

A TRANSGRESSÃO MORAL EM PERÍODOS DITATORIAIS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS FELIZ ANO NOVO DE RUBEM FONSECA E EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS DE OSWALDO REYNOSO

Lara Mucci Poenaru (UFPA)¹

Resumo: Em 1965, o escritor peruano Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*, que, ao associar uma manifestação religiosa a atos amorais e subversivos com uma profunda crítica à sociedade limeña da época, sofre uma censura não oficial e é levado posteriormente a uma autocensura. Dez anos depois, Rubem Fonseca lança *Feliz Ano Novo*, um livro de contos com linguagem e temática violentas, tratado como brutal e pertencente a uma “estética do soco-no-estômago”, também censurado. Este trabalho pretende analisar o caráter marginal dessas obras e repensar em que medida transgressão e marginalidade atuam como operadores no processo de canonização de obras literárias.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Marginalidade; Rubem Fonseca; Violência; Transgressão.

Por um lado, as duas guerras mundiais, a revolução russa, a guerra fria, o nazismo, o fascismo, os campos de concentração, a grande crise financeira internacional, a revolução cubana; por outro, os militarismos precedentes, os golpes de Estado, as ditaduras, a pobreza em grande escala. Diversos fatores internos e externos convergiram para criar uma atmosfera propícia de desolação e queda do indivíduo, a partir dos anos de 1960. Os livros *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, e *En Octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso, nascem nesse contexto de tristeza e desesperança, dor e angústia, solidão e morte.

Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso pertencem à plêiade de escritores transgressores que se preocupam em compreender o que ocorre no interior do inconsciente, na dimensão opaca do espírito do homem. Em suas obras, destacam-se os reflexos de uma realidade desoladora (limitada, desamparada e angustiada) naqueles homens das camadas altas e baixas, através do desenvolvimento de uma narrativa que parte da experiência do choque, utilizando-se de temáticas do baixo e do maldito, empregando uma linguagem ferina e voraz que, assim como as cenas pornográficas e abjetas, podem levar o leitor a uma posição de desconforto e, muitas vezes, repulsa (OLIVA, 2004, p. 40).

Publicado em 1965, *En Octubre no hay milagros* é o primeiro romance do escritor peruano Oswaldo Reynoso, que já havia inaugurado sua produção literária com o

¹ Graduada em Letras (UFMG), Mestre em Letras: Estudos Literários (UFMG), Doutoranda em Letras (UFPA). Contato: laramuccipoenaru@gmail.com.

poemário Luzbel (1955) e o livro de contos Los inocentes (1961). O livro apresenta duas histórias paralelas que têm como plano de fundo a procissão do Senhor dos Milagres². O primeiro núcleo é composto pela família de Dom Luis Colmenares, que, após ser despejada, procura outra moradia. O segundo, Dom Manuel, representante de uma estirpe oligárquica, um dos mais importantes financistas do país que, enquanto vislumbra vantagens pessoais na queda do governo vigente enfraquecido pela profunda crise econômica que assola o país, mantém velada sua homossexualidade.

No romance, o caráter sagrado da manifestação religiosa é subvertido, transformando-se em um espaço confuso e ambivalente, onde as personagens cometem atos amorais, obscenos e impuros que se sobrepõem aos cantos litúrgicos, às rezas, às pregações, às cruzes. Em uma lógica transgressora, o caráter divino é colocado em mesmo plano que as ações profanas.

Então, fazendo-se a rezadora, começou a se masturbar, suave, dissimulada, no ritmo da procissão. E às pessoas apertava mais e mais. Excitado enfiei a mão por debaixo do hábito. (...) Então, ficando sério, ao Senhor dos Milagres rezei um pai-nosso” (tradução minha). (REYNOSO, 1998, p. 185).³

É a partir da profanação (BAKHTIN, 1987 & ELIADE, 1994) que as personagens participam da procissão. Isso implica irreverência e desapego à imagem sagrada, por meio da alusão ao satírico e ao impudico. Durante a procissão, elas pervertem sua ética e manifestam seus desejos sexuais a partir da degradação do corpo e de todas suas funções – sobretudo a defecação, a urina e a copulação – que constituem o ápice da experiência mundana.

