais se relacionam e interagem modificando-se ou respeitando-se, unindo-se ou dissociando-se. Quanto à estrutura, esta estará sujeita à concepção literária, social e filosófica de um determinado momento. Dessa maneira, da relação entre os elementos reais e os fictícios, da identificação tempo-espço e do clima envolvente do relato derivam os códigos do romance histórico. Smith também considera que o romance histórico tradicional e *la nueva novela histórica* constituem os pontos extremos dos possíveis tipos de relação entre ficção e fato histórico.

Nesse sentido, pode-se dizer que o romance tradicional apresenta um plano ficcional, que concentra a atenção do leitor através da trama, e um plano histórico, que é o contexto no qual se desenvolve o enredo. Nestas narrativas, os elementos literários se introduzem tentando que a autenticidade histórica não se ressinta. E, segundo Lukács (1966), tal autenticidade reside na familiarização com as particularidades históricas da vida anímica de uma época, não por meio de uma análise ou explicação psicológica das ideias, mas de uma ampla plasmação do ser, mostrando como os pensamentos, os sentimentos e as maneiras de atuar nascem desse âmbito histórico.

No caso do romance histórico contemporâneo, especialmente o latino-americano, acontece uma inversão da estrutura que caracteriza o romance histórico tradicional. Como afirma Smith (1996), *la nueva novela* é motivada pela busca do nacional, da identidade própria, e isto faz com que os elementos históricos – cenários, acontecimentos e, sobretudo, personagens – deixem de ser elementos meramente contextualizadores para se transformarem em principais. Ou seja, já não se trata só de histórias ambientadas em uma determinada época do passado, normalmente, um passado rígido, pouco ou nada questionado, e de acordo com os moldes da historiografia tradicional, mas da ficcionalização desse passado através de um processo criativo em que a matéria histórica adquire maior liberdade.

De acordo com Oscar Galindo (1999), o novo romance histórico latino-americano é produto da incorporação, ao universo da literatura, de novas problemáticas e de novos construtos teóricos, estéticos e literários, que trouxeram maior complexidade ao discurso literário crítico e reivindicativo. A este contexto gerador da nova narrativa histórica deve somar-se a crise de paradigmas políticos, sociológicos e culturais da segunda metade do século XX, o qual fez com que a noção escolar de história – a de um saber objetivo e sujeito a provas – cedesse espaço a um discurso relativo e instável, dependente da ótica interpretativa do sujeito.

Parafraseando Todorov (1970), Galindo escreve:

Si la noción de historia como suceder ha hecho crisis, lo propio ha sucedido con la historia como discurso. El discurso historiográfico se asimila a los demás discursos de la ficción, se convierte en un tejido textual, sometido a similares leyes de verosimilitud que el discurso literario. La verosimilitud ya no radica en la relación del discurso con la realidad, sino que la verosimilitud es la máscara con que se disfraza dicho discurso para hacernos creer que se asemeja a la realidad y no a sus propias leyes. (GALINDO, 1999, p. 39)

Quanto ao critério de verdade do discurso historiográfico, o autor lembra que, tradicionalmente, tal critério pode fundamentar-se de duas maneiras: “modalidade de res”, quando o discurso se adapta à coisa, e “modalidade de dicto”, quando o discurso se adapta a suas próprias leis. Já com ralação ao romance histórico contemporâneo, há quem o entenda como uma mera escolha do segundo critério, baseada na desconfiança do primeiro. Porém, Galindo considera isso um equívoco, alegando que *la nueva novela histórica* não é uma manifestação de desconfiança a respeito de um critério de verdade, mas do próprio discurso historiográfico, independentemente de qual seja o critério de verdade no qual este se fundamente. Para o autor, o romance histórico pós-moderno se encaixa na ideia de Foucault (1987) de que todo discurso constitui um espaço a partir do qual se exerce o poder e que, desse modo, a única maneira de não ser objeto da ideologia é manter um discurso crítico e autocrítico. Assim, ao se conceituar *la nueva novela histórica*, pode se falar de “[...] una literatura y una discursividad que establece una visión ambivalente de la historia y de la crisis de sus reatos”. (GALINDO, 1999, p. 39)

2.4 Análise literária: análise, interpretação e sociologia da literatura

Considerando que a palavra “análise”, basicamente, se refere à decomposição de um todo em seus elementos constitutivos, a análise de um texto literário pode ser concebida, em princípio, como a

[...] atitude descritiva que assume individualmente cada uma de suas partes, tentando descortinar depois as relações que entre essas distintas partes se estabelecem [...]; poder-se-á ainda observar que a elaboração de uma análise literária deve cingir-se, por parte do crítico a uma tomada de posição racional, a uma atitude objetivamente científica em que os elementos textuais devem predominar sobre a subjetividade do sujeito receptor. (REIS, 1981, p. 39)

Porém, a ideia de que a análise dos elementos textuais deve ser objetivamente científica não significa que estará livre da subjetividade do crítico, já que, para Reis, não

existe um esquema único de análise aplicável de modo indistinto a qualquer texto. Dessa maneira, toda análise que se pretenda efetiva deve subordinar-se a uma perspectiva crítica definida, a qual implicará em diferentes operações e em uma valoração diversa dos elementos que constituem o texto literário. É justamente por isso que não se pode evitar que toda leitura analítica esteja condicionada pela subjetividade, ou seja, pelo ponto de vista do crítico.

Este autor também considera que a avaliação crítica de um texto literário não se completa com o processo de análise ao qual ele é submetido, já que a mera desmontagem de seus elementos constitutivos não é suficiente para satisfazer as ambições de uma leitura crítica realmente válida, satisfatória. Para isso é necessário passar da fase analítica para outra, a da *interpretação*.

A interpretação entende-se como a pesquisa, fundamentada de modo mais ou menos explícito num processo de análise, de um sentido a atribuir ao texto literário; tal sentido visa principalmente a posição de posterioridade de que, em relação à produção do texto, beneficia seu receptor [...]. Donde facilmente se deduz a ideia de que qualquer análise que não desague numa semântica do texto analisado se definirá sempre como abordagem incompleta e mutilante da obra literária. Desse modo, se a *análise* se concebe [...] como operação em certo sentido sistemática porque orientada por princípios sintonizados com a metodologia crítica eleita, a *interpretação* é essencialmente hermenêutica; como tal, procura, em última instância, concretizar uma penetração que se propõe ultrapassar a mera verificação de elementos constitutivos do texto literário e revelar o sentido que esses elementos (assim como o sistema de relações entre eles estabelecido) sustentam. (REIS, 1981, p. 42)

De tais conceitos, de *análise* e *interpretação*, se deduz que o texto literário constitui um signo estético provido de significado global, cuja relação com os elementos significantes não se rege, necessariamente, pelo estatuto de convencionalidade próprio do signo linguístico. Isto porque a relação entre significante e significado, no caso do texto literário, é induzida, e, assim, a interpretação visa à descoberta de sentidos coerentes em função dos elementos identificados pela análise. Dessa maneira, a interpretação levará em conta a questão dos gêneros e os parâmetros impostos pelas escolas literárias, como fatores que podem imprimir ao texto certas ideologias e determinados núcleos temáticos. Assim, é possível afirmar que a busca de sentidos favorece a abstração gradual e específica das características textuais processadas pela análise. É importante destacar que isto não sugere nenhum tipo de subalternidade, já que se trata de duas abordagens críticas com funções e finalidades

específicas, as quais se relacionam e complementam na busca de uma leitura “verdadeiramente válida” do texto literário.

Finalizando suas considerações sobre análise e interpretação, Carlos Reis afirma:

Por natureza aberta à penetração e influência da subjetividade, a interpretação acaba [...] por se manifestar particularmente apta a permitir a veiculação da ideologia do crítico. Com efeito, se na fase da análise se detecta facilmente [...] a metodologia que preside ao ato crítico, é sobretudo no momento da interpretação [...] que se explicita o estatuto ideológico que orienta o processo crítico. (REIS, 1981, p. 44)

Como já foi comentado, toda análise literária que se pretenda eficiente, efetiva, válida, deve submeter-se, antes de tudo, a uma perspectiva crítica definida. E no que diz respeito a essas perspectivas, a teoria literária apresenta, basicamente, quatro possibilidades: a estrutural, a estilística, a psicanalítica e a sociológica. Desse modo, e tendo em conta o foco do presente trabalho com respeito a sua abordagem analítica, desenvolver-se-ão, a seguir, algumas considerações teóricas sobre a *análise sociológica* da literatura.

Luiz Costa Lima (1975), no capítulo intitulado “A análise sociológica” (de seu livro *Teoria da Literatura em suas fontes*), faz questão de esclarecer a diferença entre duas perspectivas analíticas que envolvem os conceitos de literatura e sociologia: por um lado, a *sociologia da literatura*, e por outro, a *análise sociológica do discurso literário*. Para Lima

Enquanto a sociologia da literatura procura desentranhar as condições sociais da literatura, inclusive aquelas que presidem o estabelecimento do próprio conceito de literatura, a análise sociológica do discurso literário procura estabelecer o que, dentro dessas coordenadas, dá especificidade a este tipo de discurso quanto aos outros tipos. As diferenças entre os dois campos são, por conseguinte, de grau e não de natureza. (LIMA, 1975, p. 296)

Porém, o autor diz que tal diferenciação só é possível pela existência de um plano de contato entre as duas atividades. Ele se refere ao fato de que tanto a sociologia da literatura quanto a análise sociológica do discurso literário estudam as condições que nos mostram a transformação do fato literário em fato social. Para ajudar a compreender o nexos que existe

entre as duas disciplinas, Lima recorre à classificação proposta por Furter, autor que define a relação entre tais perspectivas de análise estabelecendo diferentes níveis de abordagem sociológica da literatura, os quais se escalonam da seguinte maneira:

a) análise da posição social do poeta no tempo e no espaço; b) estudo da significação social da obra; c) determinação da imagem que a obra oferece de uma sociedade; d) relações entre formas poéticas e estruturas sociais; e) análise da poesia como a refração individual, que transpõe para o plano do imaginário a linguagem, instrumento social por excelência. (FURTER apud LIMA, 1975, p.297)

Através dessa classificação, é possível detectar como o enfoque da análise sociológica vai mudando segundo o objeto e a meta do estudo. Desse modo, a análise pode se desenvolver a partir da perspectiva da sociologia – cujo interesse é a identificação e análise das motivações e mecanismos da criação literária a partir de um estudo do contexto social do autor ¹¹ – e, gradualmente, chegar até a perspectiva que Lima chama de análise sociológica do discurso literário. Esta abordagem, diferentemente da primeira, dá ênfase ao valor estético da obra, o qual significa que sua prioridade é identificar e analisar os traços estilísticos do texto literário em relação ao tratamento das questões sociais contidas na obra. Desta maneira, pode-se dizer que a análise sociológica do discurso literário, em vez de visar a um estudo do contexto social da criação literária (em que o texto seria visto como indicador do que se passa na sociedade), se preocupa com aspectos do contexto social que a obra busca retratar. Assim, a análise tem como alvo as estratégias e os recursos literários através dos quais o texto constrói e apresenta dito retrato.

Antonio Candido (1976) lembra que antigamente o valor de uma obra era determinado pela medida em que ela conseguia exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto era o que a obra tinha de essencial. Depois se passou para posição contrária, ou seja, o conteúdo de uma obra era secundário, e a importância desta estava nas operações formais postas em jogo, o que a liberava de qualquer condicionamento social, considerado inútil no processo de compreensão. Já nos dias de hoje

¹¹ Para Reis (1981), trata-se de fatores que, quando explorados adequadamente, podem explicar de maneira precisa as características temáticas e técnico-formais do texto literário.

[...] sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que 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. (CANDIDO, 1976, p.4)

O autor complementa afirmando que o *externo*, o fator social, não importa como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel importante na constituição da estrutura, o qual o torna *interno*. Dessa maneira, para Candido, também é importante se fazer uma distinção de disciplinas no que diz respeito à abordagem sociológica. Nesse sentido, o autor lembra que o tratamento externo dos fatores externos, em uma abordagem sociológica do texto literário, é legítimo quando se trata da sociologia da literatura, já que esta não está preocupada com o valor estético da obra. Interessa-se, fundamentalmente, pelas condições de produção. Assim, a esta disciplina lhe cabe pesquisar, por exemplo, a voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias vigentes, a influência do contexto social etc.

Com relação ao objeto de estudo da sociologia da literatura, Antonio Candido (1976) remete ao questionamento de Lukács: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida? Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético [...] mas não determinante dele?”. Para Candido, tal questionamento é essencial, pois, quando se está no terreno da crítica literária, ao analisar uma obra, o que interessa é estudar os elementos e fatores que atuam em sua organização interna, proporcionando a estrutura peculiar do texto literário. Quanto ao fator social, o que se procura estabelecer é se ele fornece somente conteúdo que determina e orienta o processo de criação – em termos de do valor estético –, ou se, além disso, o fator social também é um dos elementos que interferem na constituição do que há de essencial na obra literária, ou seja, se é determinante quanto a seu valor estético. Segundo Candido,

É o que vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos. A análise crítica, de fato,

pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer [...] que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (CANDIDO, 1976, p. 5)

A fim de ilustrar suas afirmações, o autor coloca como exemplo uma breve análise de *Senhora*, em que a compra de um marido tem um sentido social simbólico, “[...] pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro” (CANDIDO, 1976, p. 6) . Além disso, ao inventar a situação do esposo que se vende por dinheiro, o romancista expõe a essência dessa relação. A protagonista mostra um comportamento obsessivo com relação ao ato da compra, e as relações humanas vão se deteriorando por causa do dinheiro. “A heroína, endurecida no desejo de vingança, possibilitada pela posse do dinheiro, inteiriça a alma como se fosse agente duma operação de esmagamento do outro por meio do capital, que o reduz a coisa possuída” (CANDIDO, 1976, p. 6). Assim, as imagens criadas pelo estilo do texto vão construir um ser humano duro e frio, fruto da desumanização capitalista. É dessa maneira que, tanto no conjunto da obra como no detalhe de suas partes, os mesmos princípios estruturais vão moldando a matéria, o conteúdo. Para Candido, o livro é organizado em torno de um longo duelo que representa a transposição do mecanismo de compra e venda para relações que deveriam se basear em princípios morais mais elevados, mais humanos.

Em uma análise desse tipo, o elemento social não está focado no contexto da criação literária – o que definiria o social como fator externo –, mas abordado como agente interno da própria construção artística. Neste caso, nas palavras de Candido (1976, p. 7), “[...] saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”.

Levando em conta os diferentes enfoques da análise sociológica – aos quais se referem Reis, Lima e Candido –, Lucien Goldmann (1976) propõe um conceito de romance que, de certa forma, “autoriza”, ou ao menos justifica, os pontos de vista e as perspectivas de análise tanto da sociologia da literatura quanto da análise sociológica do discurso literário. Para este autor, o romance, como história de uma pesquisa degradada de valores autênticos em um mundo inautêntico, é biografia e crônica social ao mesmo tempo. Assim, quanto a seu caráter biográfico, a obra seria objeto da sociologia e/ou da psicanálise, que buscariam determinar a relação obra-autor como circunstância de criação. Já com relação a sua condição de crônica

social, a obra seria objeto da crítica literária, que abordaria a narrativa buscando identificar e analisar as questões sociais nela contidas, sem deixar de lado a valoração estética do texto.

Dennis de Oliveira Santos (2008), em seu artigo *Sociologia da literatura*, afirma que o objetivo desta disciplina é desvendar a lógica do “jogo de poder social” e demonstrar como esse fenômeno é retratado na obra artística. E, a partir disto, classifica a atividade literária de acordo com três aspectos a serem observados em pesquisas de caráter sociológico:

1) A estrutura social – constitui a mediação entre a obra de arte e as dimensões da realidade social em que ela está inserida. Isso significa observar como as pressões que os valores culturais, os grupos sociais, as posições políticas vigentes e o público do literato vão exercer na elaboração e aceitação do texto literário em seu respectivo período histórico. 2) O gênero literário – as tendências artísticas possuem suas normas, suas “leis internas”, suas tradições e predileções. Tais aspectos privilegiam certos temas e marginalizam outros. É a partir desse “código estético” que o autor se pautará para se dirigir ao público e [...] abordar os temas em seu texto. 3) O autor – a posição constituída pelo artista implica no valor dado ao seu imaginário, os seus intuítos individuais; as formas e os conteúdos que ele pretende atribuir a sua obra e expectativa de como ele será aceito pelo público. (SANTOS, 2008, s/p)

De acordo com afirmações de Goldmann (1976), Santos considera que a análise não deve priorizar um aspecto sobre outro, já que estes se encontram intimamente relacionados na constituição da obra de arte. Tal procedimento metodológico permitirá extrair, de maneira conjunta, questões intelectuais, políticas e sociais presentes nas estruturas e nos conteúdos das obras literárias estudadas, possibilitando estabelecer entre ditas questões o conjunto de relações manifestas na mensagem do texto.

Uma das dificuldades com as quais tem se deparado a crítica literária, no que diz respeito à relação sociologia-literatura, é a de superar a divisão que opõe a análise interna à externa. Esta problemática, que se instaura nos estudos literários na virada do século XIX para o XX, surge a partir do princípio de que a pesquisa de uma fonte ou modelo, sobre o qual se constrói o sentido da obra, significa, em grande parte, recorrer a um referente externo como princípio explicativo.

Com relação a essa questão, Marta Dantas (2010, s/p) escreve: “[...] a trajetória percorrida pelas várias sociologias literárias evidencia o recurso a uma noção em comum: a de mediação. O conceito remonta à filosofia de Hegel, como categoria que tenta superar o dualismo ou aproximar pólos de uma dualidade” – ideia compartilhada por Lukács e por

Goldmann. Porém a autora aponta outro problema: embora na atualidade haja “[...] um consenso de que o estudo das relações entre o literário e o social não pode prescindir dessa noção de mediação, tal harmonia de opiniões desaparece quando se trata de operacionalizá-la”. (DANTAS, 2010, s/p)

As primeiras tentativas de superar tal divisão – provenientes da tradição marxista – surgem na década de 1950. Trata-se de abordagens que buscavam incorporar à sociologia da literatura a análise da dimensão textual. Nessa linha, uma das propostas mais relevantes é a de Goldmann, baseada na ideia de que a relação entre o texto e a realidade social se daria por meio da noção de “visão de mundo”. Assim, a análise buscaria detectar paralelismos entre a forma que o grupo social do escritor percebe o mundo e a estrutura da obra em questão, cabendo ainda ao estudioso trazer à luz o sentido profundo do texto através da análise de suas estruturas. Segundo Dantas

A ênfase no estudo do texto em seus níveis semântico e estético conferiu à sociologia da literatura uma complexidade até então não alcançada, abrindo pistas de pesquisa que mais tarde seriam desenvolvidas pelas várias correntes da sociocrítica. Estas possuem como denominador comum a busca do “acerto final” entre uma sociologia dos conteúdos, que negligenciava a dimensão estética da obra ao priorizar o estudo temático, e uma poética dos textos, que descartava a dimensão social. Tratava-se antes de tudo de apreender a socialidade do texto sem no entanto cair na armadilha da mera análise de conteúdos; a dimensão textual (ou estética) constituiria o ponto para onde convergiria o estudo da dimensão social do texto. Assim, a bandeira de luta da sociocrítica era não perder de vista, nas abordagens “sociologizantes”, os processos de textualização e estetização. (DANTAS, 2010 , s/p)

Para explicar a expressão “socialidade do texto”, a autora recorre a Robin (1993), que considera que o termo pode ser entendido em dois sentidos: 1) no da inscrição do social no texto, que assume formas diversas, contraditórias, ambivalentes (cabendo à sociocrítica estudar a forma como esse social emerge no texto); 2) no da acepção de que o texto produz um sentido novo, transforma o sentido que o autor pretende simplesmente inscrever, deslocando os regimes de sentido, produzindo algo de novo: o não-dito, o não-formulado, as contradições, os brancos, a partir dos quais emerge um novo sentido. Desse modo, complementa a Dantas, a inserção do aspecto social na obra literária seria vista como um processo de textualização de discursos sociais, interessando ao analista desenvolver noções e

conceitos que permitam captar a maneira como os discursos sociais são transformados e redimensionados no e pelo texto.

Quando a sociocrítica prioriza, por exemplo, a dimensão social no texto, em detrimento da dimensão social do texto, ela finda por romper com a cadeia de fenômenos dentro da qual se insere o fato literário, desvinculando o sentido do texto de suas condições sociais de produção. Ademais, uma análise mais acurada apontaria para o fato de que a sociocrítica termina [...] subsumindo o social à noção de discurso social, tornando-se finalmente refratária, em suas análises, à ideia de que a literatura inscreve-se num espaço social específico é verdade, mas que transcende às potencialidades analíticas da categoria de discurso social. O discurso social, como bem lembra A. Viala (1993: 192), constitui um aspecto de primeira ordem, já que o texto literário é discurso e, por sua socialidade fundamental, é discurso social. (DANTAS, 2010, s/p)

Embora se trate de uma questão que a teoria literária tenha tentado resolver ao longo dos anos, a discussão sobre como abordar a relação entre literatura e sociedade ainda existe no âmbito da crítica. De qualquer maneira, pode-se afirmar que as análises que desconsideram o valor estético do texto, assim como as que excluem totalmente o elemento social, já não são opções válidas em análises que possam ser chamadas de literárias.

A maior dificuldade que se encontra ao tentar conceituar a análise sociológica, ou ao tentar estabelecer qual seria a abordagem analítica mais adequada para se estudar o social em uma obra literária, tem a ver, fundamentalmente, com a situação fronteira das diferentes disciplinas relacionadas à análise sociológica – sociologia da literatura, sociocrítica, sociopoética, análise sociológica do discurso literário etc. Como visto, os contornos destas disciplinas são fluidos, aspecto que dificulta uma delimitação precisa do objeto de estudo. Também, contribuindo para a complexidade dessa discussão, soma-se o fato de vários conceitos utilizados no âmbito da teoria e prática literárias não serem precisos nem estarem estabilizados, o que é compreensível pela própria natureza dos mesmos, como, por exemplo, as noções de valor estético, literariedade, e até de literatura, que ainda são motivo de debate e discórdias entre especialistas da área. Por esta razão, o estudioso que se debruça sobre a questão – seja profissional das letras ou sociólogo – precisa enfrentar as especificidades dessa área fronteira, superando as lacunas que pairam sobre o assunto. Assim, o sociólogo, para não cair no empirismo característico de suas análises, deverá absorver todo um aparato teórico e abordagens críticas que lhe permitam apropriar-se do texto literário como obra de arte. Por

sua vez, o profissional das letras precisará valer-se de certos princípios e procedimentos normalmente implementados pela pesquisa em sociologia.

3 A AMÉRICA HISPÂNICA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX: A GÊNESE NACIONAL

De acordo com os temas abordados em *A campanha*, qualquer leitura analítica deste livro, que se pretenda válida, tem como pré-requisito a familiarização do leitor com o contexto social e político em que se desenvolve o enredo. Trata-se da América Hispânica no início do século XIX – um continente e uma época marcados por conflitos, instabilidade, opressão e gritos de liberdade.

3.1 A essência da revolução: um ponto de vista

Na primeira década do século XIX se inicia no mundo hispânico um período de profundas transformações. Na Espanha começa a revolução liberal, e na América o processo de independência. De acordo com Guerra (2001), os primeiros historiadores que estudaram esse período decisivo da história espanhola e hispano-americana, cujo marco referencial era o estado nacional, costumavam abordar os fatos europeus e os americanos de forma isolada. Para uns, a revolução liberal era a questão central para a compreensão de uma Espanha desgarrada pela passagem traumatizante à modernidade; para outros, as revoluções independentistas buscavam legitimar a emancipação das novas nações e a formação de regimes políticos modernos. Porém, tais abordagens não levavam em conta um aspecto importante que relaciona ambos os processos históricos: a estrutura política que tinha precedido a nova realidade, uma monarquia hispânica sustentada em dois pilares, o espanhol e o americano. Visto desta perspectiva, trata-se de um processo único, que tem início com a irrupção da modernidade em uma monarquia do antigo regime e vai acabar na desintegração desse conjunto político em diversos estados soberanos – as nações hispano-americanas e a própria Espanha.

Tradicionalmente, o processo revolucionário espanhol tem sido tratado como a simples passagem do antigo regime para a sociedade burguesa, através de uma caracterização bastante simplista baseada em traços institucionais, sociais e econômicos. Quanto à revolução de independência hispano-americana, esta também tem sido simplificada, por muitos autores,

como um fenômeno puramente político, ou seja, a mera ruptura do vínculo com a metrópole e a substituição do poder político peninsular pelo dos crioulos¹². Nos dois casos (o da Espanha e o da América), e de acordo com interpretações clássicas da Revolução Francesa, fala-se de uma revolução burguesa, realizada na Espanha por uma burguesia revolucionária, ou na América por uma burguesia crioula.

Essas interpretações clássicas e simplistas, ao reduzirem os processos revolucionários a uma série de mudanças institucionais, sociais ou econômicas, deixam de lado o que, para Guerra (2001), é o aspecto mais relevante daquela época: a “consciência dos atores” de estar perante uma nova era, fundando um novo homem, uma nova sociedade e uma nova política.

Ese hombre nuevo es un hombre individual, desgajado de los vínculos de la antigua sociedad estamental y corporativa; la nueva sociedad, una sociedad contractual, surgida de un nuevo pacto social; la nueva política, la expresión de un nuevo soberano, el pueblo, a través de la competición de los que buscan encarnarlo y representarlo. (GUERRA, 2001, p. 13)

Assim, considerar somente os aspectos concretos de reforma institucional, social e econômica leva a relativizar o que realmente houve de novo no processo revolucionário, assim como o impacto que tais novidades produziram nesse contexto histórico. Quanto às mudanças que se registram na América e na Espanha no início do século XIX, estas têm seus precedentes na Ilustração, pois, como lembra Guerra (2001), falando da Revolução Francesa, a revolução é a etapa final de muitos processos que tiveram início durante o antigo regime. Portanto, ao se falar em “novidades”, deve entender-se que não se trata somente de um projeto baseado em novos modelos – ideias, imaginários sociais, valores e comportamentos – que devem configurar o novo homem e a nova sociedade. Em grande medida, essas novidades já tinham surgido com a Ilustração¹³ no século XVIII. Desse modo, o verdadeiramente novo é a

¹² Em espanhol, *criollos* – filhos de espanhóis nascidos na América.

