

Vargas Llosa, sob as perspectivas de *campo* e *habitus*

Vargas Llosa, under the perspectives of *field* and *habitus*

Mateus Barroso Sacoman

Mestre em História

Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho

msacoman@globo.com

Recebido em: 03/07/2019

Aprovado em: 19/08/2019

Resumo: Mario Vargas Llosa, escritor peruano e Prêmio Nobel de Literatura de 2010, é reconhecidamente um dos maiores intelectuais da América Latina e utiliza seus romances, entre outros gêneros literários, como expressões de suas inquietudes intelectuais e instrumentos de intervenção nos debates sobre as problemáticas apresentadas pelas sociedades latino-americanas, em especial o Peru. Dessa forma, o presente artigo visa explorar as formulações de *campo* e *habitus* de Pierre Bourdieu como importantes chaves de compreensão em relação às posições tomadas por Vargas Llosa, mais especificamente como se insere e pleiteia um lugar no *campo* – de escritor engajado – aprofundando, concomitantemente, as visões *vargasllosianas* de literatura, o papel do escritor e a função do romance, posicionando-se como um intelectual que age, também, através das palavras.

Palavras-chave: Vargas Llosa; literatura; Pierre Bourdieu.

Abstract: Mario Vargas Llosa, Peruvian writer and Nobel Prize for Literature in 2010, is acknowledged as one of the greatest intellectuals in Latin America and uses his novels, among other literary genres, as expressions of his intellectual concerns and instruments of intervention in the debates on the problems presented by Latin American societies, especially Peru. Thus, the present article aims to explore Pierre Bourdieu's formulations of *field* and *habitus* as important keys to understanding the positions taken by Vargas Llosa, more specifically how he inserts and pleads for a place in the *field* – as an engaged writer – deepening, concomitantly, the *vargasllosian* visions of literature, the role of the writer and the function of the novel, positioning himself as an intellectual who also acts through words.

Keywords: Vargas Llosa; literature; Pierre Bourdieu.

Escritor, dramaturgo, ensaísta, articulista e crítico literário, Jorge Mario Vargas Llosa nasceu na cidade peruana de Arequipa, em 28 de março de 1936, e transformou-se numa das principais figuras intelectuais do Peru coetâneo, tornando-se mundialmente famoso por seus romances, ensaios e artigos tanto sobre literatura, quanto temas políticos, econômicos, sociais e culturais, para além das fronteiras peruanas.

Foi da esquerda ao liberalismo na política e se candidatou à presidência nas eleições de 1990. Foi também laureado com o prêmio Nobel de Literatura no ano de 2010 “por sua cartografia das estruturas de poder e suas imagens vigorosas da resistência do indivíduo, sua rebelião e sua derrota” (SVENSKA AKADEMIEN, 2010). Muitas de suas obras foram influenciadas por suas percepções e interpretações críticas sobre a sociedade peruana e suas próprias experiências em sua terra natal, abordando problemáticas e temas caros à América Latina.

Diversas são as formas para a compreensão de Mario Vargas Llosa, suas obras e suas expressões de intelectualidade, perpassando pelas questões do literato e intelectual engajados, através dos mais diversos gêneros literários aos quais se dedica, mas principalmente seus romances. Embora de caráter ficcional, eles dão vazão também a toda inquietude intelectual do escritor, particularmente suas obras dos finais da década de 1940 até 1960. Elas foram produzidas em um período conturbado da sociedade peruana, mergulhada no processo de migração interna da população oriunda da serra para a costa, além das ditaduras e crises econômicas e sociais que vieram a deixar grandes marcas na configuração do Peru, nos mais diversos âmbitos.

Posto isso, as elucidações sobre *campo* e *habitus* de Pierre Bourdieu são importantes chaves de compreensão para entender as posições tomadas por Vargas Llosa, mais especificamente como ele se insere e pleiteia um lugar no campo – de escritor engajado –, e suas visões de literatura, romance, escritor, bem como de suas funções na sociedade.

Embora não seja a intenção do texto desenvolver uma discussão teórico-metodológica sobre as definições propostas por Bourdieu, é preciso adentrar e explorar suas exposições sobre *campo* e *habitus*, ainda que de forma tênue. Inicialmente, é possível entender o primeiro como uma rede de relações, uma noção que assinala a autonomia de afluências e disputas internalizadas, um verdadeiro espaço estruturado de tomada de posições, onde os agentes inseridos nele estão em constante debate e concorrência pelos despojos e insígnias das vitórias desse processo. Pode-se pensar também sua utilidade como uma chave de estudo das dominações e práticas específicas de um determinado espaço social. Esse espaço equivale-se a um campo específico – por exemplo, jornalístico, literário, econômico, cultural, educacional, científico, entre tantos outros – no qual é demarcada a posição social dos agentes e onde eles também se revelam. Sheila Grillo ressalta que o *campo* é:

[...] uma rede de relações objetivas entre posições” e se constitui em um espaço de lutas, onde os agentes assumem posições segundo quatro coerções: a relação

entre o *habitus* – ou seja, as disposições incorporadas sob a forma de modos de agir, preferências, gostos, capacidade de compreensão das regras do jogo etc. –, o capital simbólico – decorrente da posição ocupada no campo e do consequente reconhecimento pelos pares – e econômico – proveniente sobretudo da herança e da renda – e as possibilidades e as impossibilidades oferecidas por um campo aos seus agentes, segundo as disposições por eles incorporadas. Esse espaço social define-se por um sistema de propriedades relativas, isto é, as posições são apreendidas por suas relações recíprocas em um dado momento da existência do campo, portanto, socialmente e historicamente situadas. As posições relativas comandam as tomadas de posição (obras, atos, discursos, manifestos, polêmicas etc) que, por sua vez, se definem pelo espaço de possíveis apresentados na “herança acumulada pelo trabalho coletivo (GRILLO, 2005, p. 166).

Já o conceito de *habitus*, pode ser entendido como um conjunto de princípios, um sistema franco – se assim se pode dizer – repleto de manifestações e disposições. Um dinamismo que se anima por forças inerentes e permanentes, sem as quais não existiria. De ações e percepções que os seres humanos granjeiam ao longo da vida, em suas experiências sociais, nas mais diversas dimensões. Mas não somente esse conceito fica preso ao indivíduo, também se expande às estruturas de relações nas quais está integrado. O *habitus* exprime, então, estilos de vivência, julgamentos e posições políticas, morais, traslada o ver e agir nas mais variadas situações cotidianas. Considerado até um lugar de ação que permita, tanto no aspecto individual quanto coletivo, criar ou desenvolver estratégias.

Os campos de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais (frequentemente constituídas pelos nomes de personagens-guia), de conceitos em “ismo”, em resumo, todo um sistema de coordenadas que é preciso ter em mente – o que não quer dizer na consciência – para entrar no jogo. É isso que estabelece a diferença, por exemplo, entre os profissionais e os amadores ou, na linguagem pictórica, os “primitivos” (como Le Douanier Rousseau). Esse espaço de possíveis é o que faz com que os produtores de uma época sejam ao mesmo tempo situados, datados, e relativamente autônomos em relação às determinações diretas do ambiente econômico e social: assim, por exemplo, para compreender as escolhas feitas pelos diretores de teatro contemporâneos, não podemos nos contentar em relacioná-las às condições econômicas, ao estado das subvenções ou dos ganhos, ou até ao sucesso de público; é preciso referir-se a toda a história da direção teatral, desde 1880, no decorrer da qual se constituiu a problemática específica, como um universo de pontos em discussão e um conjunto de elementos constitutivos do espetáculo sobre os quais um diretor teatral digno desse nome deve assumir uma posição (BOURDIEU, 2003, p. 53-54, grifo nosso).