A crítica respondeu, em sua maioria, com horror àquele quadro da sociedade limenha. Reynoso, em entrevista, relembra as repostas violentas das instituições conservadoras: “quando publiquei *En Octubre no hay milagros* a coisa cresceu mais. Chegaram a queimar o livro na procissão. Inclusive enviaram um memorial ao Ministério

² A procissão é uma tradição peruana, considerada como a manifestação religiosa católica periódica mais numerosa do mundo.

³ “Entonces, haciéndose la rezadora, comenzó a menearse, suave, disimulada, al ritmo de la proce. Y a la gente apretaba más y más. Arrecho le meti la mano por debajo del hábito. (...) Entonces, poniéndome serio, al Ñorse Milagrero le recé un padrenuestro. (REYNOSO, 1998, p. 185).

de Educação, pedindo que anulassem meu título de docente. ” (tradução minha) (PLANAS, 2011, p. 39)⁴.

Levado a um autoexílio após a rumorosa crítica (que forjou uma censura não oficial ao livro *En Octubre no hay milagros*) e devido ao clima instável às vésperas do golpe militar, sob o governo do general Velasco Alvarado (1968-1975), Reynoso se muda para a Venezuela e posteriormente à China, retornando ao Peru apenas nos anos de 1990.

Dez anos depois da publicação de Reynoso, em 1975, Rubem Fonseca publica *Feliz Ano Novo*, uma coletânea de contos que têm como protagonistas indivíduos de diversas camadas sociais, que compartilham a crise de viver a urbanidade num mundo caótico e sem sentido, reagindo a esse panorama monstruoso a partir da sexualidade e da violência levadas ao extremo. Um ano depois de seu lançamento, o livro foi censurado, só sendo publicado novamente em 1989.

Alfredo Bosi (1977) intitula a corrente literária inaugurada por Fonseca como brutalista. Segundo o autor, ela se apoia na temática da violência que não almeja legitimar a crítica realidade dos submundos urbanos, mas, sim, “explorar como esses elementos podem ser processados pela ficção, a possibilidade de transfigurá-los, de ampliá-los a tal ponto que já não seja mais possível observá-los pacificamente: em lugar da imagem “realista” ou “hiper-realista” (...), apenas o granulado da foto” (DIAS, 2003).

É preciso pontuar que ambas as obras estão inscritas dentro do marco da prosa agressiva (SCHOLLHAMMER, 2000), no qual a representação literária sente o impacto do autoritarismo político e a violência é deflagrada como ingrediente irrecusável. Apesar de as raízes políticas da violência contida nas narrativas de Reynoso e Fonseca não serem tão nítidas como em outras obras do mesmo período, o contexto ditatorial não pode ser relevado, como pontuam Batista, Sarmiento-Pantoja & Pinheiro (2013):

É inquestionável a relação entre a obra literária e o período histórico de produção e circulação do texto. Porém, há momentos nos quais a relação entre literatura e história ultrapassa um mero reflexo de aspectos do contexto histórico na obra, e este passa a elemento motivador e ordenador do discurso literário. (...) períodos em que a exposição dos acontecimentos torna-se necessária, tanto para o homem militante, quanto para o homem criador de ficções. (BATISTA, S; SARMENTO-PANTOJA, T. & PINHEIRO, V., 2013, p. 1-2)

⁴ “Cuando publiqué *En Octubre no hay milagros* la cosa se extendió más. Llegaron a quemar el libro en la procesión. Incluso elevaron un memorial al ministerio de Educación pidiendo que anulen mi título de docente.” (PLANAS, 2011, p. 39).

