

**Lara Mucci Poenaru**

***Los Inocentes*, de Oswaldo Reynoso:  
críticas e releituras de uma obra maldita**

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014**

**Lara Mucci Poenaru**

***Los Inocentes*, de Oswaldo Reynoso:  
críticas e releituras de uma obra maldita**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Rômulo Monte Alto

**Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2014**

**Dissertação intitulada “*Los inocentes*, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita”, de autoria de LARA MUCCI POENARU, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:**

---

**Prof. Dr. Rômulo Monte Alto – FALE/UFMG – Orientador**

---

**Prof. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa – FALE/UFMG**

---

**Profa. Dra. Meritxell Hernando Marsal – UFSC**

---

**Prof. Dr. Mauro Mamani Macedo - UNMSM**

**Belo Horizonte, \_\_\_\_\_.**

Poenaru, Lara Mucci.

*Los inocentes*, de Oswaldo Reynoso: críticas e releituras de uma obra maldita / Lara Mucci Poenaru. - - Belo Horizonte: UFMG / Faculdade de Letras, 2014.

x, 124f. ; 31cm.

Orientador: Rômulo Monte Alto

*Dissertação (mestrado) – UFMG / Faculdade de Letras / Pós-Lit, 2014.*

*Referências bibliográficas: f. 113-124*

1. Literatura Peruana. 2. Recepção. 3. Crítica Literária 4. Literaturas Modernas e Contemporâneas - Dissertação. I. Monte Alto, Rômulo. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Pós-Lit. IV. Título.

*Dedico este trabalho a meus pais, Vlad e Gracinha, ao Ilie, ao João, às minhas tias e tios e à memória dos meus avôs e avós, companheiros desta longa jornada.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Professor Rômulo Monte Alto por ter me apresentado a *Los inocentes* e posteriormente me ajudado a construir esta reflexão sobre a obra. Rômulo, muito obrigada pelos conselhos, correções, revisões e todas as discussões que me levaram a realizar um trabalho crítico impensável até antes de iniciar este estudo.

Agradeço também aos docentes do Pós-lit, especialmente às professoras Haydée Coelho, Lyslei Nascimento, Marli Fantini, Myriam Ávila e Sara Rojo, que me auxiliaram durante esses dois anos de mestrado, a cada semana propondo novas formas de ver e entender o universo literário.

Agradeço a meus colegas de mestrado, Thaty e Rogério, que desde antes da escrita do projeto de dissertação já me socorriam e sempre estiveram presentes em todos os momentos que precisei. Também agradeço à Bárbara, minha amiga que desde a graduação me incentiva a pesquisar e correr atrás do que buscamos.

Agradeço à minha mãe por toda a ajuda, pelo olhar minucioso que revisava páginas sem fim desta dissertação. Agradeço a meu pai, Vlad e ao Ilie, pelo incentivo e por todo o carinho durante o longo processo de escrita. Ao João, muito obrigada pelo companheirismo e pela paciência.

Meus mais efusivos agradecimentos ao escritor Oswaldo Reynoso que sempre me acolheu quando solicitado, e tantas vezes me recebeu com uma generosidade ímpar, ouvindo atentamente minhas reflexões e meus questionamentos.

Por fim, muito obrigada a todos que participaram dessa longa caminhada que se finaliza com a defesa desta dissertação. Muito obrigada!

*La antología de lo verdaderamente valioso en  
literatura no la hacen los críticos sino el tiempo.*

Jorge Luis Borges

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a obra *Los inocentes* (1961) do autor peruano Oswaldo Reynoso. Marcado pela fervorosa reação da crítica no momento de sua publicação, que chega ao extremo de afirmar ser o destino final da obra a lata-de-lixo, o livro sofre uma profunda releitura crítica sendo considerado, algumas décadas depois, obra referência da literatura peruana pela Academia de Língua e Literatura do Peru. O presente trabalho busca, portanto, compreender o conjunto de negociações culturais e sociais que tornaram possível essa releitura e que influenciaram a recepção de *Los inocentes*, alterando o horizonte de expectativas do público leitor, a partir de três vetores: autoral (biográfica); da obra (as edições, os referentes literários, os elementos paratextuais) e da crítica (as diferentes vertentes, as revisões dos valores literários da obra e suas releituras). Neste estudo aspiramos estreitar ainda mais os laços com nosso país vizinho, o Peru, além de trazer à luz ao público acadêmico brasileiro, um dos autores peruanos de maior relevância desde os anos 1960 e sua obra mais aclamada.

## ABSTRACT

This thesis is centered on the book *Los inocentes* (1961) written by the Peruvian author Oswaldo Reynoso. Marked by the hysterical reaction of the critics in the moment it was first published, it was even said that its final destiny would be the trash can, the book was considered, after some decades, a reference piece in Peruvian literature by the Peruvian Academy of Linguistics and Literature. The present paper hopes, therefore, to understand the set of cultural and social negotiations that were needed to reread the book and that influenced its reception, changing the readers' horizon of expectations, through three areas: the author (biographical); the book (editions, literary references, paratext) and the criticism (different opinions, the reevaluation of its value and the rereadings). In this paper we expect to tight the bonds with our neighbor country, Peru, and also to bring to light to the Brazilian academy one of the most relevant Peruvian authors, since the 1960's and its master piece.

## RESUMEN

Esta disertación tiene como objeto de estudio el libro *Los inocentes* (1961) del autor peruano Oswaldo Reynoso. Marcado por la rabiosa reacción de la crítica en el momento de su publicación, que llega al extremo de afirmar ser el destino final de la obra la basura, el libro sufre una profunda relectura crítica y es considerado, algunas décadas después, obra referencia de la literatura peruana según la Academia Peruana de Lengua y Literatura. El presente trabajo busca, por lo tanto, comprender el conjunto de negociaciones culturales y sociales que hicieron posible esa relectura y que influenciaron la recepción de *Los inocentes*, alterando el horizonte de expectativas del público lector, a partir de tres vectores: autoral (biográfica); de la obra (las ediciones, los referentes literarios, los elementos paratextuales) y de la crítica (las diferentes vertientes, las revisiones de los valores literarios de la obra y sus relecturas). En este estudio aspiramos estrechar aún más los lazos con nuestro vecino, Perú, además de traer a la luz del público académico brasileño, uno de los autores peruanos de más relieve desde los años 1960 y su obra más aclamada.



## SUMÁRIO

### Capítulo I – *Los Inocentes*: julgado, condenado e absolvido

I.1 - Da “lata de lixo” às estantes da Academia Peruana da Língua.....	11
I.2 - Julgados inocentes .....	13
I.3 – A trajetória literária de Oswaldo Reynoso .....	19
I.4 - A ruptura do horizonte de expectativas .....	22
I.5 – Esboço do trabalho crítico .....	25
I.6 - Lendo o Peru a partir de um olhar brasileiro .....	28

### Capítulo II – Leituras

II.1 – O que nasce primeiro, a obra ou o autor? .....	34
II.2 – Um passado literário inventado .....	35
II.3 – As edições .....	39
II.4 – Romance ou conto? <i>Los inocentes</i> e a difícil tarefa de categorizar a obra .....	59
II.5 – Inovações estilísticas .....	66

### Capítulo III – Releituras

III.1 – A construção do autor .....	73
III.2 – Vida e obra: o laço ficcional .....	73
III.3 – A entrevista como ato performático .....	76
III.4 – Reynoso e <i>Narración</i> .....	79
III.5 – A antioficialidade: contra o Estado, contra o Mercado .....	82
III.6 – Escola, sexo e literatura .....	83
.III.7 – A recepção imediata de <i>Los inocentes</i> : a audiência era o salão literário .....	87

III.8 – <i>Los inocentes</i> : um atípico na Literatura Peruana .....	94
III.9 – A obra como um produto da modernidade tardia no Peru .....	96
<b>Capítulo IV – Considerações Finais</b>	
IV.1 – A apropriação de <i>Los inocentes</i> pelas artes visuais .....	100
IV.2 – Os discípulos de Reynoso .....	110
<b>Bibliografia</b> .....	113
<b>Bibliografia de Entrevistas</b> .....	122

## **I. INTRODUÇÃO**

***LOS INOCENTES: JULGADO, CONDENADO E ABSOLVIDO***

## **I.1. Da “lata de lixo” às estantes da Academia Peruana da Língua**

Os livros proibidos, insurgentes às tradições, que vão de encontro aos costumes e à moral das sociedades, vez em outra surgem e vêm acompanhados do estranhamento, da crítica ferrenha e normalmente da censura.

Condenados pelos zeladores da imutável tradição, os livros que possuem a marca da indecência, do despudor e do escândalo foram desbravados por leitores corajosos que, a despeito da crítica, aceitaram entrar (e muitas vezes se deliciar) naqueles universos ditos proibidos.