¹³ Basicamente, de acordo com estudos em teoria e história da filosofia – Gomá (1960), Cassier (1997), Vieira (2010), entre outros autores –, o Iluminismo ou a Ilustração foi um movimento filosófico do século XVIII, especialmente da França, que defendia o poder sem limites da razão para governar o mundo dos homens e dirigir suas vidas – “a luz da razão sobre as trevas dos dogmas religiosos”. O pensador René Descartes mostrou ser a razão a essência dos seres humanos, dando origem à frase “penso, logo existo”. No aspecto político, o movimento iluminista teve sua expressão na necessidade do povo escolher seus próprios governantes. As ideias centrais da ilustração francesa se resumiam em: rebelião contra as autoridades (monarquia e igreja); fé na razão (racionalismo); a ideia de “ilustrar” (educação para todos os setores sociais); otimismo cultural; volta à natureza (que é a origem da razão); cristianismo humanizado (religião fundamentada na natureza humana); direitos

criação de uma cena pública, em que o sistema de referências – as novas ideias – deixa os círculos privados onde se gestara para sair à luz, ganhar legitimidade e concretizar um novo estado – da nação e do povo soberanos – com atores de uma nova classe, atores que, finalmente, podem ser chamados de políticos, e que vão se constituindo para conquistar essa nova legitimidade. A vitória de todas essas mudanças é o que cria a ruptura profunda acontecida na América nos albores do século XIX, uma ruptura que, além da solidez da reforma, questionada por muitos, e da guerra entre os revolucionários e seus adversários, é evidente e irreversível.

3.2 A independência hispano-americana: história e considerações

Guerra (1995 e 2001) e Annino (2003) desenvolvem, sob diferentes óticas, um estudo detalhado da história hispano-americana do século XIX. Com base nesses autores, apresenta-se, a seguir, um panorama histórico que resume os acontecimentos e aspectos mais relevantes da época da independência das colônias espanholas no continente americano.

As ideias de *liberdade e nacionalismo* apareceram, ou ganharam força, na América Hispânica, em finais do século XVIII. Antes de sua independência, o povo hispano-americano foi adquirindo consciência das profundas e desvantajosas diferenças que existiam entre a metrópole e os territórios coloniais. E com esta tomada de consciência sobre os privilégios da Espanha com relação às colônias, começaram a se manifestar os sentimentos de pátria e de identidade nacional, com o qual o conceito de liberdade foi adquirindo grande significado para os povos americanos. Assim, a luta por essa liberdade e pela preservação da identidade nacional se converteu no estandarte do povo hispano-americano daquela época. O incipiente nacionalismo levou a questionar a ordem colonial prevalecente, e esta posição das colônias desencadeou grandes divergências com a metrópole. Foi a partir dessa situação que começou a se traçar o caminho da independência.

A Ilustração, a Guerra da Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa exerceram grande influência nos territórios coloniais da Espanha. Difundidas, principalmente,

humanos (direito do homem a pensar livremente e a expressar suas ideias, luta contra a escravidão, princípio da inviolabilidade do indivíduo, entre outros).

através da Enciclopédia de Diderot, as ideias da Ilustração chegaram aos círculos intelectuais da América Hispânica, onde foram estudadas e assimiladas por membros do clero e da burguesia. Nestes setores, as ideias de liberdade, igualdade, progresso e soberania se espalharam rapidamente, como também ocorreu com os tratados e pensamentos de Rousseau, Montesquieu, Voltaire, entre outros pensadores europeus. Porém, a maior parte da população não teve contato com tais correntes de pensamento, devido a fatores como o analfabetismo e a forte censura contra tudo o que representasse uma ameaça para o estado colonial. De qualquer forma, as medidas estabelecidas pelo governo peninsular não conseguiram impedir a expansão das novas ideias filosóficas e políticas. No entanto, a Revolução Francesa, talvez o mais relevante produto da Ilustração, teve um impacto “discutível” nos movimentos revolucionários e independentistas hispano-americanos, já que o postulado de igualdade entre todos os homens não era compatível aos interesses da classe crioula dominante. Esta só estava de acordo com a igualdade entre os membros de sua própria classe, mas não com a igualdade entre crioulos, índios, negros, mestiços e mulatos. Tais discrepâncias ideológicas – baseadas em conflitos de interesses sociais e econômicos –, assim como os profundos desacordos sobre o modelo político mais adequado para encarnar a “modernidade”, marcaram a gênese nacional de um continente que acabou pagando muito caro por sua incapacidade de interpretar e adequar à realidade local todo esse “pacote de ideias importadas”.

De qualquer maneira, a Ilustração serviu como justificativa ideológica para as guerras de independência hispano-americanas, mas não foi, necessariamente, a única nem a principal razão dos movimentos revolucionários. Entre outras causas, podem ser citadas: a política dos Borbões no que diz respeito ao forte controle sobre todos os aspectos da vida nas colônias; o crescimento da burocracia como signo de centralização das funções administrativas das colônias, que originou a perda das liberdades municipais; a exclusão dos crioulos dos cargos públicos, com o objetivo de minimizar o poder e a influência destes; uma política de desenvolvimento econômico baseado na dependência da metrópole; os impostos desproporcionadamente altos; a falta de meios/recursos por parte da Espanha para manter o império, como por exemplo, uma força militar que exercesse controle e fornecesse proteção; ou a incapacidade da metrópole quanto à produção de produtos para satisfazer as demandas e necessidades econômicas das colônias. Desse modo, foram diversos os motivos e as situações que desencadearam grande tensão entre os diferentes setores das colônias. Cabe destacar que, de certa forma, as reivindicações coloniais que levaram à independência das nações hispano-americanas, uma vez conseguidas, não beneficiaram os setores sociais formados por índios,

negros, mestiços e mulatos, que continuaram padecendo as mesmas injustiças e discriminações. Esta situação foi uma das principais causas das décadas de guerras civis que se seguiram à independência, e também da instabilidade política e dos profundos conflitos sociais que têm sido a “cruz” da América Latina até os dias de hoje.

À conjuntura descrita deve somar-se o que a historiografia define como uma “crise de lealdade”. A invasão napoleônica a Espanha é considerada também uma das principais causas da independência hispano-americana. A ocupação francesa representou para a Espanha a perda da unidade monárquica, já que Carlos IV e Fernando VII foram obrigados a abdicar em favor de José Bonaparte. Apesar do apoio inicial da América aos soberanos espanhóis, logo começou a se gestar uma crise de lealdade: A quem seriam leais? Ao rei ou à junta que representava o governo espanhol? Perante a ausência do monarca, a Espanha tinha poder sobre as colônias? Assim, com o argumento de que as instituições crioulas eram a base da soberania das colônias, estas começaram a tomar suas próprias determinações políticas, e em 1810 estabeleceu-se a Junta Suprema de Caracas, composta por membros da elite colonial e do Conselho Municipal. Embora a Junta declarasse lealdade ao rei, determinou governar sem a autorização do governo espanhol. Desse modo, ficava evidente que os crioulos não estavam dispostos a aceitar a autoridade metropolitana em um momento em que a debilidade do império espanhol era indiscutível.

Já com relação aos contrastes entre a filosofia da independência – ideais provenientes do Iluminismo e da Revolução Francesa – e a realidade social da América Latina no início do século XIX, Vera Lucia Vieira considera que

[...] tal ideário revolucionário não corresponde às características da concretude social [...], o qual nos leva a refletir sobre a função social que cumprem os discursos que popularizam a ideia de que vivemos sob o signo dos direitos universais de humanidade. Isso porque os ideais não se constroem na subjetividade do sujeito, mas nas constantes transformações do meio no qual ele se relaciona; portanto, tais ideais têm de ser compreendidos na realidade particular que os circundam. [...] As condições vigentes nas colônias, particularmente as latino-americanas, no século XIX, prenunciam, entretanto, o distanciamento que se verificará entre o discurso e a prática, no que tange à consecução dos preceitos liberais, a tal ponto que transformarão tal ideário em um mero proselitismo, inculcado no pensamento político até os dias de hoje. (VIEIRA, 2010, s/p)

Portanto, a partir do comentado neste capítulo, é possível concluir que o processo de independência da América Espanhola ocorreu por uma série de situações que se originaram, principalmente, na segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX. Trata-se de um período em que se observa a ascensão de um novo conjunto de ideias e valores que questionava abertamente o pacto colonial e o autoritarismo das monarquias. O Iluminismo defendia a liberdade dos povos e o fim dos regimes políticos que amparassem o privilégio de determinadas classes sociais. Não há dúvidas de que os revolucionários crioulos – então desprovidos de qualquer direito político no mundo colonial – se inspiraram nesse conjunto de ideias iluministas buscando uma solução para as barreiras impostas pelo poder da metrópole. No entanto, o desfecho do processo revolucionário – a independência da América Hispânica – não significou uma transformação significativa na situação sócio-econômica das populações hispano-americanas, já que a dependência econômica das potências capitalistas, assim como a manutenção dos privilégios das elites locais, fez com que muitos dos problemas da antiga América colonial permanecessem presentes ao longo da história, até os dias de hoje.

4 CARLOS FUENTES: BIOGRAFIA E PERFIL LITERÁRIO

Carlos Fuentes é um dos escritores hispano-americanos mais importantes do século XX. Autor de destacados romances e ensaios, entre outros gêneros, recebeu numerosos prêmios e reconhecimentos durante sua extensa carreira literária¹⁴. Nasceu em 11 de novembro de 1928, na Cidade de Panamá, onde seu pai exercia funções como diplomata mexicano. Durante os primeiros anos de vida, viveu em Quito, Montevideu e Rio de Janeiro. Em 1934, o trabalho de seu pai fez com que tivesse que se mudar para Washington DC, onde realizou seus estudos primários. Ele passava os verões na Cidade do México, estudando em escolas para não perder o idioma e aprender a história de seu país. Entre 1940 e 1944 viveu em Santiago de Chile e em Buenos Aires, onde recebeu influência de notáveis personalidades do âmbito cultural americano. Chegou ao México com 16 anos e ingressou no curso preparatório do Centro Universitario México. Iniciou-se como periodista colaborador da revista *Hoy* e obteve o primeiro lugar no concurso literário do Colegio Francés Morelos. Em 1949 começou seus estudos de Direito, que, após uma interrupção por causa de uma viagem a Londres, concluiu na Universidad Nacional de México. Durante sua viagem a Europa cursou Direito Internacional na Universidade de Genebra. Em 1954 publicou seus primeiros contos, no livro intitulado *Los días enmascarados*. Juntamente com Emmanuel Carballo dirigiu a

¹⁴ Romances: *La región más transparente* (1958); *Las buenas conciencias* (1959); *La muerte de Artemio Cruz* (1962); *Aura* (1962); *Zona Sagrada* (1967); *Cambio de piel* (1967); *Cumpleaños* (1969); *Terra Nostra* (1975); *La cabeza de la hidra* (1978); *Gringo Viejo* (1985); *Cristóbal Nonato* (1987); *La Campaña* (1990); *La Frontera de Cristal. Una novela en nueve cuentos* (1995); *Los años con Laura Díaz* (1999); *Instinto de Inez* (2001); *La Silla del Águila* (2003); *Todas las familias felices* (2006); *Cantar de ciegos* (2008). Relatos e contos: *Los días enmascarados* (1954); *Cantar de ciegos* (1964); *Chac Mool y otros cuentos* (1973); *Agua quemada* (1983); *Dos educaciones* (1991); *Los hijos del conquistador* (1994); *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos* (1995); *Inquieta compañía* (2004); *Las Dos Elenas*. Ensaaios: *La nueva novela hispanoamericana* (1969); *El mundo de José Luis Cuevas* (1969); *Casa con dos puertas* (1970); *Tiempo mexicano* (1971); *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976); *El espejo enterrado* (1992); *Geografía de la novela* (1993); *Tres discursos para dos aldeas* (1993); *Nuevo tiempo mexicano* (1995); *Retratos en el tiempo, junto con Carlos Fuentes Lemus* (2000); *Los cinco soles de México: memoria de un milenio* (2000); *En esto creo* (2002); *Contra Bush* (2004); *Los 68* (2005). Teatro: *Todos los gatos son pardos* (1970); *El tuerto es rey* (1970); *Los reinos originarios* (1971); *Orquídeas a la luz de la luna. Comedia mexicana* (1982); *Ceremonias del alba* (1990). Outros: *Constancia y otras novelas*; *El naranjo*. Prêmios e reconhecimentos: Premio Mazatlán de Literatura (1972); Premio Xavier Villaurrutia (1976); Premio Rómulo Gallegos (1977); Premio Internacional Alfonso Reyes (1979); Premio Nacional de Literatura de México (1984); Premio Nacional de Ciencias (1984); Premio Cervantes (1987); Legión de Honor (1992); Premio Internacional Menéndez Pelayo (1992); VI Premio de Literatura Iberoamericana (1992); Premio Grizane Cavour (1994); Premio Príncipe de Asturias (1994); Medalla Picasso de la Unesco (1994); Doctorado Honoris Causa Universidad Veracruzana (2000); Miembro Honorario da Academia Mexicana de la Lengua (2001); Premio Internacional don Quijote de la Mancha (2008); Doctorado Honoris Causa en la Universidad de Quintana Roo (2009); Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica (2009); Premio César González Ruano de Periodismo, otorgado por la Fundación MAPFRE (2009); Doctorado Honoris Causa en la Universidad de Veracruz (2009); Doctorado Honoris Causa en la Universidad de Puerto Rico (2010); Doutorado Honoris Causa pela Universidade de Essex (Reino Unido).

Revista Mexicana de Literatura, e *El Espectador* com Víctor González Olea e Enrique González Pedrero. Durante os anos 1960 viveu em Paris, Veneza, Londres e na Cidade do México. Em 2001 seu livro *Aura* (1962) protagonizou um escândalo na Cidade do México devido ao fato de uma professora de ensino médio, Georgina Rábago, ter sido demitida por recomendar esta leitura a seus alunos do Instituto Félix de Jesús Rougier, no qual estudava a filha do então Secretário do Trabalho, Carlos Abascal Carranza. Durante os anos de 1970 trabalhou no Instituto Woodrow Willson de Washington. Foi nomeado embaixador do México na França (1972-1978), mas renunciou ao cargo quando o ex-presidente do México Gustavo Díaz Ordaz, apontado como autor do massacre de estudantes em Tlatelolco, foi nomeado embaixador do México na Espanha. Também foi delegado do México ante os organismos internacionais com sede em Genebra, no Centro de Informação da ONU no México, na Direção de Difusão Cultural da UNAM, na Secretaria de Relações Exteriores e chefe da Delegação do México na reunião do grupo dos 19 países em desenvolvimento que participaram na Conferência sobre Cooperação Econômica Internacional.

Nas últimas décadas, Fuentes tem levado uma vida itinerante, passando temporadas em Paris, lecionando em Princeton, Harvard, Columbia e Cambridge. Sua intensa e bem-sucedida vida acadêmica se resume em seus cargos de catedrático nas universidades de Harvard e Cambridge, assim como na longa lista de doutorados *honoris causa* que lhe foram outorgados, além de sua valiosa colaboração em importantes revistas e publicações literárias da América Latina, Estados Unidos e Europa.

Carlos Fuentes tem dedicado quase toda sua obra narrativa a refletir sobre a identidade e a história mexicana e latino-americana. Suas obras mais conhecidas – *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra* (1975) – se caracterizam pelo afã (próprio dos escritores de “el boom”¹⁵) de mostrar, da forma mais completa possível, os diversos aspectos das complexas sociedades latino-americanas. Paralelamente, Fuentes também incursionou na narrativa fantástica com contos como os reunidos em *Los días enmascarados* (seu primeiro livro), e com novelas curtas, desde *Aura* (1962) até *Instinto de Inez* (2001). Assim como para muitos intelectuais de sua época, o compromisso político e social de Carlos Fuentes tem sido um dos traços fundamentais de sua carreira literária. "En un país como el nuestro el escritor, el intelectual, no puede ser ajeno a la lucha por la transformación política

¹⁵ Movimento literário das décadas de 60 e 70, em que autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, entre outros, sob influência do Modernismo, desafiaram as convenções estabelecidas da literatura latino-americana. Trata-se, também, de produções literárias de importante teor político. O nome de “El Boom” está relacionado ao grande impacto e à ampla difusão dessa literatura no mundo todo.

que, en última instancia, supone también una transformación cultural", afirmou em um ensaio para a revista *Tiempo Mexicano* (1972).

Rafael Conte (1977, p. 143), a partir de algumas frases de Fuentes, como por exemplo, "La gran quimera de la burguesía es creer que es portadora de la universalidad"; ou "Creo en la literatura y el arte que se oponen a la realidad, la agreden, la transforman, y al hacerlo la revelan y la afirman", consegue sintetizar de maneira significativa o pensamento do escritor sobre a relação entre literatura e sociedade. A respeito das palavras citadas, Conte comenta que o dilema dos latino-americanos é ser burgueses, viver como burgueses, e, no entanto, rejeitar as ideias que sustentam essa atitude; e que é dessa rejeição que pode surgir uma arte importante. Do mesmo modo, o autor reage contra a rebelião fácil, contra o sentimentalismo e contra o realismo estreito de escritores que antecederam Carlos Fuentes.

4.1 A literatura de Fuentes: temas e aspectos de sua obra

Apesar de a obra de Carlos Fuentes ser extremamente vasta e variada em gêneros, temática e características gerais, no que diz respeito a sua produção literária, é possível encontrar traços e aspectos que permitem, de certo modo, estabelecer um perfil mais ou menos definido do autor. Seu estilo, suas técnicas textuais e seus temas preferidos encontram sempre, ou na maioria dos casos, um ponto de confluência que determina a identidade intelectual e artística deste importantíssimo literato latino-americano. Desse modo, comentários e considerações sobre algumas de suas obras mais relevantes permitirão ilustrar melhor as características literárias de sua produção, assim como reconhecer em *A campanha* – objeto de análise do presente trabalho – traços que reflitam um perfil construído ao longo de uma intensa carreira literária.

Um dos temas preferidos de Fuentes tem sido a revolução mexicana, desse modo, o autor se empenhou em escrever uma série de romances que traduzissem a complexidade, as decepções, as traições e o futuro da revolução de seu país. Porém, o tratamento que o escritor costuma dar à temática mexicana quase sempre abre caminho para uma projeção do mexicano para o latino-americano, porque para ele a identidade mexicana não é mais que uma das

manifestações de um “ser” ainda maior e mais complexo, um continente cujos mistérios e “patologias” tem sido sua grande paixão.

Assim, em *La región más transparente*, o autor reúne uma série de mundos pressupostos: o mundo mítico das velhas lendas indígenas coincide com o mundo histórico, filho da revolução, desgarrado pelo mundo atual, submetido a todo tipo de corrupção. André Jansen (1973, p. 113) se refere a este romance como “[...] una novela insólita, irrespetuosa, escandalosa, que desarrolla las confesiones de varias vidas enfrentadas, con la permanencia de los valores indígenas paralelos a los refinamientos de un mundo moderno dominado por los lujos supremos [...]” da vida burguesa.

Las buenas conciencias situa-se na cidade colonial de Guanajuato, onde surgiu o movimento independentista mexicano. Para o autor, esta cidade personifica a hipocrisia e o obscurantismo. O protagonista, filho de uma poderosa família de comerciantes, se enfrenta com as diferentes realidades sociais através das crises sexuais próprias da adolescência; o rapaz sente vergonha de não poder fazer nada perante a hipocrisia e a inversão de valores nos quais se sustenta sua estrutura familiar. Quanto a outra parte do enredo que também apresenta um significativo transfundo ideológico, um refugiado, perseguido pela polícia por ter tentado organizar uma cooperativa agrária, aparece como símbolo de heroísmo e abnegação.

La muerte de Artemio Cruz é um livro de técnica muito original, em que um velho e muito rico homem de negócios mexicano analisa sua própria agonia. É dessa maneira que o protagonista – chefe de uma cadeia de jornais e editoras vinculada a interesses econômicos nacionais e estrangeiros – recorda, por meio de uma série de *flash-back*, aventuras e glórias passadas. Em um México moderno, o personagem revive sua vida, como cresceu com a revolução e morre com ela. A obra aborda temas e aspectos como a figura do “macho mexicano”, a hipocrisia da igreja católica, a falsidade e os interesses desprezíveis de um entorno familiar fruto de uma sociedade de valores invertidos, as apaixonadas campanhas revolucionárias das que participou, entre outros; e, com base nessa temática, apresenta um intenso debate de consciência, por parte do protagonista, entre os ideais “puros” da juventude e as concessões morais às corrupções da vida mexicana; assim, cinismo e materialismo se combinam com sentimentos nobres como os de honra, valor, amor e paixão. Para Jansen (1973), é a primeira vez que um autor mexicano fala abertamente das frustrações de seu povo, do poder do mundo empresarial, da luta e do tráfico de influências, de toda a vida autêntica e subterrânea das altas finanças mexicanas.

Aura – novela curta e de atmosfera misteriosa – conta a história de um jovem filósofo que penetra na mansão da viúva de um general mexicano aliado às tropas do terceiro império francês. O jovem é contratado para classificar e publicar as memórias inacabadas do general. Através de um enredo de clima sombrio e muito original, o livro é uma alegoria ao México moderno, sempre enfrentando seu passado, lutando por um caminho distinto, independente, mas sem poder alcançá-lo. A novela também trata da questão do desdobre de personalidade – a busca do outro *eu* que tortura os personagens –, tema recorrente em toda a obra de Fuentes.

Cambio de piel é a história de uma viagem entre a Cidade do México e Veracruz em que os viajantes não podem passar da cidade de Cholula, onde se instalam em um hotel de segunda categoria. A obra busca retratar o que Jansen chama de “un panorama de la mentalidad mexicana inconsciente”. Neste livro, o narrador desenvolve seu discurso em três planos, do *tu* descritivo à terceira pessoa, regressando depois ao *eu* psicológico; esses três planos se misturam para impor ao leitor a ideia de que a narração ganha em completude e “objetividade”, por partir de três pontos de vista, três opiniões reunidas em uma única versão. Esta narrativa tem como um de seus temas principais as perseguições sofridas pelo povo judeu ao longo da história, destacando-se as evocações nostálgicas da Europa e da América, (sobretudo, seu patrimônio cultural), que revelam o grande talento do autor para a criação de ambientes. Nesta obra, Fuentes revela com singular eficiência o conflito entre várias culturas e maneiras de viver, as mexicanas enfrentando as americanas e europeias, como se fosse um conflito entre o ideal e o mítico, cujas sociedades estão simbolizadas na pirâmide asteca, na igreja católica e nos crematórios dos campos de concentração nazistas. O livro também explora as fronteiras psicológicas entre a vida interior e a vida social de cada personagem, sob a influência de suas respectivas culturas. Finalmente, outro aspecto de *Cambio de piel* que merece ser comentado é o original contraste que a obra mostra entre o presente da cidade histórica de Cholula e sua vida na época do conquistador Hernán Cortés.

Terra nostra – obra em que se analisa a história da Espanha em estreita relação com a literatura de Cervantes – é um dos empreendimentos mais complexos e ambiciosos de Carlos Fuentes, um trabalho de extrema dedicação à linguagem e à revisão crítica da história da Espanha, uma obra em que se entrelaçam os mais variados mitos e tipos de ficção. De acordo com Oviedo (2008), pode-se falar de uma autêntica “composição sinfônica”: a narração por relevos, um sistema de vozes narrativas múltiplas e contrapontísticas que se intercalam em uma cadeia para criar um efeito circular/cíclico, cada voz anuncia e inaugura um relato que conduz a outra narração que repete o esquema; este procedimento permite ao leitor encontrar-

se no passado, no presente e no futuro, estar em todas as partes e ao mesmo tempo em nenhuma, com personagens como Cervantes e La Celestina, Felipe II e Don Juan, que convivem no tempo, no espaço e com o leitor; trata-se de um espaço ilimitado, de um universo circular e perpétuo, que é a chave da imaginação de Fuentes, a utopia.

Como pode ver-se, a narrativa de Carlos Fuentes oscila entre temas intimistas, sociais e históricos, em uma tentativa constante de desvendar os intrincados labirintos da identidade latina. Além disso, a questão política constitui um aspecto importante na sua obra, já que, segundo a opinião do escritor, a política (como atitude) e a literatura (como criação artística) se complementam, podendo manter uma estreita e enriquecedora relação.

A temática que caracteriza a narrativa de Fuentes também está presente em seus textos de gênero dramático, os quais têm rendido importantes representações teatrais. *Los reinos originarios* é a obra teatral onde o autor confronta o choque simbólico de duas civilizações, a asteca e a espanhola. Embora esta questão, de certa maneira, já tinha sido abordada em *Cambio de piel*, em *Los reinos originarios* é tratada com maior especificidade. Aqui o autor manifesta muitas de suas preocupações históricas, políticas, sociais, culturais e psicológicas relacionadas à realidade mexicana e latino-americana. Entre outros aspectos, o texto revela, de modo curioso e original, o triste contraste entre a resignação religiosa do cacique asteca Moctezuma e os objetivos materialistas dos conquistadores espanhóis. De acordo com um dos traços característicos da literatura de temática histórica produzida no Pós-Modernismo, a última parte da obra transpõe a ação, ambientada no século XVI, à época contemporânea. Nesta transposição, Moctezuma aparece com o aspecto do presidente do México e Cortés como um general norte-americano; também se relata o fato em que um jovem estudante da Universidade do México é assassinado pela polícia do Estado, da mesma forma em que um jovem asteca fora sacrificado por sacerdotes para que de seu sangue brotasse uma semente fecunda para a nação mexicana.