Ainda que o vínculo da origem da violência nessas obras com os regimes autoritários pareça borrado, certamente esta violência está longe de ser gratuita, como uma pulsão maldita inata ao homem. Ela deve ser entendida como “portadora de uma ‘crítica implícita de uma realidade autoritária’” (SCHOLLHAMER, 2000, p. 255). Se a crítica política, para Schollhamer, aparece implícita nas obras, o mesmo não se pode afirmar sobre a “estética do soco-no-estômago”⁵. A prosa de Reynoso e Fonseca (frequentemente) provoca repulsa e o próprio leitor se sente violado ao se deparar com a prática de atos extremamente violentos, executados com total frieza.

Obras transgressoras

Quando do lançamento de seu livro *Crime e transgressão na literatura e nas artes*, Julio Jeha alertava para o potencial subversivo da literatura, que possibilita a seu leitor experimentar o “mal”, sem necessariamente precisar vivenciá-lo empiricamente. “A lei prescreve o que é bom, o que é correto, o que é aceito pela sociedade. Contudo, essa prescrição é limitadora. Se o ser humano se submeter plenamente a essa prescrição, não progride. Daí a função da arte”.⁶ Para o professor, precisamos da arte porque precisamos da transgressão para desenvolver. Na mesma direção, Maria Suzete Salib, ao analisar os ensaios de Bataille sobre Sade e Baudelaire, em *A literatura e o mal*, aponta que o autor francês considera que o caráter precursor das obras de seus conterrâneos repousa sobre o fato de tomarem a “literatura como uma prática que desacomoda o mundo apoiado e primado da razão e cuja moral – o ‘bem comum’ – não comporta a presença do heterogêneo.” (2001, p. 13).

As obras literárias transgressoras são precisamente aquelas que tiram o leitor do seu lugar pacífico, que rompem com o estabelecido e desestabilizam o reino dos valores consagrados pela sociedade. O caráter transgressor não pode ser entendido apenas como uma crítica a um modelo instituído, ele é um movimento de ruptura, uma decisão ontológica. Para Foucault (2001), limite e transgressão são ambos provisórios, e só possuem sentido em função do outro.⁷

⁵ Termo cunhado por LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 55.

⁶ Entrevista concedida ao Boletim UFMG n.1940 - Ano 42, em 16.05.2016.

⁷ Sobre a relação imbricada entre transgressão e limite, Foucault (2001) afirma: “A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também tenha sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço.” (p.32)

Na mesma perspectiva, Bataille cunha o termo “literatura autêntica” cujo fundamento essencial é seu caráter não inocente. Para o autor, o escritor autêntico “ousa fazer o que contraria as leis fundamentais da sociedade ativa -, eles [os escritos] desnudam o ultrapassamento irremediável do sujeito em relação ao ‘bem comum’ ou ao primado da razão” (SALIB, 2001, p.13). É precisamente dentro dessa perspectiva que se inscrevem as obras de Fonseca e Reynoso.

Dentro dessa perspectiva, neste artigo busco realizar uma aproximação entre duas obras escritas em contextos autoritários que tematizam a cidade em uma perspectiva inaugural, ao articularem ao cenário urbano o crime e a perversão. Marginais, profanos, transgressores, malditos, eróticos, pornográficos, abjetos, escatológicos, grotescos, delinquentes, pecaminosos... diversos são os adjetivos que podem ser (e já foram) associados aos livros de Oswaldo Reynoso e Rubem Fonseca.

Provocativas, as produções se tornam uma elegia ao prazer e à delinquência. E é no limiar entre gozo e lei – entre transgressão e limite – que se encontra a essência da moral que resiste a toda monstruosidade daquelas cidades: o corpo não é só espaço do prazer, mas também refúgio de um ser humano prístino, oprimido por injustiças; sob os corpos que a sociedade subjuga, permanece, em potência, mas já exausta, uma humanidade igualitária.