Qual leitor de Dom Quixote não se recorda da emblemática cena, no sexto capítulo do livro, em que o padre e o barbeiro entram na biblioteca do protagonista para decidir o destino dos livros, julgando-os, como o índice, entre aqueles que mereciam ser lidos e aqueles que melhor estariam se queimados?

A história, porém, prova repetidas vezes que o destino dos livros polêmicos e controversos tem sido não a fogueira, mas o reconhecimento da crítica, em um momento posterior ao turbilhão de comentários depreciativos. Após o impacto inicial e o profundo embate com seus críticos, as obras marcadas pelo signo do abjeto tornam-se, depois de uma profunda revisão crítica, símbolos de libertação. Elas trazem ares novos à literatura, ou segundo a metáfora de Jorge Eslava (2005), funcionam como faróis de rara luminescência, que guiam a literatura por novos caminhos. (ESLAVA, 2005, p. 9)

Descendente direto dessa tradição é o livro *Los inocentes* (1961), de Oswaldo Reynoso. Se há uma obra na história da literatura peruana que exemplarmente se filia à categoria dos livros proibidos, esta é a primeira obra em prosa de Reynoso. Carregando a marca da rejeição, a crítica ao livro retoma a discussão sobre a mudança do valor literário de uma obra ao longo do tempo.

Em 1967, quando do início do semestre letivo da Universidade de Constança, Hans Robert Jauss proferiu uma palestra na qual expunha as falhas dos teóricos formalistas e marxistas ao procurar compreender a obra literária, apenas através de uma estética da produção e da representação. (JAUSS, 1994)

Para ele, os métodos formalista e marxista se esqueciam de uma instância de grande importância, quando acreditavam ser apreensível o significado de uma obra através apenas de sua análise isolada ou de sua relação com o mundo: a recepção.

Quando nos deparamos com obras que, com o passar do tempo, recebem novas releituras e, portanto, reavaliações de seu valor literário, é imprescindível pensar na dimensão da recepção e do efeito.

Que negociações ocorrem, interna e externamente, ao sistema literário nacional de uma determinada época, que podem contribuir para que uma obra literária, no momento de sua publicação, seja considerada irrelevante, ou ainda, não tenha seus aportes estéticos e éticos reconhecidos e, após algumas décadas, seja incluída no cânone nacional?

Como essas mudanças no horizonte de expectativa do público leitor são revistas e alteradas? Quais instâncias (autorais, literárias, sociais) são modificadas sob essa perspectiva, que por sua vez ajudam a modificar o horizonte de compreensão vinculado a determinada obra literária, em determinado momento histórico?

Do furor crítico dos literatos, que em sua maioria se posicionaram contra as inovações temáticas e estilísticas daquele conjunto de relatos – o crítico José Miguel Oviedo chega, inclusive, a afirmar ser a lata de lixo o destino final do romance – até o reconhecimento máximo atestado pelo Ministério de Educação do Peru, indicando *Los inocentes* como obra referência a todos os alunos da Educação Secundaria (de 12 a 18

anos) das escolas públicas do país,<sup>1</sup> cinquenta anos depois, é possível pensar em um conjunto de negociações culturais e sociais que tornaram possível essa releitura.

## **I.2. Julgados inocentes**

Após incontáveis edições, com um número nunca totalmente contabilizado de exemplares vendidos, *Los inocentes* superou, cinco décadas após sua primeira publicação, que ocorreu no início dos anos de 1960, a indiferença de estudiosos e a censura silenciosa dos grandes suplementos literários, para enfim, alcançar o reconhecimento na atualidade de obra de referência da literatura peruana.

*Los inocentes* nos apresenta relatos estreitamente interligados de cinco adolescentes, narrados a partir de uma atmosfera de transformação (modernização da cidade de Lima) e exclusão, no final da década de 1950. O estigma da degradação permeia as personagens, consideradas amorais.<sup>2</sup> Porém, elas possuem uma complexa construção psicológica, repleta de diferentes e profundos matizes em sua personalidade.

Cara de Ángel, Príncipe, Carambola, Colorete e Rosquita, os cinco adolescentes protagonistas dos relatos, fazem parte do mesmo grupo que encontra na inconsequência e na rebeldia um signo de pertencimento. Eles se tornam símbolos de uma geração sem perspectiva, fruto de uma sociedade na qual a oferta de bens de consumo cria tal fascínio sobre os jovens, que na maioria das vezes funciona como propulsor de ações criminosas, em busca dos bens que lhes são negados devido ao lugar que ocupam.

Eles estão submersos em um mundo marginal, relegado e esquecido, de uma sociedade que os marcou de diferentes maneiras. A violência e a impostura são as formas de comportamento encontradas por eles para reagir a esse mundo excludente.

---

<sup>1</sup> Comunicado do Ministério de Educação do Peru, veiculado nos jornais *El Comercio*, *El Peruano* e *La República*, em 29 de agosto de 2013.

<sup>2</sup> O termo se refere à falta de valores morais claros. Elas são representantes de uma geração que comete atos violentos e ilegais não por irem contra a moral pré-estabelecida, mas, antes, por não a conhecerem. As personagens não são imorais, mas amorais.

Repleto de inovações no plano estético, o livro traz uma nova escrita na qual convergiam a alta poesia e a gíria popular. Ainda que pareçam opostas, sua união, na obra, cria uma linguagem rápida, dinâmica e eficaz. Aparece, assim, a maneira mais próxima de procurar reproduzir a língua da cidade e a língua dos jovens retratados ali.

No plano temático também há muitas propostas inaugurais para a literatura peruana. A rebeldia norte-americana, que ganha o mundo através da música e do cinema, apresenta sua estampa na menção a dois de seus maiores ícones: o *rock and roll* e a figura de James Dean. Cara de Ángel diz ser necessário

*... poner cara de 'maldito', de hombre 'corrido', torcer los ojos, fumar como vicioso, hablar groserías, fuerte [...] caminar a lo James Dean, es decir como cansado de todo, y con las manos en los bolsillos. [...] ser hombre (más) que nunca.* (REYNOSO, 1964, p. 68)

O realismo com o qual se descreve a juventude que vive em Lima é outro aspecto de grande importância da obra. São adolescentes que desconhecem o universo moral da criminalidade e vivem fascinados pela estética do crime. A importância dada ao dinheiro e ao sexo, à violência ou à “potência de tormenta”, carregada pelas personagens, a amoralidade daquele universo juvenil e a tristeza do adolescente limenho, são outros aspectos relevantes desse marco.<sup>3</sup>

Segundo Jorge Eslava, com *Los inocentes*, Reynoso alcança a maestria da prosa, a modernidade em seus recursos e a profundidade de um tema explosivo e atual. Ainda não foi superada por nenhuma outra obra, nas palavras deste estudioso, a forma como se dá no livro a penetração inteligente e sincera na conflitiva intimidade do universo adolescente. (ESLAVA, 1994)

---

<sup>3</sup> O termo “potência de tormenta” é introduzido por Jorge Eslava, em seu texto “Oraciones del cuerpo”, prólogo do primeiro tomo da coletânea de obras completas de Reynoso, *Narraciones I*, editada pela Universidade Ricardo Palma, em 2005. O termo indica uma agressividade latente, à espera de algum sinal para que seja deflagrada contra alguém. Mais do que a violência em si, essa aparece somente como consequência de um estado de agressividade já tão enraizado na cultura de ambos os grupos, é sua potência de ódio.

No plano narrativo, há mescla de monólogo interior, descrição poética do narrador e diálogos diretos. A inversão cronológica é um recurso recorrente, como também a contraposição de pontos de vista a partir de dois narradores-personagens do mesmo relato, etc. Rita Gnutzmann afirma que:

A linguagem se adapta aos ambientes e aos jovens retratados, expressando sua violência, vazão, afã pelo dinheiro e amoralidade; palavrões e xingamentos (...) são moeda comum entre eles e acompanham seus atos de violência e sexualidade sem freio. (GNUTZMANN, 2007, p. 129)<sup>4</sup>

Uma leitura atenta e profunda sobre as análises dos críticos contemporâneos com relação à obra de Reynoso leva a admitir, sem sombra de dúvidas, seu caráter inovador. Em 2011, em comemoração ao cinquentenário de publicação da prosa inaugural desse autor, o *Centro Cultural de España* (CCE) em Lima monta a exposição *El tesoro de la Juventud*, para a qual são convocados diversos artistas (cartunistas, caricaturistas, ilustradores, coreógrafos), latino-americanos e espanhóis, para homenagear Oswaldo Reynoso.