Referindo-se ao pessimismo de Fuentes, à visão trágica de Vargas Llosa, aos exercícios intelectuais de Cortazar e à ironia de García Márquez, André Jansen escreve:

Hemos pasado el tiempo de la ingenuidad de un Rómulo Gallegos o del encanto mágico de las narraciones indianófilas de un Asturias. Ya saben los autores actuales que la deshumanización de nuestra sociedad se acrecentará, que la bancarrota espiritual se precisará para confirmar su pesimismo actual. Los escritores izquierdistas de Latinoamérica han perdido su inocencia primitiva. Pero en un

mundo inacabado, el arte de la ficción será siempre útil para mejorarlo y definir sus perpetuas flaquezas. (JANSEN, 1973, p. 124)

José Miguel Oviedo (reconhecido crítico e historiador da literatura hispano-americana) afirma que Carlos Fuentes forma, junto com Juan Rulfo e Octavio Paz, a “trilogía clave” da literatura mexicana na segunda metade do século XX, e a de maior projeção dentro e fora do continente. Para ele, Fuentes tem sido o mais polêmico, o mais discutido e criticado, e o que tem atraído as mais intensas paixões sobre sua produção intelectual, sua visão do México e sua posição perante a atualidade sociopolítica da América e do resto do mundo. Oviedo considera Fuentes, além de um grande escritor, um verdadeiro intérprete da cultura e da realidade histórica da América Latina. Segundo este crítico,

[...] Fuentes es uno de los más ambiciosos novelistas vivos de nuestro tiempo; ambicioso en el sentido de que ha realizado proyectos cuyas proporciones bien pueden compararse con los de Carpentier o los del propio García Márquez. Lo ha hecho, además, con persistencia [...] a lo largo de más de medio siglo. Su pasión literaria es auténtica y también lo es su pasión americana, que lo ha movido a representar en su obra la compleja fase de modernización de un país con raíces tan antiguas como el suyo, dentro del contexto de la historia latinoamericana y mundial; es decir, ha compuesto un gran mural, un abigarrado friso de la vida pública y privada de nuestro tiempo. (OVIEDO, 2008, s/p)

Como explica Oviedo, tão vastas, variadas e abrangentes são as imagens desse “friso”, que Fuentes decidiu organizar seu "programa" narrativo e lhe dar o nome de *La edad del tiempo*¹⁶, título que exprime dois sentidos: por um lado, faz referência ao tempo histórico, que gira em torno de crises imprevisíveis e violentas, deixando um rasto de desilusão e morte; e por outro lado, o tempo dos grandes mitos humanos, onde a destruição é o anúncio de um novo renascer, onde tudo está ou estará vivo em algum momento de ciclos eternos, como os que possibilita o universo da literatura. É por isto que sua obra narrativa pode ser considerada um romance do tempo, entendido, nas palavras de Oviedo (2008, s/p), como “[...] una dimensión abierta a infinitas transfiguraciones, fantasmagorías y hechicerías que cuestionan o extienden nuestra percepción de la realidad”.

¹⁶ Compõe-se de doze partes cujos títulos, em alguns casos, coincidem com o de algum livro específico. O projeto prevê vinte e um livros, dos quais dezoito já foram publicados, número que exclui algumas das obras narrativas do autor.

Ao abordar e tentar desvendar a singular identidade cultural latino-americana, Fuentes supera os esquemas simplistas que a reduzem a um mero enfrentamento entre o Velho e o Novo Mundo. Para ele, as bases da cultura indo-afro-ibero-americana se encontram em um complexo alicerce constituído ao longo da história de todo Ocidente, que o autor busca explicar rastreando, através de sua literatura, as complexas relações entre o mundo clássico, o medieval, o renascentista e outros, até chegar às culturas hispânicas contemporâneas. Dessa maneira, Fuentes subverte a ideia de “essência cultural”, em cuja procura os escritores nacionalistas tendem a desconhecer ou rejeitar a literatura europeia em favor de formas de expressão autóctones, às quais consideram a “essência” de sua cultura. Esta perspectiva no tratamento literário de diferentes aspectos sociais – que se inicia com Borges e *la nueva novela hispanoamericana* por volta dos anos quarenta – é uma das principais características da narrativa de Fuentes e de outros escritores e intelectuais de sua geração.

Williams defende a ideia de que

El problema de establecer la identidad de América Latina ha sido retórico. [...] el problema del pensamiento latinoamericano en el siglo pasado tuvo su origen en el movimiento de emancipación y en el desarrollo histórico que siguió a ese moviendo. Agudamente consciente de esta brecha entre la retórica y la realidad social, Fuentes ha sido un crítico del lenguaje político y de los intentos de gobiernos autoritarios [...] de dominar mediante un monologo político. (WILLIAMS, 1998, p. 129-129)

Assim, a história e a cultura constituem a base do conceito de identidade presente na maior parte da literatura de Fuentes. Para este escritor, escrever significa um compromisso com a história, a cultura e a identidade, principalmente, latino-americanas. E isto pode ser detectado com facilidade em livros como *Terra nostra* e *El naranjo*¹⁷, entre outros.

A concepção de identidade mexicana que Fuentes explora em suas primeiras obras coincide com formulações de Octavio Paz, que remete ao primeiro mestiço mexicano – “um pouco índio, um pouco espanhol” – para explicar a essência de uma identidade rotulada como

¹⁷ Obra com que Carlos Fuentes fecha *A idade do tempo*. Trata-se de cinco novelas curtas e interligadas, em que o autor joga com diversos mitos – como o conquistador conquistado e a atemporalidade da história – e recorre aos temas típicos de sua literatura. A árvore da laranja, que dá título ao livro, não é apenas o fio condutor das novelas, mas também uma síntese da obra do autor. Fuentes vê “el naranjo” (a laranjeira) como o protótipo de uma imagem do mundo espanhol. As laranjas e a Espanha fazem o mesmo caminho. A fruta veio da Índia para a Espanha, e então os espanhóis a trouxeram para o Novo Mundo. Daí seguiu para a Califórnia e Flórida iniciando toda uma indústria. É uma árvore migratória, uma testemunha natural da História.

“difícil de penetrar”. No final dos anos sessenta, a compreensão de Fuentes acerca da identidade começa a superar as ideias de Paz, seu ponto de vista histórico se torna mais universal e já recorre menos ao passado asteca para chegar à compreensão do presente. Fuentes traz a Europa para suas obras, entendendo que existe uma visão histórica que vai além do passado colonial mexicano. Desse modo, suas perspectivas da história e da cultura vão adquirindo um caráter mais universal, e ele converte ambas em matéria literária, colocando-as como a base da identidade não só mexicana, mas latino-americana.

Finalmente, nas palavras de Williams (1998), pode-se dizer que *La edad del tiempo* representa uma das mais importantes obras literárias concebidas por um escritor latino-americano desde que teve início a cultura indo-afro-ibero-americana. Trata-se de um trabalho extremamente vasto, tanto em tempo quanto em espaço, um trabalho que percorre a história desde a antiguidade clássica até o presente, e que tem como cenário todo o mundo hispânico. A obra literária de Carlos Fuentes mostra uma crença constante no poder da imaginação como um valor em si mesmo – “tarde o temprano, la imaginación siempre vuelve a ser libre”. Depois da imaginação, Fuentes vê como segunda força as ideias, as quais, de acordo com William, exercem poder sobre outras potências, como a economia e a sexualidade.

5 A HISTÓRIA DE UM HOMEM, A AVENTURA DE UM CONTINENTE: UMA NOVA PROPOSTA DE VIAGEM AO PASSADO

Como a história de uma aventura, *A campanha* tem um início sugestivo:

NA NOITE DE 24 de maio de 1810, meu amigo Baltasar Bustos entrou às escondidas no quarto da Marquesa de Cabra, a esposa do juiz do Tribunal do Vice-Reinado do Rio da Prata, seqüestrou o filho recém-nascido do juiz e em seu lugar pôs no berço um bebê negro, filho de uma prostituta açoitada do porto de Buenos Aires.

Esse episódio é parte da história de três amigos – Xavier Dorrego, Baltasar Bustos e eu, Manuel Varela – e de uma cidade, Buenos Aires, em que tentávamos preparar-nos para a vida: cidade de contrabandistas envergonhados que não querem mostrar sua riqueza e vivem sem ostentação. (FUENTES, 1991, p. 10)

É assim que Carlos Fuentes introduz o leitor na campanha revolucionária de um jovem idealista argentino, herói fictício da independência hispano-americana. O ato do sequestro e troca das crianças, acima narrado, espécie de resposta às injustiças dos governantes espanhóis, não sai como planejado e o menino negro acaba morrendo em um incêndio. Esse fato gera um grande sentimento de culpa no protagonista, situação que o empurra para uma vida cheia de aventuras em defesa da grande causa americanista das primeiras décadas do século XIX – a revolução independentista por parte das colônias espanholas na América.

Muitos dos elementos que configuram *A campanha* (ações, personagens, ambientes etc.) encontram-se carregados de conteúdo simbólico e referências intertextuais. Dessa maneira, as peripécias de Baltasar são as etapas de um processo de aprendizagem marcado pelos ensinamentos de uma série de conselheiros arquetípicos – como são chamados por Menton (1993) –, sendo, alguns deles, personagens históricos, reais¹⁸, e outros, fictícios¹⁹.

Deixando de lado a temática predominantemente mexicana – a preferida de Fuentes –, o autor centra a trama de *A campanha* no período das guerras de independência na América

¹⁸ Idelfonso de las Muñecas, sacerdote argentino e líder guerrilheiro na guerra de independência do Alto Perú; Simón Rodríguez, filósofo e educador venezuelano, tutor e mentor de Simón Bolívar; Miguel Lanza, líder guerrilheiro do Alto Perú e chefe militar na guerra de independência da Bolívia.

¹⁹ Julián Ríos, ex-jesuíta e antigo tutor de Baltasar; um velho general mulato, que faz alusões a fatos futuros da história da América; o padre apócrifo Anselmo Quintana, líder revolucionário.

do Sul, através de um enredo que se desenvolve em cenários como Buenos Aires, El Alto Peru, Santiago, Lima, Maracaibo e Veracruz. A história deste romance tem como fio condutor o autoconhecimento e a reafirmação do ideal rousseauiano²⁰ de Baltasar Bustos, ou seja, sua incessante busca de igualdade e liberdade em um processo revolucionário que levasse os jovens países hispano-americanos a se libertar do jugo espanhol. Outro elemento essencial para o argumento da obra é o obsessivo amor carnal de Bustos por Ofelia Salamanca, a quem ele seguirá por todo o continente americano, deixando para trás sua acomodada vida na cidade de Buenos Aires. Desse modo, paralelamente à incansável procura pela Marquesa de Cabra, de quem ele perde o rasto, irá se desenvolvendo sua participação nas guerras de independência, atuando sempre do lado revolucionário. Sendo as duas grandes metas de Baltasar Bustos, Ofelia e a Independência podem ser vistas como duas caras de uma mesma moeda, dois desejos em busca da realização pessoal. Como é comum nas narrativas de iniciação ou formação²¹, a viagem passa a ser a causa do descobrimento da identidade do protagonista, já que o fará refletir sobre sua origem, sua vida e seu destino, que se encontram intimamente relacionados à realidade e ao destino de toda América Latina. Nesse sentido, o personagem Baltasar Bustos poderia ser definido como “uma espécie de Che Guevara do século XIX, pré-republicano”.

5.1 Buenos Aires: o prelúdio

A escolha de um argentino como protagonista de *A campanha*, e da cidade de Buenos Aires como ponto de partida para as peripécias revolucionárias de Baltasar Bustos, evidencia

²⁰ Relativo a Rousseau (Genebra, 1712 - Ermenonville, 1778) – destacado pensador iluminista que defendia a ideia de que todos os homens nascem livres, em consequência, a liberdade faz parte da natureza do homem. Rousseau foi inspiração para diversos movimentos filosóficos, sociais e políticos que lutaram pela liberdade – revoluções liberais, Marxismo, Anarquismo e outros. Afirmava que os problemas do homem tinham origem na sociedade que havia criado, e os mesmos não existiam no estado natural/selvagem. A filosofia política de Rousseau se encontra manifesta em sua obra Contrato Social. Sua principal preocupação está no fato de por que os homens, apesar de nascerem livres, abandonam seu estado natural para viver sob os grilhões da vida em sociedade. Na busca de um estado social legítimo, próximo da vontade geral e distante da corrupção, Rousseau afirma que a soberania deve estar em mãos do povo através do corpo político dos cidadãos. De acordo com suas ideias, o povo tem que ter muito cuidado ao transformar seus direitos naturais em direitos civis, já que "o homem nasce bom e a sociedade o corrompe". (Disponível em Wikipédia, 2010a)

²¹ “[...] devido a seu conteúdo, [...] representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]” (MORGENSTERN apud MAAS, 2010, s/p) Morgenstern, 1988, pp. 64/66

aquilo que para o autor representa um contexto propício para a gestação e concretização de um movimento revolucionário que não tardaria a espalhar-se por todo um continente. Apesar de a independência hispano-americana ter sido um processo que, de certo modo, iniciou-se simultaneamente em diversos pontos da América Espanhola, e de cujas causas irem além da situação social e política de Buenos Aires, esta cidade constitui um cenário particularmente representativo da realidade que levou à luta pela emancipação.

Já nas primeiras linhas do texto, através de uma autorreferência narrativa em que o narrador se apresenta como amigo do protagonista, revelando de forma explícita a perspectiva do relato, o leitor conta com uma descrição muito breve, mas também muito sugestiva, do contexto social que constituiu o berço da independência hispano-americana: Buenos Aires, “cidade de contrabandistas envergonhados que não querem mostrar sua riqueza e vivem sem ostentação” (FUENTES, 1996, p. 11). Da mesma maneira, dito contexto, representa um cenário decisivo para os acontecimentos que darão início às aventuras do protagonista.

Essa cidade aberta ao contrabando é também um lugar aberto, clandestinamente, às novas ideias que circulam pela Europa, as quais chegam a Buenos Aires e se espalham com a mesma facilidade que o faz o comércio ilegal. Assim, os círculos intelectuais que se encarregavam de estudar, discutir e difundir essas novas ideias – nascidas da filosofia iluminista – estão representados pelos três amigos inseparáveis: o rousseuniano Baltasar Bustos (protagonista da história); Xavier Dorrego, leitor assíduo e adepto das ideias de Voltaire²²; e Manuel Varela (o narrador), grande admirador de Diderot²³.

Sobre os três amigos, cabe comentar que, embora pertençam ao mundo da ficção, poderiam estar inspirados em personagens históricos, todos eles argentinos do século XIX e frequentemente lembrados pela historiografia. Não se trata de figuras consideradas decisivas

²² Voltaire (Paris, 1694-1778) – filósofo e escritor francês conhecido pela sua perspicácia e determinação na defesa das liberdades civis, liberdade religiosa e livre comércio. Foi um defensor da reforma social, um polemista satírico e um duro crítico da Igreja Católica e das instituições francesas do seu tempo. Além de apoiar a liberdade de expressão, Voltaire também defendia a criação de leis iguais para todos os setores do povo. Como reconhecida figura do Iluminismo, suas obras e ideias influenciaram pensadores importantes tanto da Revolução Francesa quanto da Americana. O conjunto de ideias de Voltaire constitui uma tendência de pensamento conhecida como Liberalismo (que não deve ser confundido com o Liberalismo Econômico, a teoria de Adam Smith). (Disponível em Wikipédia, 2010b)

²³ Diderot (Langres, 1713 - Paris, 1784) – filósofo, escritor e iluminista influente, cujas ideias sociais e políticas podem ser resumidas na sua célebre afirmação: "O homem só será livre quando o último déspota for estrangulado com as entranhas do último padre". Diderot é considerado um precursor da filosofia anarquista. Entre suas obras, destaca-se a *Encyclopédie*, onde buscou reportar “todo” o conhecimento que a humanidade havia produzido até sua época – esta obra demorou 21 anos para ser editada, e é composta por 28 volumes. No campo filosófico e literário, preocupava-se sempre com a natureza do homem, a sua condição, os seus problemas morais e o sentido do destino. Admirador da vida em todas as suas manifestações, Diderot situou a moral e a estética em um contexto humano total, tanto emocional como racional. (Disponível em Wikipédia, 2010c)

no processo histórico argentino, mas de reconhecidos personagens da vida pública argentina daquela época.

A respeito do nome do protagonista, existiu um Juan Bautista Bustos (1779-1830), de Córdoba, que, do mesmo modo que o personagem de Carlos Fuentes (Baltasar Bustos), foi um importante proprietário rural que se juntou à revolução de 1810, combateu no Exército do Norte e foi um defensor da causa federalista. Este último aspecto da vida do verdadeiro Bustos pode ser relacionado às ações e permanência de Baltasar na republiqueta do General Lanza, assim como à simpatia do protagonista pela causa do caudilho, sobretudo, naquilo que diz respeito ao posicionamento deste último perante as políticas e pretensões centralistas de Buenos Aires, ou de qualquer outra capital. Através desta analogia, entre o Bustos histórico e o Bustos da ficção, é possível detectar como o autor, na construção dos personagens, começa a projetar um conflito político e social que será a causa de décadas de guerra civil na Argentina pós-independência – a guerra entre unitários e federais²⁴, assim como a dicotomia “civilização ou barbárie”, proposta por Sarmiento em sua obra *Facundo*.

Já quanto a Manuel Varela, nome escolhido por Carlos Fuentes para o narrador da história, é pouco provável que a escolha não guarde relação com o jornalista e escritor Florencio Varela (1807-1848). Autor do livro *Escritos políticos, económicos y literarios*, esta figura da história argentina, como afirma Pulido Herráez (2006), dedicou-se com afã a procurar provas, principalmente em documentos públicos, de que “los hombres de Mayo” aspiravam realmente à emancipação do país, a construir uma pátria livre e independente. Na apresentação da obra mencionada Florencio Varela escreve:

Después que se lea lo que decimos sobre el desarrollo de la idea revolucionaria, del estado de madurez al que había llegado antes de estallar la revolución, y de los propósitos deliberados que presidieron a ella, así como de los planes de independencia que precedieron a La Revolución de Mayo, creemos que nadie

²⁴ Após a independência, na Argentina, foram-se definindo duas tendências políticas que levaram o país a uma longa e sangrenta guerra civil: os federais, partidários das autonomias provinciais; e os unitários, partidários do poder central de Buenos Aires. Estes últimos consideravam que a nação preexistia às províncias, e que estas eram simples divisões internas com escassa autonomia. Os unitários eram um setor integrado pela elite portenha de pensamento liberal: membros da classe alta, intelectuais, militares, etc. Já o federalismo era concebido como uma forma de organização baseada na associação voluntária das partes, as províncias, que delegavam algumas de suas atribuições para constituir o poder central, mas conservavam sua autonomia. Os federais se opunham ao estabelecimento de um sistema centralizado que tirasse a independência das províncias; tinham um pensamento tradicionalista e defendiam os costumes gauchescos e nacionais; afirmavam que o sistema federal se adaptava às características nacionais, pela extensão do território e seus regionalismos econômicos e políticos. Fontes: Calderón e Morales (1962); Anino e Guerra (2003); Lanata (2003).

pondrá en duda ya si nuestros padres pensaron o no en construir una patria libre e independiente en 1810. (VARELA, apud PULIDO HERRÁEZ, 2006, p. 104)

Ao se fazer uma comparação entre esse escritor argentino do século XIX e Manuel Varela (personagem e narrador de *A campanha*), é possível estabelecer algumas analogias entre a realidade histórica e a ficção de Carlos Fuentes, por exemplo: a iniciativa de registrar e divulgar – seja através de um trabalho jornalístico e historiográfico (no caso de Florêncio), seja por meio de uma narração de acontecimentos (no caso de Manuel) – as intenções, disjuntivas, conflitos, vivências, entre outros aspectos, que levaram os “hombres de mayo” a fazer a revolução e declarar a independência, ou a intenção, bastante mais sutil no caso de Manuel, de enaltecer e enobrecer as ações dos patriotas que lutaram pela emancipação da América Hispânica.

Finalmente, no que diz respeito ao nome do outro integrante do grupo dos três amigos, Xavier Dorrego – que é o de menor participação na história narrada por Manuel Varela –, existe um personagem histórico de nome Manuel Dorrego (1787-1828) no qual Fuentes poderia ter se inspirado. Trata-se de um federalista da cidade de Buenos Aires que lutou na guerra da independência, chegou a ser governador de Buenos Aires e morreu fuzilado por ordem do general unitário Juan Lavalle. Já o Dorrego do romance, embora jacobino em suas ideias e envolvido inicialmente na revolução, é um crioulo cuja herança familiar o obriga a ser conservador no aspecto econômico, e de certo modo oportunista quanto a seu perfil político, pois vai se acomodando as mudanças da política portenha. Desse modo, tanto na figura do personagem histórico quanto na do fictício, encontra-se representada a situação de muitos argentinos daquela época. Eram os patriotas que, inspirados na Ilustração e nos acontecimentos políticos da Europa, aderiram-se a revolução, mas que, por causa de interesses políticos e econômicos, não se sentiram identificados com o liberalismo promovido pelas ideias iluministas – situação que foi gerando simpatias, antipatias e posicionamentos que terminaram configurando os dois bandos da guerra civil entre unitários e federais.

Ao contrário da historiografia que aborda os fatos a partir de uma perspectiva distante e meramente documental – descrevendo os ambientes históricos como se se tratasse de cenários alheios a este mundo, ou proibidos aos homens comuns –, *A campanha*, através dos olhos de três jovens idealistas argentinos, aproxima o leitor, de um modo singular, da Buenos Aires de 1810. Nesse sentido, as descrições e relatos de Manuel Varela, conseguem

transportar o leitor a um passado histórico em que as percepções e emoções das pessoas comuns constituem a principal fonte de informação para o conhecimento e a compreensão de um momento tão particular da história hispano-americana. A proposta de um passado histórico pertencente a seus protagonistas, e não àqueles que, da distância, pretendem e insistem em apresentá-lo como um quadro terminado e desprovido de vida, constitui o grande diferencial de *la nueva novela histórica*. E *A campanha*, como digno representante desse gênero de romance, consegue transportar o leitor ao início do século XIX, fazê-lo caminhar pelas ruas de Buenos Aires nos dias da revolução, escutar os discursos apaixonados dos patriotas, participar das discussões políticas e filosóficas dos intelectuais da época e sentir na pele o palpitar de uma cidade suja, corrupta, decadente e, ao mesmo tempo, comprometida com os ideais libertários que levaram à independência da América Espanhola.

De acordo com o comentado, o seguinte fragmento é um exemplo bastante ilustrativo do que seria a contextualização histórica a partir de uma perspectiva próxima e pessoal:

É uma cidade mascarada por uma falsa modéstia e uma desmedida dissimulação. Os ricos subvencionam os conventos para neles esconder suas mercadorias contrabandeadas. Mas isso funciona também para nós, os jovens que amamos as idéias e as leituras, pois, assim como as caixas de cibórios e paramentos eclesiásticos não são abertas nas aduanas, dentro delas os sacerdotes amigos nos fazem chegar os livros proibidos de Voltaire, Rousseau e Diderot. (FUENTES, 1996, p. 11)

Assim, o relato em primeira pessoa, por parte de um dos personagens da história, constitui um enfoque emocional, e alternativo, na abordagem da temática histórica, especialmente, tratando-se de um assunto que, na maioria dos casos, tem chegado ao leitor através de abordagens acadêmicas caracterizadas pela frieza e/ou pelo simplismo dos livros didáticos e paradidáticos, ou, em outros casos, pela idealização romântica das narrativas históricas tradicionais.

É dessa forma que *A campanha* aproxima o leitor aos conflitos e às paixões de 1810, aos ambientes e às pessoas que fizeram a história argentina e latino-americana. O seguinte fragmento, além de introduzir a problemática “ideal X realidade” – dicotomia que será um dos grandes conflitos internos do protagonista ao longo de todo o livro –, é mais um exemplo de

como a perspectiva de Manuel Varela faz de Baltasar Bustos um homem factível de ser ouvido, visto e tocado.

[...] eu sempre me lembrarei do jovem Baltasar Bustos, brindando de pé no Café de Malcos²⁵, transbordante de otimismo, seduzido e seduzindo-nos pela visão de um idílio político, o contrato social renovado às margens do rio turvo e lodoso de Buenos Aires, enquanto o entusiasmo de nosso amigo faz com que interrompam suas tarefas até os criados que passam clareando as águas escuras do Prata em grande talhas de barro, e apareçam os cozinheiros com galinhas, capões e perus semi-retalhados nas mãos. Brinda Baltasar Bustos à felicidade dos cidadãos de Argentina, regidos por leis humanas e já não pelo plano divino que o rei encarnava, e param para ouvi-lo as carroças carregadas de cevada verde e feno para as estribarias. Proclama que o homem nasceu livre, mas em todas as partes está acorrentado, e sua voz parece impor-se à cidade de crioulos e espanhóis, padres, freiras, presidiários, escravos, índios, negros e soldados do exercito regular... [...]. (Fuentes, 1996, p. 12)

Sobre o conflito entre os ideais iluministas – que constituíram a base ideológica da revolução – e a realidade política e social da América no século XIX, no fragmento acima é possível identificar uma espécie de contraste entre o apaixonado otimismo do orador Baltasar Bustos e certas características da população argentina daquela época. Quanto a estas últimas, trata-se de aspectos sociais e étnicos que, sutilmente, são mostrados no livro como um dos grandes problemas que deverá enfrentar a América pós-independência. Este tema, que será uma questão presente em quase toda a obra, irá surgindo de diversas maneiras: no relato dos acontecimentos, nas vivências e reflexões de Bustos, na voz de seus conselheiros, na descrição dos ambientes e através de outras formas literárias que serão oportunamente exemplificadas e comentadas.