Para Mocelin (2013), os conceitos *campo* e *habitus* são propostos por Bourdieu como unidades de análise de compreensão das práticas. Por meio deles, o sociólogo francês intenta um entendimento das práticas sociais articulando-as à estrutura e ação. Enquanto o primeiro revelaria

a história aglomerada ou reificada no circuito de um segmento de interesses e assuntos comuns em que os agentes disputam prestígio e poder, o segundo revelaria a história incorporada por eles nos espaços sociais. Estes dois conceitos, então, não podem ser dissociados.

Mocelin (2013) salienta ainda que o *campo* serve como uma chave de leitura que nos possibilita encontrar os agentes sociais em posições relativas, apercebidas em um espaço social em que ocorrem relações não visíveis. Percebendo o social sob a perspectiva espacial, Bourdieu sugere que a sociedade é constituída de variados campos, ou seja, mundos sociais com certa autonomia. Assinalar os *campos* com existência autônoma, implica em ponderar que neles existe um *modus* próprio de atuar, o que contende também a ideia de que a atuação dos agentes no campo é estruturada e estruturante, ou seja, nos *campos*, é possível identificar espaços de relações, nos quais as posições do agente se encontram *a priori* fixadas.

Sendo assim, o *habitus* conjectura que a narrativa, a exposição de todos os pormenores do agente, é relacionalmente determinada no campo e sustentada em sua história passada, que veio a ser acumulada, como um conjunto de instruções que orienta o perfil e a ação ulterior da trajetória do indivíduo, ou seja, seu *habitus*, algo que define o repertório de tomadas de decisões para a ação. O agente é livre para escolher, mas dentro desse repertório de possibilidades maquinadas pelo campo. Um indivíduo, ou agente, é “formatado”, ou seja, tem definidos a disposição e o aspecto de caracteres para atuar num “sistema compatível”. O conteúdo desse processo configura-se como o *habitus*.

Dessa forma, com o caminho percorrido até aqui, é possível traçar algumas veredas para compreender as ações do escritor peruano. Como já citado anteriormente, os *campos* de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um espaço do possível. Nesse sentido, todo *campo* desenvolve-se a partir de um espaço específico de ações que está dado, configurando-se como um jogo, com suas possíveis combinações.

As ações de um criador de cultura devem ser um lance, uma intervenção, uma exposição que este executa, dentro do espaço de possíveis. Esse espaço de possíveis é o que faz com que os produtores de uma época sejam datados. Ele transcende os agentes singulares, trata-se de um sistema ou conjunto de coordenadas e, mesmo que não se refiram uns aos outros, é uma posição que se toma em relação a seus pares. A partir disso, é possível questionar: o que é a literatura e o que ela não pode ser para Vargas Llosa? O que era a literatura no período em que o autor começou a desenvolver seus primeiros rabiscos? Qual o conjunto de princípios – *habitus* –, ações

e percepções, escolhas, tomadas de posição, crenças e valores adquiridos ao longo do seu percurso como intelectual a partir de suas experiências sociais?

Vargas Llosa (2010) sempre enfatizou que o seu nascimento para a literatura deu-se num período em que não se engajar ou não se comprometer era inconcebível. Sua fase estudantil foi norteada pelas leituras devotas das obras de Jean-Paul Sartre. Ele identificava-se com a questão do compromisso do escritor com seu tempo e sua sociedade, levantada por Sartre; era por meio das palavras que o literato deveria prontamente agir porque, justamente, segundo Sartre, as “palavras são atos”.

Entusiasmado e influenciado pela tese *sartreana*¹ do comprometimento, e por leituras de importantes figuras intelectuais como Albert Camus, Merleau-Ponty e tantos outros que tiveram enorme influxo na América Latina já no final dos anos de 1940, o escritor peruano ganhou extremo destaque em todo mundo ao abordar, em seus romances ficcionais, as situações problemáticas pelas quais passava sua sociedade. Tais temáticas estiverem muito presentes em seus primeiros textos, fase em que Vargas Llosa desenvolve a chamada *novela total*². São eles: *Los Jefes* (1959), *La ciudad y los perros* (1963)³, *La Casa Verde* (1965), *Los Cachorros* (1968) e *Conversación en la Catedral* (1969).

As obras citadas acima, embora se configurem sob a perspectiva diversificada de suas tramas, intenções e formas, manifestam uma inquestionável unidade quanto à complexidade dos enredos e a visão narrativa que propõe diante do panorama social, político e econômica do Peru.

Essas produções literárias voltam-se para a movimentação de ideias e reflexões da sociedade limenha, principalmente dos setores médios urbanos, colocados à margem do corpo social e entranhados em valores hipócritas da tradição religiosa e da herança militar da “antiga Lima”.

¹Jean-Paul Sartre considerava que a literatura era essencialmente a subjetividade de uma sociedade que estaria imersa em constante revolução. Dentro dessa sociedade, a literatura superaria a contradição existente entre a palavra e a ação. Todavia, seria incorreto que um determinado autor viesse a agir diretamente sobre seus leitores. Este deveria fazer, na verdade, um apelo à liberdade dos leitores. Para que as obras viessem a ter alguma consequência, seria preciso, por meio de decisão irrestrita, que os leitores as assumissem. Mas, dentro dessa sociedade em que a autor se auto retomaria, capaz de julgar e se transformar, a obra escrita poderia ser requisito primordial da ação, “o momento da consciência reflexiva”. Cf. SARTRE, 1989, p. 120.

² Comum a esses livros são os panoramas de momentos conturbados, crises e desajustes sociais da realidade peruana. Dentro de sua concepção inicial sobre romance, as tramas deveriam abarcar todos os elementos da realidade, representando-os em totalidade. Sua visão se modifica a partir de 1970, embora, em livros posteriores como *Historia de Mayta*, *Lituma en los Andes*, *La fiesta del chivo*, *El héroe discreto*, entre outros, Vargas Llosa continuou explorando a temática política, mas sem, no entanto, desenvolver as concepções de *novela total*.

³ Embora tenha vencido o Premio Biblioteca Breve em 1962, a obra foi publicada somente em outubro de 1963.

Los Jefes, publicado em 1959, é composto de seis contos: *Los Jefes*, *El desafío*, *El 835ermano menor*, *Dia domingo*, *Um visitante* e *El abuelo*. Esses textos concentram a agudizada conjuntura da sociedade peruana, entrelaçando a rigidez dos padrões educacionais dos colégios militares, o desprezo pela diversidade cultural, a violência no campo, com as situações de convivência, as antinomias, o medo, a hipocrisia, traçando uma profunda análise dos valores humanos.

Como em outras grandes obras suas que viriam posteriormente, inclusive com uma gama semelhante de abordagens, Vargas Llosa explora cidades como Piura, Lima, com seus bairros e personagens marcantes que habitam essas localidades e as caracterizam, tornando-se uma importante porta de entrada para a análise dos grupos que constituíam as cidades costeiras que recebiam cada vez mais migrantes das áreas serranas (SACOMAN, 2016).

Já em *La ciudad y los perros* (1963), o enredo desenvolve-se em um colégio militar de cadetes, na cidade de Lima, e fundamenta-se nas experiências pessoais do escritor peruano durante seus estudos no Colégio Militar Leôncio Prado. O desenlace do romance endossa as terríveis vivências para os personagens principais, assim como para Vargas Llosa, deformando, modelando e disciplinando-os para assimilá-los aos traquejos da sociedade em que viviam, imersos nos valores relacionados à agressividade, masculinidade, valentia e sexualidade, em resumo, uma cultura castrense que amputava o amadurecimento dos estudantes.