A partir dessa reflexão, e assumindo-se possível o estabelecimento de uma conexão entre as obras, interessa-me compreender como se dá a relação entre moral – tomando como base o conceito de ética proposto por Foucault, como o conjunto de valores aprovados e aceitos pela sociedade, o que torna possível “dividir em dois o conjunto dos homens e das mulheres, entre loucos e dotados de razão, entre pessoas normais, disciplinadas ou subversivas, honradas ou escandalosas” (FOUCAULT apud SARDINHA, 2010, p. 184) – e política, explicitamente demarcado por estados de exceção. Como se articulam as dimensões moral e política nos livros estudados? O que implica a opção pela temática e pela linguagem pervertidas em um contexto de violência brutal aos direitos individuais?

Antecedentes: propondo uma genealogia literária

Ao tentar esboçar uma teoria do autor, em sua conhecida conferência “O que é um autor”, Michel Foucault percebe a controvérsia que envolve a noção de obra, tão complexa quanto aquela sobre a que se propõe a refletir. Para o estudioso francês, a

palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. (FOUCAULT, 2001, p. 272) A condição de obra literária é um fenômeno incompleto, que não se basta. Há muitos outros fatores que justificam essa condição que extrapolam o texto ficcional. Segundo Costa, não é possível identificar a importância de uma obra ou autor, num determinado período ou ao longo da História, tendo como referencial apenas o texto. (COSTA, 2013, p. 25)

A construção do autor e da obra precisa ser pensada a partir de diversos elementos que não apenas aqueles intrínsecos à sua existência. A crítica literária, a indústria editorial, o mercado de consumo, os espaços de leitura e de circulação da obra, as ferramentas de divulgação e de expressão do trabalho autoral, assim como as inter-relações estabelecidas com outros textos, são alguns dos pontos que dão suporte à condição de obra e autor. Todos esses fatores concorrem para o estabelecimento de uma leitura que defende o reconhecimento da qualidade de uma produção e sua permanência na memória literária, ou pelo contrário, o descaso crítico e sua presença fugaz nas prateleiras da biblioteca nacional.

Jorge Luis Borges, escritor e crítico argentino, sempre buscou apagar as construções sociais de sua trajetória literária. Apagar o passado literário implicava a impossibilidade do estudo preciso da gênese de sua produção. Em seu famoso ensaio “Kafka e seus precursores” (Otras inquisiciones, 1952), Borges afirma que todo grande criador cria seus precursores. O que o autor argentino sugere é que o escritor inventa seu passado, e, através dessa ficção, vai desenhando uma família literária, na qual sua obra se inscreve.

Em dezembro de 1933, o livro *Ulisses*, de James Joyce foi julgado após quase um ano de censura nos Estados Unidos. Ao proferir sua decisão, em favor do livro, o juiz John M. Woolsey conseguiu sintetizar o caráter maldito e transgressor das obras literárias: “A obscuridade de muitas passagens, bem como o uso de palavras indecentes eram (...) aspectos obrigatórios desse esforço hercúleo de reconstituir a vida interior dos indivíduos, onde o inteligível, o sublime, o ininteligível e o asqueroso muitas vezes se sucedem e se confundem” (BURKE, 1997).

Woosley, há 80 anos, já apontava que a literatura, muitas vezes, não é um espaço recôndito tranquilo alicerçado sobre o status quo. Sob essa perspectiva, não é gratuito que Reynoso utilize como epígrafe de seu primeiro livro uma citação de Howard Fast⁸

O que é o inferno? O inferno começa quando os atos simples e necessários da vida se tornam monstruosos... agora é terrível caminhar, respirar, ver, pensar. (tradução minha) (FAST apud REYNOSO, 1998, p. 3)⁹