Em *A campanha*, a realidade social e política de Buenos Aires no início do século XIX escapam dessas descrições esquemáticas e explicações pretensiosas que buscam definir um panorama histórico geral, claro e acabado. Perante a impossibilidade de transformar em algo simples aquilo que é especialmente complexo, como a situação de Buenos Aires em 1810, a estratégia do autor é falar de pessoas. Dessa forma, Fuentes busca construir personagens cujas características humanas permitam que o leitor se sinta identificado com os homens e mulheres daquela época, e, assim, elabore suas “próprias” conclusões e imagens sobre o contexto

²⁵ Café da cidade de Buenos Aires que funcionou de 1801 até 1871 e foi lugar de encontros e reuniões para várias gerações de políticos, entre eles, os revolucionários de 1810.

histórico que deu início ao processo de independência, e também sobre as circunstâncias que levaram Baltasar Bustos a empreender sua aventura pelo continente americano.

Os traços físicos, as personalidades e os ideais dos três amigos (Bustos, Varela e Dorrego) são aspectos que farão o leitor ver os “hombres de mayo” como pessoas deste mundo. E é também a partir dessa perspectiva que o leitor será reapresentado aos famosos personagens dos livros escolares de história, como é o caso de Cisneros, o vice-rei sem rei; de Liniers, que, de herói da reconquista durante as invasões inglesas, passou a inimigo da junta revolucionária; de Saavedra, uma antitética figura, mistura de revolucionário e conservador, para quem os conceitos de liberdade e igualdade eram bastante restritivos, já que não necessariamente deveriam valer para os negros, índios, pobres etc.; de Castelli, um apaixonado orador jacobino que parecia a encarnação argentina do mesmo Rousseau; de Moreno, um carismático iluminista e revolucionário, cujas ideias radicais de livre comércio para o porto de Buenos Aires, punham Baltasar em um dilema pessoal, já que um porto sem restrições atentaria contra os interesses do interior do país e, em consequência, de sua própria família. Dessa maneira, através desses personagens, dos setores ideológicos e políticos que eles representam, e dos fatos históricos dos quais foram protagonistas, *A campanha* vai apresentando um cenário singularmente complexo, que é o anúncio dos conflitos políticos e sociais que, até os dias de hoje, têm traçado o perfil da América Latina.

Já no que diz respeito aos personagens fictícios, deve destacar-se como essa complexidade social e ideológica está particularmente bem representada no personagem Baltasar Bustos: homem urbano de origem rural; filho de um estancieiro espanhol fiel à Monarquia; educado por um tutor ex-jesuíta; republicano e, ao mesmo tempo, funcionário da Coroa; iluminista, revolucionário, mas receoso da conveniência do livre comércio no porto de Buenos Aires; rousseauniano, mas até certo ponto.

Sobre toda essa variedade de posicionamentos ideológicos, opiniões políticas e personagens representativos dos diversos setores da sociedade argentina, o fragmento a seguir mostra como o narrador descreve o agitado, e também confuso, clima político da época:

Discutimos muito, no calor dos acontecimentos e da tomada de posições. [...] fala-se das opções políticas [...]. As opiniões se dividem. Uns defendem a fidelidade à monarquia espanhola; outros dizem que já não há tal coisa; estes falam de uma independência de fato, mas disfarçada com a “máscara fernandina”, a lealdade formal a Fernando VII, seqüestrado por Bonaparte; aqueles apóiam as pretensões de Carlota, a infanta espanhola irmã de Fernando VII e filha de Carlos IV, refugiada no

Brasil com o marido, João VI, de Portugal, e capaz de nos governar enquanto durar o cativo bonapartista do irmão... [...].

Bustos, Varela, Dorrego – os três amigos pairamos acima dessas sutilezas políticas e conchavos dinásticos; falamos das idéias que perduram na *stoa*, não da lide passageira da *polis*. Dorrego é voltairiano, acredita na razão, mas só a concede a uma minoria iluminada capaz de conduzir as massas para a felicidade; Bustos é rousseauiano, acredita na paixão que nos leva a recuperar a verdade natural e a unir, como num feixe, as leis da natureza e as da revolução. Há uma terceira, a minha, Manuel Varela, o impressor, que é a máscara sorridente de Diderot, a convicção de que tudo muda constantemente e nos oferece, a cada momento da existência, um repertório em que escolher [...]. Sorrio um pouco, com carinho, escutando os mais dogmáticos e apaixonados amigos. Serei um narrador desses acontecimentos. Baltasar precisará de mim; há nele uma cândida ternura, uma paixão vulnerável que requer a mão de um amigo. Dorrego, em contrapartida, é tão insistente e fechado como seu mestre Voltaire, e nada lhe provoca mais desprezo que ás notícias de que no México e no Chile há párcos que compartilham nossas idéias [...] (FUENTES, 1996, p. 25-26)

E foi nesse contexto de efervescência social e política que, no dia 25 de maio de 1810, os patriotas de Buenos Aires – cidade historicamente menosprezada pela coroa – deixam as meras reflexões e discussões ideológicas no Café de Malcos para passar à ação. Unidos momentaneamente pela causa da independência, estes formam uma junta revolucionária que, encabeçada por Cornelio Saavedra, depõe o vice-rei Cisneros e assume o governo das Províncias Unidas do Rio da Prata. Paralelamente a estes acontecimentos, lembrados entre os mais importantes da história argentina e latino-americana, Baltasar Bustos também transforma em ação seus ideais rousseauianos de luta pela igualdade. Convencido de que a revolução não se faz só com ideias, mas também com atos concretos, o protagonista leva a cabo a troca de bebês – uma tragédia pessoal em prol da justiça social. Sentenciar o filho de um aristocrata espanhol (privilegiado por herança nobiliária, e figura representativa do jugo ibérico na América) a ter a vida do filho de uma prostituta negra (condenado desde o nascimento à discriminação, à marginalidade e à miséria, retrato da situação social que imperava na América colonial), e dar a esse negro bastardo o lugar de um futuro marquês, era para Baltasar uma maneira de ser fiel a seu discurso, transformando ideias em ação e iniciando, assim, sua cruzada rousseauiana. Mas o plano não dá certo e Baltasar se vê obrigado a fugir da cidade em direção a seu antigo lar, a fazenda de seu pai, no interior da província de Santa Fe.

Desse modo, o dia 25 de maio de 1810, além da transcendência que teve para a história argentina, e da que teria para a vida de Baltasar Bustos, acabou confirmado os receios do narrador Varela:

Baltasar Bustos alegava que [...] as idéias de Voltaire, Rousseau e Montesquieu eram muito boas, mas a cada indivíduo cabia levá-las à prática em sua vida pessoal e cidadã [...]. Começemos por revolucionar o nosso comportamento, defendia Bustos [...]. Rimos um pouco dele, carinhosamente. Era sabido que Baltasar Bustos lera, de fio a pavio, todos os livros da Ilustração; chamavam-no Quixote das Luzes, mais não sabíamos o que rezear mais: se sua indigestão eloqüente de filosofias ou sua temerária decisão, comparável à de Dom Quixote, de comprovar na prática a validade de suas leituras. (FUENTES, 1996, p. 27)

Tal intertextualidade com a famosa obra de Cervantes possibilita mais de uma leitura. Além da analogia direta que faz o narrador entre a atitude de Alonso Quixano e a de Baltasar Bustos – “querer comprovar na prática a validade de suas leituras” –, a comparação entre ambas as obras também poderia ser interpretada em outros sentidos, por exemplo: caberia adjetivar de “quixotesco” o processo de independência hispano-americano, pelo extenso, complexo, heroico, paradoxo, irônico, cômico, e pelo louco; ou, no sentido de uma alusão metanarrativa, poderia se estabelecer uma analogia ou comparação entre *Dom Quixote* e *A campanha* como paródias de gênero, ou seja, o fato de *Dom Quixote* ser para as novelas de cavalaria o que *A campanha* é para o Romance histórico tradicional, e inclusive para as épicas medievais, já que as peripécias de Bustos não deixam de ser uma versão ironicamente americana de histórias como a de *Amadis de Gaula* e outras.

5.2 O interior: uma visita às origens

“SE ME ENCONTRARES MORTO com uma vela na mão, isto quererá dizer que acabei dando a razão a ti. Si me encontrares com as mãos cruzadas sobre o peito e emaranhadas num rosário, significará que me afoquei às minhas ideias e morri condenado às tuas” (FUENTES, 1996, p. 37) – foram as palavras de José Antonio Bustos a última vez que seu filho, Baltasar Bustos, deixou a estância em direção à cidade de Buenos Aires. Baltasar recordava o pai

[...] sempre de pé, cercado de currais, estábulos, cocheiras, armazéns, oficinas, atafonas e gaúchos, despedindo-se dele. Ou, solitário numa penumbra que era já um

prelúdio da morte, sentado numa cadeira de couro, quatro paus e uma caveira de vaca, dando-lhe as boas vindas. Desta vez também lhe diria: Como estás, meu filho, esta é tua casa, és sempre bem-vindo, Baltasar? (FUENTES, 1996, p. 37)

É dessa maneira que, no início do segundo capítulo (intitulado “O Pampa”), o narrador introduz o pai de Baltasar na história, contrapondo, mais uma vez, o progressismo da Ilustração europeia ao conservadorismo da América colonial. Além de estabelecer as associações históricas que sempre existiram entre liberalismo e ambiente urbano, assim como entre conservadorismo e ambiente rural, o autor escolhe dois elementos singularmente sugestivos, cada um deles, simbolizando um dos lados do conflito ideológico que dividia a Argentina e a América no começo do século XIX. Tais elementos, que, dependendo o ponto de vista, poderiam ser contestados como verdadeiramente representativos dos ideários em questão, são a vela e o rosário. A escolha de um ou de outro, na hora da morte, seria a mensagem de José Antonio Bustos sobre sua convicção ideológica final. Este aspecto da linguagem, os símbolos escolhidos, revela certo posicionamento, por parte do texto, em favor das ideias progressistas e revolucionárias com as que se identificava o movimento independentista. Opor a vela – fonte de luz – ao rosário sugere e induz a uma associação de ideias e elementos claramente desfavorável ao regime conservador. Assim, a analogia entre LUZ e revolução implica em uma analogia entre revolução, verdade, liberdade, esperança, ou seja, conceitos semanticamente positivos que dificilmente serão desaprovados pelo leitor. E, em oposição a isso, o rosário representaria o regime colonial, caracterizado através de um paralelismo entre monarquia, catolicismo e TREVAS, ou seja, mentiras, fraudes, injustiças.

Mas “O Pampa” também aborda outras duas problemáticas que dividiram – ideológica, política e socialmente – a América Hispânica do século XIX, e que estarão muito presentes na obra a partir deste estágio da narração: “campo X cidade (neste caso, Buenos Aires)”, e “imigrantes espanhóis X crioulos (filhos de espanhóis nascidos na América)”.

No que diz respeito à primeira, trata-se fundamentalmente dos interesses econômicos de ambos os setores. Durante o período colonial, a produção artesanal, manufatureira e agropecuária do interior era protegida por uma dura imposição alfandegária, o que permitia que chegasse a Buenos Aires para ser consumida e distribuída. Por essa razão, os proprietários e os trabalhadores do interior eram protecionistas, preocupados em defender a produção provincial das mercadorias europeias. Nesse contexto, a cidade de Buenos Aires representava um inimigo para os interesses comerciais e a subsistência do campo, seja na figura das

oligarquias espanholas que sustentavam o monopólio comercial portuário e não retribuía o campo, seja nos setores crioulos de ideologia liberal que promoviam o livre comércio e a total abertura do porto. Este conflito de interesses, somado a outros desentendimentos de índole política, iria se transformar na já comentada guerra civil entre unitários e federais.

Quanto à segunda questão, esta tem a ver com o problema da identidade nacional. Apesar de terem nascido em território espanhol e ser filhos de espanhóis, os crioulos não tinham acesso aos principais cargos políticos e administrativos da Colônia, nem gozavam das mesmas prerrogativas comerciais que beneficiavam os peninsulares, ou seja, os espanhóis nascidos na Espanha. Esta situação deu origem a um movimento conhecido como *criollismo*, ou seja, filhos de espanhóis nascidos na América que buscavam uma identidade própria através do passado indígena, de símbolos próprios e da exaltação de todo o que fosse americano. O *criollismo* foi um fenômeno determinante para o surgimento do movimento revolucionário e a consequente consumação da independência.

Nas duas problemáticas, Baltasar e seu pai representam os setores enfrentados. Contudo, as reflexões e os questionamentos implícitos nos diálogos e nos pensamentos dos personagens, assim como os sentimentos e emoções que surgem da relação pai-filho, funcionam como um elemento moderador que visa a transmitir a complexa realidade que configurava o contexto hispano-americano na época da independência. Assim, através do enredo da obra, este capítulo do livro tende a relativizar aquilo que, historiográfica ou romanticamente, costuma ser apresentado, e simplificado, como um claro antagonismo ideológico na caracterização histórica da América Hispânica.

A volta de Baltasar para suas origens – primeira etapa de sua longa viagem pela América Hispânica – também constitui uma descrição muito particular do entorno rural argentino na época da independência. Tal panorama do pampa – centrado na figura do gaúcho e nas paisagens do interior provinciano – é construído pelo narrador através dos olhos e das impressões do protagonista, cujas leituras do ambiente, influenciadas por seus conflitos existenciais e as contradições de sua cruzada iluminista e revolucionária, imprimem a esta parte da obra um caráter dialógico: o campo representa para Baltasar a barbárie que ele mais despreza, e, ao mesmo tempo, a beleza e a esperança da América; de modo similar, os gaúchos incivilizados, a figura patética de sua irmã (uma santarrona ignorante e ressentida com o mundo), e os grotescos costumes medievais de uma terra esquecida pelas “luzes”, são também o aconchego, o conforto e a segurança do lar.

Assim como essas visões ambivalentes do pampa e do que esse ambiente significa para o protagonista, a identificação de Baltasar com a natureza, ou melhor, a relativização de dita identificação – seja pela suas origens rurais, seja por suas convicções rousseauianas –, também constitui um exemplo do referido dialogismo.

Penetrando na mente e no coração de Baltasar Bustos, Manuel Varela conta os pensamentos e as sensações que aquela desolação pampiana desperta em seu amigo:

Gostaria de, identificado com esse rosto do infinito que é a grande planície argentina, alcançar de chofre seu ideal: a identificação da alma de Baltasar Bustos com a presença imortal da natureza. [...]

Nesse momento, na vereda para estância do pai [...], solitário, teve afinal a oportunidade de imaginar o que a presença dos desprezados matorrangos²⁶ lhe impedira no trajeto, desde Buenos Aires. No entanto, a ruidosa algazarra dos comerciantes fugitivos e o sonho da cavallhada matreira haviam-lhe permitido, afinal de contas, uma comunhão mais sólida, por impedida, do que essa solidão em lombo de mula em que o pampa, seus riachos, seus pessegueiros, suas léguas e mais léguas – habitadas apenas por avestruzes enlouquecidos – se lhe figuravam como outros tantos acidentes sombrios e contrastantes. O pampa deixava de ser o espelho de Deus na terra. Então, em vez da anelada comunhão, tudo quanto via no horizonte eram problemas, contradições, opções indesejadas, fazendo-se todas presentes em seus espírito [...]. (FUENTES, 1996, p.40)

Assim como o campo e suas paisagens, a figura do gaúcho é um elemento central nas reflexões do protagonista. Desprezados por ele, esses trabalhadores rurais constituem um grupo humano que gera uma contradição elementar nas convicções de Baltasar. Por isso, ele prefere negá-los como parte inevitável do novo país que deverá ser construído após a independência. Nesse sentido, o jovem idealista, leitor de Rousseau, através de uma lógica tendenciosa, busca se convencer de que o gaúcho não é uma manifestação natural do âmbito rural argentino, mas um cruel inimigo da natureza. Desse modo, a seletiva e conveniente interpretação de Rousseau, por parte de Baltasar Bustos, poderia estar sugerindo, ou evidenciando, um problema fundamental do processo de independência hispano-americano: uma América ignorada, ou negada, por seus próprios libertadores.

Baltasar [...] via na gauchada algo similar a uma horda mongólica. Cada gaúcho era um Gengis Khan, portador de uma história feita de violência, superstição e

²⁶ Termo com que os crioulos se referiam aos espanhóis.

estupidez, que Voltaire condenara para sempre. Baltasar simplesmente não imaginava um futuro com gaúchos. Faziam-no perder a visão idílica da natureza. [...] eram nômades, inarrraigáveis, negações ambulantes da vida sedentária, que ele identificava com a civilização. E a natureza, então? Para Baltasar, provisoriamente, era um episódico retorno ao lar. Uma saudável recordação da origem. Um estímulo para seguir em frente rumo a um futuro feliz, próspero, livre e sem superstições. Só assim a natureza será salva de seus exploradores: espanhóis maturrangos ou gaúchos matreiros. (FUENTES, 1996, p.43)

Desse modo, através das reflexões de Baltasar, das conversas deste com seu pai, e das descrições do pampa, o segundo capítulo do livro – e primeira etapa da viagem do protagonista – apresenta vários dos aspectos que definem a complexa problemática que caracterizou o processo de independência hispano-americano. Nesta fase inicial de sua aventura revolucionária, Baltasar retorna a suas origens na procura de um ponto de partida para as ações que deverão transformar em fatos concretos seus ideais iluministas de liberdade e igualdade. Para o jovem revolucionário, o reencontro com sua família e com o campo que o viu nascer e crescer deveria representar um ponto de partida que lhe trouxesse paz interior, estabilidade emocional e, sobretudo, clareza, no que diz respeito a sua identidade, a suas ideias e convicções. Porém, esse tempo no pampa deixa Baltasar, de certa forma, mais confuso e perturbado do que ele poderia ter imaginado. As conversas com o pai, a lembrança da mãe, a figura da irmã, a convivência com os gaúchos e as paisagens do interior, acabam trazendo muitos questionamentos e dúvidas ao protagonista.

O pai de Baltasar, espanhol, homem do campo, era um estancieiro fiel à Coroa, receoso das mudanças institucionais e politicamente moderado. Tratava-se um europeu que, como muitos outros, apostou na América, construiu seu patrimônio no período colonial e aprendeu a se sentir parte desta terra. A mãe morta e a irmã eram a típica figura da mulher imigrante que jamais conseguiu se desprender da mãe-pátria. Suas vidas se resumiam a uma espécie de resignação perene (no caso da mãe) e de ressentimento crônico (no caso da irmã) por não fazerem parte do mundo idílico que para elas representava a Espanha peninsular – sentimentos de frustração que só encontravam amparo no conservadorismo religioso da igreja católica e em uma cega idealização do regime colonial, monárquico. Os gaúchos, do ponto de vista de Baltasar Bustos, eram autênticas encarnações da barbárie americana, a antítese da Ilustração, um câncer que a revolução deveria extirpar pelo futuro da civilização. E, como cenário, o pampa argentino era a representação de uma natureza rica, mas hostil. Uma natureza que punha em dúvida as ideias de Rousseau quanto ao estado ideal do homem. Eram

esses os elementos – homens e natureza – de uma América que havia de ser libertada, e, afortunada ou lamentavelmente, os recursos com os quais o novo país deveria ser construído. Era essa a terra que ele, Baltasar Bustos, crioulo e patriota, queria transformar em um continente livre, igualitário, ilustrado, civilizado. Aos poucos, o jovem idealista e revolucionário começava a entender que a independência hispano-americana não seria só uma cruzada contra o poder político e militar da Espanha, mas também uma cruzada contra a realidade de um continente que, geográfica e humanamente, se apresentava muito mais complexo do que ele imaginara.

E em que setor ou grupo americano Baltasar se encaixava? Ele era capaz de definir a identidade de homens como seu pai, de mulheres como sua irmã, dos gaúchos matreiros. Também podia fazê-lo com figuras como a do Marquês de Cabra – típico funcionário peninsular corrupto e contra-revolucionário –, ou as de personagens como Castelli e Moreno, iluministas esclarecidos, independentistas convictos, ativistas decisivos; mas, e ele próprio, quem ou que era Baltasar Bustos?

Entre os extremos²⁷, gorducho, míope e com um cabelo de cachos cor de bronze, Baltasar Bustos, ao mirar-se ao espelho [...], viu-se como um híbrido, sem forma própria, e já carente, nem bem deixara a cidade, de auxílio dos outros para sobreviver. Precisava da mula porque a diligência não chegava até estância. Precisava dos gaúchos ainda que para ordenar-lhes que levassem as malas para casa. Precisava dos criados porque não sabia fazer a cama [...]; precisava da cozinheira porque não sabia fritar um ovo. Precisava do pai para confrontar suas idéias [...]. (FUENTES, 1996, p.45)

Dessa forma, as percepções do protagonista sobre a complexa realidade da América Hispânica, sobre a heterogeneidade étnica e social com que deveria lidar a revolução, e sobre a indefinição de sua própria identidade – ao ponto de se considerar a si mesmo, biológica e socialmente, como um “híbrido” –, constituem, por parte da obra, uma abordagem crítica e revisionista de certos temas históricos, em oposição à historiografia tradicional e à visão romântica do passado nacional. Nesse sentido, uma interpretação que busque captar aspectos ideológicos do livro permite deduzir questionamentos que podem ser entendidos como um

²⁷ De um lado, José Antonio Bustos, do outro, o Marquês de Cabra.

chamado à reflexão e a dito revisionismo²⁸. Por exemplo: até que ponto aquela América “escrava” queria deixar de sê -lo? “Jugo” espanhol – jugo, amparo ou conveniência mutua? Era o iluminismo europeu factível na diversidade americana? Em que medida as dúvidas e indecisões de Baltasar Bustos não foram as dos chamados próceres e heróis da independência hispano-americana? Renegar a América Espanhola não significava renegar a única América com que se podia contar para a revolução? Gaúchos – portadores das nobres tradições nacionais ou vis agentes da barbárie? É possível pensar na independência da América Hispânica como uma cruzada heroica em favor dos oprimidos, ou como uma luta incansável pela liberdade e igualdade dos povos, ou, ainda, como a concretização americana do ideário promovido pelos filósofos da Ilustração?

Esses questionamentos que a obra levanta, através das vivências e dos sentimentos do protagonista, vão traçando o perfil hispano-americano no início do século XIX, um perfil que se define na complexa heterogeneidade étnica, cultural, ideológica, social, política, e inclusive geográfica, de um continente misterioso e difícil de ser compreendido. Trata-se de uma terra que luta pela sua independência, a terra de uma revolução que prega liberdade e igualdade, mas que começa a construir seus estados nacionais a partir de contradições e omissões que podem ser entendidas como a negação de si mesma. Desse modo, os personagens e ambientes que rodeiam o protagonista são representativos de dita heterogeneidade. E Baltasar Bustos seria a encarnação do movimento revolucionário, simbolizando – através de sua personalidade, sentimentos e atitudes – vários dos aspectos que caracterizaram o processo de independência argentino e hispano-americano.

Quanto a essa caracterização da América, particularmente, da Argentina no início do século XIX, o seguinte diálogo, entre Baltasar Bustos e seu pai, resume aquilo que, segundo a obra, seriam dois grandes problemas que marcaram a revolução e a gênese nacional no âmbito da América do Sul:

No era fácil, disse um dia a Baltasar [...], não era fácil fazer-se respeitar por magarefes e pregoeiros, peões, juízes e procuradores, escrivães, relatores, alquiladores de cavalos e simplesmente malféitores... Para todos, disse, é preciso ter uma razão, uma palavra, um pouco de ternura e um motivo de medo. Sem o patriarca, dava a entender José Antonio Bustos, as pessoas se devorariam entre si. E não por fome, mas por fartura. Era esse o enigma, e também o paradoxo, dessa terra.

²⁸ Considerando as diferentes acepções de *revisionismo*, cabe esclarecer que aqui o termo está se referindo, simplesmente, a uma revisão crítica da história (neste caso, hispano-americana), a partir de questionamentos e de uma abordagem reflexiva, em oposição à historiografia tradicional/conservadora.

– Há algo que este país não produza? – dizia José Antonio. – Um homem pode receber aqui vinte vezes mais do que vale seu trabalho. Não é preciso devastar florestas, como na América setentrional. Pode-se semear duas vezes por ano. O trigo dá no mesmo campo durante dez anos sem esgotar a terra. O único cuidado que se deve ter é não semear muito junto para que a colheita não seja excessivamente abundante. O gado cresce livre.

O pai fez uma pausa sorridente e perguntou ao filho:

– Não temes por um país assim?

– Ao contrário, o senhor dá toda a razão ao meu otimismo.

– Eu seria mais cauteloso. Um país em que basta cuspir para que a terra floresça pode ser um país relaxado, dorminhoco, arrogante, satisfeito consigo mesmo, sem autocrítica... (FUENTES, 1996, p. 57)

Desse modo, José Antonio, o pai de Baltasar, descrito no livro como um homem inteligente e sensato, aponta duas questões polêmicas que tem estado muito presente nas discussões e interpretações que dizem respeito à independência hispano-americana. Apresentado, direta e indiretamente, como uma análise do contexto em que se gestaram as novas nações da América Hispânica, o diálogo acima aborda a necessidade de a revolução aceitar e contemplar a diversidade social da América. Assim, se a causa revolucionária pretende chegar a todos os setores da população americana, ser compreendida e ganhar a simpatia destes, será necessário entender que o futuro do continente não depende só de jovens iluministas “esclarecidos”, mas também de cada pessoa que faz parte dessa terra. Dentro desta questão, cabe destacar a frase “Sem o patriarca [...] as pessoas se devorariam entre si”, já que a mesma faz referência à crise institucional e ao vazio de autoridade que começavam ameaçar a nova América. Desse modo, para José Antonio, a referida heterogeneidade americana não deveria ser só contemplada, mas mantida em harmonia, como, bem ou mal, o tinha feito até momento o sistema colonial.