Buscando abordar a história daqueles adolescentes da década de 1960, para plasmá-la com outras linguagens artísticas, o evento revelava sua intenção de mostrar a permanente capacidade desta obra de continuar gerando novos significados, através de outras artes. O curador da exposição acima mencionada, Enrique Planas, afirma que:

*Los inocentes* é muito mais do que um livro fundador de nossa narrativa peruana. É um permanente retrato da adolescência amarga e exaltada, cuja aposta estética ainda reverbera. Cumpriu meio século de sua primeira edição, transformou-se em um “tesouro da juventude” de novo signo. (PLANAS, 2011, p. 16)

Em 2013 foi realizada a maior homenagem já recebida pelo autor – o Congresso Nacional *Los Universos Narrativos de Oswaldo Reynoso* –, organizado pela Academia Peruana da Língua, o Instituto de Ciencias Humanísticas da Facultad de Letras da Universidad Nacional Mayor de San Marcos e a editora San Marcos, que atualmente

---

<sup>4</sup>Todas as citações críticas e teóricas serão traduzidas por nós no presente trabalho. As citações literárias permanecerão em espanhol. (tradução nossa)



edita suas obras. O evento contou com a participação de diversos estudiosos das obras de Reynoso, provenientes não apenas do Peru, mas também dos Estados Unidos, Espanha e Brasil.

O congresso culminou com a publicação dos anais do evento em dois tomos, e ainda com o lançamento de dois livros preparados pela editora San Marcos, em homenagem ao autor, nos quais são apresentados sua vida, além de um seus contos para o público infantil, *Oswaldo Reynoso para Niños* (2013), e sua obra de referência para o público infanto-juvenil, *Los inocentes en la Secundaria* (2013).

Porém, ainda que hoje o reconhecimento da obra e de seu autor pelos críticos literários peruanos esteja em processo de câmbio, entre as décadas de 1960 a 1990 a crítica não estava muito convencida das qualidades da obra.

Um dos maiores teóricos e críticos peruanos, Antonio Cornejo Polar (1936 – 1997), em entrevista ao Jornal *El Pueblo*, de Arequipa, em 27 de janeiro de 1966, (POLAR, 2006, p. 410) afirmava que os romances de Reynoso não traziam nenhum aporte essencialmente novo à novelística peruana. A opinião de Cornejo Polar foi ratificada – com maior ou menor radicalismo – por outros teóricos de reconhecida expressão da crítica literária peruana, tais como José Miguel Oviedo, Abelardo Oquendo, Mario Castro Arenas, Luis Alberto Sánchez, entre outros.

Por outro lado, José María Arguedas menciona um importante traço na obra de Reynoso, em sua crítica sobre *Los inocentes*, publicada logo após o lançamento do livro, ainda em 1961: “Reynoso criou um estilo novo: a gíria popular e a alta poesia juntas, iluminando-se mutuamente”. (ARGUEDAS, 1961) A presença deste texto de Arguedas prefaciando a 3ª. Edição será analisada mais adiante.

Alguns críticos analisam a relação entre ambas as obras de Reynoso e Jean Genet, a partir da maneira como seus autores tratam o tema do sagrado e do profano. Enrique Planas (2011) afirma que, nas obras dos dois autores, o abjeto é vivido com devoção de santidade. (PLANAS, 2011, p. 12)

Quando fala das influências que recebeu quando iniciava sua escrita, Reynoso sempre menciona os poetas Rimbaud, Verlaine, Baudelaire. O sentido musical e luciferino de sua poesia é a maior contribuição para a construção de *Los inocentes*. (REYNOSO, 1997, p. 20) “Essa poesia me ensinou a rebeldia, a comprometer os sentidos na escrita”. (REYNOSO, 2011, p. 39)

Além das mesmas influências, Reynoso e Genet também compartilham a busca pelo sagrado. A continuação do trecho escolhido como epígrafe de *Los inocentes* segue assim:

*Me reconocía el cobarde, el traidor, el ladrón, el pederasta que veían en mí. En mí mismo, con un poco de paciencia y reflexión descubrí bastantes razones para que me llamaran así. Y estaba estupefacto al saberme compuesto de inmundicias. Me hice abyecto.* (GENET apud PLANAS, 2011, p. 12.)

Sartre, em seu livro *Saint Genet, ator e mártir* (1952), assinala que Jean Genet buscava o sagrado em um sistema de valores invertidos, no qual, o mal se transformava no bem supremo. De modo paralelo, nas obras de Reynoso e de Genet, o sórdido e o pecaminoso são vividos como experiência sagrada. De modo semelhante, os dois escritores têm comum o fato de que o protagonismo do abjeto implica a busca pela sacralização da experiência do mal, com a qual estão ambos familiarizados.

Jorge Eslava (2005) comenta outro traço fundamental das obras de Oswaldo Reynoso, indicando que nelas “... importa, sobretudo, a exaltação do sexo, como uma polpa de fruta, na qual o sol se reflete, por isso o estilo impressionista e sensorial não distrai a exuberância referida ao corpo”. (ESLAVA, 2005, p. 19)

A terceira conexão possível de ser estabelecida entre a obra de Jean Genet é no que tange à utilização de linguagem poética marcada por gírias e o uso que Oswaldo

Reynoso faz delas em seus relatos. Deve-se ter em mente que, para Sartre, a gíria era ela própria um idioma poético e que essa linguagem representava, numa sociedade que se sente isolada da realidade, uma tentativa de compensar, através do lirismo, um enorme déficit verbal. (SARTRE, 2002)

Reynoso conhece a análise de Sartre sobre a obra de Genet, e em 2011, em uma entrevista concedida a Enrique Planas, afirma:

Aprendi (que a poesia pode se vincular à linguagem popular) lendo Jean Genet. Me impressionou também um livro de Sartre, *Saint Genet: ator e mártir*, onde se diz que a gíria é a expressão mais poética da linguagem. (REYNOSO, 2011, p. 39)

Mais do que isso, em entrevista a Wolfgang Iser (1972), Reynoso reconhece a importância desse aspecto linguístico na desconstrução do colonialismo mental da América Latina:

A não aceitação da gíria que emprego em meus romances significa um novo tipo de dependência e de colonialismo mental, uma vez que quando se lê um romance, por exemplo, de Salinger ou Jean Genet, que empregam a gíria nova-iorquina ou a gíria de Paris, isso é aceitável. Quer dizer, aceita-se a gíria da “metrópole”, mas não se aceita a gíria de nossos países. (REYNOSO, 1972, p. 87)

A literatura de Reynoso pode ser adjetivada como marginal, abjeta, pornográfica, hedonista, realista, pessimista, fundadora, violenta, impressionista, proibida, exuberante... Mas, apesar da farta onomástica, cada qualitativo que se escolhe para tentar definir a obra não consegue restringi-la. As obras de Reynoso escapam da tradicional categorização dos estudos literários. Ele se tornou uma referência na história da literatura peruana, apesar de ainda pairar sobre sua obra certa desconfiança. Não para uma grande parcela da juventude peruana, que o recupera a partir dos anos de 1990 e o tem como um de seus referentes literários.

### I.3. A trajetória literária de Oswaldo Reynoso

Em 1965, um grupo de novos romancistas peruanos se une em torno de um projeto de revisão da literatura e da crítica nacional, junto à discussão do lugar do trabalhador intelectual na sociedade. Dotado de uma poderosa narrativa breve, de temática urbana e social, junto a inovadores procedimentos literários, alcança uma visão ampla e realista do panorama urbano de então.

Entre os intelectuais que compunham o grupo *Narración*, em sua maioria desconhecidos do público até então, estava o jovem professor Jorge Oswaldo Reynoso Díaz. Sua primeira obra a ser publicada foi a coletânea de poesias *Luzbel* (1955).

Seis anos depois, Reynoso publica o que viria a se consolidar, muitas décadas depois, como seu *best seller*, o livro *Los inocentes*. Com uma pequena tiragem (1.000 exemplares) em sua primeira edição, pelo selo Rama Florida, o conjunto de relatos é posteriormente reeditado, em 1964, agora intitulado *Lima em rock*. *Los inocentes*, através da editora Populibros Peruanos, alcançando circulação nacional.

Os estudiosos e historiadores da literatura peruana, naquele primeiro momento, dedicaram pouca atenção à análise da obra, que passou despercebida pelos críticos. Miguel Gutierrez (1998), escritor da mesma geração de Reynoso, chega a afirmar ter sido esse o narrador mais injustamente tratado pelos críticos e estudiosos da literatura peruana.<sup>5</sup>

*Los inocentes* só iria começar a chamar a atenção da crítica especializada quando da publicação de sua segunda edição, em 1964. A obra foi noticiada em breves notas de jornal, que destacavam sua qualidade, mas continham uma advertência aos leitores menores de idade: “Os editores de *Lima em rock*, o relato ‘rocanrolero’ de Oswaldo Reynoso [...] advertem a seus leitores que esta obra, apesar de sua elevada qualidade

---

<sup>5</sup> Miguel Gutiérrez faz a afirmação em uma resenha – sem título - que acompanha a 2ª edição do romance *En octubre no hay milagros*.

literária, não é leitura recomendável para ‘menores de idade’”. (REYNOSO *apud* REA, 2009, p. 37)

Em 1965, Oswaldo Reynoso publica seu primeiro romance, *En Octubre no hay milagros*.<sup>6</sup> O público respondeu à leitura entre o fascínio e o horror. A crítica, salvo raras exceções, inclinou-se pela segunda opção. Grande parcela dos críticos, que antes se mantinha silenciosa, foi, em sua grande maioria, contra a obra.