La Casa Verde (1965), ambientada no bairro marginal de la Mangachería, na cidade de Piura e no povoado de Santa Maria de Nieva, na região da Amazônia peruana, apresenta uma teia de relações conectadas a um bordel *piurano*, de mesmo nome da obra, que impacta a vida dos personagens. Com dinâmica desenvoltura, a narrativa concentra-se em Bonifácia, uma garota de origem *aguaruna*⁴ que é enxotada de um convento para, com certa fugacidade, transformar-se em *la selvática*, a prostituta mais ilustre da Casa Verde, revelando uma espécie de deterioração a qual os indivíduos dificilmente conseguem escapar.

Los Cachorros (1968) é diretamente relacionada a *La ciudad y los perros* (1963), os temas trabalhados na obra de 1963 aparecem intensamente na de 1968, como os amoldamentos durante a adolescência e juventude, os problemas de adaptação ao cosmos peruano e a brutal sociedade que reprime ferozmente àqueles que não se encaixam aos padrões e moldes estabelecidos nela. O ponto fulcral da trama está ligado a narrativa da castração física de Pichula Cuéllar e sua quase impossível adaptação após o grave episódio, simbolizando a pertinaz falta de machismo, traço

⁴ O segundo mais numeroso povo da Amazônia peruana, localizado nas proximidades do rio Marañon e seus afluentes.

peculiar à sociedade peruana do período. A crítica à pressão que a sociedade exerce sobre seus indivíduos insólitos emerge em meio às relações enredadas ao longo da evolução da obra.

Por fim, *Conversación em La Catedral* (1969), considerada por muitos críticos literários como a obra prima do escritor, apresenta um olhar da sociedade peruana durante a ditadura do general Manuel Odría, na década de 1950, ápice da conjuntura contaminada pela corrupção, imoralidade, discriminação, preconceitos sociais e raciais

Na história se observa a decepção que vai tendo Santiago del Perú de meados do século XX uma vez que o protagonista vai caindo pouco a pouco no pessimismo e na mediocridade, o que lhe faz indagar no início do livro: “¿Em qué momento se había jodido el Perú?”. Vargas Llosa, através de Santiago Zavala, relata uma imagem pessimista do Peru daquele período, neste complexo romance, dialógico e fragmentado, cuja leitura é um desafio e sua análise um desafio ainda maior para a crítica (SACOMAN, 2016).

A composição do enredo de *Conversación em la Catedral* (1969) nos evidencia que em algum momento as estruturas políticas, culturais, sociais e econômicas, não de pressionar e manifestar uma veemente violência presente em cada indivíduo, de forma adormecida, expondo a mediocridade e a frustração na tentativa de irromper o panorama comunitário pré-estabelecido. Algo muito comum em todas as obras de Vargas Llosa das décadas de 1950 e 1960:

Por exemplo, a luta é o motivo das tramas nucleares dos contos *Los jefes* e *Día domingo*, é o que move Alberto el Poeta a enfrentar o sistema do Leoncio Prado; a Zavalita renegar e opor-se a sua previsível e medíocre futuro do jovem da classe média limenha; a Pichula Cuéllar combater, em vão, as circunstâncias adversas de um acidente; (...). Nessa luta fracassa o herói, mas esse fracasso é honroso: o intento se justifica em si mesmo, os princípios aos que o herói não renunciou se revitalizam, somente para se reconhecerem finalmente degradados (LLAQUE, 2001, p. 72).

Indubitavelmente, as obras citadas até aqui são significativas fontes de compreensão tanto do período pelo qual passava o Peru, quanto das impressões de um intelectual que vivenciou as transformações nas décadas de 1950 e 1960. Essas transformações aparecem nas obras de Vargas Llosa por meio do realismo urbano, com claro propósito social e testemunhal, estabelecendo uma intercomunicação com outras áreas científicas que intentavam analisar e aprofundar as complexas relações que configuravam o Peru.

As *novelas* de Vargas Llosa intensificam o debate com as obras acadêmicas produzidas pelas ciências humanas que, no arco temporal já referido, concentravam-se na investigação do contexto peruano, avultando interpretações a partir da perspectiva dos andinos que chegavam, em grande quantidade, à Lima, vindos da serra. Vários trabalhos de Sociologia e Antropologia

desenvolveram-se com o propósito de compreender a vida nos bairros pobres, recém-formados pelos migrantes, aprofundando as dinâmicas sociais construídas. Porém, um pequeno número de obras dedicava-se a minuciar as transformações ocorridas nos bairros médios e pobres já existentes antes da chegada dos migrantes⁵.

Em suas produções aludidas anteriormente, Vargas Llosa concebia a ideia de que o escritor deveria assumir as responsabilidades daquilo que escrevia, responder às suas próprias ações e, assim, engajar-se por meio de sua valiosa ferramenta: a palavra. Era imprescindível desenvolver na prática uma literatura engajada, a partir da qual fosse possível exercer “sua condição de cidadão, de membro de uma comunidade que tem a obrigação social e cívica de participar no debate e na solução dos problemas de sua sociedade.” (VARGAS LLOSA, 2003, p. 45).

Pensando em termos de capital simbólico, os literatos latino-americanos ganharam espaço e legitimidade entre as décadas de 1940 e 1970. Essa visibilidade e reconhecimento dos escritores advindos do *boom latinoamericano*⁶ sustentava as ações de Vargas Llosa, que se tornou voz ativa. A ação conjunta dos escritores, a qualidade de seus textos e intervenções, o número de leitores e o reconhecimento entre os pares, agiam conjuntamente nesse processo de legitimação⁷.

De fato, o que se configurava como uma tarefa coletiva entre os escritores do *boom*, tornou-se algo individualizado. Na concepção de união promovida por Carlos Fuentes, escritor mexicano intimamente ligado ao grupo, balizava-se a intenção de que cada um dos autores latino-americanos escrevesse um romance sobre os respectivos ditadores que enfrentavam. O experimento foi realizado, tanto por Vargas Llosa, quanto pelos outros literatos, de forma

⁵ Por se dedicar a narrar situações do cotidiano dessas camadas pré-existentes da classe média peruana, Vargas Llosa apresenta-nos um pouco de suas imagens sobre as transformações vividas na segunda metade do século XX. Por conta disso, o escritor estabelece tipologias da sociedade peruana e categorizações sociais de uma perspectiva particular que amplifica o leque de possibilidades na tentativa de compreender o Peru. Cf. SACOMAN, 2016.

⁶ O boom literário, neste caso, refere-se ao grupo de escritores latino-americanos que ganharam destaque nas décadas de 1960 a 1970, entre eles estão, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier e o próprio Vargas Llosa.

⁷ Segundo Bourdieu, a posição dos agentes no espaço depende do volume e da estrutura de seu capital. Bourdieu distingue quatro tipos de capital: o capital econômico; o capital cultural; o capital social e, por fim, o capital simbólico. O primeiro é constituído pelos diferentes fatores de produção, como, por exemplo, as terras, as fábricas, o trabalho e, também, pelo conjunto de bens econômicos como, os bens materiais, as rendas, os patrimônios, etc. Já o cultural, corresponde ao conjunto das qualificações intelectuais produzidas pelo sistema escolar, assim como as transmitidas pela família. Existe sob três formas: em estado incorporado, como disposição duradoura do corpo, por exemplo, facilidade de expressão em público; em estado objetivo, como bem cultural, a posse quadros, obras; em estado institucionalizado, ou seja, socialmente sancionado por instituições, como títulos acadêmicos. O capital social engloba o conjunto das relações sociais de que dispõe um indivíduo ou um grupo. E, por fim, o capital simbólico corresponde ao conjunto de rituais ligados à honra e ao reconhecimento. Cf. BONNEWITZ, 2005, p. 53-54.

individual e em tempos distintos, mas lograram, dentro de suas heterogeneidades, um importante diálogo analítico sobre as adversidades enfrentadas na América Latina, carregando uma enérgica e reflexiva consciência da temporalidade histórica.