Ao inserir a citação de Fast, Reynoso esboça uma filiação a uma genealogia com outras obras que partem de uma perspectiva marginal. O gesto do autor peruano contribui para a marginalização da obra, por optar por referentes que estão à margem da literatura dominante. É preciso pontuar, contudo, que a marginalidade ocorre em diferentes níveis. Se considerarmos o número de exemplares vendidos pelos autores mencionados, dificilmente enquadraríamos suas produções no rol de literaturas marginais. Enquanto Fast é marginal no seu modo de publicar, adotando métodos artesanais de produção e distribuição de seus livros, o caráter marginal das obras de Reynoso e Fonseca diz respeito às ações transgressoras das personagens, que ultrapassam a lei e a moral estabelecida. Mais do que isso, eles propõem uma linguagem própria que contribui para o tom agressivo das cenas, a partir da fusão com outros gêneros literários (linguagem jornalística) e outras expressões artísticas (surrealismo).

Ao parecer, não há como negar a filiação maldita. Ler suas páginas, segundo Jorge Eslava (1994), é um ato temerário como “passear pelas calçadas do inferno”. Ao tocar em temas sobre os quais muitos não estão dispostos a discutir, ao dirigir o olhar de seus leitores à violência urbana e ao filiar-se, conscientemente, à uma tradição maldita, consciente ou inconscientemente, Fonseca e Reynoso trilham o caminho mais sinuoso para a recepção de suas obras.

Períodos autoritários, crítica e censura

As transformações sentidas durante a fase de crescimento urbano, anos 60 e 70, e a violência latente dos períodos autoritários atravessados no Brasil e no Peru podem servir

⁸ Howard Fast é escritor norte-americano perseguido pelo Comitê de Atividades Antiamericanas sob alegação de ser comunista. Após seu período na prisão, Fast, cuja escrita é marcada pela nítida militância política, entra na lista-negra das grandes editoras e é obrigado a publicar de forma independente. Surpreendentemente, alcança números expressivos de vendas, especialmente considerando-se a falta de aportes editoriais.

⁹ “¿Qué es el infierno? El infierno comienza cuando los actos sencillos y necesarios de la vida se tornan monstruosos... Ahora es terrible caminar, respirar, ver, pensar.”. (FAST apud REYNOSO, 1998, p. 3).

para explicar, também, aquelas mudanças percebidas no desenvolvimento das cidades retratadas nas obras. O crescimento desmedido, a maturação, a crise identitária e a angústia são fatores que poderiam justificar uma leitura alegórica da periferia, em paralelo à modernização do Rio de Janeiro e de Lima.

Um dos aspectos mais interessantes para se pensar na recepção de *Feliz ano Novo* (1975) e *En Octubre no hay milagros* (1965) é a forma, às vezes histórica e até passional, como se deu a crítica no momento de sua publicação. Muitos foram os fatores que influenciaram tanto as vertentes mais radicais da crítica, quanto sua posterior reavaliação e vigência, através do parecer de instituições de prestígio no circuito literário oficial dos países.

Ángel Rama, quando analisa os dez problemas do romancista latino-americano, em seu livro *La novela en América Latina* (1982), aponta a questão das elites culturais como um dos desafios com os quais o escritor se depara até o século XX. (RAMA, 1982, pp. 51-60) O problema diz respeito à debilidade cultural que perdura durante bom tempo na América Latina, impedindo ou retardando a formação de um público consumidor de obras literárias. Diversos fatores competem para explicar essa debilidade: a situação precária do sistema educacional, um incipiente mercado literário que não oferece futuro ao escritor e o próprio questionamento sobre o papel da literatura, que, durante muito tempo esteve a serviço da construção dos estados nacionais, e com a consolidação destes, perde sua função “primária”. (Cf. RAMOS, 2008). Como consequência da fragilidade do público leitor latino-americano, cria-se um circuito fechado da cultura, no qual o escritor se inscreve dentro de uma elite cultural, que marca sua incorporação social, e ao mesmo tempo, tem sua produção julgada por seus pares, também parte da mesma elite.