O romance, como explica Jorge Eslava (2005), apresentava um quadro expressionista que exibia a deterioração moral da sociedade peruana, tendo como pano de fundo uma procissão religiosa tipicamente limenha, a procissão de Nossa Senhora do Milagre. (ESLAVA, 2005, p. 16)

O curto espaço temporal entre a publicação da segunda edição de *Los inocentes*, em 1964, e *En Octubre no hay milagros*, em 1965, dificultou a separação entre as críticas a ambas as obras. Ao desconcerto causado pela exposição de temas tabu e pelo uso de uma linguagem, segundo Miguel Oviedo, “coprolática”, (OVIEDO, *El Comercio*, 1966) representativa do submundo urbano, juntou-se o repúdio dos grupos mais conservadores da sociedade.

A junção de elementos tão conflitantes resultou no período mais turbulento para a recepção das obras, que foram alvo de censura moral e ataques por parte de uma grande parcela de leitores. Após o furor condenatório sofrido por alguns setores da crítica, que em seu ápice afirmam ser a lata de lixo o destino final do romance, o estigma de obra e autor pornográficos se fixa ao novelista e à sua produção, tardando muito tempo até ser revisto.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> REYNOSO, Oswaldo. “En Octubre no hay milagros”. In: *Narraciones I*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005. p. 165-365.

<sup>7</sup> Uma leitura mais detalhada sobre a crítica será apresentada no 3º capítulo.

O segundo romance de Reynoso, *El escarabajo y el hombre* (1970), é editado de forma quase clandestina. A crítica oficial nem o levou em consideração e apenas recebeu uma breve nota em uma revista acadêmica.

Encontrando-se em um cenário político muito difícil, Reynoso viaja à China, em 1977, a convite do governo chinês, para trabalhar como corretor de estilo. Durante uma temporada de doze anos no país comunista, muitas mudanças ocorrem em sua crença política mantida até aquele momento, um reflexo do que aparecerá em suas obras posteriores.

Em 1993, seu terceiro romance é publicado, já em sua volta ao Peru. *En Busca de Aladino* mescla a narrativa de Sherazade com a busca do protagonista. A exaltação do sexo é retomada na obra, porém, o estigma da pornografia começa a ser desfeito e sua leitura é reconstruída, a partir de uma nota de Ricardo González Vigil.

Vigil, um dos críticos literários de maior renome no país, escreve uma resenha intitulada “La moral de la piel”, na qual analisa o caráter “pornográfico” da escrita de Reynoso. O crítico retoma a discussão dos anos 1960, que questionava a utilização excessiva de elementos relativos à sexualidade das personagens nas obras do autor, e ressignifica o signo do abjeto para denominá-lo, agora, como a “pura moral da pele”. Para ele, a proposta instaurada por Reynoso no âmbito da sexualidade das personagens é considerada uma sacralização do gozo terreno, na qual se entrelaçam a beleza do sexo e o culto à vocação artística. (VIGIL, 2008, p. 191) Aparece, assim, uma nova perspectiva de crítica a esse traço de extrema importância da produção de Reynoso.

Seus quatro romances mais recentes, *Los eunucos inmortales* (1995), *El goce de la piel* (2005), *Las tres estaciones* (2006) e *En busca de la sonrisa encontrada* (2012) foram contemplados com o apreço dos novos críticos,<sup>8</sup> que através do processo de

---

<sup>8</sup> REYNOSO, Oswaldo. *En busca de la sonrisa encontrada*. Lima: La Casca Huesos, 2012.

releitura de toda sua produção reconhecem nela traços inaugurais, redefinindo seu lugar na história literária peruana.<sup>9</sup>

#### **I.4. A ruptura do horizonte de expectativas**

Quando uma nova obra literária surge, podem-se notar diferentes reações advindas do público que a recebe. Ela pode superar, decepcionar, atender ou até contrariar as suas expectativas. Esta reação inicial sinaliza para os estudiosos um critério de determinação de seu valor literário empregado pelos leitores de uma determinada época.

Jauss afirmaria que, quanto maior a distância entre a obra e o horizonte de expectativa anterior a seu surgimento, maior seria seu caráter artístico. O “estranhamento” causado pelo aparecimento de um novo espécime no sistema literário já estabelecido é também tratado por Noé Jitrik, no prólogo de seu livro *ATÍPICOS en la literatura latinoamericana* (1997).

Para Jitrik, esses novos exemplares que fogem de classificações previamente definidas são consideradas um “atípico” na literatura. Como toda tentativa de definir o indefinível, a única maneira que se encontrou de tentar fazê-lo foi a partir de sua negação, de seu oposto, ou seja, atípico é o que não é típico. Os atípicos são aqueles que negam alguma das suas características; podem ser aquelas obras que rompem com as regras pré-determinadas, ou aquelas que não são reconhecidas pela crítica, residindo no sistema literário como indigeríveis, inassimiláveis.

A obra inovadora (atípica) produz uma ruptura no sistema literário. Tal ruptura se dá na forma como o sistema era organizado até aquele momento e também nas previsões e expectativas sobre seu funcionamento.

---

<sup>9</sup> Estes mesmos críticos, em 1994, já apontam para uma revisão do valor literário das obras de Reynoso, ao tecerem críticas muito positivas sobre a reedição de *En Octubre no hay milagros* (Serie del río hablador. - Lima : Peisa).

Considerando que, segundo Jauss “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas...”, (JAUSS, 1994, p. 28) pode-se supor que seu aparecimento venha acompanhado de elementos que configurem uma pré-disposição de como ela será recebida e lida por seu público.

Além das pistas disponibilizadas pelo próprio livro, há também todo um contexto e um saber prévios que servirão de base para a experiência literária. Isto é, a partir de elementos (implícitos ou explícitos) da própria obra, além de conhecimentos compartilhados por um grupo de um determinado momento e do próprio contexto histórico-literário que permeia a experiência literária, a leitura é conduzida a um marcado horizonte de expectativas.

Quando, a partir da leitura da obra, nota-se uma desconstrução das previsões indicadas pelo horizonte de expectativas, há de se pensar em como serão organizadas as novas relações do sistema literário com esse novo representante da espécie. (JAUSS, 1994)

Pensar no momento da publicação do livro *Los inocentes*, 1961, lançado quase que simultaneamente às obras dos *beatniks* – (*Howl* [1956] de Allen Ginsberg, *On the Road* [1957] e *The Subterraneans* [1958] de Jack Kerouac, e *Naked Lunch* [1959] de William Burroughs –,<sup>10</sup> e suas inter-relações com símbolos da rebeldia norte-americana (James Dean, o “rebelde sem causa”, cujo filme data de 1955, encarna a imagem do *rocanrolero*), é de extrema importância para uma compreensão mais geral dos impactos de seu aparecimento para o público leitor. É importante não se esquecer do contexto econômico, político e social no qual a obra se insere, sua ressonância e o rompimento com os paradigmas vigentes.

---

<sup>10</sup> Os escritores *beatniks* ficaram conhecidos como os antecedentes do movimento da contracultura americana dos anos de 1960.



O Peru era um país que passava por um período de ditadura, entre os mandatos do General Manuel Arturo Odría Amoretti (1950 – 1956) e do civil Manuel Prado Ugarteche (1956 – 1962), sugerindo uma aparente modernização que, apesar de levar o país a gozar de um período econômico próspero, com crescentes investimentos externos – especialmente dos EUA –, mantinha inalterada a desigualdade de renda e um precário fornecimento de serviços básicos, como saúde e educação. (Cf. VIGIL, 2008 e ZAVALETA, 2006)

Na esfera da própria obra, isto é, em sua materialidade, é necessário perceber a presença de alguns elementos que também atuam na pré-disposição da recepção a uma forma de leitura do livro. Tem-se, por exemplo, a existência, desde sua primeira edição, de um glossário, ao final do livro, com sinônimos de todas as gírias empregadas. O emprego desse artifício nos faz questionar para quem a obra fora escrita. Ou ainda, se o autor, no momento de sua produção, já pensava nas ferramentas necessárias aos leitores para se ler aquele livro, e, por isso a inclusão de tal paratexto.