Por via de regra, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Jorge Amado, José Donoso, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa enriqueceram os embates intelectuais com profundas e significativas análises socioculturais, políticas e literárias. Por intermédio de suas obras ensaísticas e romances, abordaram temas decisivos, denotando as moléstias e mazelas continentais, intensificando as discussões a partir da realidade que vivenciavam.

Frente aos ambíguos encantos da ciência e da revolução social, o intelectual modernista da hispano-américa (...) invocou o prazer da literatura entendida como um fim em si mesmo. Nunca despercebida da realidade social e política que a rodeava – como sustentaram seus impugnadores –, a prática da literatura, e, sobretudo da poesia, era representada como uma tarefa que exigia saberes especializados e o domínio de técnicas que não estavam ao alcance de todos. A literatura, ao invés de ser um simples passatempo (...) era defendida como uma prática nobre e exigente: tão nobre e tão exigente que requeria certa autonomia frente às pressões políticas e sociais diárias que assolavam as nações latino-americanas (MYERS, 2008, p. 48).

Muitos analistas peruanos, entre eles José Miguel Oviedo, Héctor Béjar, Antonio González Montes, e também o americano Raymond Leslie Williams, observaram a trajetória de vida de Vargas Llosa, e afirmaram a existência da conexão entre suas vivências e seu pensamento literário e político-social. Conexão essa que o levou a transmitir uma visão realista do Peru a partir de seu ponto de vista pessoal, e também das técnicas literárias por ele utilizadas, revelando aspectos da sociedade peruana em um tempo histórico muito bem balizado.

O olhar do escritor em relação ao seu país, nos primeiros romances, dialogava diretamente com outros pontos de vista, tanto literários quanto acadêmicos, análogos ou não, que exerciam influência em seu tempo. A título de exemplo, a interpretação pessimista sobre Lima e as estruturas de poder apresentadas em autores como o ensaísta González Prada, particularmente em seu livro *Horas de lucha* (1908), ou no desencantamento do sociólogo Salazar Bondy em *Lima la horrible* (1964), testificavam e avizinham-se, em alguns aspectos, à frustração vargasllosiana.

Já na tônica das discriminações regionais, raciais e econômico-sociais, Vargas Llosa também estabelecia interlocuções com outros escritores como Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo

Reynoso e José Maria Arguedas, revelando, em muitos aspectos, a opressão sobre os mais pobres e a segmentação instaurada na sociedade peruana por esses.

Com a obra *Conversación en la Catedral* o escritor peruano apresenta contextos e personagens reais, desenvolvendo sua narrativa com elementos ficcionais com a intenção de apresentar mais análise dentre tantas outras possíveis para o debate intelectual e literário sobre a sociedade peruana. A matéria do romance, no sentido do que é tangível e não apenas um assunto, é a política e é com ela que Vargas Llosa desvela, através da trama, que o Peru está *jodido* – palavra que constantemente encontramos no texto – porque as várias formas de poder estão repletas de corrupção e intolerância, transformando os indivíduos que se julgam poderosos em seres quase onipotentes (SACOMAN, 2016, p. 157).

A ditadura alastrava-se por todos os cantos e qualquer empreendimento de ruptura do sistema parecia falhar, muitas vezes, preso ao pensamento sem avançar à prática. Dessa maneira, os ensejos esvaíam-se e o cenário degenerado perpetuava-se, produzindo uma máxima que a todo o momento interpunha-se aos pensamentos e atitudes: “en este país él que no se jode, jode a los demás” (Llosa, 1980).

Os ensaios, romances e intervenções de Vargas Llosa em tópicos importantes para sua sociedade ou continente, lhe granjearam o reconhecimento como um vultoso intelectual latino-americano⁸.

Na América Latina, segundo Aguilar (2010), o surgimento dos intelectuais literatos aconteceu por volta da década de 1950, isso porque a intervenção intelectual e a atividade literária estavam estritamente interligadas nesse contexto. A maioria desses intelectuais, do final do século XIX à primeira metade do século XX, advinha do ensaio literário, da poesia e do romance. O trabalho crítico e intelectual já não se enclausurava às academias ou elites, mas estava a serviço de um público mais vasto, com a expansão da cidade letrada – citando a expressão de Ángel Rama⁹ –, questionando os lugares comuns do imaginário social e dos poderes instituídos.

⁸ Partindo da conjectura de que seus romances podem ser compreendidos não somente como um exercício de imaginação ficcional, mas que, em certa medida, também dão vazão a sua inquietude intelectual em busca do estabelecimento de tipificações e interpretações em torno da realidade vivenciada por ele no Peru.

⁹ Desenvolvendo uma análise do sistema cultural latino-americano entre os séculos XIX e XX, Rama debruça-se no processo de fecundação e estruturação das cidades da região desde o início do processo de colonização da América até meados do século XX. Para o autor, a cidade letrada desenvolveu-se como um macrocosmo que oportunizava a ação dos acadêmicos, vinculando seu espaço de atuação como forma de ascender ao poder, enfatizando a importância dos intelectuais nesse processo, atrelando o papel desempenhado pelos grupos letrados e seu encadeamento com as esferas de poder. Cf. RAMA, 1984.

Aguilar evidencia que o crítico literário, mergulhado nesse processo¹⁰, já não é uma figura de monopólio das academias. Estes passam a empreender diferentes instâncias de participação na esfera pública que dão uma dimensão efetiva, de fato, a sua palavra e a sua escrita, seja porque esta se reveste de sentido político ou porque se julga indispensável para definir os processos nacionais, continentais e as identidades sociais.

Franco (2011) admite que nos anos 1950 e 1960 a crítica literária ocupava um lugar distinto, muito por ser o espaço da reflexão crítica, mas também por sua vigência latino-americana, principalmente porque a leitura passa a ser vista como essencial na disposição e composição de uma cidadania responsável nessa região.

Vargas Llosa (1996) ressalta que foi a partir das lutas pela emancipação que os intelectuais da literatura desempenharam um grandioso papel na América Latina, pois seus romances, poemas e teatros executaram a missão de informar, apresentando-se como uma espécie de espelho através do qual todos os indivíduos latino-americanos podiam enxergar seus rostos.

Essa participação decisiva do escritor latino-americano na realidade social de suas respectivas sociedades, deve-se ao fato de que em diversos casos, de maneira eficaz, substituíram os acadêmicos, os periodistas e os agitadores sociais nesse processo – assumido como missão. Estes últimos eram mais efetivamente silenciados pela forte repressão dos regimes ditatoriais, enquanto a literatura tinha um caminho mais flexível pela frente e, envolta nessa conjuntura, era reconhecida como um exercício bem intencionado e positivo, que descrevia os males e calamidades da vida real, desvelava as mentiras oficiais e fazia emergir a verdade.

A inserção de Vargas Llosa no campo literário¹¹ deu-se sob a visão do autor de que, entrando em contato com as obras de escritores engajados, os leitores seriam afetados por essa

¹⁰ Importante ressaltar que “a latino-americanização e a politização da palavra dos intelectuais da literatura deveu-se ao importante impacto da Revolução Cubana e à formação de um campo discursivo que modificaria a demanda modernizadora pela revolucionária.” (AGUILAR, 2010, p. 698).