A outra grande questão que pode ser inferida das palavras de José Antonio e de Baltasar é a velha discussão, de caráter antropológico, sobre se as facilidades para a vida que oferece um determinado meio natural são, ou não, inversamente proporcionais à capacidade de desenvolvimento do ser humano que o habita. Ao contrário de seu filho, em quem a riqueza do pampa desperta otimismo, José Antonio teme que um meio natural de tanta fartura possa ser mais negativo do que positivo, levando o país a ser “relaxado, dorminhoco, arrogante, satisfeito consigo mesmo, sem autocrítica...”

Com relação à ambientação temporal da narração, o diálogo entre Baltasar e seu pai é mais um indício de que a independência teria seus custos. Já com relação ao momento da

produção da obra, trata-se de mais uma análise das circunstâncias, problemas e outros fatores, que deixariam sérias sequelas na América pós-independência.

Assim como no caso do último fragmento citado, muitas outras passagens do segundo capítulo do livro vão apresentando, em forma de dicotomias, diversos problemas e conflitos que constituem temas polêmicos na interpretação de fatos históricos relacionados à gênese nacional hispano-americana. Quando estas questões são abordadas a partir de dois pontos de vista confrontados, cujos representantes são Baltasar Bustos e (vs.) seu pai José Antonio, pode-se dizer que este último é favorecido – através de recursos argumentativos presentes no texto – em termos de credibilidade. Ao receber a mensagem de José, o leitor associa as palavras à sensatez, à maturidade e à inteligência que a obra, direta ou indiretamente, atribui a este personagem. Um homem de poucas palavras que, humildemente, compartilha sua sabedoria com o filho e com o leitor, aconselhando o primeiro e tentando persuadir o segundo. Ao contrário, o posicionamento e as palavras de Baltasar são produto do ímpeto juvenil, da emoção sem razão – apesar do racionalismo de seus ideais iluministas –, da inexperiência, da irresponsabilidade, da ansiedade, da necessidade de fazer, e, claro, dos medos e das dúvidas que com frequência o atormentam.

Dar essa vantagem a José Antonio – ou seja, construir o personagem de forma tal que inspire mais credibilidade e que seu discurso seja mais persuasivo que o de seu filho – evidencia um posicionamento ideológico por parte da obra. Isto não significa que o livro seja uma apologia ao regime colonial que imperava na América Hispânica antes da independência, nem que o texto contenha uma mensagem de reprovação quanto à emancipação americana do governo e controle espanhol. Dessa maneira, o referido posicionamento ideológico tem a ver com uma crítica ao processo revolucionário, ao conjunto de homens, ideias e ações que transformaram as colônias espanholas em nações independentes – não por tê-lo feito, mas pelo modo como foi feito. De acordo com esta interpretação, tratou-se, basicamente, de um processo revolucionário que não soube captar a essência americana, o que levou a uma gênese nacional conturbada e conflitiva, ou seja, uma espécie de “começo com o pé esquerdo”.

A partir desse ângulo analítico, e da correspondente interpretação do texto, cabe estabelecer um nexos entre tal leitura e algumas considerações teóricas sobre os traços e aspectos que caracterizam *la nueva novela histórica*, e a maioria das narrativas que se enquadram na metaficção historiográfica. Trata-se da abordagem crítica-reflexiva da temática histórica e do diálogo/confronto entre presente e passado.

Quanto ao primeiro aspecto – a abordagem crítica-reflexiva –, no caso de *A campanha* seria, fundamentalmente, o ponto de vista humano, e próximo, a partir do qual é apresentado e descrito o contexto histórico de *La Revolución de Mayo*. Desse modo, a obra mostra que o processo histórico que moldou o continente americano foi condicionado pelos sentimentos e emoções de seus protagonistas, pessoas com interesses, ambições, ideais e muitas dúvidas; pessoas com virtudes e vícios; algumas determinadas, outras indecisas; algumas esclarecidas, outras ignorantes; algumas racionais, outras ousadas e impetuosas. Além disso, a obra também busca destacar outra questão que não costuma ser levada em consideração pelas abordagens historiográficas (geralmente limitadas a fatos políticos e militares): o complexo cenário social e cultural em que se gestou a revolução “libertadora”, realidade que, em diversos aspectos, não foi contemplada no modelo de nação que os independentistas propunham. Boa parte dessa crítica ao processo de independência encontra-se implícita na figura do protagonista, personagem que – através de suas vivências, características e ações pessoais – encarna e simboliza o movimento revolucionário como um todo.

Quanto ao segundo aspecto – o diálogo/confronto entre presente e passado –, apesar de o narrador ser um personagem da história, no texto há indícios de uma perspectiva atual, contemporânea à produção da obra, na avaliação de certos fatos históricos abordados no livro. Não se trata de algo explícito, como acontece em outras obras que apresentam esta característica, mas de marcas sutis que evidenciam certa familiarização do narrador com o futuro da América, em relação à ambientação temporal da narração. Se esse conhecimento não fizesse parte dos recursos do narrador, e não houvesse nenhuma possibilidade para tal perspectiva, os questionamentos de Baltasar e de José Antonio, entre outros aspectos, seriam inverossimilmente acertados como avaliação das causas e previsão das consequências de um processo de independência problemático, que não contou com os alicerces adequados. Cabe destacar que tais marcas do texto – que mostram uma perspectiva do relato quase “impossível” para o narrador – não constituem uma incoerência narrativa, mas um recurso literário, argumentativo, que busca validar a ideologia da obra com relação ao entendimento de certos fatos históricos.

Assim, os dois primeiros capítulos do livro, além de apresentar e descrever, de modo singular, o contexto em que se gestou o processo de independência, constitui, no que diz respeito ao enredo da obra, a base situacional que levou Baltasar Bustos a sua “épica” aventura pelo continente americano. Uma viagem na procura de sua Ofelia, uma viagem pela liberdade da América, uma viagem na busca do autoconhecimento. Quanto à temática

histórica, estes capítulos também são de fundamental importância, porque permitirão relacionar a campanha de Baltasar com a ideologia da obra, através da interpretação e justificação dos fatos que irão se sucedendo, tanto na história americana como no enredo de *A campanha*. Nesse sentido, esta parte do livro também pode ser entendida como uma análise das causas de muitos problemas com os que a América tem tido que lidar até os dias de hoje, como por exemplo, as guerras civis, a fragilidade institucional, as desigualdades e injustiças sociais, a dependência econômica e cultural, entre outros aspectos que acabaram definindo a controversa identidade latino-americana.

5.3 A guerra no Alto Peru

Depois de passar um tempo na estância de seu pai, onde teve a oportunidade de se reencontrar com suas origens e, na “paz” do campo, refletir sobre sua vida, seus ideais e seus projetos, Baltasar Bustos chega à conclusão de que aquele não é seu lugar. Apesar de ter sentido por momentos que a vida no interior não seria uma má opção, o protagonista acaba se convencendo de que o destino tinha outros planos para ele. E assim, decide partir para a guerra, para uma aventura em busca de sua realização pessoal – lutar pela independência hispano-americana, ajudar a construir um país livre e civilizado, reencontrar Ofelia Salamanca e, talvez, desvendar sua própria identidade. Para Baltasar, o sentido das ideias estava na ação. Desse modo, ficar na estância do pai significaria trair seu próprio discurso e suas “firmes” convicções.

Por toda América, o exército realista²⁹ se mobiliza para sufocar a revolução. E Baltasar Bustos resolve oferecer sua contribuição à causa independentista juntando-se às forças rebeldes³⁰. Porém, o primeiro revés de sua decisão não demorou em chegar, veio, inclusive, antes de sua partida. No momento da despedida “[...] chegou uma ordem da Junta de Buenos Aires para que Baltasar Bustos se unisse ao exército do Alto Peru” (FUENTES, 1996, p. 70). Assim, o que deveria ter sido uma escolha valente e honrosa, era agora uma obrigação

²⁹ Termo empregado para designar as forças espanholas constituídas como reação à revolução independentista hispano-americana, em defesa da monarquia espanhola.

³⁰ Constituídas no Exército Patriota ou Exército Libertador – conjunto das milícias revolucionárias que lutaram nas guerras da independência hispano-americana.

imposta pela própria revolução, e a “liberdade de lutar pela liberdade” se transformava em uma imposição. A partir desse momento, matar e morrer pela independência fazia parte inevitável da América que ele escolhera.

Além da significação temática e ideológica que encerra a convocação de Baltasar (tratada a seguir), o fato constitui uma ironia que pode ser traduzida como uma referência paródica ao herói épico tradicional. Isto porque a obrigatoriedade da convocação, de certo modo, acaba despertando dúvidas sobre o caráter voluntário do alistamento, ou, pelo menos, ofuscando a valentia e a honra que haveria na livre escolha de servir à revolução como um guerreiro do Exército Patriota.

Esse detalhe do enredo, que não tem especial importância para a trama da obra – já que o protagonista de qualquer maneira iria para a guerra e iniciaria sua aventura pelo continente americano –, encontra-se carregado de significado no que diz respeito à relativização de termo-emblema da revolução, “liberdade”. Através de sua estratégia socrática de indução e/ou dedução por questionamentos indiretos, levantados através de diferentes elementos da narrativa, o autor, mais uma vez, propõe uma contradição que leva a refletir sobre a natureza antropológica e social dos modelos políticos que rivalizavam durante a guerra de independência hispano-americana. Nesse sentido, a ideia é mostrar que, no fundo, as ferramentas de poder não diferem segundo o governo, mas, simplesmente, trocam de mãos. Fazendo uma projeção para outras condutas e ações da junta revolucionária, a convocação de Baltasar para formar parte do Exército Libertador simboliza um problema bastante presente na gênese nacional da América Latina: a brecha entre o ideário iluminista – fundamento filosófico da emancipação americana – e as ações dos novos governos. Dessa maneira, as expectativas de liberdade, igualdade e fraternidade acabam sendo mera esperança, ilusão. Na realidade, o único que se concretiza é uma mudança de rosto, dos governantes e dos governados, dos que mandam e dos que obedecem, dos privilegiados e dos prejudicados. No caso da América Hispânica de 1810, tratou-se das elites crioulas no lugar das peninsulares.

No marco dessa interpretação, e tendo em conta o desprezo que Baltasar sente pelos gaúchos – confinados por lei da república ao território das fazendas em que trabalham –, o texto também autoriza uma reflexão sobre a situação social americana. E é que, à sombra dessa luta de poder, há rostos que quase nunca mudam. Rostos que, até os dias de hoje, continuam os mesmos. Trata-se dos verdadeiros oprimidos e excluídos deste continente: negros, índios, pobres, camponeses... Enfim, americanos a quem a nova América “ilustrada”

acabou dando as costas, por não tê-los aceitado como parte dela nem contemplado em seu grande projeto republicano.

No terceiro capítulo do livro, intitulado “Eldorado”, *A campanha* muda radicalmente de cenário. Depois da convocação para se juntar ao Exército do Norte, que o protagonista recebe quando ainda se encontrava na estância do pai, no pampa argentino, o leitor se reencontrará com Baltasar Bustos em uma região muito próxima do altiplano Boliviano. Agora, um Baltasar Bustos com o grau de tenente e, apesar de sua nula experiência militar, no comando de uma unidade de combate das forças revolucionárias, tendo que tomar decisões que nunca tomara e dar ordens que nunca dera.

Ao contrário do que ele esperava do fragor da guerra pela independência – vivências que o ajudassem a esclarecer suas dúvidas e a reencontrar a paz interior –, Baltasar se depara, no Norte, onde o exército se preparava para o assalto ao Alto Peru, com uma situação que o deixa mais confuso e perdido do que ele já estava: “As armas libertadoras tinham derrotado as forças espanholas tantas vezes quanto estas àquelas; os dois exércitos se tinham anulado entre si e só contavam, então, com as retaguardas militares e políticas” (FUENTES, 1996, p. 73) , a República Revolucionária de Buenos Aires para os patriotas, e o Vice-Reinado do Peru para os realistas. Além dessa situação militar indefinida, Baltasar percebe que sua ideia de revolução libertadora só fará sentido se se adequar a uma realidade americana que ele não imaginara, e só agora estava começando a descobrir.

Baltasar bustos chegou ao Alto Peru no interregno entre a Espanha e a Independência. As forças espanholas tinham fuzilado imediatamente os oficiais patriotas, e estes, aos oficiais realistas, mas ampliando a vingança: a administração colonial oferecia mais e melhores candidatos ao paredão: intendentes, alcaides, juizes, auditores; até advogados, notários e meros funcionários tinham sido fuzilados sem julgamento na praça de armas de Potosí. Em La Paz, “infeliz e bárbara cidade”, as explosões, a pilhagem, a libertinagem e a deserção eram a norma; as mulheres tomaram o mais entusiástico partido, somando-se à independência como “pretexto para abandonar a religião e o pudor, entregando-se ao prazer desenfreado”. [...] os paredões do Alto Peru se manchavam com sangue de espanhóis e crioulos – homens brancos como ele – escreveu Baltasar para o amigo Dorrego – que eram os oficiais e capitães dos três exércitos, o espanhol, o montonero, e o portenho; ao passo que a massa de soldados era mameluca, e as bestas de carga, nos três casos, eram os índios. Isso viram seus olhos míopes, mas justiceiros. Os brancos dirigiam a guerra – *as guerras, as guerrilhas* – e se matavam entre si; os mamelucos morriam nas batalhas, e os índios davam comida, braços, mulheres... Todos exploravam, todos recrutavam, todos saqueavam; ao subir à meseta, Baltasar Bustos repetia, sem Cesar, para si mesmo: Só a justiça pode nos salvar a todos, só a justiça significa ordem sem exploração, igualdade perante a lei... Procurava, na verdade, uma tribuna de onde proclamar sua verdade e opor as palavras, e os atos, da justiça ao caos do sangue

derramado – aceitava-o também, conquanto de má vontade – para permitir o nascimento de um mundo novo. (FUENTES, 1996, p. 75)

Ao contrário da visão “romântica” com que muitos livros escolares de história tratam das campanhas militares ao Alto Peru – que ressalta o heroísmo patriota na guerra contra a tirania espanhola –, *A campanha* mostra um conjunto de acontecimentos caracterizado pelo caos, pela confusão e pelo o comportamento animalesco do ser humano. Trata-se de uma visão realista e crua que, da perspectiva de um personagem testemunha, busca retratar a dura realidade da situação militar, política e social em um dos cenários mais importantes da(s) guerra(s) de independência hispano-americana(s)³¹.

Sem se posicionar ideologicamente em favor de um ou outro bando, Carlos Fuentes procura descrever o cenário humano que caracterizou a América em tempos da independência das colônias espanholas, tentando encontrar – na sua ficção sobre a crua realidade histórica – uma explicação para a América pós-independência. Ou seja, esta parte do relato poderia ser interpretada como um convite do autor para revisitar o passado, mas a partir de uma perspectiva alternativa que chame à reflexão, buscando despertar o senso crítico do leitor no que diz respeito a certos fatos históricos que marcaram o maior processo de transição política já vivenciado pela América Latina, o processo de independência e formação nacional.

Tal perspectiva alternativa se concretiza em um quadro de situações e imagens que, como parte do enredo, inspira complexidade, caos, indefinição, ambiguidade, dúvida, violência, egoísmo, ignorância, e outros conceitos ou ideias que, neste caso, por meio de uma abordagem particularmente crítica, são apresentados na obra como elementos constitutivos das nações hispânicas pós-independência – como se se tratasse do alicerce de uma América que ainda hoje sofre as consequências de um nascimento tão agitado e pouco claro. Estes problemas hispano/latino-americanos, vivenciados e analisados de diferentes modos pelo protagonista da obra, sempre são tratados de maneira que induzam o leitor a refletir sobre essa etapa do processo histórico continental, e também a fazer projeções para a compreensão dos acontecimentos que foram se sucedendo ao longo da história e dos grandes problemas que têm definido o perfil da América Latina.

³¹ Refere-se à região noroeste da Argentina e ao Alto Peru (atual Bolívia), onde durante vários anos (de 1810 a 1817) se desenvolveu uma das principais frentes de batalha entre as forças patriotas/revolucionárias e o exército realista (tropas leais à coroa espanhola).

Um dos temas centrais desse quadro em que Fuentes apresenta a situação sul-americana, sobretudo da região do norte argentino e altiplano boliviano, é a formação de republiquetas lideradas por caudilhos locais em contraposição ao centralismo de poderes alheios: de um lado, a Espanha, representada pelo Vice-Reinado do Peru; e do outro, o governo revolucionário constituído em Buenos Aires. *A campanha*, sutilmente, através da voz do narrador – cuja principal fonte de informação são as cartas que recebe do protagonista –, apresenta este longo e complexo problema que foi uma das maiores marcas da história argentina, e hispano-americana, do século XIX:

[...] as fazendas abandonadas pela oligarquia rural eram ocupadas pelos montoneros e seus cavalos, e transformadas em quartéis para os caudilhos locais, que em cada montanha, em cada rochedo, em cada despenhadeiro e, quase, em cada pedra do caminho pareciam proclamar sua própria independência, suas republiquetas, como as chamou [...] Baltasar Bustos, obrigado pelas instruções do porto revolucionário e iluminista a estabelecer relações com essa série de caciques cruéis, arrogantes, audazes, risonhos, fraternos, egoístas, que se sentiam no direito de tomar tudo – bens e vidas, mulheres e colheitas, índios e cavalos, carroças ou carretas – em nome da independência [...]. – Aqui se trata de nos tornarmos independentes das leis e da opressão da Espanha, mas não para trocá-las pelas leis e pela opressão de Buenos Aires... (FUENTES, 1996, p. 76)

Mas, além da desorganização política que caracterizava essas regiões “selvagens” da América independente, e do fato de os caudilhos serem a principal causa dessa realidade. A imagem desses líderes guerrilheiros, em *A campanha*, apresenta um contraponto positivo quanto a seu papel na guerra pela emancipação americana. Já que, apesar de não estarem dispostos a se submeter ao poder portenho, que consideravam tão viciosos e distante como o espanhol, os caudilhos e seus montoneros contribuíam de forma decisiva com as forças patriotas,

[...] interrompendo as comunicações do Exército espanhol, privando-o de manutenção, atacando-o de noite, aqui e ali, inesperadamente, incapazes de derrotá-lo frontalmente, mas sangrando-o com feridas minuciosas, constantes, coléricas, inesperadas, e, em contrapartida, abrindo caminho para as forças portenhas, permitindo-lhes descansar, alimentando, equipando o Exército Libertador, que sem as republiquetas e os caudilhos locais e suas tropas de montoneros teria morrido de fome, perdido, primeiro, na alucinação desse planalto tão parecido com o rosto perpetuamente oculto da Lua; e, segundo, no contra-ataque coordenado das forças espanholas. Sem viveres nem comunicação ou leva, muito distante da base portenha,

o Exército em que o pobre Baltasar Bustos comandava duzentos recrutas das províncias nortenas da Argentina não teria durado uma noite sem eles, os caudilhos locais. Eles eram, porem, a negação de tudo quanto Baltasar levava para o Alto Peru [...] (FUENTES, 1996, p. 77)

Nesse sentido, Carlos Fuentes também aponta um aspecto importante da campanha ao Alto Peru: o fato de os verdadeiros oficiais do exército “libertador” terem sido vistos, naquela região, como “comissários de um novo poder, tão distante e despótico como o da Espanha” (FUENTES, 1996, p. 76). Este aspecto das guerras de independência teve grande repercussão no processo de formação dos países hispano-americanos, que, desde sua gênese, tiveram que lidar com a incompreensão e a rebeldia das regiões do interior – povos para os quais a palavra “independência” significava a emancipação tanto do jugo espanhol como do portenho.

Uma das cenas mais significativas do romance mostra Bustos, na republiqueta do padre Idelfonso de las Muñecas, declarando, por ordem da Junta de Buenos Aires, a liberdade e igualdade de direitos para os índios, e a distribuição de terras. Mas, a confusa reação destes, que não compreendiam as palavras de Baltasar, assim como a desconfiança dos crioulos fazendeiros e proprietários das minas que dependiam da mão de obra escrava, e as palavras e atitudes apócrifas do sacerdote rebelde que tentava ajudar o jovem idealista a entender uma realidade alheia a suas pretensões iluministas, foram um duro golpe para o projeto revolucionário de Baltasar Bustos – em quem estão representados aqueles iluministas idealistas do século XIX incumbidos de levar a revolução aos cantos mais remotos da América.

Após a frustrante experiência do discurso dirigido aos nativos, e de ter perdido a virgindade com uma índia que o padre Idelfonso lhe ofereceu, o protagonista, confuso e aturdido pelos últimos acontecimentos, conhece um velho mameluco que se apresenta como Simón Rodríguez. Assim, este personagem aparece subitamente na história como um conselheiro do tenente patriota. Referendo-se à proclamação de Baltasar, o velho lhe diz:

- Quiseste levar essa pobre gente para o pico de uma montanha e mostrar-lhe um império ilimitado. Da montanha, viram um império que foi deles, mas já não é [...]
- O que eu disse foi bem claro. Acabou-se a servidão, as terras serão distribuídas, escolas vão ser construídas...
- Os índios não te escutaram. Para eles tu não passas de mais um portenho arrogante, igual a um espanhol arrogante, distante, no final das contas indiferente e

cruel. Não vêem a diferença. As palavras não os convencem. Nem decretas a cavalo. (FUENTES, 1996, p. 87)

O dilema do protagonista é o mesmo que o de muitos intelectuais daquela época e da atualidade. Trata-se da grande distância que existe entre quem proclama – a partir de teorias e ideais que não contemplam a realidade social e cultural dos destinatários de suas mensagens – e quem escuta. Essa distância é simbolizada no romance pela imagem do orador sobre o cavalo impondo sua palavra, um discurso que a maioria dos ouvintes não entende, por ser alheio, distante, descontextualizado.

Aconselhando Baltasar, Simón Rodríguez continua: “ – Tu entraste neste lugar sem conhecê-lo. Falaste a seu povo do pico da montanha. Agora debes descer para a pobre terra dos índios. Uma terra que foi subjugada pelas leis da pobreza e da escravidão; mas também uma terra libertada pela magia e pelo sonho” (FUENTES, 1996, p. 89). Desse modo, a grande lição do protagonista é concluir que a liberdade não é possível sem igualdade, neste caso, entre todos os grupos humanos que fazem parte da América. Assim, por enquanto, o velho ideal de Rousseau parece não ser possível na jovem América do Sul.

Conduzido pelo velho sábio, por meio de uma experiência mágica, surreal, e em um estado de semi-inconsciência, Baltasar pode ver Eldorado – a mítica e idílica cidade de ouro que os espanhóis tanto procuraram no novo mundo. Perante essa experiência,

[...] Baltasar Bustos não sentiu um grito de rejeição, mas algo pior, mais perverso: uma náusea parecida com a perda da inocência, uma afirmação, sutil como um veneno, de algo totalmente irracional, mágico, que fazia ruir com algumas poucas imagens sedutoras e inapreensíveis toda a paciente construção racional do homem civilizado [...]. Estava convencido de que chegara ao passado mais remoto, à origem de todas as coisas, que essa origem mágica, de feitiçaria e ilusão, não era a de uma perfeita assimilação do homem à natureza, e sim, novamente, um divórcio intolerável, uma separação que o feria no mais inquebrantável de suas convicções ilustradas. Queria acreditar no mito das origens, mas não como mito, e sim como realidade de mundo e indivíduo conciliados. (FUENTES, 1996, p. 93-94)

Assim, contrapondo elementos, sensações, conceitos e pontos de vistas, a obra transmite a ideia de que o grande projeto americano devia/deveria desenvolver-se em função de uma história e de um presente caracterizados pela diversidade, onde sentimentos e razão,

mito e ciência, ideais e realidade cumprem papéis fundamentais. Por meio de um diálogo que Manuel Varela, o narrador, mantém com Baltasar através de uma carta, Carlos Fuentes deixa clara essa ideia:

A unidade com a natureza não é necessariamente a receita da felicidade; não retornes à origem, não procures uma impossível harmonia, valoriza todas as diferenças que encontrares em teu caminho... Não creias que no princípio tenhamos sido felizes. Tampouco penses que no final venhamos a sê-lo. (FUENTES, 1996, p. 94)

Desse modo, o Eldorado é somente uma quimera oculta no coração dos Andes. Uma quimera que, como disse Simón Rodríguez para Baltasar, talvez não seja a imagem do passado idílico do continente, mas o futuro: “[...] essa cidade é um anúncio, não da magia que detestas, Baltasar, e sim da razão vindoura.” (FUENTES, 1996, p. 94).

Com relação ao sentido da experiência surrealista de Baltasar (sua visita ao Eldorado), a linha argumentativa se complementa com outros conselhos que recebe o protagonista – conselhos vindos do narrador, de seu amigo Dorrego e de Simón Rodríguez, respectivamente:

Deves pôr à prova tuas certezas olhando a face de tudo quanto as negue.
[...]
Não te deixes desviar dos assuntos da guerra e do governo [...]. O Alto Peru, já se sabe, é terra de feiticeiros, alucinações e drogas. É preciso acabar com isso um dia.
[...]
Deves deixar tudo intacto [...]. Jura-me que nunca mandarás ninguém aqui. Explorar este lugar seria destruí-lo. Deixa-o sobreviver até o momento em que todos o entendam porque o próprio futuro o terá deixado para trás. [...] a lição é compreender que tudo o que imaginamos é verdadeiro; hoje só surpreendemos um momento dessa interminável cadeia em que a verdade está inscrita, e não sabemos se o que vimos é parte de nossa imaginação hoje; ou de uma imaginação que nos precede; ou o anúncio de uma imaginação vindoura... (FUENTES, 1996, p. 94-95)

Esta parte do enredo de *A campanha* – as experiências de Baltasar no Alto Peru – representam um importante momento de transição na vida do protagonista. A tomada de consciência sobre a realidade do interior do país, as diferentes interpretações de palavras como “revolução” e “independência”, o contato com os caudilhos, a perda da virgindade, o

“sonho” sobre Eldorado, os ensinamentos de Simón Rodríguez, os dias de convalescência, e até as mudanças no aspecto físico, resultam em uma profunda transformação por parte do personagem, que começa a amadurecer como consequência de suas vivências e a desenvolver uma percepção de mundo mais realista e complexa.