Jauss, ainda em sua aula inaugural, afirmava que “... há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias, que seu público somente começa a formar-se aos poucos”. (JAUSS, 1994, pp. 32-33) Nessa perspectiva, pode-se pensar que o público exemplar para quem *Los inocentes* fora inicialmente escrita, talvez, só começasse a se formar décadas depois de seu aparecimento. Um público leitor como o que se percebe hoje.

Sendo assim, a hipótese que este estudo defende é a de que houve uma mudança no horizonte de recepção da obra desde os anos de 1960, quando foi lançada, até a atualidade. O aparecimento de uma crítica menos conservadora, a formação de um público leitor especializado que revalida a obra, o espaço dado pelas mídias para o

renascimento do autor após seu autoexílio e o trabalho de mentor de novos escritores, que vieram a se tornar autores de prestígio, são algumas das causas que impulsionam e validam a releitura das produções de Reynoso, no âmbito da crítica. A mudança nesse horizonte de expectativas será analisada a partir de três vetores: autoral (biográfica), da obra (as edições, os referentes literários, os elementos paratextuais) e da crítica (as diferentes vertentes, as revisões dos valores literários da obra e suas releituras).

A fim de entender como o livro *Los inocentes*, após a condenação da crítica no momento de sua publicação, transformou-se num clássico, serão tratadas as instâncias que influencia(ram) a experiência literária da obra, nos próximos capítulos.

### **I.5. Esboço do trabalho crítico**

O presente trabalho analisará a recepção do livro *Los inocentes* ao longo do tempo, procurando entender como se deu a releitura da obra e a reavaliação de seu valor literário, tendo em mente tanto a produção do livro, como a crítica, em suas mais conflituosas vertentes.

No próximo capítulo será discutida a construção da obra. A partir das reflexões de Foucault a respeito das incongruências do termo “obra literária”, serão pensados os traços que concorrem para a efetivação da condição de obra literária, sejam os elementos intratextuais, como a temática e as inovações estéticas trazidas pela obra, sejam os fatores extratextuais, como o mercado editorial, a crítica literária, os meios de circulação e divulgação do texto, que competem para a solidificação ou impugnação da condição de obra literária, atestando ou contestando suas qualidades literárias.

Através das referências a outras obras presentes em *Los inocentes*, serão repensados seus antecedentes literários, implícitos e explícitos. Seus referentes tanto na literatura peruana, quanto na universal, serão analisados visando esboçar uma

genealogia de sua produção. A afirmação de Jorge Luis Borges de que todo grande criador cria seus precursores, servirá de reflexão para pensarmos como se dá a criação do passado literário inventado por Reynoso, a partir da filiação literária construída pelo próprio autor, durante suas entrevistas, bem como nas escolhas de prólogos e epígrafes de suas produções.

As diferenças percebidas nas mudanças das edições também serão tratadas, especialmente nos paratextos incorporados, retirados ou alterados, a cada nova edição. A variação das capas, as mudanças no título, a escolha de uma epígrafe retirada do livro de Jean Genet, além da inclusão de resenhas como prefácio, são alguns dos elementos sobre os quais nos deteremos para entender a produção e posterior recepção da obra.

Toda a problemática envolvendo a categorização do livro (romance? conto?) também será abordada, considerando os estudos de Julio Cortázar sobre o romance e o conto, em seu livro *Valise de Cronópio*. O ensaio de Rocío Santisteban, “Los chicos se hacen hombres: un ensayo sobre *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso” também servirá de guia para essa problematização.

Finalmente, vamos analisar as inovações estilísticas introduzidas na obra e as interrelações estabelecidas por sua leitura com outras expressões artísticas. Em primeiro lugar, há a linguagem marcada por gírias mesclada com fortes traços poéticos, um aspecto inovador apontado ainda em 1961 por Arguedas. Depois, tem-se o monólogo interior convergindo com marcas líricas, fazendo uso do fluxo de consciência e acentuação caótica. Por fim, a construção do espaço urbano no livro será estudada a partir das influências das técnicas cinematográficas na criação dos cenários fechados da obra.

No terceiro capítulo, será construída a noção de autor, também a partir das indagações de Foucault, em seu livro *O que é um autor?*. As entrevistas concedidas por

Reynoso auxiliam na leitura de uma biografia ficcional do autor. A maneira como são apresentadas as histórias e os eventos biográficos, durante a entrevista, tem como consequência a construção de uma personagem cujo destino aparece intimamente ligado ao de sua obra. A imagem pública construída pelo autor, que envolve toda sua produção literária, será pensada a partir do símbolo do maldito, tão empregado pela crítica para se referir a ambos, autor e obra.

A participação (e liderança) de Reynoso no grupo *Narración* será discutida tendo em vista a enfática reafirmação de sua ideologia política e a relevância dada a duas questões teóricas, que atravessam toda sua escrita: a função da literatura e o papel do autor frente à sociedade. A forma como o grupo se posicionou fora e contra o circuito crítico-literário oficial, assim como os reflexos dessa posição para a crítica mais conservadora, também serão debatidos. Finalmente, o protagonismo dado por Reynoso à educação durante toda a vida será pensado, tendo em vista os reflexos de sua atuação como escritor e docente para o tipo de leitura que hoje é estabelecida com *Los inocentes*.

No quarto capítulo analisaremos a última instância que concorre para recepção da obra: a crítica. Da indiferença da crítica no momento imediatamente posterior à publicação de *Los inocentes*, às reações mais exacerbadas no final dos anos 1960, será proposta uma análise que busca entender quais fatores contribuíram para as injustas opiniões e o escasso reconhecimento do breve volume de Reynoso. Entre a publicação da segunda edição de *Los inocentes*, em 1964, que catapultou suas vendas e marcou sua entrada definitiva no mercado de consumo, a participação do autor no Encontro de Narradores Peruanos em Arequipa, em 1965, além da publicação, no mesmo ano, de *En octubre no hay milagros*, um dos seus livros mais polêmicos, buscar-se-á discutir quais fatos concorrem para o segundo momento de recepção da obra, quando são

estabelecidas duas linhas críticas muito bem delimitadas: a que apoia sua produção, com algumas reticências, e a que a questiona em aspectos gerais.

A crítica também será tratada a partir da influência exercida pela publicação de seus romances mais recentes e do papel central exercido por algumas das vozes de maior renome na literatura peruana, como Vargas Llosa e González Vigil, na defesa das qualidades literárias de *Los inocentes*. Por fim, será pensada a retomada da obra e sua inserção no circuito literário oficial do país, atestada pela Academia Peruana da Língua e pelo Ministério de Educação do Peru.

## **I.6. Lendo o Peru a partir de um olhar brasileiro**

Em 2011, ainda aluna de graduação, fazia parte de um grupo de pesquisa de tradução, os “Tradutores Bárbaros”, da Universidade Federal de Minas Gerais. Após vários encontros e discussões sobre as obras de diversos autores peruanos, encontro-me na biblioteca da universidade para buscar um livro que fora discutido no encontro anterior. Entre as fileiras de livros da estante intitulada “Literatura Peruana”, fui atraída pelo título *En octubre no hay milagros*, e uma capa com o desenho de uma Nossa Senhora, uma cruz e toda a iconografia religiosa.

Imediatamente me envolvi com o achado a ponto de esquecer o real motivo da minha visita àquela prateleira e o consumi rapidamente. Foi uma leitura prazerosa, às vezes áspera, incômoda, mas, sobretudo, inesquecível.

Depois de nosso primeiro encontro, volto renovada para as reuniões do grupo e peço a nosso orientador mais indicações sobre aquele autor cuja obra me havia intrigado. Com viagem marcada ao Peru, ele me traz de presente uma edição de *Los inocentes*. Uma obra tão fina, pequenina, de bolso, que me fez refletir – que ironia! – como cabe em si todo um universo narrativo.

Após uma leitura veloz, ininterrupta, senti-me íntima daqueles cinco jovens que, como muito bem metaforiza Juan Sánchez, (SÁNCHEZ, 2011, p. 07) serviram de cicerones a uma Lima que acabava de descobrir.

Porém, a busca por mais materiais, sejam outras obras do autor, ou quaisquer livros que mencionassem sua produção, foi uma difícil tarefa. Na central de bibliotecas da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2011, só constava uma obra literária de Oswaldo Reynoso, *En octubre no hay milagros*.

Entre livros teóricos sobre literatura peruana, que se encontravam na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, apenas três exemplares mencionavam a produção de Reynoso: *Años decisivos de la narrativa peruana*, de Ricardo González Vigil, teórico e crítico literário do jornal *El Comercio*; *La novísima novela peruana*, de Britt Diegner e José Morales Saravia; e *Narrativa peruana: 1950-1970*, de Abelardo Oquendo, reconhecido crítico literário.

As três obras acima mencionadas são relativamente recentes, respectivamente de 2008, 2006 e 2006. Na primeira, Ricardo González Vigil recompila várias análises que publicou desde 2005 no jornal *El Comercio*, que abrangem toda a produção de Reynoso até aquele momento.