¹¹ Segundo Felipe Carvalho Correa de Mello (2010), para Bourdieu, o campo literário atua numa lógica própria que consiste no princípio de recusa de interesses materiais, por exemplo, o lucro econômico como a venda do produto artístico, e/ou o interesses simbólicos, por exemplo, o reconhecimento do grande público. O campo literário opera numa espécie de lógica econômica invertida: o critério para julgar se determinada obra é legítima é o fato de ela estar despreendida de qualquer coerção material. O troféu máximo, a autodeterminação da obra e a autonomia do campo literário. Em outras palavras, a doxa, ou seja, aquilo que é tomado como óbvio e natural do campo literário, que fundamenta as regras de entrada, os limites de subversão, que faz funcioná-lo, é o princípio de autonomia do artista e de sua obra. O que escapa disto é visto como ilegítimo, subversivo ou heterodoxo. Pela lógica de distribuição de capitais no espaço social, o campo literário ocupa uma posição dominada no campo de poder, segundo Bourdieu: “Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro econômico ou político. Por conseguinte, o campo literário é o espaço de lutas entre os agentes que são favoráveis ao campo econômico e político (por exemplo, os defensores da “arte burguesa”) e os

experiência e seriam levados a questionar e a agir. O autor entendia que o romance seria o instrumento fundamental para esse processo. A feição da escrita se converteria numa forma de ação. “Comprometer-se” tornava-se uma expressão-chave que, para ele e para grande parte dos escritores de sua época, imersos no *boom literário latinoamericano*, significava:

[...] asumir, ante todo, la convicción de que escribiendo no sólo materializábamos una vocación, a través de la cual realizábamos nuestros más íntimos anhelos, una predisposición anímica, espiritual que estaba en nosotros, sino que por medio de ella también ejercitábamos nuestras obligaciones de ciudadanos y, de alguna manera, participábamos en esa empresa maravillosa y exaltante de resolver los problemas, de mejorar el mundo. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 46).

Em seus primeiros romances ficcionais ascendiam interpretações sociais e autobiografia, desvelando as impressões e as sensações de um intelectual que vivenciou os problemas e as dificuldades econômicas, políticas e sociais da sociedade peruana naquele contexto. Isso ficava claro também em seus ensaios e artigos jornalísticos.

O escritor peruano viveu com intensidade o engajamento intelectual, principalmente quando se posicionou nos embates políticos de sua época. Produziu discursos que alimentavam e incitavam os debates, assim como contribuiu para as discussões que englobavam a América Latina em torno da Revolução Cubana de 1959, do socialismo, da função político-social da literatura e, mais tarde, do liberalismo. Este manifestado mais efetivamente quando o literato concorreu, a partir de uma plataforma neoliberal, à corrida presidencial de 1990.

Em 1990, Vargas Llosa, com uma plataforma claramente neoliberal, perdeu as eleições presidenciais no seu país para Alberto K. Fujimori. Após essa derrota, escreveu suas memórias, *El pez en el agua* (1993), para justificar as suas escolhas políticas: do apoio à Revolução Cubana à adesão ao neoliberalismo. De forma tangencial, ainda que defendendo uma sociedade democrática e de mercado, Vargas Llosa continuou debatendo sobre revolução e socialismo, a fim de criticá-los, utilizando-se, para isso, dos pressupostos neoliberais (COSTA, 2013, p. 15).

Frustrado com a ordenação política no Peru e suas consequências para a sociedade, a Revolução aduziu as esperanças de uma nova configuração que poderia transformar os rumos do país. Foi nesse contexto que o escritor se aproximou do socialismo.

Sendo assim, a processo revolucionário em Cuba configurou-se como uma asserção de independência política e cultural. A atmosfera política daquele período contribuiu para estreitar as

agentes que defendem radicalmente o fracasso temporal das obras (por exemplo, os defensores da “arte pela arte”)
(BOURDIEU, 2000, p. 246)

relações entre política e literatura no pensamento de Vargas Llosa, relações já iniciadas com os estudos de Sartre, conforme relatado anteriormente.

Até o final da década de 1960, o peruano acreditava na potencialidade do socialismo em garantir a liberdade de expressão. Porém, determinados fatos desempenharam função incendiária para um rompimento com os ideais revolucionários. Em primeiro lugar, a invasão à Tchecoslováquia pela URSS, em 1968, e a crueldade manifestada durante essa fase. Depois, a prisão, em 1971, do escritor cubano Heberto Padilla, que denunciava, veementemente, o regime cubano, como é possível perceber em sua obra *Fuera de Juego e Provocaciones* (1968).

Soma-se a isso, as declarações de depreciação feitas por Fidel Castro aos intelectuais e a literatura no *Congreso Nacional de Educación y Cultura*, também em 1971, e a proibição da entrada, em Cuba, dos literatos latino-americanos residentes em países europeus. Portanto, em sua visão, o socialismo já não possibilitava mais o alcance a justiça social e a dignidade dos indivíduos, assim como a tão valiosa liberdade de expressão.

Suas disposições antagônicas à esquerda, a partir do caso Padilla, repercutiram de forma negativa, alçando incertezas a respeito de seu valor enquanto um intelectual. Oscar Collazos (1970), por exemplo, acusou Vargas Llosa de anunciar lições de moral e políticas à Fidel Castro e que a presunção do peruano era uma validação de seu desvio ideológico, repleto de contradições com as diretrizes de seu pensamento até essa ocasião.

Segundo Adriane Vidal Costa (2009), enquanto intelectual envolvido nos debates de seu contexto, este rompeu com os ideais socialistas, abraçando concepções políticas liberais, mas em nenhum momento, deixou de lado o engajamento devido a mutação em relação às crenças políticas.

Sua ideia de compromisso foi continuada através de seus discursos e suas ações no espaço público, estabelecendo-se como uma forma de intervenção. Continuava a rechaçar quaisquer agressões aos valores de justiça, verdade e liberdade, e passava a empreender uma defesa do Estado mínimo e do livre mercado, que garantiriam, segundo ele, o funcionamento da democracia.

A conversão ao liberalismo ocorreu em meados da década de 1970, mas foi a partir do início dos anos oitenta que Vargas Llosa passou a ser um grande defensor do neoliberalismo. Suas maiores influências foram Ludwig von Mises, Karl Popper, Friedrich Hayek e Isaiah Berlin. Vargas Llosa adotou distintos elementos de cada um desses autores e construiu uma visão liberal de mundo que permitiu a ele compreender de forma bastante peculiar a crise das

esquerdas e, além disso, refutar todos os pressupostos teóricos do socialismo (COSTA, 2013, p. 365).

Levando em consideração a interpretação de Edward Said (2005), para quem “os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão” (SAID, 2005, p. 27); assim como a interpretação de Norberto Bobbio (1997), de que são intelectuais determinados indivíduos a quem se imputou de fato ou de direito “a tarefa específica de elaborar e transmitir conhecimentos, teorias, doutrinas, ideologias, concepções do mundo ou simples opiniões, que acabam por construir as ideias ou os sistemas de ideias de uma determinada sociedade” (BOBBIO, 1997, p. 110), Vargas Llosa em nenhum momento escondeu-se de executar a tarefa que foi assumida por ele, utilizando suas obras literárias para difundir conhecimentos, concepções da realidade que vivenciou, ou sua opinião e postura enquanto intelectual e figura representativa:

As coisas são assim e não há escapatória: não há criação artística sem inconformismo e rebelião. A razão de ser da literatura é o protesto, a contradição e a crítica. O escritor tem sido, é e continuará sendo um descontente. Ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever dramas, contos ou romances que mereçam este nome, ninguém que esteja de acordo com a realidade em que vive cometeria este empreendimento tão desatinado e ambicioso: a invenção de realidades verbais. A vocação literária nasce do desacordo do homem com o mundo, da intuição de deficiências, objetivos, equívocos ou prejulgamentos a seu redor (VARGAS LLOSA, 1985, p. 85).