Havendo perdido suas tropas, e por outras circunstâncias do enredo, Baltasar se junta aos guerrilheiros do Inquisivi, republiqueta do Alto Peru liderada pelo caudilho rebelde Miguel Lanza. Tal decisão, alimentada por seu espírito aventureiro, proporcionará ao personagem experiências que complementarão significativamente seu processo de amadurecimento. Assim, sem deixar de servir à causa independentista, ele vivenciará o “lado bárbaro” da América revolucionária, um continente misterioso que, aos poucos, vai lhe mostrando suas mais diversas facetas.

A relação de proximidade que se estabelece entre o protagonista e Miguel Lanza, os diálogos entre ambos e ponto de vista do caudilho, faz com que Baltasar Bustos comece a entender a ambiguidade de sua figura e de sua missão como oficial do exército revolucionário, assim como a dualidade ou relatividade de termos como “independência”, “liberdade”, “igualdade”. Conceitos que, como a obra procura mostrar, no contexto histórico da independência hispano-americana, vão mudando de sentido e até gerando contradições, segundo regiões geográficas, grupos étnicos, setores sociais, interesses particulares (econômicos e de poder), e interpretações convenientes do ideário iluminista.

Uma passagem significativa da obra, que diz respeito ao desencontro entre as palavras e as ações da Junta de Buenos Aires, e que reflete a falta de consciência sobre a realidade latino-americana por parte dos intelectuais portenhos, são as palavras de Miguel Lanza no momento em que conhece e se apresenta a Baltasar:

- Tu és aquele portenho que proclamou 20 liberdades na Praça de Ayopaya com o padre Muñecas, não é verdade?
 - É, e acredito que minhas ordens tenham sido cumpridas.
- Lanza olhou-o impassível; depois o riso assomou-lhe como um veio de prata entre os dentes; a boca se abriu, a gargalhada rompeu [...]; levantou de novo o facho para iluminar o negro Baltasar Cárdenas, mas este não ria.
- Vê bem – disse Lanza, sem ar pela insólita hilaridade, a Baltasar bustos –, eu morro de rir, mas ele não; eu sei que tuas proclamações são meras palavras e me dão vontade de rir, mas esse índio não, ele as levou a sério. E não te perdoa. (FUENTES, 1996, p. 101)

Além do comentado, este fragmento também faz referência a umas das causas do ressentimento que o índio tem alimentado para com o homem branco ao longo da história americana. Refere-se ao fato de que os nativos americanos, além de terem tido suas terras usurpadas, sua cultura desrespeitada, e seus povos dizimados ou escravizados pelos colonizadores europeus, também foram explorados e traídos pelos crioulos revolucionários, “patriotas”, que, em nome da liberdade, usaram os índios como carne-de-canhão e bestas de carga ao serviço de uma causa que nunca os levou em consideração além das palavras, além do discurso demagógico e mentiroso proferido por iluministas tão elitistas quanto o próprio regime monárquico.

Essa abordagem reflexiva e crítica da temática histórica, sobre os contrastes entre as teorias revolucionárias e a realidade latino-americana, caracterizada no enredo da obra pelas ações guerrilheiras do protagonista durante sua permanência na republiqueta do Inquisivi, conta com outra passagem de profundo significado:

Toda vez que vieram a implantar a revolução aqui na selva e na montanha, vocês, os portenhos, foderam com ela. Pode ser que seus chefes portenhos saibam mais do que nossos chefes índios, mas uma tropa bárbara, venha de Buenos Aires ou do Chaco, é tropa que quer mulheres, dinheiro, e sentir o gostinho da violência. És vítima, Baltasar Bustos, de teus predecessores que chegaram anunciando liberdade, igualdade, fraternidade, enquanto seus soldados violentavam, roubavam e incendiavam. Tal como os nossos. Aqui, no entanto, não nos damos fumos de nada. Queremos independência para nós aqui e para América em geral, e sabemos o preço. Vocês parece que não. Quiseram uma guerra limpinha, e não há quem dê a mínima para isso. Os mamelucos de Potosí se rebelaram contra as tropas de Buenos Aires e mataram duzentos portenhos de uma só vez. Que queres que pensemos, meu jovem amigo? Vocês são patifes ou são panacas. Não os entendo. (FUENTES, 1996, p. 103)

Assim, mediante as palavras do personagem Miguel Lanza, a obra mostra um posicionamento ideológico quanto a certos aspectos que caracterizaram a guerra de independência hispano-americana. Abordando a questão em uma perspectiva alternativa, diferente da historiografia acadêmica tradicional, *A campanha* – a partir do ponto de vista pessoal e próximo de um caudilho revolucionário – destaca a pouca credibilidade com que contavam o Exército Patriota e os mentores intelectuais da independência, representantes da “Ilustração” portenha. Tal falta de credibilidade é atribuída, sobretudo, ao comportamento bárbaro e contrastante dos revolucionários chegados de Buenos Aires, com relação aos ideais

iluministas promovidos pelos políticos da nova república. Nesse sentido, é importante destacar que a obra não está emitindo, necessariamente, um juízo ideológico a favor ou em contra de algum dos setores políticos ou sociais envolvidos no processo de independência, mas descrevendo uma conjuntura como proposta de reflexão. Dessa maneira, o que o autor faz é apresentar a situação conflitiva que ele vê, ou que poderia ser vista, como espelho de uma realidade que deixou cicatrizes profundas na América Latina pós-independência, e que perduram até os dias de hoje.

A permanência de Bustos no Alto Peru termina com sua deserção do exército de Lanza – pois o caudilho não tinha maiores planos do que passar a vida guerreando e se escondendo – e a volta para o lar, no pampa argentino. Este acontecimento põe fim a uma etapa muito importante na vida do protagonista, por ser um estágio fundamental em seu processo de formação como homem e como revolucionário.

Essa parte do livro, compreendida nos capítulos “Eldorado” e “O Alto Peru”, além da significância que tem para o enredo da obra e para a história pessoal de Baltasar Bustos, também merece ser destacada pela presença de diversos traços literários considerados característicos de *la nueva novela histórica*. Trata-se de aspectos estilísticos diretamente relacionados à abordagem crítica e reflexiva da temática histórica, por serem as ferramentas de uma proposta estética que busca quebrar os paradigmas conservadores do romance histórico tradicional. É o caso de recursos literários como:

✓ a *descrição conscientemente subjetiva de fatos históricos* relacionados à guerra de independência hispano-americana, que tem como principal fonte de informação as emoções, os sentimentos e o ponto de vista pessoal dos personagens envolvidos, inclusive, seus sonhos, como a experiência onírica de Baltasar sobre Eldorado – aspecto de *A campanha* que sugere a dificuldade de se conhecer a verdade ou realidade histórica, assim como o caráter cíclico e ao mesmo tempo imprevisível da história;

✓ a *distorção consciente da história* mediante o exagero e a carnavalização, como, por exemplo, o fato de todas as mulheres de La Paz terem tomado “[...] o mais entusiástico partido, somando-se à independência como pretexto para abandonar a religião e o pudor, entregando-se ao prazer desenfreado” (FUENTES, 1996, p. 75), ou pela omissão de fatos históricos relevantes, como as campanhas militares do Exército do Norte;

✓ a *ficcionalização de personagens históricos* através de um retrato *sui generis*, presente na construção de personagens como o padre Idelfonso de las Muñecas, Simón Rodríguez e Miguel Lanza, entre outros;

✓ a *autorreferencialidade da narrativa* (metaficção) por meio de comentários do narrador sobre o processo de criação textual, como as menções às cartas do protagonista: “‘conheci a vertigem de descobrir que algo que só pertence à morte pode estar presente na vida’, escreveu-nos nosso irmão caçula, Baltasar” (FUENTES, 1996, p. 95); “[...] roubava cartas e pensava no tempo que levariam para chegar a Buenos Aires (se é que chegavam) as que escrevia aos adorados amigos, eu, Varela, e Dorrego, que contávamos o tempo sem o nosso irmão caçula [...]” (FUENTES, 1996, p. 104); “depois se ocupou de escrever para mim e Dorrego em Buenos Aires [...]” (FUENTES, 1996, p. 111); e, inclusive, a reprodução de uma carta completa de Baltasar Bustos para seus amigos Dorrego e Varela, na que ele relata a experiência física e sentimental de ter matado por primeira vez um homem em combate;

✓ *polifonia* – no sentido de que cada personagem funciona como um ser autônomo, com voz e posição próprias –, evidenciada na visão de mundo dos diferentes personagens desta parte da obra (“Eldorado” e “O Alto Peru”), os quais têm seus pontos de vista e sua compreensão particular respeito da revolução e do processo de independência;

✓ *dialogismo* – a projeção de duas ou mais interpretações sobre fatos, personagens e visão de mundo –, presente em várias passagens, mas, de forma particularmente significativa, no momento em que Baltasar, ao retornar ao lar, encontra seu pai morto e Sabina lhe transmite as palavras de José Antonio Bustos: “Disse que não pode remar contra a maré. Achou que tudo não passava de uma miragem e por isso todos estavam iludidos e todos tinham razão. Morreu tranquilo, mas com incertezas, como demonstram a vela e o rosário” (FUENTES, 1996, p. 116), a vela simbolizando o Iluminismo e a revolução, e, o rosário, o conservadorismo do regime colonial.

5.4 Lima: o último bastião

Como último foco de resistência espanhola na América do Sul, frente ao avanço das forças revolucionárias, Lima já não oferecia esperanças. A cidade que fora orgulho da colonização, era agora um centro urbano decadente e de futuro incerto:

Esta cidade enerva a nós, espanhóis, e nos deprime e desmoraliza. O bom é que a mesma coisa acontece com os peruanos.

[...]

Cada vitória era negada por duas derrotas, de maneira que a aritmética do fracasso era inexorável.

[...]

Lima dividida, como sempre, entre os rumores públicos e os rumores privados. (FUENTES, 1996, p. 123-124)

Assim *A campanha* descreve o próximo destino do protagonista, lugar que será o cenário de mais uma etapa de sua aventura pelo continente. Ao voltar para o lar e encontrar seu pai morto, Baltasar Bustos já não encontra sentido para sua permanência nesse lugar, a estância familiar no pampa argentino. Além disso, ele recebe informação de que a Marquesa de Cabra – o amor e a obsessão de sua vida – tinha saído do Chile, onde a queda do regime espanhol era iminente, e se encontrava em Lima junto a seu marido. Então, o protagonista decide empreender mais uma longa viagem ao encontro da misteriosa Ofelia Salamanca.

A seguir, no capítulo “A Cidade dos Reis”, o leitor se reencontrará com Baltasar em uma festa da aristocracia limenha, na residência do vice-rei Abascal, onde a presença do Marquês de Cabra contrasta com a ausência de sua esposa, Ofelia, que, segundo seu marido, deixara Lima, triste e muito nervosa, por causa dos motins patriotas que assolavam a região. Toda a cena da festa constitui um quadro ilustrativo da situação social e política de Lima, bastião sul-americano do regime colonial espanhol. Funcionários da Coroa, jovens das elites crioulas, membros da igreja, e outros personagens representativos de diferentes setores da sociedade de Lima, brincam, interagem, trocam ideias e se expressam em um cenário que evidencia uma América colonial que tem seus dias contados, um regime político e uma realidade social que, inevitavelmente, está chegando a seu fim. A ideia que este quadro transmite, através de uma descrição de certo modo carnavalesca do ambiente (situações, personagens, diálogos etc.), é de degradação, corrupção, negligência, alienação – condição geral que simboliza a conjuntura sociopolítica do principal vice-reinado espanhol no apogeu de sua decadência.

Entre os diversos diálogos que, junto a relatos e descrições, constituem a cena da festa, a seguinte intervenção – de “uma senhora velhíssima, coalhada de véus e com mais mantilhas que cabelos na cabeça” (FUENTES, 1996, p. 132) – é um exemplo bastante ilustrativo da situação comentada. Abordando-o inesperadamente, a mulher

[...] rezingou para Baltasar como quem ensina uma lição fundamental:

– Os criados se adaptam, são os únicos que sabem adaptar-se a sociedades como a nossa. As aias quíchuas abandonaram a nobreza inca para servir aos espanhóis. Agora vão abandonar os espanhóis para servir os patriotas crioulos, como tu, moço imberbe.

[...]

– E outra coisa. Viste o serviço de prata da tal Ofélia Salamanca? Pois vê se consegues que o marido dela, o cornudo do Marquês, te convide para jantar, e verás o destino de toda a prata das Índias, jovem mancebo, donzel, moçoilo, como te devo chamar? Tão bem-apegoado, tão jovem! – baliu a anciã amparada por dois criados índios vestidos com casacas versalhesas e perucas de algodão; agitou os braços a velhota, andem, ladinos de merda, ajudem-me, não parem, ninguém merece a minha conversa por mais de um minuto, não tenho tempo. (FUENTES, 1996, p. 132-133)

Um dos personagens principais dessa passagem do livro, a cena da festa na residência do vice-rei, é o velho preceptor de Baltasar Bustos, o ex-jesuíta Julián Ríos, com quem o protagonista não se encontrava havia muitos anos. Após cumprimentar seu antigo discípulo, e trocar algumas palavras com este, o padre compara a festa com uma autêntica sessão de circo, e comenta com Baltasar que, nessas reuniões, o espetáculo principal costumava ser dado pelo próprio Marquês de Cabra, a quem Julián Ríos decide provocar com suas ideias iluministas. Desse modo, Fuentes introduz um diálogo, ou troca de opiniões, entre o aristocrata espanhol e o velho jesuíta. Trata-se de uma passagem da obra que busca reproduzir dois pontos de vista frequentes, e antagônicos, sobre a situação política e social da América Hispânica durante a época da revolução independentista. Tais pontos de vista, de ambos os personagens, podem ser resumidos através de alguns fragmentos do capítulo:

– A revolução moderna está totalmente dividida entre estes irmãos inimigos, Rousseau e Voltaire. O genebrês queria que o povo agisse. O outro, que o povo fosse guiado. Contudo, como é preciso muito tempo para que o povo se eduque e aja com prudência, deve-se guiá-lo de imediato, e Voltaire ganha a partida e não a perde nunca mais. O que disse o velho cínico?

– A luz desce gradualmente [...]. – Ao povo baixo basta o exemplo dos superiores. (FUENTES, 1996, p. 134)

Nessa intervenção, valendo-se de uma descontextualização proposital de certos aspectos do discurso voltairiano, o Marquês de Cabra utiliza e joga com as próprias ideias iluministas de seus rivais ideológicos para argumentar a favor de uma sociedade classista. Porém, Julián Ríos, defensor da igualdade promulgada por Rousseau, rebate dando a entender

que uma sociedade justa e igualitária é uma questão de virtude, e está sujeita às intenções daqueles que a conformam, principalmente, dos setores dominantes. Para Rousseau, a igualdade entre os homens é condição natural. Assim, das palavras do ex-jesuíta, pode deduzir-se que esse estado de equidade social só depende do respeito pela natureza do ser humano, assim como da boa vontade e determinação para promover as mudanças necessárias, sobretudo, por parte daqueles que detêm o poder político e econômico.

Mas o Marquês e o ex-jesuíta continuam a defender suas posições:

- [...] A revolução moderna cria apenas uma nova elite. Para quê, se a antiga elite era mais fina e experiente na mesma coisa que nova vai fazer: distribuir injustiça?
- transferir em um ano a propriedade de um grupo ínfimo de donos para uma massa de quatro milhões de eleitores não me parece tão elitista, senhor Marquês. [...]
- Bah! [...] Todo o terror jacobino da França me parece menos doloroso que a injustiça elitista da revolução norte-americana. Revolução, senhores, que não toca na escravidão, antes a consagra...
- Seremos nós menos racistas que eles? [...]
- O que é que se pode fazer, senhor... senhor...? [...] ou seja, que é que se pode fazer se é a própria gente de cor que acorre aos tribunais [...] para pedir um atestado de brancura? [...]
- Todos cooperamos, senhor Marquês. As famílias brancas também entram com ações [...] para impedir que qualquer de seus membros se casem com gente de cor. (FUENTES, 1996, p. 134-135)

Nesse fragmento é possível detectar um ponto em comum entre a argumentação do Marquês, que representa a posição dos setores fieis à coroa espanhola, aristocratas e funcionários peninsulares, e o ponto de vista dos caudilhos revolucionários das republiquetas do interior. Embora estes últimos fossem a favor da independência, e os primeiros seus inimigos mortais, ambos, em seus discursos políticos, coincidem em apontar que o caminho traçado pela independência americana não seria mais do que uma troca de poderes tirânicos e elitistas: o poder da elite crioula no lugar do poder da aristocracia espanhola. Cabe destacar que esse conceito de “mera troca de poderes elitistas” , apesar de estar inserida em contextos ideológicos diferentes e politicamente antagônicos, faz parte de uma linha argumentativa bastante recorrente na obra, seja a favor dos ideais conservadores, seja a favor dos ideais revolucionários, principalmente, do interior do país. Disto se deduz que a desconsideração para com os setores sociais excluídos, por parte daqueles que se disputavam o poder em tempos da revolução, é um aspecto importante entre os que conformam o ponto de vista da obra, no sentido de a exclusão social ter sido um fator determinante na formação das nações

hispano-americanas, que até hoje carregam o estigma da discriminação e do desrespeito pelos direitos humanos.

Como contestação às afirmações do Marquês, o velho preceptor de Baltasar põe como exemplo a redistribuição de terras feita pela revolução norte-americana, mas isto não comove o aristocrata, que retruca mencionando os interesses econômicos que haveria por trás dessa reforma, assim como o fato de os independentistas norte-americanos não terem abolido a escravidão, apesar de o Iluminismo, teoricamente, ter sido a base filosófica da revolução. Frente a tais argumentos, Ríos manifesta sua confiança em que os revolucionários hispano-americanos sejam menos racistas, e que o caso dos Estados Unidos não teria por que se repetir na América Espanhola. Contudo, para o Marquês, isso não adiantaria de nada, já que, segundo ele, são os próprios negros, índios e pardos os que renegam de sua cor e raça. Ao qual Ríos contesta que se trata de um fenômeno lógico, dando a entender que é uma reação compreensível, uma espécie de instinto de sobrevivência, em uma sociedade que, por séculos, os tem marginalizado e maltratado impiedosamente.

Desse modo, a discussão entre Julián Ríos e o Marquês de Cabra mostra alguns dos pontos de vista e visões de mundo que pairavam por aquela América conturbada nas primeiras décadas do século XIX, representadas, neste caso, por duas figuras que simbolizam ideários radicalmente opostos. Tratava-se de dois modelos nacionais irreconciliáveis – uma América republicana e Independiente vs. uma América monárquica e colonial –, duas propostas sociais e políticas que, naquele contexto histórico, só poderiam se encontrar nos campos de batalha. É o que deixam claro os personagens ao continuarem o diálogo:

– Em resumo [...], tenho razão ao afirmar diante dos senhores que minha única virtude foi a boa administração da injustiça e que, pessoalmente, prefiro morrer a deixar de ser injusto.

[...]

– O privilégio é como a túnica de Neso: quando tirada, tira-se também a carne.

O Marquês virou-se como uma vespa e falou como látego:

– Façam sua guerra de independência. Logo virá a desilusão. Não faço frases de efeito. Faço prognósticos concretos. Uma economia estagnada, sem a proteção da Espanha, mas incapaz de competir no mundo. Uma sociedade de privilégios, pois não será expulsando os espanhóis que os crioulos deixarão de ser injustos, cruéis e gananciosos. E ditadura atrás de ditadura para cobrir o vazio entre o país das leis e o país das realidades. Destruirão o teto da tradição. Não saberão, porém, sobreviver ao ar livre das novidades. O que para um inglês é um alísio [...], será um furação para um peruano: a idade moderna. (FUENTES, 1996, p. 135-136)

Nesse momento da discussão, contestando os argumentos do Marquês, Baltasar intervém, pondo de manifesto um idealismo certamente inocente, sobretudo, tendo em conta a retórica e a sagacidade verbal de seu interlocutor ao defender as ideias colonialistas. Dessa forma, a cena simboliza a imaturidade política que caracterizava o processo de independência e, em consequência, o novo projeto nacional hispano-americano.

- Faremos a nossa própria modernidade, não a dos ingleses ou dos franceses, senhor Marquês – disse o jovem Baltasar, imaginando um teto francês que cobrisse Sabina do abandono da Espanha, a tão temida intempérie.
- [...] seu jovem discípulo [...] sabe que todas as águas acabam encontrando-se, não é verdade?
- Os rios discorrem – disse o preceptor.
- O os rios discorrem, os criados criam, os curas curam, se é que podem, os castrai por sorte não castram, mas os jovens de cara queimada e barba recém-cortada me chamam a atenção: discorrem, criam, curam ou castram?
- Nada disso, senhor Marquês – disse Baltasar. – Às vezes, só desejam.
- Pois que não desejem o que é dos outros [...]. Neste país a única prática sábia é enfiar o dedo no cu de cada mineiro quando sai do trabalho, para ver si não está roubando ouro... (FUENTES, 1996, p. 136)

Após a grosseria proferida pelo Marquês, e esperando pôr fim àquela inconveniente discussão sobre o assunto de moda – independência vs. lealdade à coroa –, o vice-rei, Don Fernando de Abascal, que até o momento não tinha se manifestado, concluiu com frieza: “Os americanos nasceram para ser escravos, destinados pela natureza a vegetar na subserviência e na abnegação” (FUENTES, 1996, p. 135 -137). As páginas seguintes constituem um quase monólogo por parte do Marquês de Cabra, em que o ódio e a frustração do aristocrata, pela queda inevitável do regime colonial, se traduzem em uma agressiva cruzada verbal contra os nativos americanos, especialmente, os “crioulos de merda” (como ele os chama), a quem o Marquês acusa de cínicos, corruptos, bárbaros, ignorantes. Nesse sentido, as manifestações do Marquês chamam a atenção pelo furioso encarniçamento com que o personagem expressa seu desprezo por qualquer ser humano oriundo da América:

Ladino de merda, limpa as barracas, faz a cama, esfrega o chão, desinfeta as privadas, traz lenha, serve-me água, não reclames se eu te der um chute no traseiro, não deixes escapar um suspiro se te der um tapa na cara, não levantes a cabeça se te disser: Olha para os meus pés, ladino de merda, pois nem à altura dos meus pés chega tua alma, se é que tens alma, pobre-diabo.

O Marquês, mais agitado que quanto ele supunha, fez uma pausa e tomou fôlego para dizer que um crioulo sempre dirá tudo isso a um ladino de merda como o que ele estava segurando pelo pescoço. Diria isso ainda que fosse patriota, porque, antes de ser patriota, era crioulo de merda também. (FUENTES, 1996, p. 138)

É importante destacar que, ao apresentar as correntes ideológicas que rivalizavam no contexto político e social da América Hispânica em tempos da revolução independentista, *A campanha* não demonstra intenção de tomar partido por uma ou outra facção, ou pelo menos de fazê-lo de modo aberto e claro. Os personagens e os discursos por estes proferidos, independentemente do lado que representem, são construídos pelo autor buscando certo equilíbrio entre as virtudes, os defeitos e a força dos argumentos que sustentam as diferentes posições e pontos de vista. Por exemplo, apesar de que em um contexto atual – considerando a época de publicação da obra e a evolução do pensamento humano – a posição e o discurso do Marquês de Cabra seriam inaceitáveis, Fuentes consegue dotá-lo de coerência e transformá-lo em “aceitável”. Para isto, a estratégia do autor se baseia em uma retórica carnavalesca – singularmente divertida – e em uma progressão argumentativa coerente e sólida. Nesse sentido, também deve destacar-se a habilidade do autor de transportar e inserir o leitor no contexto histórico dos acontecimentos, fazendo com que sua avaliação da situação, e dos discursos correspondentes, parta da visão de mundo que se tinha na época, independente de posicionamentos ideológicos. Dessa maneira, os aristocráticos delírios colonialistas e racistas do Marquês acabam resultando verossímeis e, de certo modo, compreensíveis.

Neste sentido, cabe ressaltar que, assim como há casos em que a abordagem crítica da história depende da perspectiva distante do presente, há outros em que a compreensão de fatos históricos, e de certos posicionamentos ideológicos, depende de uma aproximação ao passado. E *A campanha* oferece ao leitor a possibilidade de transitar entre o passado histórico e o presente, fazendo dele ora um personagem da história, no sentido de poder compartilhar a perspectiva dos personagens do livro, ora um analista distante no tempo.

Em razão disso, cabe dizer que a obra goza de certa independência ideológica quanto ao modelo de América que os patriotas ou os espanhóis pretendiam construir ou manter. Desse modo, pode-se deduzir que uma das propostas do livro, além do estritamente estético, é apresentar uma leitura alternativa e crítica da conjuntura social e política da gênese nacional hispano-americana, ou seja, uma leitura que se traduza em uma versão da história capaz de

chamar à reflexão, e de despertar a criticidade, sobre um dos processos históricos mais importantes do continente, a emancipação das colônias espanholas.

Esta parte do livro – o capítulo intitulado “A Cidade dos Reis” (referência a Lima) – conclui com uma conversa entre Baltasar Bustos e Julián Ríos, em que o velho jesuíta faz algumas reflexões sobre as mudanças e o conturbado momento que está vivendo a América Hispânica. O seguinte fragmento se refere a uma questão bastante polêmica sobre a filosofia progressista:

[...] o sábio preceptor sabia da necessidade de proteção desse rapaz que saía não apenas para o mundo mas para um mundo radicalmente novo, que se desprendia dolorosamente de um passado que julgava abominável, mas que era o seu; entenderiam os patriotas sul-americanos que sem esse passado nunca seriam o que desejavam ser: paradigmas da modernidade? A novidade já é em si uma anacronia: corre para a velhice e a morte irremediáveis. O passado renovado é a única garantia de modernidade, tal era a lição do padre Ríos para o jovem discípulo argentino, que essa noite lhe parecia tão desamparado como o continente inteiro [...]. (FUENTES, 1996, p. 141)

Pela autoridade moral e intelectual que a obra outorga a Julián Ríos, implícita na construção do personagem, é possível afirmar que o pensamento revolucionário que defende a ruptura radical com o passado, ou a negação deste, é visto pelo autor como um aspecto negativo do processo de independência. Nesse sentido, a pertinente comparação entre o desamparo de Baltasar e o desamparo do continente confirma tal ponto de vista. Assim, a intenção de neutralidade ideológica – evidenciada no tratamento de outros temas da obra – cede lugar a um posicionamento do texto perante o modelo de revolução que resultaria mais adequado.