O crítico felicita a iniciativa da Universidade Ricardo Palma, de reunir a obra completa do autor arequipenho e publicá-la em dois tomos, em 2005. Além disso, ele ressalta o caráter inovador da obra em prosa inaugural de Reynoso, e especialmente, o tratamento dado ao tema da homossexualidade: “diferentemente da usual homofobia dos revolucionários marxistas, Reynoso inseriu a homossexualidade na utopia erótica, com uma beleza e uma originalidade notáveis”. (VIGIL, 2006, p. 206)

O livro organizado por Britt Diegner e José Morales Saravia reúne entrevistas com diversos autores peruanos, entre os quais está Oswaldo Reynoso. Numa breve

entrevista, Reynoso faz um resumo da literatura produzida no Peru, desde os anos 1950, até a contemporaneidade.

O autor também discute como o mercado editorial dificultava a publicação de livros nos anos 1950 e 1960 e como ele vê o processo de produção de uma obra em conjunto com o processo mercadológico que a envolve. Percebe-se uma tentativa de manter o compromisso literário em consonância com o social.

O Peru tem mais ou menos 27 milhões de habitantes. Segundo os últimos dados, mais de 50% são pobres, e há cerca de 30% ou 40% que estão abaixo da linha de pobreza, na miséria. A essa gente é privado o acesso à cultura, apesar de haver escolas. São alimentados por uma televisão lixo, e ao invés de lhes darem um livro barato, muitos autores peruanos gostam de publicar livros muito bonitos, ornamentados, com papel fino. Mas eu digo: “Em que país vocês estão? Como esses escritores não pensam no país onde estão?”. (REYNOSO, 2006i, p.47)

Finalmente, no livro de Abelardo Oquendo, *Narrativa peruana: 1950-1970*, este autor seleciona sete perguntas padrão e entrevista autores das gerações de 50 e 60. Oswaldo Reynoso responde às perguntas entre os anos de 1971 e 1972. Na data, haviam sido publicados apenas o conjunto de poemas *Luzbel* (1955), *Los inocentes* (1961), e os romances *En Octubre no hay milagros* (1965) e *El escarabajo y el hombre* (1970).

Fora do âmbito da Universidade Federal de Minas Gerais, a procura por outros materiais ou fontes que mencionassem o livro ou a produção de Oswaldo Reynoso continuou sem muito sucesso. Apesar de realizadas pesquisas através do portal de periódicos da CAPES, buscando autor e obras, não foram encontrados artigos, teses, nem textos de investigadores brasileiros que trabalhassem com o autor nem com a obra.

Na internet a busca por informações, notícias, entrevistas, notas, e resenhas sobre autor e obra foi mais frutífera. Foram encontradas algumas entrevistas e alguns artigos curtos. Todos datando dos anos 2000.

As entrevistas foram o gênero mais recorrente a ser encontrado entre todos os materiais buscados. E, mais importante, foi o único gênero ao qual se tem fácil acesso e

que aparece de maneira vigorosa e constante, desde a publicação de *Los inocentes*, isto é, tanto no momento da crítica mais violenta, quanto do seu ressurgimento.

Foram encontradas entrevistas dadas por Reynoso nos anos 60, 70, 90 e 2000. A década de 80, em função de seu autoexílio, na China, foi um período quando se dificultou a realização de entrevistas. No total foram encontradas 23 entrevistas, nos mais diversos meios de comunicação, como revistas, periódicos, suplementos literários, jornais, blogs, livros e até teses acadêmicas.

A ida ao Peru, em janeiro de 2012, para coleta de mais fontes resultou indispensável. A viagem culminou, também, com meu primeiro encontro com o autor, durante o *Coloquio binacional Perú-Brasil: una mirada brasileña a los narradores peruanos*. Porém, surpreendentemente, a quantidade de materiais encontrados não foi tão abundante como se imaginava. Após um estudo mais aprofundado, resultou óbvio o motivo do número escasso de livros, artigos, teses e textos teóricos sobre o autor e obra.

Vale a pena mencionar a importante monografia, defendida pelo hoje professor e narrador Jorge Valenzuela Garcés, em 1989, sobre o grupo *Narración*, intitulada “*El Grupo Narración: Análisis de una experiencia en el proceso de la narrativa peruana*”. O estudo ratificou a importância do grupo para a literatura peruana e o consolidou mesmo entre a crítica mais tradicional, que até então tratava com receio a tendência literária marcada pelo Maoísmo. Ainda que o trabalho não se detivesse na produção de Reynoso, o estudo de Jorge Valenzuela foi significativo para a retomada das produções do autor pelos novos críticos.

Para que se tenha uma ideia, antes dos anos de 1990, há registro de apenas um trabalho acadêmico sobre a obra de Reynoso, uma monografia de conclusão de curso, de Miguel Arribasplata, datada de 1976, que tem como tema o conceito de classe social



empregado por Oswaldo Reynoso, em suas obras *Los inocentes* e *En Octubre no hay milagros*.

Já em 1994, Jorge Eslava Calvo, licenciado em literatura pela Universidade Mayor de San Marcos, escreve sua monografia intitulada “*Universo Adolescente en Los inocentes de Oswaldo Reynoso*”, na qual discute os procedimentos narrativos empregados na produção de *Los inocentes*, e como eles atuam na construção da identidade adolescente das personagens.

Mais recentemente, em 2009, outra obra de Reynoso é novamente tratada em uma monografia, escrita por Jorge Antonio Ramos Rea, intitulada “*Estructura Narrativa de ‘En Octubre no hay milagros’ de Oswaldo Reynoso*”. O trabalho trata do projeto narrativo empregado em seu primeiro romance, no qual se ligam atitude criadora e proposta ideológica, sem que a segunda interfira na modernização da primeira.

Foram encontrados, no total, 40 ensaios e textos teóricos que tratam das obras de Reynoso, entre jornais, revistas acadêmicas, blogs, anais de eventos e livros teóricos. Também foi realizado um trabalho de catalogação das críticas publicadas à época do lançamento das obras de Reynoso, em jornais e suplementos literários, e aquelas lançadas posteriormente, em cadernos de literatura, ou antologias literárias. Foram registradas 21 críticas, datadas desde 1961, até 2008.

Dentre a produção literária de Oswaldo Reynoso, por exemplo, em 2013 é possível ter acesso, na biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG, a cinco obras do autor. É um salto significativo, se pensarmos que em 2011 só havia um livro seu no acervo, e sinaliza para o forte vínculo que se está sendo desenvolvido entre nosso país e aquele onde nasceu o autor contemplado neste trabalho.

## **II. LEITURAS**

## II.1. O que nasce primeiro, a obra ou o autor?

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.

Partindo do pressuposto de que a produção de uma obra literária é requisito *sine qua non* para o nascimento da figura do autor, será desenvolvida, primeiramente, uma análise da construção da obra literária. Serão englobados fatores como os paratextos, as inovações no plano estético e temático, hipóteses de filiação com outras obras, a relação estabelecida com alguns símbolos da modernidade e suas implicações. Ou seja, serão tratados alguns elementos que contribuem para a completude de sua condição de obra

literária e concorrem na construção da recepção de *Los inocentes*. A construção do autor será elaborada posteriormente.

## **II.2. Um passado literário inventado**

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.

Oswaldo Reynoso nunca propôs descolar vida e obra, ou apagar os traços identitários de seu repertório literário, social e biográfico, como Borges o fez. Porém, é fundamental remeter a essa ideia de passado literário inventado ou ficcional, para compreender sua produção. Quando Reynoso escreve as dedicatórias de seus livros, menciona em entrevistas suas influências ou elege as epígrafes de cada obra, ele está construindo, de maneira consciente, o universo genético de sua produção. E, por ser um trabalho consciente, é marcado por decisões de natureza política, ideológica e estética.

A temática adolescente pode ser encontrada na literatura peruana, desde algumas histórias descritas por Ricardo Palma, em suas *Tradiciones Peruanas* (1890), ou na obra de Manuel González Prada, *El tonel de Diógenes* (1945). Apesar da abordagem pouco aprofundada do universo adolescente, os textos fazem uso do espaço da escola como um local castrador para aquelas personagens, segundo Jorge Eslava. (ESLAVA, 1994, p. 28) O tema também será muito profícuo para a geração de 1950, na qual Reynoso se insere. Exemplos disso são os romances *La ciudad y los perros* (1962), de Mario Vargas

Llosa – que chega a ter vários exemplares queimados pelo general Artola, então diretor do Colégio Militar Leoncio Prado – e *Los Gallinazos sin plumas* (1955), de Julio Ramón Ribeyro. Ambas as obras dialogam com *Los inocentes* por serem livros de denúncia à educação tradicional e machista, assim como à violência à qual submetem os adolescentes.