Na busca dessa cooperação para encontrar soluções para as dificuldades de sua sociedade, e das sociedades latino-americanas, Vargas Llosa, desde muito cedo, empreendia uma defesa aos direitos humanos. Além disso, enquanto intelectual, nunca renunciou à luta pela liberdade de expressão, colocando em prática essas duas frentes de batalha, tanto em sua campanha presidencial para a eleição de 1990, quanto nos tempos da ditadura de Manuel Arturo Ódria no Peru e mais à frente no governo de Alberto Fujimori.

Antes mesmo dos anos de 1960, quando sua ação gerava grandes impactos na narrativa latino-americana e sua atuação era marcada como a de um intelectual comprometido e engajado, Vargas Llosa, em suas primeiras manifestações em debates públicos, tinha suas explicações norteadas mais por percepções instintivamente literárias do que por doutrinas políticas.

Granés (2010) enfatiza que, como muitos escritores de seu período, Vargas Llosa foi intensamente influenciado pelas posições ideológicas de Sartre, mas não há dúvidas de que suas ideias do tempo de juventude, sobre o que deveria ser de fato uma sociedade livre e justa, brotaram e se desenvolveram, em grande parte, de reflexões a respeito do que deveria ser o

processo de escrita e o papel social do escritor. Seu critério primordial para medir o clima de liberdade de uma determinada sociedade era o espaço no qual, ao escritor, era permitido expressar suas ideias e opiniões sem nenhuma barreira.

Para Vargas Llosa, sempre foi muito claro que a liberdade, condição sem a qual o romancista não poderia expor seus interesses e obsessões, era vital para o florescimento de um mundo cultural rico, capaz de fomentar um debate de ideias que pudesse facilitar a entrada da América Latina na modernidade. Somente com total liberdade para criticar, amar ou odiar o governo, a nação ou o sistema político que o acolhia, o escritor poderia dar forma a esse produto pessoal, em grande medida irracional, e sempre fermentado por paixões, desejos, filiais e fobias individuais, que era o romance (GRANÉS, 2010, p. 10).

As ficções jamais deixariam de ser um importante instrumento de alerta e debate para a sociedade na qual estavam inseridas. Nos primeiros anos como literato, o escritor peruano ressalta que a política e a literatura pareciam estar associadas, ainda que fossem coisas distintas. Escrever era atuar através dos contos, romances, poemas, apresentava-se como uma verdadeira oportunidade para exercer a condição de cidadão, de indivíduos que tinham a obrigação social e cívica de participar dos debates sobre as dificuldades de seu país. Através da escrita, participava-se da vida.

O ato de escrever jamais deveria estar ligado a um simples exercício gratuito de expressão intelectual. Escrever era, e ainda é, definitivamente, uma operação que provoca efeitos históricos, que reverbera sobre as manifestações da vida, seguramente uma atividade profunda e essencialmente social. A tarefa primordial do escritor, portanto, é compromissar-se, estar consciente de que ao traçar algumas linhas, desenvolver um pensamento ou opinião, ocasionará consequências perante a sociedade e que estas vão recair sobre si mesmo, tanto moral, quanto socialmente.

Vargas Llosa (2003) entendia que, por meio da escrita de poemas, romances, obras de teatro ou ensaios literários, os escritores poderiam entrar em combate contra a realidade que tanto os entristecia. Em vista disso, a literatura apresenta-se como um instrumento formidável de transformação, de resistência à injustiça, de luta contra a exploração, pois, através dela, é possível abrir e expandir a consciência de seus contemporâneos e fazê-los avistar aquilo que não conseguem perceber, ou seja, os mecanismos que estão ocultados por traz das injustiças, da exploração, da violência convertida em poder, precisamente por viverem em sociedades tão manipuladas por poderes corrompidos e ditatoriais.

[...]A literatura é uma forma de insurreição permanente e não admite camisa-de-força. Todas as tentativas destinadas a dobrar sua natureza airada e indócil fracassarão. A literatura pode morrer, mas jamais será conformista. Somente se cumprir essa condição a literatura será útil à sociedade (VARGAS LLOSA, 1985, p. 136).

De certa forma, para Vargas Llosa, o romance¹² tem importante validade também no que se refere a forma como um escritor capta e sente sua realidade, sua sociedade ou até mesmo um acontecimento ou fato histórico. No entanto, de forma alguma, isso necessariamente indica que sua visão de mundo é a mais correta ou que venha a representar a totalidade dos pensamentos inseridos no debate intelectual de uma época, pelo contrário, há uma diversidade de opiniões – o próprio autor é exemplo disso, quando se contrapôs aos autores *indigenistas* no Peru sobre os quais explanaremos mais à frente.

O romancista tem toda a liberdade para recriar, acrescentando o que lhe convir, mas sempre norteado por sua concepção do que é escrever, do que é a literatura, e, principalmente, de que forma quer atingir seus leitores. Mais precisamente, segundo o pensamento *vargasllosiano*, de que forma o autor irá lhes mostrar que sua realidade está doente, malfeita e há a necessidade de se rebelar diante daquilo.

Nos romances, segundo o escritor peruano, a vida toma um sentido perceptível, pois eles oferecem uma perspectiva de que a vida verdadeira, a realidade à qual pertencemos, sempre nos renega. A invenção, algo muito particular do romancista de determinada obra, vem a ser uma espécie de simulador que aparentemente recria a vida quando a verdade a retifica.

Porém, é importante que algo significante seja comunicado ou expressado em um romance. Para ter êxito, uma ficção deve se apresentar aos leitores “[...] como uma realidade irresistível, como uma vida mais sedutora do que a própria vida, uma experiência graças à qual entendemos melhor aquilo que falta ou aquilo que temos em excesso para nos tornarmos felizes no mundo em que vivemos.” (VARGAS LLOSA, 2010, p. 128).

¹² É imprescindível, e muito nos ajuda na compreensão dos romances de Vargas Llosa, considerarmos o que Roger Chartier nos indica: “Jamais o texto, literário ou documental, pode anular-se como texto, isto é, como um sistema construído segundo categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado em relação a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição. (...) O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura.” (CHARTIER, 2002, p. 56).

Não obstante, o poder de um romance de atingir seu objetivo, sua autoridade e soberania, não depende única e exclusivamente da linguagem usada no processo de escrita, mas também do seu sistema temporal, isto é, da forma como nele se refletirá a existência, quando se detém, desacelerando o ritmo, quando se volta a acelerar e qual é, de fato, a perspectiva cronológica aplicada pelo narrador para descrever esse tempo inventado.

A literatura, em seu ponto essencial, sob os olhares de Vargas Llosa, carregaria consigo a subjetividade de uma época, e, por isso, os romances, mesmo que comparados com a história – embora erroneamente – expõem verdades fugidias, que se desvanecem e constantemente se esquivam das descrições científicas da realidade, tão caras à história. E não há motivos para uma depreciação da literatura, pois essa faz uso de um arcabouço de técnicas, metodologias e de poderes com hábil autoridade para descobrir o véu sobre a verdade escondida, manifestada no mais íntimo do coração das mentiras e ilusões das sociedades humanas. Suas intenções são sempre claras e, de modo algum, ela se atreve a usurpar o posto da história.