Outro tema deste capítulo é a fragilidade institucional, no amplo sentido do termo, que caracterizava o regime colonial espanhol. Quanto a esta questão, a obra busca evidenciar a incompetência e a falta de seriedade com que a Espanha administrou suas colônias ao longo de três séculos, sugerindo, desse modo, outros dos problemas que teriam marcado o nascimento das novas nações hispano-americanas. Trata-se de uma herança espanhola que se insinua como causa da instabilidade política e social que tem caracterizado a América Hispânica em seus duzentos anos de vida, como continente politicamente independente.

O simbolismo da cena em que Bustos e Ríos percorrem as ruas de Lima³² é particularmente sugestivo no que diz respeito a esse tema:

Guiando Baltasar Bustos pelas ruas dessa cidade sempre perigosa, secreta, construída com os barros incompatíveis da arrogância e o ressentimento e por isso feroz em sua capacidade de humilhar o fraco e violentar o poderoso, Julián Ríos permitiu-se observar que para quaisquer gatunos, desses que abundam nessa cidade de extremos sociais, bastaria uma vasilha com água e uma colher para abrir uma passagem nas paredes de lodo de Lima; cidade desprevenida, sem projetos de longo prazo que galvanizassem as vontades, tudo se resumia em esperar que, uma vez mais, a chuva ameaçasse o dia inteiro, mas nunca chovesse de verdade, porque uma autêntica tormenta tropical dissolveria, materialmente, a cidade sem estrutura de pedra [...]

Um dia cairá um temporal aqui, disse Ríos ao protegido [...] (FUENTES, 1996, p. 142)

Efetivamente, o temporal anunciado pelo velho jesuíta estava próximo. Assim o confirmam as palavras cheias de ódio e de determinação proferidas por Baltasar no ouvido do Marquês de Cabra:

Eu amo a tua mulher, eu queimei vivo o teu filho, e não terás outro, vivo ou morto, pois em cinco anos perdeste a tua virilidade e não passas de um espantalho senil, vou seguir a tua mulher até o fim do mundo e obrigá-la a me amar, em nome da justiça, porque ela tem a obrigação de amar um homem apaixonado por ela e capaz de tudo por ela. (FUENTES, 1996, p. 146)

Essa passagem do texto – que pode ser lida como uma analogia entre Bustos e a revolução, entre o Marquês e o regime colonial, e entre Ofelia e América – evidenciam que o sentimento de ódio e de desprezo, antes expressado pelo aristocrata espanhol, era recíproco. Inevitavelmente, tal sentimento seria o alicerce do novo mundo – países construídos a partir da ruptura incondicional com o passado e de um profundo ressentimento contra sua própria identidade. Começo adequado? É um dos questionamentos que a obra propõe ao leitor.

Já com relação ao sagaz Marquês de Cabra, embora morto, este não iria deixar sem resposta a ofensa de Bustos. Assim, em seu testamento “oferece uma vultosa renda vitalícia

³² Núcleo político, comercial e cultural da América colonial.

ao ladino que ficar todo dia na esquina do Pílon del Molino Quebrado para que os crioulos passantes lhe dêem pontapés”, e, desse modo “evitar a frustração de todos os peruanos que fiquem sem escravos”; por último, “ordena a aristocracia colonial saquear -se a si mesma, para que os rebeldes não encontrem nada” (FUENTES, 1996, p. 147).

Finalmente, três aspectos estilísticos recorrentes em “A Cidade dos Reis” – capítulo que relata as vivências de Baltasar Bustos na cidade de Lima –, e característicos da narrativa histórica pós-moderna, merecem ser comentados: em primeiro lugar, a descrição carnavalesca de personagens e situações na festa do vice-rei, a partir do exagero, da caricaturização e da construção de figuras grotescas, elementos que produzem uma quebra de expectativas, subvertendo o modelo cognitivo padrão para esse tipo de cena social; segundo, indícios de anacronismos com relação ao foco narrativo, como os prognósticos militares e políticos do Marquês de Cabra e de Julián Ríos, que, mais do que uma previsão de possibilidades, são um relato de acontecimentos registrados pela história, porém, cronologicamente, posteriores à ambientação temporal do enredo; e por último, as várias marcas metaficcionalis, como “Faltam poucas páginas para terminar este capítulo” (FUENTES, 1996, p. 147), ou as palavras com que o autor lhe põe fim:

Dorrego e eu, Varela, [...] reunimo-nos diante dos mapas do continente e traçamos os vaivens imaginários de exércitos inexistentes: campanhas sempre perigosas, mas no final triunfantes, de exércitos ideais, fantasmagóricos, sul-americanos... Dessa maneira, Dorrego e eu, Varela, transformamos a História na presença de uma ausência. É outro o nome da perfeição ideal? (FUENTES, 1996, p. 147-148)

É assim que conclui “A Cidade dos Reis”. A próxima etapa da aventura Baltasar Bustos será nada menos que ao lado do General San Martín, participando de uma das mais importantes campanhas militares da guerra da independência: a travessia dos Andes.

5.5 Os Andes: diálogos com o Libertador

Agora, no Chile, Baltasar Bustos passeia pelos salões de Santiago como um crioulo fiel à coroa. Aparentemente, a mudança de bando se devia, entre outras razões, ao fato de Lanza ter posto preço a sua cabeça por desertor. Na cidade transandina quase não se falava de outra coisa que não fosse o iminente ataque do Exército Patriota liderado por San Martín. E, embora as autoridades coloniais previssem e garantissem uma esmagadora vitória realista, no fundo, a sociedade chilena não acreditava que as tropas espanholas conseguiriam deter o avanço das forças rebeldes. E devido a essa situação,

Santiago de Chile era uma cidade aterrorizada no início do verão de 1816, e precisamente por esse motivo os 40 mil habitantes tinham decidido divertir-se até a morte e gastar até o último centavo, mas a feira de boatos culminava, tal como em Lima, nas festas, contínuas, simultâneas, com que a sociedade realista, cada vez mais minguada, tentava exorcizar o triunfo insurgente [...] (FUENTES, 1996, p. 153)

O fragmento acima, e outras descrições referentes à vida social chilena, feitas em forma de relato ou de diálogos entre diferentes personagens, é uma maneira inovadora de familiarizar o leitor com contexto histórico em questão. O temor e o nervosismo daqueles que, por sua situação política ou social, seriam “vítimas” certas do novo regime, refletidos em condutas sociais históricas, viciosas e decadentes, constituem um aspecto da revolução pouco tratado pela historiografia ou pelas narrativas históricas tradicionais – textos que comumente são caracterizados por uma visão alheia a tais sentimentos humanos e comportamentos sociais.

Assim como o estado de corrupção e decadência da sociedade colonial, diversos temas sociais são abordados pela obra através dos diálogos que dão progressão ao enredo. Como exemplo disso, pode citar-se o seguinte fragmento, correspondente à cena de uma reunião social em um salão de Santiago, que aborda o tema dos nativos americanos:

[...] o próprio San Martín se reunira com os chefes das tribos pehuenches, do Chile, numa grande assembléia, para cruzar-lhes as terras planas, surpreender a nós, espanhóis, no Planchón, e devolver aos índios a liberdade.

[...]

– Os senhores acreditam numa única palavra desses índios embusteiros? – Baltasar riu-se.

– Tudo indica que tenham traído San Martín – disse o tenente de costeletas.

– Assim como podem ter traído a nós, realistas – insistiu Baltasar. – Ninguém sabe o que pensar! (FUENTES, 1996, p. 155)

Duas questões bastantes polêmicas estão presentes nessa curta passagem (e em várias outras): uma delas diz respeito à imagem que a sociedade colonial tinha dos índios, mais particularmente, o estigma de vagabundos, ladinos, falsos, interesseiros e traidores; e a outra questão é sobre o papel que eles cumpriram nas guerras da independência – que para alguns foi insignificante, e para outros, decisivo. Trata-se de mais um exemplo de como o tema social se encontra presente em quase todos os diálogos, relatos e descrições que conformam o texto de *A campanha*, um livro que, de diferentes formas, direta ou indiretamente, propõe reflexões, levanta questionamentos e sugere respostas sobre o contexto histórico da revolução independentista hispano-americana. E, desse modo, através de uma visita revisionista ao passado, a obra também propõe uma reavaliação das causas que levaram aos problemas da América Latina atual, como é o caso dos constantes conflitos políticos, sociais, culturais e territoriais entre povos indígenas, governos e diversos setores da sociedade.

Outro dos temas que surge no diálogo entre Baltasar e personalidades da sociedade chilena, presentes no salão, refere-se à adesão e aos serviços prestados por numerosos padres católicos ao bando rebelde:

Preocupemo-nos mais com os sacerdotes iluministas, ébrios de leituras francesas – acrescentou o jovem sacerdote, como para apagar de pronto qualquer má impressão e tornar ainda mais confissão a discussão. – Temos o poder da confissão e influenciamos as consciências de militares, funcionários públicos e donas de casa... Sei que no Chile são numerosos os padres desleais e que seu trabalho de sapa é interminável. (FUENTES, 1996, p. 155)

A história latino-americana registra muitos nomes de religiosos cujas contribuições à revolução foram fundamentais durante o processo de independência. Eles são representados

em *A campanha* pelos personagens Francisco Arias³³, Luis Beltrán³⁴ e Anselmo Quintana³⁵. Este fenômeno, a existência de correntes progressistas no seio da igreja católica, tem sido frequente nos diferentes movimentos revolucionários que se sucederam na América Latina ao longo de sua história. Pode citar-se, por exemplo, o caso das ditaduras militares das últimas décadas do século XX, em que sacerdotes católicos tiveram papéis decisivos como membros dos grupos rebeldes que ofereceram resistência aos célebres “gobiernos de facto” que, nas décadas de 60, 70 e 80, se espalharam por quase toda a América do Sul e Central.

Depois dos fatos que situam Baltasar na cidade de Santiago, o leitor descobrirá que, na verdade, o protagonista não mudara de bando. Bustos, patriota e mais rebelde que nunca, encontrava-se no Chile cumprindo uma missão de espionagem ao serviço do General San Martín, que, em Mendoza, ao pé da cordilheira argentina, preparava uma campanha militar para libertar o Chile e o Peru. Os próximos acontecimentos de *A campanha* são as ações do protagonista como oficial do Exército dos Andes.

Sendo homem próximo ao Libertador, Baltasar dialoga frequentemente com ele, e é dessa forma, através das palavras do famoso general, que a obra propõe uma reflexão sobre a situação política que se seguirá à independência da América Hispânica. Cabe destacar que, ao escolher San Martín (interlocutor de Bustos) como voz do discurso principal, o autor imprime credibilidade ao ponto de vista apresentado, já que se trata de um herói da independência, um prócer que goza de grande prestígio como figura histórica – patriota, inteligente, visionário, virtuoso etc.

E a esse recurso persuasivo, somam-se as marcas do anacronismo próprio da metaficção historiográfica, que, embora sutis, dão sustento aos prognósticos do General. Lembre-se que a abordagem de temas históricos a partir da perspectiva do presente – aspecto que em *A campanha* seria um anacronismo, já que o narrador é também personagem –, confere ao discurso um poderoso argumento: a comprovação de fatos por meio da história. Vale esclarecer que, no caso de *A campanha*, a distorção consciente do tempo – quanto ao foco narrativo – não ocorre de maneira explícita, como no caso de outras narrativas históricas pós-modernas, mas é sugerida nas entrelinhas do texto, por exemplo:

³³ Personagem fictício, amigo de Baltasar Bustos e companheiro de armas no Exército dos Andes.

³⁴ Brevemente mencionado na obra, trata-se de uma destacada figura da história argentina. Participou da campanha libertadora do General San Martín como encarregado da artilharia do Exército dos Andes.

³⁵ Personagem fictício, líder da revolução mexicana, que luta pela independência e pela igualdade de direitos para todos os mexicanos.

A injustiça também me preocupa – disse San Martín. – E, por onde quer que passemos, vamos declarar a liberdade de comércio, acabar com a Inquisição, abolir a escravidão e banir a tortura. Os senhores, no entanto, já sabem o que aconteceu com Castelli e Belgrano no Alto Peru. Proclamaram os ideais do Iluminismo diante dos índios, que não os entendiam, e espantaram os crioulos, que não querem revoluções permanentes. Não bastam as teorias ou os indivíduos para alcançar a justiça. É necessário criar instituições permanentes. Agora, porém, temos que conseguir a independência. Depois virão as dores de cabeça. (FUENTES, p. 168-169)

Além de abordar, mais uma vez, a dicotomia “discurso iluminista X realidade americana” – de forma que se parece mais com o resultado de uma avaliação futura do que com uma discussão daquela época³⁶ –, o personagem fala da necessidade de criar instituições sólidas e das “dores de cabeça” que causará o processo de organização nacional após a independência. Nas palavras de San Martín, não é difícil identificar a referência da obra a dois aspectos que evidenciam certo anacronismo: um deles seria a fraqueza institucional que a América Latina herdou e nunca soube reverter; e o outro, relacionado às “dores de cabeça” vindouras, teria a ver com o sofrimento que tal situação tem causado ao povo latino-americano até os dias de hoje.

Ao longo de várias páginas da obra, San Martín, por meio de suas conversas com Bustos, Echagüe e Arias, expõe seus pontos de vista sobre diversos aspectos da situação social e política da América Hispânica. Estas intervenções do General, às vezes em forma de avaliação da realidade presente (contemporânea a ele), e outras, em maneira de prognóstico, ou, simplesmente, como manifestação de ideias, constituem um interessante exame e diagnóstico da América espanhola ao longo de sua história. A seguir, algumas das palavras do General São Martín:

Gostamos muito do equilíbrio, da simetria geral, para esconder a confusão de nossas malformadas sociedades. Fascina-nos a hierarquia, a proteção dogmática, tudo o que herdamos da Igreja e da Espanha. Esquecemos que debaixo das cúpulas da certeza e das colunas da lei há um sonho cheio de pedras, aves de rapina e areias movediças que porão em perigo todo o equilíbrio da República.
[...]
Por isso lhes digo desde já que, se triunfamos, na realidade teremos sido derrotados se entregarmos o poder ao braço forte de um militar vitorioso.
[...]

³⁶ Embora as palavras do personagem não resultem inverossímeis, já que é possível que pessoas daquela época (início do século XIX) tivessem tal visão da situação política e social da América, o tom didático da fala, e a forma de ideia acabada, transmitem a impressão de que se trata de tópicos históricos produto de estudos e análises posteriores, realizados a partir de uma considerável distância temporal.

A pátria será salva por todos os cidadãos, não por um chefe militar.

[...]

Se não criarmos instituições, se não alcançarmos a unidade entre os americanos, iremos da divisão para a hostilidade, da hostilidade para a guerra fratricida. Prometo isto ao senhor: matarei maturrangos, mas não argentinos. Isso nunca. Meu sabre não sairá da bainha por razões políticas. (FUENTES, 1996, p.169-170)

O fragmento acima resume a resposta de San Martín a um sentimento popular que, causado pela euforia da guerra da independência, depositava a esperança de organização nacional pós-independência – pacificação, união, ordem etc. – no governo de um verdadeiro líder patriota, que conduzisse o país com energia e braço forte. Isso implicava um militar de prestígio, e em consequência, o nome do Libertador. Tal situação era compreensível naqueles tempos de guerra, quando a competência de um comandante como San Martín era o que transmitia segurança, tanto aos liderados no campo de batalha como aos cidadãos cujo bem-estar geral dependia da vitória militar. Desse modo, em sua resposta, o prócer argentino manifesta seu ponto de vista em favor das instituições democráticas, demonstrando um posicionamento politicamente moderno e sensato. Cabe destacar que as convicções ideológicas do General San Martín fictício são coerentes com as ideias e as ações de seu homônimo histórico, que nunca teve pretensões políticas e sempre se negou a tomar partido nas lutas internas que, como ele vaticinara, ocorreram em seu país após a independência.

Através dessa passagem, no que poderia ser lido como uma apologia progressista, o autor encontra uma oportunidade de crítica, referindo-se à herança espanhola – a mentalidade católica e conservadora – como um péssimo augúrio para a América Hispânica. Mas, tratando-se de palavras profanas, resulta mais significativo, e contundente, o momento em que

San Martín pôs diante de si a Virgem Generala, Nossa Senhora do Carmo, declarada patrona do Exército dos Andes. Todavia, no centro dessa figura grande como uma boneca de luxo, triangular como um amantíssimo sexo de mulher, Baltasar colocou, no lugar do rosto cingido pela coifa branca da virgindade materna, o rosto de Ofelia Salamanca, sorrindo-lhe como si ele fosse tudo isto, dono do brinquedo, amante da mulher, prole da mãe... (FUENTES, 1996, p. 171)

Nas conversas com o Libertador e seus companheiros de armas, Baltasar volta a manifestar sua preocupação com a desigualdade social imperante na América, só que, nessa

questão, o idealismo de antes foi se transformando em resignação. Desse modo, em vez de falar entusiasticamente do que deve ser feito para transformar a realidade, o protagonista se limita a constatar, às vezes até de maneira irônica, uma realidade que ele vê cada vez mais difícil de mudar:

- No Peru, nós os chamávamos de ladinos de merda – disse [...] Bustos a Arias.
 - Não te preocupes. Entre si chamam-se de coisas piores.
 - Isso não resolve o problema da justiça [...]. Vamo-nos libertar dos espanhóis para pôr os crioulos em seu lugar, sempre acima do ladino e do índio?
- Echagüe riu:
- Não te preocupes com isso agora, Balta. Preocupa-te apenas com a glória... Cantarolou, *le jour de gloire est arrivé* [...] (FUENTES, 1996, p. 168)

Note-se que o texto, além de retomar o tema da situação social do índio e de outros grupos marginalizados, reforça uma das contradições ideológicas que caracterizaram a revolução independentista: o fato de a igualdade não fazer parte da glória perseguida pelos patriotas que, em teoria, eram movidos por ideais iluministas, como aqueles pregados pela revolução francesa: *Liberté, Égalité, Fraternité*. No referente ao assunto, há outra passagem do capítulo em que a questão surge mais uma vez:

- [...] os soldados recrutados recebiam uniformes e vestiam -nos ao ar livre [...]. O padre Francisco Arias se aproximou para ajudá-los a se vestir; muitos não sabiam por corretamente o uniforme, abotoar-se, enfaixar a cintura e atravessar a tira de couro no peito. Acenou para que os outros dois o ajudassem. Baltasar deteve Juan.
- Não faças isso. Tu te sentiras mal o dia em que já não puderes ser camarada dos que não são iguais a ti. Só esta guerra nos une. Depois, a sociedade nos dividirá. (FUENTES, 1996, p. 170-171)

Como comentado anteriormente, uma marca desta parte da obra (as conversas entre Bustos, Arias, Echagüe e San Martín) é o diálogo entre diferentes focos narrativos – uma espécie de jogo entre duas perspectivas do relato: uma delas, temporalmente contemporânea aos fatos relatados; e a outra, pertencente a um futuro distante, um futuro que permite conhecer fatos históricos posteriores à época em que o enredo está ambientado. São várias as passagens do texto em que pode ser detectado esse traço pós-moderno:

[...] e ele os acusou de provocar aquela discussão sobre um futuro hipotético a partir de um fato atual, visível, que era a vontade americana de conquistar a independência. [...] não era o momento de chorar sobre as nuvens vindouras [...]. Quem iria dizer, depois de tais jornadas, que um argentino, um chileno, um peruano não sabiam organizar-se nem governar-se a si mesmos? (FUENTES, 1996, p. 170)

As referências às lutas fratricidas previstas pelo General, às novas nações convertidas em escombros, assim como à transcendência histórica do próprio San Martín, constituem um aspecto recorrente ao longo do capítulo, em que questões políticas e sociais são tratadas a partir do conhecimento da história hispano-americana, história que Varela, amigo do protagonista e narrador de suas peripécias, não teria como avaliar da maneira em que o faz, ou seja, a partir de uma perspectiva contemporânea aos fatos narrados. A seguir, alguns dos fragmentos que sugerem essa visão distante dos acontecimentos referidos:

[...] promessas de mundos vindouros que eles, os cinco mil de San Martín, jamais veriam.

[...]

O momento era sublime, e ninguém o deveria perturbar. Que o desfrutassem, em nome de todas as gerações vindouras, os que tinham então o privilégio de ser americanos, no teto da América, acompanhando o libertador de América.

[...]

Vamos ser divididos pela realidade e pela lei, pela vontade federativa contra a vontade centralista.

[...]

já não haveria batalhas de sabres, lutas corpo a corpo e códigos de honra, tão somente mortes fratricidas, batalhas ganhas contra irmãos, não contra inimigos, guerras previsíveis, programadas, em que a morte seria decidida e infligida à distancia... Guerras sujas em que as vítimas seriam os fracos. (FUENTES, 1996, p. 172-176)

Quanto ao último parágrafo, a projeção do autor é ainda maior, já que as guerras que ele descreve transcendem as contendas internas entre unitários e federais – acontecidas na Argentina pós-independência durante várias décadas do século XIX –, podendo ser também uma referência aos muitos tipos de violência com os que América Latina tem convivido ao longo de toda sua história nacional: ditaduras militares, terrorismo de estado ou de grupos renegados, perseguição política, violência social, criminalidade, pobreza, discriminação, e todo tipo de violações aos mais elementares direitos humanos.

Terminada a travessia dos Andes, vencidas as batalhas contra os realistas, e estando o Chile libertado, Baltasar Bustos despediu-se de seus dois grandes amigos e companheiros de armas, o padre Francisco Arias e o tenente Juan de Echagüe, mortos em combate, e embarcou rumo a Panamá. “Em Santiago lhe tinham dito: A mulher que procuras anda por Caracas; mas não esperes nada bom dela. Para ele a guerra terminara e restava apenas a paixão”

(FUENTES, 1996, p.177)

5.6 Rumo ao norte: a etapa final

Na esperança de encontrar sua amada, Baltasar embarcou, em Valparaíso, em uma escuna que se dirigia ao norte: “Passou por Guayaquil, rumo a Buenaventura. Desembarcou no Panamá, atravessou o Darién... Embarcou em Cartagena para Maracaibo. Aí reinam os espanhóis, e ela pode comemorar suas vitórias, a grandessíssima cadela” (FUENTES, 1996, p. 184).

Ao relatar os primeiros momentos de Baltasar em Maracaibo, seu desembarque em terras venezuelanas, o narrador volta a fazer referência a uma questão social bastante recorrente na obra: a segregação racial. A contradição ideológica que em outras partes da América tinha como vítimas os índios, na Venezuela, recaía sobre os negros, que a essa altura da revolução já estavam conscientizados da realidade da independência:

todos queriam liberdade para si, mas ninguém queria igualdade com os negros, exasperados de cólera contra qualquer homem branco da Venezuela, espanhol, crioulo, ou o próprio Simón Bolívar, que condenara a explosão negra do Guatire como obra de um povo desumano e cruel que se alimentava do sangue e das propriedades dos patriotas. Baltasar Bustos viu agora o rescaldo da ira nos olhares amarelos e nos corpos suados que os espanhóis afastavam para que descesse a bagagem dos irlandeses, e ele, misturados a estes, pisou em solo que sentiu inseguro [...] (FUENTES, 1996, p. 183)

E assim, com a nova viagem do protagonista, *A campanha* muda radicalmente de ambiente, da cordilheira dos Andes para um

Porto doente, de bordeis e armazéns, estavam estes vazios pelo sítio constante imposto a Maracaibo pelas forças rebeldes, e aqueles repletos de todo lixo despejado por uma guerra que já durava, ininterrupta, oito anos, com os exércitos do rei e os da pátria disputando colheitas e gado, os escravos fugindo das fazendas incendiadas e dos senhores – raivosamente aferrados à escravidão, com independência ou sem ela; os camponeses sem terra, os aldeões sem aldeia a que regressar, os artesãos sem trabalho, os órfãos e as viúvas, todos se infiltravam no porto realista, onde escoava para o mundo a exportação, cada vez mais pobre, de chocolate. Como sempre, nosso amargo jantar ficava sem sobremesas para enviar ao mundo. (FUENTES, 1996, p. 184)

Através dessa descrição, o narrador ilustra um dos últimos redutos realistas (forças espanholas) que restavam no continente. Trata-se de um quadro que mostra uma situação social e política insustentável e, ao mesmo tempo, transmite um pessimismo fatalista quanto ao futuro da Venezuela e da América Latina. Desse modo, a sujeira, a violência, a destruição, a injustiça social, a segregação racial, a desocupação, a pobreza, a desestruturação institucional, o desgoverno e a desordem, constituem o alicerce da nova América – um projeto nacional baseado, teoricamente, na luta pela liberdade e pela igualdade. Um aspecto da economia colonial, lembrado pelo narrador no final dessa passagem, é particularmente significativo respeito do que a América Latina sempre representou no âmbito do mercado internacional: uma terra passível de ser explorada por países estrangeiros, uma fonte de matéria prima barata para atender as necessidades e os caprichos do “mundo civilizado”.

Em um bordel de Maracaibo, chamado Arlequim (daí o nome do capítulo “A Casa do Arlequim”), Baltasar reencontra Luz María – uma sensual e misteriosa viúva que ele conhecera nos salões de Lima –, que lhe dá informação sobre o possível paradeiro de Ofelia: “ele tinha de ir até Mérida e daí subir pela serra até o Páramo e o Pico del Águila, dar a volta e retornar” (FUENTES, 1996, p. 187). No trajeto indicado pela mulher, Baltasar não encontra sua amada, somente histórias sobre ela e sobre suas impiedosas ações em prol da causa realista.