O desvio do foco literário das regiões agrárias para os centros urbanos, especialmente Lima, influencia de maneira direta a forma como será construída a temática da infância e adolescência por esses narradores. As transformações sentidas durante essa fase de crescimento urbano pode servir para explicar, também, aquelas percebidas no desenvolvimento da capital. O crescimento desmedido, a maturação, a crise identitária e a angústia são fatores que poderiam justificar uma leitura alegórica da adolescência, em paralelo à modernização de Lima.

Há dois referentes muito claros e de extrema relevância para o tratamento que é dado ao tópico temático da adolescência e da escola. Primeiramente há Mario Vargas Llosa, e, mais especificamente, seus relatos “Los Jefes” e “Día domingo”.<sup>11</sup> O caráter castrador da escola é novamente retomado em “Los Jefes” e a formação de uma “*pandilla*”, gangue de adolescentes, revoltosos e insatisfeitos, é um dos pontos de contato entre os textos. Já em “Día domingo”, a violência e a disputa entre esses grupos se assemelham muito ao relato “Cara de Ángel”, em que a briga é descrita com mesclas de monólogo interior e descrição poética e acaba com o episódio trágico: no conto de Vargas Llosa, a morte; no conto de Reynoso, a perda da aposta e a masturbação em público.

O segundo referencial é o livro *Casa de Cartón* (1928), de Martín Adán. Escrito quando o autor tinha apenas 20 anos, o romance é considerado uma prosa poética, com

---

<sup>11</sup> Mario Vargas Llosa publica-os, inicialmente separados, na *Mercurio Peruano*, a partir de 1957.

a qual a narrativa de Reynoso se aproxima. O protagonista, Ramón, é um adolescente que vaga pelo bairro limenho de Barranco, comentando pequenas cenas do cotidiano daquele bairro. A partir de suas impressões vai descobrindo seu próprio crescimento, a cidade, o sexo, o amor, bem como toda a cidade que o cerca, com uma linguagem de alto teor lírico de corte surrealista.

A acumulação de adjetivos é outro ponto de contato com *Casa de Cartón* (1928). Jorge Eslava reitera a filiação de *Los inocentes* ao livro de Martín Adán a partir da comparação entre as passagens: “La suma de olores hacía de ella una verdadera tentación seminarista. Sucia, sucia, sucia...”; “Cara de Ángel se queda solo echado en el pasto. Los árboles recortan el cielo nublado, caluroso, sucio, sucio, sucio”, respectivamente de *Casa de Cartón* e do relato “Cara de Ángel”. (ESLAVA, 1994, p. 46)

Frequentemente comparadas, *Casa de Cartón* e *Los inocentes*, a filiação da obra de Reynoso à prosa poética de Martín Adán é afirmação recorrente da crítica literária peruana. Reynoso reafirma esse traço genético e, em diversas entrevistas repete uma afirmação de seu “mestre”:

Sempre me lembro de quando, na apresentação de *Los inocentes* no bar Palermo, encontrei com Martín Adán em uma das mesas e o convidei à nossa. Ele me disse: “eu agradeço muito, mas vou ficar daqui a vê-lo”. Terminada a apresentação, entreguei-lhe o livro com uma dedicatória ao professor. Passou uma semana, voltei de La Cantuta e o encontrei em sua mesa no Palermo. Passei várias vezes perto dele para ver se me olhava, mas, depois de várias tentativas, aproximei-me. Disse-lhe: “desculpe por romper sua solidão”. Imediatamente, ele me olhou e disse: “Li com muita atenção seu livro, e também, com muito medo. Um escritor como você irá sofrer muito”. (REYNOSO, 2011, p. 41)

Afirmar uma filiação com a obra de Martín Adán representa uma decisão consciente de se inscrever numa tradição maldita. Quando Reynoso reitera essa imagem do mestre, que previne o iniciante de que sua escrita irá fazê-lo sofrer, ele está construindo uma mitologia por trás de sua trajetória literária. Não se trata de um acaso a relação com Martín Adán, pois ela aponta para um traço comum entre ambas as

produções: a existência desafortunada de seus autores e, principalmente, no tocante às suas personagens, uma atitude frente à vida marcada pelo excesso e pela autodestruição.<sup>12</sup>

Porém, a aproximação com a obra de Vargas Llosa não compartilha da mesma sina nas afirmações de Reynoso sobre suas influências. A proximidade com os relatos “Los Jefes” e “Día domingo”, apesar de tão válida quanto aquela estabelecida com *Casa de Cartón*, não é mencionada por Reynoso em nenhuma das entrevistas coletadas para o presente estudo. Por que, então, o autor não inclui na genealogia de *Los inocentes* os textos de Vargas Llosa?

Ao parecer, como Vargas Llosa faz parte do *boom* literário latino-americano, fenômeno literário e editorial que recebe duras críticas de Reynoso, sua recusa em incluir a obra do Premio Nobel em sua história pode ser tomada como certa resistência ao mercado. Segundo Reynoso, “quando se refere ao ‘boom’, não se está fazendo uma apresentação crítica, mas uma apresentação de mercado”. (REYNOSO, 1971, p. 101) Por outro lado, talvez o que ele pretenda com a negação de qualquer vínculo com a narrativa llosiana tenha a ver com a reafirmação do caráter marginal de *Los inocentes*. Não se trata de um desejo de manter a obra à margem do circuito oficial, mas de construir o sentimento de excepcionalidade de sua obra, condenada a ser algo restrito, e talvez por isso mesmo, de natureza obscura, ou maldita. Sobre essa questão, Hernán Migoya (2011), que analisa a comparação entre os dois escritores, afirma que:

Para estabelecer uma comparação boba, mas efetiva, para mim, se Vargas Llosa é o Machu Picchu da literatura Peruana, Reynoso viria a ser o Valle de los Infernillos de Piura: um lugar muito mais recôndito e muitíssimo menos popular, talvez não tão majestoso, mas igualmente fascinante e hipnótico; esse rincão íntimo do ser essencial da terra que uma pessoa equipara a suas querências mais invioláveis e que desejaria, no fundo, que nunca fora “invadido” e vulgarizado pela presença dos turistas unidimensionais... Assim é

---

<sup>12</sup> Para entender mais profundamente o traço maldito da obra de Martín Adán, conferir o livro *Los malditos*, de Leila Guerriero, Universidade Diego Portales, Santiago – Chile 2011.

para mim a obra de Oswaldo Reynoso, incompreendida e pouco estudada com profundidade, uma obra de culto para alguns poucos (MIGOYA, 2011, p. 28)

Outro parentesco literário assinalado pela crítica com *Los inocentes* é o romance *Duque* (1934), de Alfredo Diez Canseco. Novamente incluído por Reynoso em sua família literária, o livro toca a temática homossexual de maneira direta, pela primeira vez na literatura peruana. Diez Canseco cria uma personagem homossexual da “alta classe”, assim como em *En octubre no hay milagros*, e viu sua obra ter a reedição proibida do Peru. Ambas as obras, de Martín Adán e Diez Canseco, são obras que se mantiveram durante muito tempo clandestinas, cuja circulação ocorria de maneira quase oculta. É este o prisma sob o qual Reynoso posiciona seu primeiro livro em prosa.<sup>13</sup>

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 infância e adolescência marginal da capital e ao filiar-se, conscientemente, à uma tradição maldita, consciente ou inconscientemente, Reynoso trilha o caminho mais sinuoso para a recepção de sua obra.

### **II.3. As edições**

Atualmente em sua 10ª edição, *Los inocentes* ainda vigora, desafiando leitores há cinco décadas com sua transgressão temática, sua linguagem dura, o uso de gírias que desliza entre o poético e o vulgar, seu apelo sensorial e suas metáforas. No entanto, diferentemente do que se pode supor, após tantas edições, o livro sofreu poucas modificações em seu texto original. Em conversa com o autor em 2013, ele afirmou que a única diferença entre a atual edição, pela editora San Marcos (2013), daquela publicada pela Rama Florida (1961), é a substituição da palavra “exquisitamenta” por

---

<sup>13</sup> Todas essas informações foram recolhidas de depoimento de Reynoso em entrevista a Eduardo Ainbinder. (REYNOSO, 2009)



“exquisitamente”, na passagem “*el semáforo es caramelo de menta: exquisitamente. Ahora rojo: bola de billar suspendida en el aire*”, (REYNOSO, 1964, p. 13), do relato “Cara de Ángel”, ocorrida segundo Reynoso, devido a um erro de revisão.

A obra, porém, passa por significantes alterações em sua materialidade, especialmente nos paratextos que a compõem. Segundo Carlos Ceia, em seu *E-Dicionário de Termos Literários*, o paratexto pode ser compreendido como:

Aquilo que rodeia ou acompanha marginalmente um texto e que tanto pode ser determinado pelo autor como pelo editor do texto original. O elemento paratextual mais antigo é a ilustração. Outros elementos paratextuais comuns são o índice, o prefácio, o posfácio, a dedicatória ou a bibliografia. O título de um texto é o seu elemento paratextual mais importante e mais visível, constituindo, como observou Roland Barthes, uma espécie de “marca comercial” do texto. (CEIA, 2013).