La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etnológica y que no se determina por su semejanza con un modelo preexistente. Es una escurridiza verdad hecha de mentiras, modificaciones profundas de la realidad, descatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación. Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra, ficticia, cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretenden recrear (VARGAS LLOSA, 1996, p. 84).

Se pensarmos no espaço de possíveis, expressado por Bourdieu, espaço este que transcende os agentes singulares, funcionando como um sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os escritores, criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros, Mario Vargas Llosa se demarcou em contraposição a outros escritores de seu tempo, os chamados *indigenistas*¹³.

Os escritores *indigenistas* foram os primeiros a descrever as condições em que viviam os índios três séculos depois da conquista espanhola e a impunidade com que eram explorados.

¹³ O *indigenismo* foi uma corrente cultural, política e antropológica concentrada no estudo e valorização das culturas indígenas e questionamento dos mecanismos de discriminação e etnocentrismo em prejuízo dos povos indígenas. Iniciou, para alguns, no final do século XIX e atingiu seu ápice na primeira metade do século XX. Podemos citar como escritores *indigenistas*: Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas e Nazario Chávez Aliaga. Já como *neoindigenista* podemos incluir Manuel Scorza, assim como alguns textos de Eleodoro Vargas Vicuña e de Carlos Eduardo Zavaleta, embora pertencessem à *Generación del 50 en Perú*. Sobre esta última indicação Cf. CORNEJO POLAR, 1984, p. 549-550.

Retrataram das mais diversas formas e ângulos a vida campesina, denunciando as injustiças e reivindicando os costumes e tradições indígenas, até então ignorada pela tradição cultural oficial.

No entanto, o escritor peruano desenvolveu severas críticas ao grupo, a começar pelo seu caráter racista, contrário a mestiçagem que a responsabilizava pelos males da sociedade peruana. O mestiço não carregaria as virtudes, mas sim os vícios, segundo esse movimento, na compreensão de Vargas Llosa. Além disso, o machismo era facilmente identificado, na preponderância da narrativa sobre a serra viril em contraposição a costa feminina. Vargas Llosa também era contrário à narrativa da preeminência de Cuzco, capital pré-colombiana e índia, sobre Lima, vista pelos indigenistas como a “capital do estrangeirismo e mal criada pelos conquistadores”. Assim como à ideia de superioridade da raça, sangue e cultura inca sobre a europeia.

Dentro desse panorama, dos anos finais de 1950 e durante toda a década de 1960, a literatura praticada pelos latino-americanos, essencialmente os do *boom*, desprendia-se pouco a pouco do *indigenismo* em um esforço pela modernização de seus textos, mas, jamais subestimando a relevância desse último em pensar o continente em múltiplos aspectos até aquele momento.

Em meados dos anos sessenta, a literatura latino-americana havia encontrado seu presente: as novas poéticas se construíam sobre o conjunto de novos textos que pareciam ter levado em conta as reivindicações dos críticos modernizadores; nada de Indigenismo nem de respeito à divisão internacional dos repertórios e procedimentos literários (GILMAN, 2003, p. 90).

Nesta ambição por um Peru modernizado, é possível compreender que a literatura construída por Vargas Llosa se configura de forma oposta às disposições *indigenistas*. Sua produção literária demarca-se como cosmopolita, ainda que aborde traços de outros ambientes, não sustenta à ideia de que os únicos representantes da nacionalidade peruana são a serra e os indígenas, superestimando-os em relação à região costeira e aos grupos sociais que viviam na cidade de Lima, importantes para entender as matizes do quadro histórico peruano.

Em termos literários, afastava-se também de uma relação mágico-religiosa dos eventos, com retratos do cotidiano e da cultura de uma sociedade em que díspares grupos e etnias são compelidos a sobreviver desenvolvendo, dentro da estrutura urbana, uma convivência desarmônica, produzindo preconceitos raciais, econômicos e sociais¹⁴.

¹⁴ Por conta do crescente número de indígenas que migravam para as cidades, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por um tipo de literatura de cunho andino, seja na elaboração de produtos culturais para ou sobre os migrantes. A década de 1960 foi marcada pelo surgimento de um *neoindigenismo* e pela publicação de autores clássicos

No entanto, é importante ressaltar que os posicionamentos raciais, regionalistas e a oposição ao capitalismo – contra o branco, o mestiço, a costa e Lima – são respostas, de certa forma, aos preconceitos anti-índios, anti-serranos e anti-provincianos que haviam dominado a vida e a cultura peruana desde a colonização. A rejeição à civilização urbana, ao mercado, ao mundo industrial era, na verdade, o oposto da opinião de Vargas Llosa, essencialmente urbano.

Em sua tese de doutorado, refletindo sobre o impacto das migrações na vida cultural peruana, Pinheiro (2009) indicou que a formação dessa nova organização social do Peru também foi espelhada nas artes e na literatura, como nas obras de Mario Vargas Llosa e José María Arguedas. Segundo ele, a obra *Los Ríos Profundos* (1958), de Arguedas, apresentou elementos próprios de um imaginário sulista dos Andes, valorizando, assim, personagens desta localidade no Peru, além de expor um panorama dos hábitos, dos costumes, das tradições e dos mitos particulares deste mundo andino. Em confronto à valorização e incorporação de certos elementos culturais vindos do mundo andino à narrativa de alguns romancistas, surgiram os livros de Mario Vargas Llosa, obras que extrapolaram a barreira do mundo migrante em suas abordagens, voltando-se para a circulação de ideias e reflexões nas cidade, entres classes e setores médios urbanos, colocados à margem da sociedade e imersos em valores hipócritas da tradição religiosa e militar da “antiga Lima”.

Desse modo, é preciso entender, conforme afirma Bourdieu (2003), que as estratégias, tanto de agentes, como das instituições que estão inseridas nas lutas literárias, ou seja, as tomadas de posição, dependem diretamente do lugar que os escritores ocupam na estrutura do *campo*, na distribuição do capital simbólico específico, institucionalizado ou não. Por meio da mediação das disposições constitutivas de seus *habitus*, que são relativamente autônomos em relação à posição, inclina-os para a conservação ou para a transformação da estrutura dessa distribuição, sendo assim, eles agem para perpetuar as regras do jogo ou então para subvertê-las. Mas essas estratégias dependem também do espaço de possibilidades que foi herdado de disputas anteriores, que tendem a definir o espaço de tomadas de posição possíveis, assim como orientar a busca de soluções e, em consequência, a evolução da produção.

do *indigenismo* das décadas anteriores. Por isso, ainda que não tenha escrito em resposta aos indigenistas, é preciso reconhecer que esses mesmos escritores fizeram parte do seu contexto linguístico, oferecendo-lhe certos vocabulários e temas de discussão, desenvolvidos em seu contexto de experiência e campo intelectual. O outro ponto é que o escritor sempre deixou claro que reconhecia a importância do movimento para o Peru e para literatura, de autores como Arguedas, mas que isso não se constituía em motivo para calar sua opinião contrária sobre diversos aspectos. Opinião, aliás, que gerou um de seus livros como crítico literário, *La utopía arcaica – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*.