Na viagem pela serra, o protagonista conhece um velho general mulato, um homem solitário que lutara na guerra da independência e

contava histórias desconhecidas, guerras contra os franceses e os ianques, golpes militares, torturas, exílios, uma interminável história de fracassos e de sonhos irrealizados, tudo adiado, tudo frustrado, apenas esperança, nada mais acaba e talvez seja melhor assim, porque aqui, quando tudo acaba, acaba mal... (FUENTES, 1996, p. 195)

Através desse anacronismo, em que fatos futuros são contados como se pertencessem ao passado, *A campanha* mostra uma visão fatalista, dando a entender que a trajetória da América Latina já ficara traçada com os primeiros ventos da revolução. Desse modo, além de se referir aos diversos problemas políticos e sociais que as novas nações tiveram que enfrentar durante o século XIX, como consequência de um processo de independência questionável em muitos sentidos, o livro projeta tais efeitos até a atualidade, sugerindo que os países latino-americanos não têm como escapar desses males. Trata-se de uma espécie de determinismo condicionado pela circularidade do tempo e da história.

O fatalismo da obra também diz respeito às esperanças de reconciliação entre o homem e a natureza, entre o povo e o continente americanos. Assim, o ideal rousseauiano de Baltasar, simbolizado em seu amor e sua procura por Ofélia – cuja beleza e sensualidade fazem dela uma representação da natureza americana – vai se transformando em uma utopia para o protagonista:

Baltasar Bustos ouvia e não encontrava na desolada natureza [...] a correspondência gozosa da alma solitária, plena, que une o indivíduo às coisas e a promessa à atualidade. Ao contrário, a ação humana de Ofelia impedia qualquer possibilidade de reconciliação, tornava diabólica a própria aventura da natureza, da qual parecia emanar, justificando-se nela, refletindo-a, a bela e cruel chilena. Alquebrou-se-lhe, então, a fé numa possível reconciliação do homem com a natureza; carregamos culpas em excesso, disse [...], qualquer reconciliação será forçada, não temos saída senão continuarmos a nos prejudicar uns aos outros, e nada nos prejudicará mais que a paixão caprichosa, o desdém autoritário, o poder exercido sem peias: Ofelia Salamanca. (FUENTES, 1996, p. 190)

Após dias na serra buscando Ofelia Salamanca, Baltasar Bustos decide regressar a Maracaibo, ao Arlequín, onde ficará durante algum tempo com sua amiga limenha. Assim, Baltasar convive entre realistas em uma cidade colonial abandonada a sua própria sorte. Os dias na Venezuela fazem o protagonista tomar consciência da miséria humana e do sofrimento causados por uma América corrompida, que, colonial ou independente, velha ou nova, está cansada, esgotada e condenada, pelas pretensões espanholas, pelas pretensões patriotas e pelas despreensões dos índios e dos negros.

Finalizada mais uma etapa de seu aprendizado – como homem e revolucionário –, estando em Maracaibo, Baltasar recebe um bilhete: “É de Ofelia Salamanca. Pede que vás ter com ela no México. Está a tua espera com o padre Quintana, em Veracruz” (FUENTES, 1996,

p. 203). Dois meses depois, o protagonista chega ao México, “era a etapa final de sua campanha guerreira e amorosa; dez anos, já, desde que raptara o bebê branco, pondo-lhe no lugar o negro, em Buenos Aires” (FUENTES, 1996, p. 208).

Na América do Sul, a vitória dos patriotas já estava quase consolidada e não restava nenhuma resistência de consideração por parte das forças realistas. Porém, no México, uma revolta de índios e camponeses, liderados por párocos rebeldes, deixava a independência pendente de um acordo entre o exército espanhol e os militares crioulos, para o qual estes últimos “[...] prometiam proteger os interesses das classes altas e impedir que as raças malditas, índios, negros, cafuzos, mulatos, chinos e mamelucos, se apoderassem do governo” (FUENTES, 1996, p. 208). Desse modo, *A campanha* mostra que o Iluminismo latino-americano era tão obscuro no México quanto na América do Sul, e que a revolução independentista que se alastrara por todo o continente havia carregado junto com ela a mesma contradição ideológica: a de uma “liberdade” intolerante e uma “igualdade” discriminatória. Tratava-se de um projeto nacional branco para uma terra de índios e negros, uma luta de interesses elitistas sem verdadeiras aspirações de justiça social.

Apesar de apontar reiteradamente esse Iluminismo distorcido como um dos grandes males da revolução hispano-americana, Carlos Fuentes translada ao México a esperança de uma revolução justa. Para isso, ele se vale da figura do padre rebelde Anselmo Quintana, personagem fictício que encarna a luta pela liberdade e a verdadeira igualdade. “Viva o padre Quintana e a igualdade das raças! (FUENTES, 1996, p. 210)”; “de agora em diante, já não haverá negros, nem índios, nem espanhóis, apenas mexicanos” (FUENTES, 1996, p. 221). No entanto, em *A campanha*, tais promessas não parecem ser mais do que uma eterna nostalgia americana, a saudade crônica de tudo aquilo que poderia ter sido, mas nunca foi nem será. E essa visão fatalista da obra fará morrer a esperança: “Vocês verão os traidores ganhar e Quintana perder” (FUENTES, 1996, p. 224); “Porão minha cabeça numa gaiola de ferro na praça de Veracruz. Serei um exemplo para quem sentir a tentação de rebelar-se...” (FUENTES, 1996, p. 241); “Depois virão os que lutam por dinheiro e poder. [...] será o fracasso da Nação” (FUENTES, 1996, p. 240).

Além dos relatos diretamente relacionados à progressão e desenlace da trama, este capítulo da obra – intitulado “Veracruz” e que inicia com a chegada de Baltasar ao México – se constitui de uma longa explanação do padre Quintana sobre sua forma de ver e entender a revolução. O fato de a campanha militar e amorosa do protagonista acabar no México, assim como seu processo de formação pessoal – refletido em uma atitude mais madura perante a

vida e em uma visão mais sensata sobre a realidade social e política da América Espanhola –, sugere que o autor vê na história de seu país a expressão mais “madura e sensata” da independência hispano-americana. Desse modo, as palavras do padre Anselmo Quintana são a conclusão do aprendizado de Baltasar Bustos, um processo baseado nas vivências de dez anos percorrendo o continente, perseguindo um amor, servindo à causa revolucionária e sendo guiado por importantes conselheiros, personagens que foram lhe ajudando a compreender melhor a natureza humana e a complexa relação dos homens com o continente americano.

As seguintes palavras de Quintana – que fazem parte do núcleo ideológico da obra –, são uma manifestação em defesa da pluralidade sociocultural latino-americana, uma diversidade que, para o autor, deveria ter sido respeitada pelo processo de independência, mas que até hoje continua como a grande assinatura pendente da América Latina:

Queremos agora ser europeus, ricos, governados pelo espírito das leis e dos direitos universais do homem? Pois eu te digo que nada será possível se não cuidarmos do cadaverzinho do nosso passado. O que eu estou pedindo é que não sacrifiquemos nada, meu filho, nem a magia dos índios, nem a teologia dos cristãos, nem a razão dos europeus contemporâneos: melhor ainda, resgatemos tudo o que somos para continuarmos sendo e sermos finalmente algo melhor. Não te deixes envolver e deslumbrar por uma só idéia, Baltasar. Põe num prato da balança todas as tuas idéias, e tudo o que as nega no outro, e então estarás mais perto da verdade. (FUENTES, 1996, p.236-237)

Mas, poderiam palavras sensatas vir de um sacerdote católico? Em *A campanha*, somente se forem proferidas por um padre apócrifo, como Anselmo Quintana, a quem Deus compreende e dá forças:

Deus é o ser supremo [...]. Ele continuará acreditando em nós, aconteça o que acontecer, ainda que O abandonemos e o reneguemos; foi esta a voz que escutei na noite da minha alma, conturbada pelos decretos de expulsão da Igreja e pelos convites a que me arrependesse, a voz de Cristo, dizendo-me: Continuarei acreditando em ti, Anselmo Quintana, apesar de seres sedutor, lascivo, libertino e hipócrita, que isso és – e como, raios, não haverias de ser?! , mas não és, Anselmo, meu filho, apóstata e herege, ateu ou traidor da pátria, isso é que não...Ouve-me bem, que é teu Deus quem te diz: “Essa mentira eu não deixo passar por nada.” Ergueu os olhos para dizer a Baltasar que lhe bastara ouvir tais argumentos da própria voz de Deus para lutar durante 10 anos. (FUENTES, 1996, p.236-237)

Terminada sua campanha militar e amorosa, Baltasar Bustos regressa a Buenos Aires, onde reencontra seus amigos Dorrego e Varela, e a Argentina com os olhares voltados para Bernardino Rivadavia³⁷, “o jovem ministro de governo que lutava pelos princípios liberais: educação gratuita, comunicações, colonização do interior, leilão das terras públicas, bibliotecas, livros, talentos... Uma frase sua dizia tudo: ‘Estamos antecipando o futuro...’ ” (FUENTES, 1996, p.246). De certa forma, era a promessa de uma Argentina pela qual ele lutara, mas que estava longe de ser uma realidade. Quanto à história de amor entre Baltasar e Ofelia, os capítulos “Veracruz” (penúltimo) e “O Irmão Caçula” (capítulo final e espécie de epílogo) trazem mudanças e surpresas na trama, que manterão o leitor em suspense até a última linha.

³⁷ Primeiro presidente da Argentina (1826-1827)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como romance histórico pós-moderno, *A campanha* apresenta, em maior ou menor grau, praticamente todos os traços que identificam uma obra com esse subgênero de narrativa, também chamado de metaficção historiográfica ou, no âmbito da literatura hispano-americana, *nueva novela histórica*. Assim, como pode ser constatado através da análise desenvolvida, o livro se constitui de uma série de elementos textuais e literários que o diferenciam significativamente das narrativas históricas tradicionais – aquelas escritas sob a influência do idealismo romântico ou do paisagismo *criollista*.

A carnavalização, marca frequente em *A campanha* – as festas e tertúlias nos salões da alta sociedade colonial, o bordel de Maracaibo etc. – contrasta com relatos trágicos de guerra, miséria, injustiça e desesperança, configurando uma visão tragicômica da história hispano-americana. Este aspecto da obra, o contraste entre os traços carnavalescos e o teor fatalista no relato de desgraças e calamidades, constitui um exemplo bastante abrangente do dialogismo característico de *la nueva novela histórica* – o livro projeta mais de uma interpretação sobre os fatos, os personagens e a visão de mundo. E sendo a carnavalização um elemento essencial no que diz respeito ao caráter dialógico de *A campanha*, e concordando com Menton (1993), é importante destacar que a rica intertextualidade presente no livro – as alusões às obras de Cervantes, García Márquez e a muitas outras, inclusive do próprio Fuentes – contribui significativamente para tom carnavalesco do romance.

Com relação à autorreferencialidade da obra, não resta dúvida que *A campanha* pode ser chamada de romance metaficcional, já que as referências ao processo narrativo, por parte do narrador e personagem (Manuel Varela), são bastantes claras e recorrentes ao longo do livro. Em alguns casos, os comentários do narrador se referem à fonte de informação que lhe permite seguir os passos – conhecer as aventuras e as peripécias – do protagonista pelo continente americano, que são as cartas do próprio Baltasar Bustos; em outros casos, as intervenções autorreferenciais, sempre vindas da voz do narrador, e as vezes em segunda pessoa, em forma de diálogo direto com o narratário, são alusões ao relato como manuscrito, um livro que está sendo escrito para, um dia, ser publicado. Dessa maneira, por meio de uma ou outra modalidade de autorreferência, *A campanha* é uma obra que fala de si mesma, talvez, como estratégia para dar autenticidade ao relato, ou, simplesmente, como efeito estético.

De qualquer modo, trata-se de um traço que reafirma a condição de *A campanha* como romance pós-moderno e como obra estilisticamente original.

Havendo-se apontado a ficcionalização de personagens históricos como uma das características da metaficção historiográfica, deve-se dizer que, em *A campanha*, este aspecto se limita a personagens relativamente secundários ou de pouca influência no desenvolvimento da trama, porém, muito importantes quanto ao conteúdo temático e ideológico da obra – são casos como os de Ildefonso de las Muñecas, Simón Rodríguez e San Martín. Já o papel de Miguel Lanza pode ser considerado determinante para as ações de Baltasar no Alto Peru e posterior desenrolar dos acontecimentos. Desse modo, exceto pelo papel de Lanza, Fuentes opta pelo protagonismo de personagens fictícios que, embora possam estar inspirados em figuras históricas, fazem de *A campanha* uma obra moderada quanto à distorção consciente da história.

Sobre outro dos aspectos que determinam esse traço do romance histórico pós-moderno – a alteração proposital da história –, os anacronismos, estes também se apresentam na obra de forma discreta. Como o estudo do livro o demonstra, os vaivens no tempo, relacionados ao foco narrativo, estão implícitos em prognósticos sobre a história hispano-americana, assim como em avaliações de acontecimentos históricos dedutivelmente futuros ao tempo da narração. Dessa forma, tais anacronismos nunca são manifestados de maneira explícita, exceto no caso das “histórias desconhecidas” que contava o velho general mulato, que, como visto na análise da obra, são uma referência clara e direta a fatos conhecidos da história da América Latina, episódios notavelmente posteriores ao momento do relato.

Quanto ao que Menton (1993) chama de subordinação da reprodução mimética de certo período histórico a conceitos filosóficos transcendentais, como uma das características de *la nueva novela histórica*, e concordando com o autor, detecta-se que a principal meta de *A campanha* não é a reprodução ou recreação de um determinado período da história, mas uma espécie de avaliação, e denúncia, da situação política e social da América Hispânica na época da revolução independentista. Apesar de a obra relatar e descrever com certa especificidade (literária, ficcional) fatos históricos relativos ao processo de independência, detecta-se que o principal foco de *A campanha* é o tratamento de certas questões ideológicas relacionadas ao(s) tema(s) obra. Nesse sentido, é possível identificar uma firme rejeição a qualquer tipo de dogmatismo que condicione o homem a uma única visão de mundo, inclusive o racionalismo pregado pelos ideais iluministas. Entre outros conceitos que podem ser consideradas o eixo da ideologia presente no livro, deve ser mencionada a ideia de que

entre o cinismo de Voltaire e o romantismo de Voltaire, está o equilíbrio de Diderot, ou seja, o mundo esta em um constante processo de mudança e o homem sempre tem a possibilidade de escolher. Finalmente, como outro dos pensamentos centrais que constituem o perfil ideológico da obra, merece destaque a concepção de que, mesmo com tanta destruição, desgraça e ressentimentos, a America Latina sempre oferecerá a esperança de um mundo melhor, mas, para poder alcançá-lo, é fundamental aprender a respeitar a heterogeneidade sociocultural do continente.

Essa síntese do conteúdo ideológico da obra concorda de maneira significativa com o discurso do personagem Anselmo Quintana, que, como comentado na análise, encarna a voz da sensatez revolucionária. As palavras de Quintana são a conclusão mais coerente dos ensinamentos recebidos pelo protagonista através de seus conselheiros e de suas experiências. Assim, por meio de sua perspicácia argumentativa, Fuentes transmite a ideia de que a independência mexicana, pelos princípios em que se fundamenta, representa, ou deveria representar, um modelo e um compromisso para toda América Hispânica. Nesse sentido, o argumento do autor se apoia na maturidade ideológica mostrada pelos insurgentes mexicanos, cujas bases eram a pluralidade cultural e a igualdade entre os homens – princípios desconsiderados, ou não respeitados, pela maioria dos movimentos independentistas da América do Sul.

Dessa forma, através dos aspectos elencados – os diferentes traços literários que caracterizam estilística e ideologicamente o livro –, *A campanha* propõe uma revisitação do passado através de uma temática social abordada de modo crítico, convidando o leitor para uma reflexão sobre questões polêmicas relacionadas ao processo de independência hispano-americano. Trata-se de temas como: os conflitos ideológicos entre os próprios insurgentes; as contradições entre o discurso e as ações revolucionárias; a falta de visão sobre a realidade americana (natureza, população, miscigenação, história); a inadequação dos ideais iluministas como base ideológica da revolução; a crise institucional produzida pela independência; a imaturidade política dos novos países hispano-americanos; a dificuldade de se desvincular da herança espanhola; a desorganização e o fracasso de certas campanhas militares; os conflitos de interesses políticos, sociais e econômicos; a profunda desigualdade e injustiça social que dividia o continente; a falta de um projeto nacional sólido para a América pós-independência, entre outros. A respeito destas questões, e como pode ser constatado no capítulo de análise, o traço diferencial de *A campanha* é sua abordagem crítico-reflexiva da história – uma nova

maneira de ver e entender a independência hispano-americana – a partir de um ponto de vista alternativo com relação à historiografia e às narrativas históricas tradicionais.

Esse modo de olhar e abordar a história estabelece um distanciamento dos heróis românticos e dos próceres nacionais intocáveis, para aproximar o leitor dos seres humanos que há por trás dessas figuras históricas sacralizadas. Do mesmo modo, *A campanha* troca a didática do resultado pronto – apresentar informação acabada sem dar importância ao contexto e às causas – pela narração e descrição de processos, principalmente, de formação humana, social e cultural. É assim que a obra denuncia as visões simplistas da história e convida à reflexão sobre os fatos históricos que configuraram a América Hispânica pós-independência, desde aquela das guerras fratricidas do século XIX até a de nossos dias.

De acordo com Pulido Herráez (2006), na América Latina, a crítica do programa da modernidade tem provocado uma reinterpretação da história no que diz respeito àqueles primeiros anos de tentativas de inserção aos moldes iluministas, e, nesse sentido, o caso de Fuentes é exemplar. Através de sua obra ensaística e ficcional, ele tem construído uma visão do processo histórico hispano-americano, na que defende o que ele chama de continuidade cultural, em contraste com a fragmentação política. Para a autora, o debate sobre a modernidade é inseparável do debate sobre a tradição, e esta sempre remonta à experiência histórica. Assim, *A campanha* volta a essa experiência histórica, que deixou de lado as tradições para impor uma “ilustração” que nunca passou das palavras, e se apresenta como contestação aos discursos identificados com a modernidade e impostos pelos grupos de poder desde os primeiros anos das revoluções independentistas.

Finalmente, com relação a *A campanha* como paródia de gênero, particularmente, do romance histórico tradicional, trata-se de algo implícito em sua condição de *nueva novela histórica*. Esta característica da obra se evidencia, principalmente, na deformação de fórmulas típicas do Romantismo, que dizem respeito ao amor de Baltasar por Ofelia, à construção de personagens, ao processo narrativo, à linguagem (parcialmente), ao idealismo e às utopias do protagonista, ao subjetivismo, e, claro, ao “inesperado” final da história. E se, como paródia, a obra consegue um sentido ou efeito oposto ao do texto ou gênero original, *A campanha* também estabelece essa oposição a partir de outros recursos, que não são necessariamente paródicos, como a dessacralização de figuras e fatos históricos, a negação de dogmatismos e as descrições realistas de certos personagens, ambientes e situações.

Dessa maneira, e apesar de ser um livro de leitura acessível, deve se destacar a complexidade de *A campanha*, uma narrativa de traços pós-modernos que, de acordo com

Menton (1993), se constitui como romance *neocriollista*, romance arquetípico, romance dialógico e carnavalesco, romance intertextual e romance paródico. E, a este conjunto de atribuições literárias, deve somar-se outro que, da perspectiva do gênero, permite classificar a obra como romance de formação, romance de aventura, romance histórico e romance social. Contudo, talvez o mais justo e importante fosse associar *A campanha* ao conceito de romance crítico/reflexivo, valorizando-o como obra que assume o compromisso, e o delicado desafio, de, a partir da ficção, debater questões complicadas, polêmicas, referentes ao processo histórico de formação nacional, e ao conseqüente processo identitário, da América Hispânica: civilização ou barbárie, tradição pré-hispânica ou modernidade, evolução ou revolução – as eternas disjuntivas do subcontinente latino-americano.

REFERÊNCIAS

- AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela hispanoamericana actual*. 2. ed. Salamanca: Anaya, 1973.
- ANNINO, Antonio. *Inventando la nación: iberoamérica siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. *Literatura hispano-americana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALDERÓN QUIJANO, José A.; MORALES PADRÓN, Francisco. Historia de las naciones iberoamericanas. In: BAGUÉ, Enrique (Org.). *Enciclopedia Labor*. v. 5. Barcelona: Labor, 1962.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARAGEA, Mioara. Metaficção historiográfica. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metaficcao_historiografica.htm>. Acesso em: 09 mar. 2009.
- CARVALHAL, Tania F (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos, 1996.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do iluminismo*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1997.
- CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio Wolf de (Org.). *Literatura e história em América Latina*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.
- CONTE, Rafael. *16 escritores de Hispanoamérica*. Madrid: Prensa Española, 1977.
- CORBISIER, Roland. *Enciclopédia filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- DANTAS, Marta Pragana. O que pode a sociologia da literatura pela literatura? Ou: da separação entre as análises interna e externa. *Caos* (UFPB). Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/caos/02-dantas.html>. Acesso em 27 jan. 2010.
- DOMÍNGUEZ, Mignón (Org.). *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.
- ELLIOT, John. Terra nostra – Carlos Fuentes. *Editorial Seix Barral*. Disponível em: <http://www.seix-barral.es/fichalibro.asp?libro=779>. Acesso em 05 abr. 2010.

- FERREIRA, João Francisco. *Capítulos de literatura hispano-americana*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia, 1959.
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la independencia*. 12. ed. Barcelona: Ariel, 1998.
- FUENTES, Carlos. *La campaña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *A campanha*. Tradução de Carlos Nogueé. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *O espelho enterrado: reflexões sobre a Espanha e o novo mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- GALINDO, Oscar. Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. n. 22, 1999. Disponível em: www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=402. Acesso em 10 jan. 2010.
- GARCÍA LÓPEZ, José. História de la literatura universal. In: GARCÍA LÓPEZ, José; FERRER, Rafael (Org.). *Enciclopedia Labor*. v. 7. Barcelona: Labor, 1961.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMÁ, Francisco. Historia de la filosofía. In: CANDEL VILA, Rafael; VÉLEZ CANTAREL, José M^a; BAGUÉ, Enrique (Org.). *Enciclopedia Labor*. v. 9. Barcelona: Labor, 1961.
- GUERRA, François-Xavier. *Las Revoluciones hispánicas: independencias americanas y liberalismo español*. Madrid: Complutense, 1995.
- _____. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. de Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JANSEN, André. *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Buenos Aires: Labor, 1973.
- JOSEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. *Romance hispano-americano*. Rio de Janeiro: Ática, 1986.
- _____. *História da literatura hispano-americana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio / Letras*. n. 120, abr./jun., 1991.
- LAATHS, Erwin. *Historia de la literatura universal*. Traducción de Agustín Codo Costa. Barcelona: Labor, 1967.
- LANATA, Jorge. *Argentinos*. v. 1. 17. ed. Ediciones B Argentina, 2003.
- LARREA, María Isabel. Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana. *Documentos lingüísticos e literarios* (UACH). n. 27, 2004. Disponível em: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=44 Acesso em: 21 mar. 2009.

LEENHARDT Jacques, PESAVENTO Sandra (Org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

_____. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. O romance de formação no Brasil. Modos de apropriação. *Caminhos do romance* (UNICAMP). Disponível em: www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br. Acesso 15 set. 2010.

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

OVIEDO, José M. La edad del tiempo: aproximaciones a la narrativa de Carlos Fuentes. *El Comercio.com.pe*. 2008. Disponível em: <http://www.elcomercio.com.pe/edicionimpresa/Html/2008-06-15/la-edad-tiempo.html>. Acesso em 27 ago. 2009.

PACHECO, Enilda. Carnavalização: um fenômeno da cultura popular. *Uninter.com*. n. 2, fev. 2006. Disponível em: http://www.grupouninter.com.br/revista/anteriores/index.php@edicao_id=2&menu_id=4&id=35. Acesso em 11 fev. 2010.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15. ed São Paulo: Ática, 1995.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña. *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*. Mexico, D.F.: UNAM, 2006.

Read, Herbert. *A arte de agora, agora*. Jacó Guinsburg e Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1981.

_____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SANTOS, Dennis de Oliveira. Sociologia da literatura. *Uruttágua* (UEM). n. 14, 2008. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/014/14santos_dennis.htm. Acesso em 05 mar. 2010.

SAZ, Agustín del. Historia de la literatura iberoamericana. In: GARCÍA LÓPEZ, José; FERRER, Rafael (Org.). *Enciclopedia Labor*. v. 7. Barcelona: Labor, 1961.

SHAW, Donald Leslie. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. 9. ed. Madrid: Cátedra, 2008.

SMITH, Esther. La novela en la historia: un encuentro metaficcional. In: DOMÍNGUEZ, Mignon (Org.). *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VIEIRA, Vera Lucia. O ideário iluminista e a prática liberal na América Latina: dimensões intelectuais da subordinação e dependência. *Adriadna Tucma* (PUC-SP). Disponível em: <http://www.ariadnatucma.com.ar/view.php?id=81&type=article>. Acesso em 25 abr. 2010.

WIKIPÉDIA. Jean-Jacques_Rousseau. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Jacques_Rousseau. Acesso em 25 mar. 2010a.

_____. Voltaire. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Voltaire>. Acesso em 25 mar. 2010b.

_____. Denis_Diderot. *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Denis_Did. Acesso em 25 mar. 2010c.

WILLIAMS, Raymond L. *Los escritos de Carlos Fuentes*. Traducción de Marco Antonio Pulido Rull. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

ZULETA, Emilia de. El discurso crítico en América Latina. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos, 1996.