En Octubre no hay milagros exemplifica, em parte, a problemática mencionada por Rama, ao se pensar que a primeira edição teve seus exemplares, praticamente em sua totalidade, presenteados a outros escritores e amigos letrados¹⁰, ou seja, à pequena e restrita elite cultural na qual o próprio autor se inscrevia. *Feliz ano Novo*, por outro lado, foi um sucesso de vendas, com mais de 30 mil exemplares comercializados apenas um ano após seu lançamento, quando foi censurado pelo então ministro da Justiça de Geisel,

¹⁰ Utilizamos aqui o dado mais recente encontrado sobre números de venda de *Los inocentes*, retirado da entrevista de Reynoso a Enrique Planas, na qual o autor afirma terem sido tirados 2.000 exemplares do livro, dos quais 500 foram vendidos em 2 anos, e o restante, presenteado. (REYNOSO, 2011, p. 43).

Armando Falcão, sob alegação de atentar contra a moral e os bons costumes. Se em grande medida motivações políticas explicam a censura, não se pode esquecer que os obstáculos “tradicionalistas” impostos pelo circuito fechado da cultura também foram notados por Fonseca, especificamente através da personagem/autor do conto “Intestino Grosso”, último conto do livro, que, ao responder a uma entrevista, por telefone, fala sobre a demora da primeira publicação de seus livros:

“Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.”

“Quem eram eles?”

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreiro, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulhos de motores de automóveis.” (FONSECA, 1975, p. 135-136)

Noé Jitrik, em seus *Atípicos en la literatura latinoamericana* (1997), pontua o que compreende com o problemático termo "atípico". O crítico argentino tenta definir o qualitativo a partir de seu oposto: as obras literárias típicas. Se o caráter típico de um livro define-se a partir de três categorias (sua qualidade de "representante", a obediência a determinados códigos semióticos e sua inserção em lugares consagrados da literatura), seu inverso se estabelece contrariamente a esses traços. (JITRIK, 1997, p. 12) O atípico é aquele exemplar que causa uma ruptura no sistema literário, conforme a definição de Jitrik:

Não são todos (os escritores de ruptura que são atípicos), mas somente aqueles cuja tentativa não fora aceita, e, por isso, residem no sistema literário como tumores incrustados, como manifestações não digeríveis ou inassimiláveis de rechaço ou ainda como existências paralelas de cuja validade e valor crítico, no que diz respeito ao sistema literário, só terão conhecimento aqueles que não se satisfazem com a mera aceitação do consagrado. (JITRIK, 1997, p. 12)

En Octubre no hay milagros e Feliz Ano Novo se encaixam na tradição de obras atípicas, tendo em conta alguns dos aspectos previamente mencionados. Há de se pensar no lugar ocupado pelas obras no panorama literário nacional brasileiro e peruano. A posição consagrada, que, segundo Jitrik, é ocupada pelas obras típicas, definitivamente não é onde se encontram Feliz ano Novo e En Octubre no hay milagros. É importante pensar que as obras estão no campo da segregação até atualmente, mesmo com a revisão crítica e o reconhecimento de suas inovações. Essa, talvez, seja a marca mais profunda da

atipicidade das obras: seu caráter deslocado, sua excepcionalidade na série histórica das literaturas brasileira e peruana.

Não é possível pensar no caráter marginal das obras sem se considerar o caráter fortemente sexual nelas presente. Por que a temáticas sexual (explícita) e homossexual (implícita) parecem incomodar tanto aqueles leitores, que em outras obras do mesmo período já haviam se deparado com uma obra com a mesma temática? Mais importante que buscar a resposta a essa pergunta, é imprescindível pensar como o estranhamento desse público leitor influenciou na recepção imediata (ainda nos anos 1960 e 1970) dos livros de Reynoso e Fonseca.

“Já ouvi acusarem você de pornográfico. Você é?”

“Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.”

“Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.”

“Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que tem na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as plateias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.” (FONSECA, 1975, p. 136)

Um esboço de resposta pode vir da crítica escrita pelo colega Mario Vargas Llosa, intitulada “Mas que diabos quer dizer pornografia?”¹¹. Para Vargas Llosa, não é estranha a reação causada por um livro como o de Reynoso. (LLOSA apud TARAZONA, 2006, p. 418-419) A irritação e o assombro do público leitor, porém, não tem suas raízes no livro em si, mas nos próprios leitores, devido à ultrapassada noção da leitura como recreação.

Ainda segundo Vargas Llosa, a inocência por trás da visão escapista da realidade se revela como produto e sintoma do subdesenvolvimento cultural do Peru. Retoma-se, mais uma vez, a noção empregada por Angel Rama, do subdesenvolvimento cultural dos países da América Latina, que sofrem tanto com a limitação dos leitores, quanto, completa Vargas Llosa, com a debilidade da leitura conservadora e conformista, voltada para a literatura como promotora de imagens convencionais e pinturescas da realidade.

¹¹ Publicada no jornal *Expreso*, em 13 de Fevereiro de 1966. Posteriormente transcrita em TARAZONA, 2006, pp. 417-420.

Considerações Finais

O que se conclui após mais de três décadas de suas publicações é a constante ressignificação de *Feliz ano Novo* e *En Outubro no hay milagros*. As obras de Rubem Fonseca e Oswaldo Reynoso estão em constante metamorfose e a cada camada que se esvai, novas e inovadoras interpretações surgem com suas leituras. A grande mudança nos olhares críticos sobre os livros, portanto, finalizam a limitação de sua categorização enquanto literatura de viés político/social. Seu caráter de denúncia perde o protagonismo para sua perspectiva lírica, experimental e sinestésica. Seja a partir do novo olhar sobre literaturas marginais, seja pela sua profícua intercessão com outros repertórios literários esboçados em sua genealogia, seja a partir da mudança da perspectiva dos críticos sobre os livros, ambas obras abarcam um rico universo de signos e significantes extremamente prolífico para novos escritores, sem, contudo, perder sua áurea misteriosa, recôndita, e (por que não?) Marginal.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BATISTA, S; SARMENTO-PANTOJA, T. & PINHEIRO, V. A escritura da história nos textos literários “Não passarás o Jordão” e “Cinzas do Norte”. In: **Revista Literatura em Debate**, v. 7, n. 12, p. 01-18, jul. 2013.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BURKE, Maria Lúcia Garcia. Obras-primas no banco dos réus. In: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 nov. 1997. Caderno Mais.

COSTA, Edson Tavares. **A construção e a permanência do nome do autor: o caso de José Condé**. 2013. 295 f.: Tese (Doutoramento em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Letras, 2013.

DIAS, Maurício Santana. A onipresença da decomposição. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2003. Caderno Mais.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ESLAVA, Jorge. **Universo Adolescente en Los inocentes de Oswaldo Reynoso**. 1994. 155 f.. Monografia (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 1994.

JITRIK, Noé (compilador). **ATÍPICOS** en la literatura latinoamericana. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

OLIVA, Osmar Pereira. Transgressão, violência e pornografia na ficção de Rubem Fonseca. In: **Unimontes Científica**. Montes Claros, v.6, n.2 - jul./dez. 2004.

PLANAS, Enrique (Org.). **Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud**. Lima: Estruendomudo, 2011.

REYNOSO, Oswaldo. **En octubre no hay milagros**. Lima: San Marcos, 1998.

_____. Oswaldo Reynoso, declarado inocente. **Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud**. Lima. 2011. Entrevista concedida a Enrique Planas. pp. 36-49. 2011

SALIB, Maria Suzete. **A disciplina da Transgressão**. Santa Catarina: UFSC, 2001.

SARDINHA, Diogo. As duas ontologias críticas de Foucault: da transgressão à ética. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.33, n.2, p.177-192, 2010.

SCHOLLHAMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et al.]. (org). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.236-259

TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). **Narraciones 2**. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.