A conexão que se estabelece entre as posições e as tomadas de posição não é, de forma alguma, uma determinação mecânica. Cada produtor, neste caso escritor, constrói e desenvolve seu próprio projeto criador em função daquilo que percebe dentro das possibilidades que estão disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seu *habitus*. Bourdieu aprofunda:

[...]cada autor, enquanto ocupa uma posição em um espaço, isto é, em um campo de forças (irredutível a um simples agregado de pontos materiais), que é também um campo de lutas visando conservar ou transformar o campo de forças, só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo (por exemplo, as relações objetivas que se estabelecem entre os gêneros); mas também que ele afirma a distância diferencial constitutiva de sua posição, seu ponto de vista, entendido como vista a partir de um ponto, assumindo uma das posições estéticas possíveis, reais ou virtuais, no campo de possíveis (tomando, assim, posição em relação a outras posições). Situado, ele não pode deixar de situar-se, distinguir-se, e isso, *fora de qualquer busca pela distinção*, ao entrar no jogo, ele aceita tacitamente as limitações e as possibilidades inerentes ao jogo, que se apresentam a ele como a todos aqueles que tenham a percepção desse jogo, como "coisas a fazer", formas a criar, maneiras a inventar, em resumo, como possíveis dotadas de uma maior ou menor "pretensão de existir". (BOURDIEU, 2003, p. 64-65).

Portanto, para Bourdieu (2003), o microcosmo social, no qual se produzem obras culturais, campo artístico, campo científico, campo literário, etc., é um lugar de relações objetivas entre posições — como, por exemplo, a do artista consagrado e a do artista maldito — e só é possível uma compreensão do que acontece se forem situados cada agente ou cada instituição em suas relações objetivas com todos os outros. Através dessas relações de forças específicas, e de lutas que têm por objetivo conservá-las ou transformá-las, que se originam as estratégias dos produtores, a forma de arte que venham a defender, as alianças estabelecidas, as escolas que fundam, e isso por meio de todos os interesses específicos que são aí determinados.

Por fim, os romances são um grandioso questionamento, uma indagação incisiva do mundo onde habitamos, mas principalmente daquilo que está próximo de nós, da nossa sociedade ou comunidade, assim como daquilo que a alimenta, dá vida, altera-a e interfere nela: a política, a economia, a cultura, etc. e a ação do homem que as governa.

Para o pensamento *vargallosiano*, a boa literatura, aquela que nos ajuda a pensar o mundo em que vivemos de diferentes maneiras, é sempre desobediente, indócil, insubmissa, insatisfeita com o mundo, desafiando toda a realidade. Respeitando os cânones literários, a escrita do romance varia muito em intenção e estética, e, obviamente, muito em função também do período em que é produzido, por quem e para quem é escrito. Há certa liberdade, no sentido da

criação, expressão e ritmo em que a trama é apresentada, mas sempre com a obrigação de parâmetros de escrita, pois o escritor precisa se fazer entender.

Para Vargas Llosa (1985), a literatura ascende de um desacordo, de uma desentonação entre o indivíduo e seu contexto, seu cotidiano, sua comunidade. Ela contribui significativamente para o aperfeiçoamento dos seres humano, impedindo o marasmo e a autossatisfação, a imobilidade e a inércia social, o amolecimento intelectual ou moral. E, para o peruano, apenas se cumprir esta condição de ser inconformada com a realidade vigente, a literatura terá utilidade. Ela não pode existir senão para incitar e agitar, alertar os homens e mantê-los em constante insatisfação de si mesmos, causar inquietação e alarmar, estimulando assim a busca pela mudança e vontade de um mundo melhor.

A visão de literatura de Vargas Llosa está diretamente ligada à América Latina, ao contexto vivenciado do final dos anos 1940 em diante, às ditaduras, assim como à crítica à pobreza e aos preconceitos raciais que imperam até hoje. Sua visão está impregnada da busca pela liberdade e pela libertação; de inconformismo; e da ideia de combater a alienação econômica, cultural e moral.

Mediante sua visão de mundo – aquilo que viveu e depreendeu dessa vivência, de tudo o que estava disponível ao seu alcance – desenvolveu suas concepções do que é a literatura, o que é um romance e o que é ser um escritor, escolheu apenas uma possibilidade dentre tantas outras: fazer uso dos romances para manifestar suas críticas à realidade de seu país e da América Latina em diversas feições como na política, economia, cultura e questões sociais. Seus escritos revelam que o autor sempre prezou pela liberdade de expressão, enxergando nesse panorama a configuração de como todo escritor deveria exercer sua função.

Referências bibliográficas:

- AGUILAR, Gonzalo. Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. In: In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). **Historia de los Intelectuales en América Latina**. V. II. Buenos Aires: Katz, 2010, p. 685-711.
- BÉJAR, Héctor. Vargas Llosa ciudadano. In: FORGES, Roland (ed.) **Mario Vargas Llosa – escritor, ensayista, ciudadano y político**. Lima: Librería Editorial Minerva, 2001.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder**. Dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

- BOURDIEU. Por uma ciência das obras. In: **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Sobre el “neindigenismo” y las novelas de Manuel Scorza**. Revista Iberoamericana, v. L, n. 127, abr./jun., 1984, p. 549-550.
- COSTA, Adriane V. **Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa**. São Paulo: Alameda, 2013.
- FRANCO, Jean. Uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura: reflexões tardias sobre formação da literatura brasileira. In: ANTELO, Raúl (ed.). **Antonio Candido y los estudios latino-americanos**. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001.
- GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003
- GRANÉS. Carlos. Prefácio: uma luta instintiva pela liberdade. In: VARGAS LLOSA, Mario. **Sabres e utopias: visões da América Latina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 10.
- GRILLO, Sheila V. de C. A noção de campo nas obras de Bourdieu e do círculo de Bakhtin: suas implicações para a teorização dos gêneros do discurso. In: **Revista da ANPOLL**. São Paulo: v. 19, p. 151 - 184, 2005.
- LLAQUE, Paúl. Vargas Llosa: el individuo, las estructuras (Apuntes preliminares). In: TENORIO REQUEJO, Néstor. **Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura**. Lima: Arteidea editores, 2001.
- MELLO, Felipe C. C. **O conceito de campo em Pierre Bourdieu**. Disponível em: <http://reflexoescienciashuma.blogspot.com.br/2010/04/o-conceito-de-campo-em-pierre-bourdieu.html>. Publicado em: 8/04/2010. Acesso em: 12/01/2013.
- MOCELIN, Daniel G. **Pierre Bourdieu: a prática social entre o campo e o habitus**. Disponível em: <http://fatosociologico.blogspot.com.br/2010/05/pierre-bourdieu-pratica-social-entre-o.html> Acesso em: 5/05/2013.
- MYERS, Jorge. Los Intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo XX. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). **Historia de los Intelectuales en América Latina**. Vol I. Buenos Aires: Katz, 2008.
- PINHEIRO, Marcos S. **Utopia Andina e socialismo na historiografia de Alberto Flores Galindo (1970-1990)**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009.
- RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- SACOMAN, Mateus B. **Da serra à costa – O Peru e as obras de Mario Vargas Llosa nas décadas de 1950 e 1960**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2016.
- SACOMAN, Mateus B. Romance, realismo, política e sociedade: Vargas Llosa. **História & Literatura**, 2016. Disponível em: <https://historialiteratura.com/2016/02/24/romance-realismo-politica-e-sociedade-vargas-llosa/>. Acesso em: 15/08/2019.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura**, São Paulo: Ática, 1989.

SVENSKA AKADEMIEN. The Nobel Prize in Literature 2010. Estocolmo: Nobel Foundation, 2010. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/. Acesso em: 23/12/2013.

VARGAS LLOSA, Mario. **Contra Vento e Maré**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1985.

VARGAS LLOSA, Mario. **Conversación en la Catedral**. Barcelona: Seix Barral, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario. **La utopía arcaica** – José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. **Literatura y política**. Madrid: FCE, ITESM, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. **Sabres e utopias: visões da América Latina**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.