*Los inocentes*, em todas suas edições, conta com o suporte de diversos paratextos. Dedicatória, epígrafe, glossário, posfácio e orelha são alguns deles. O aspecto mais relevante a ser analisado, nesta perspectiva, é a alteração que alguns desses importantes suportes textuais sofreram com o passar das edições, e como isso contribuiu para a leitura da obra.

São contabilizadas atualmente dez edições da prosa inaugural de Reynoso. Esta é, inclusive, sua obra mais reeditada, seguida por *En octubre no hay milagros*, com seis edições. Diferentes editoras, diferentes capas e até diferentes títulos. As variações entre as edições de *Los inocentes* são claramente perceptíveis, sendo impossível não pensar nas motivações dos editores para propor tais alterações e os seus reflexos na recepção do livro.

A primeira edição sai pelo selo editorial La Rama Florida, sob a responsabilidade do poeta Javier Sologuren. Após finalizar a obra, Reynoso a apresenta a José María Arguedas, que escreve a crítica que será incluída posteriormente como prefácio de outras edições, e a Manuel Moreno Jimeno, que sugeriu a parceria com Sologuren.

Conhecida por publicar apenas poemas, a editora decide pela inclusão de *Los inocentes* em seu catálogo.<sup>14</sup> Foram impressos mil exemplares, e apesar da boa acolhida por alguns escritores, como Arguedas, Salazar Bondy e Manuel Baquerizo, as vendas foram um desastre.<sup>15</sup> Reynoso comenta sua experiência com essa primeira publicação, em entrevista a Juan Gensollen e Rigoberto López, em 1997: “A primeira edição de *Los inocentes* foi feita com meus próprios recursos com *La Rama Florida* de Javier Sologuren, na coleção de narrativa dirigida por Wáshington Delgado.” (REYNOSO, 1997, p. 18).

A manutenção do título e da capa, sugeridos inicialmente pelo autor e aprovados por Sologuren, são alguns dos aspectos materiais da publicação que exemplificam a autonomia de que Reynoso dispôs para a produção da primeira edição do livro. Vários fatores contribuíram para isso: ser uma publicação (parcialmente) independente, que contou com recursos do próprio autor, ser uma editora pequena e artesanal, e não existir um foco tão específico para o mercado de consumo.

A segunda edição é publicada por Populibros Peruanos, de Manuel Scorza, um projeto editorial que publicava edições populares e massivas de diversas obras escolhidas pelo selo. Após a sugestão de Salazar Bondy (que assessorava Scorza) da inclusão de *Los inocentes* na coleção, é feita uma proposta de tiragem de 10.000 exemplares a Oswaldo Reynoso. Em entrevista a Enrique Planas (2011), Oswaldo conta como foi a conversa com Scorza para chegarem ao consenso sobre a publicação:

Fui a seu escritório no centro de Lima, perto da Praça San Martín, e ali ele me apresentou sua proposta. Mas colocou uma condição: trocar o título. “*Los*

---

<sup>14</sup> Ricardo González Vigil acredita que a amizade de Sologuren com Wáshington Delgado deve ser um dos motivos para a publicação da obra de Reynoso pela Rama Florida. (VIGIL, 2008, p. 198.)

<sup>15</sup> As informações sobre os números de exemplares impressos e de vendas são conflitivas. Em entrevista, em 1972, a Wolfgang Lutching, Reynoso afirma que foram impressos 2.000 exemplares, dos quais 500 foram vendidos em dois anos e os outros 1.500 foram presenteados pelo autor. (REYNOSO, 1972, p. 95). Em 1997, Reynoso declara a Juan Gensollen e Rigoberto López terem sido impressos 1.000 exemplares, que fracassaram em vendas. (REYNOSO, 1997, p. 18). Já em 2011, em entrevista a Enrique Planas, afirma terem sido impressos 500 exemplares que “imediatamente se agotaron”. (REYNOSO, 2011, p.43).

*inocentes* é um livro de pequena edição, conosco o livro tem que chegar às grandes massas de leitores”, me disse. Foi proposta uma lista com dez nomes para escolher. Nenhum me convenceu. “Se não mudar o título, não tem trato”, esclareceu Scorza. “Aqui existe um investimento e o título *Los inocentes* não vai atrair gente”. Então, convoquei os sábios do bar Palermo e propus o tema. Creio que era a primeira vez no Peru que se discutia o tema da criação e do mercado. Era necessário decidir entre a autonomia do escritor para colocar o título de sua obra, ou adequar-se à exigência do mercado, representado pelo editor. Conservar a autoria ou pensar em uma maior difusão. Entre cervejas e cervejas, discutiu-se bastante. (...) Em seguida, fui encontrar Scorza. Ao chegar, perguntou o que tinha decidido. “Não vou mudar”, disse. “Então não será publicado”, respondeu. No momento em que saía de seu escritório, lembrei que durante a discussão no Palermo um título havia circulado: *Lima en rock*. Retornei e lhe disse: “pode publicar, mas com o título *Lima en rock*”. Scorza gostou e aceitou minha condição de colocar, entre parêntesis, *Los inocentes*. (REYNOSO, 2011, p. 43-45)

Pensar no que representa a mudança do título e suas implicações para o alcance do público que cada edição atinge, é fundamental para analisar a crítica recebida nos dois momentos. Mais do que isso, no entanto, como o próprio Reynoso sugere, foi a primeira vez no Peru que se discutiu abertamente sobre mercado e criação, durante uma interminável e polêmica noite no bar Palermo.

O texto de *Los inocentes* não faz uma defesa explícita daqueles adolescentes. O narrador em terceira pessoa apresenta-os em toda sua complexidade de matizes psicológicos e dualidades de sentimentos e ações. Há uma exceção, uma única intervenção, no último relato, “Rosquita”, em que o narrador se dirige diretamente à personagem principal:

*Pero tú quieres ser bueno: lo sé. Si en algo has fallado ha sido por tu familia, pobre y destruida; por tu Quinta, bulliciosa y perdida; por tu barrio, que es todo un infierno y por tu Lima. Porque en todo Lima está la tentación que te devora: billares, cine, carreras, cantinas... Y el dinero. Sobre todo el dinero, que hay que conseguirlo como sea. Pero sé que eres bueno y que algún día encontrarás un corazón a la altura de tu inocencia.* (REYNOSO, 1964, p. 70)

Apesar de ser uma breve intervenção, é ela que termina o livro. Com uma única fala, o narrador marca a defesa da inocência daquelas personagens. O título, de fato, representa um julgamento moral que sempre esteve rondando a obra. A leitura atenta da obra sugere que não apenas a sociedade os julga culpados, mas seria a grande

responsável por seus desvios de conduta, ao convidá-los a se incorporar a um sistema de consumo regulado pela ostentação.

O título da primeira edição de *Los inocentes* ganha ainda o complemento “relatos de collera”, que pode ser traduzida por algo como “histórias da gangue”. O complemento é retirado na segunda edição e novamente introduzido na terceira e mantido até a sétima edição, de 1997. A partir de 2002, com o lançamento da oitava edição, o título permanece apenas *Los inocentes*.

A palavra “collera”, que era uma gíria empregada pelos adolescentes daqueles anos, aparece no glossário do livro como “turma, grupo íntimo de amigos”. (REYNOSO, 1964, p. 73).<sup>16</sup> A necessidade da existência do glossário atesta que a linguagem empregada pelas personagens é codificada. O emprego das gírias faz parte de um código de conduta – assim como as roupas e as atitudes “rocanroleras” – de um determinado grupo, aquela geração de adolescentes que se desenvolve nas ruas de Lima. Por intermédio do glossário, além do público geral ter acesso ao código cifrado daquele grupo de adolescentes, toda uma geração de leitores jovens se identifica com as personagens, que, entre outras estratégias, empregam as gírias para reagir à marginalização. A gíria, portanto, funciona como signo de identificação com os adolescentes.

O termo “rock” surge no Peru através de filmes como *Rebel without a cause* (1955) e *Rock around the clock* (1956), quando ainda não havia sido detectada a existência de conjuntos de rock no país.<sup>17</sup> Assim, o rock ou a imagem do *rocanrolero* apresentada no livro dizem respeito não ao ritmo, mas à atitude rebelde e desafiadora, e, também, às roupas usadas pelas personagens dos filmes.

Assim Reynoso recorda:

---

<sup>16</sup> Tradução nossa. “Pandilla. Grupo íntimo de amigos”.

<sup>17</sup> Informação fornecida por Reynoso durante entrevista a Enrique Planas. (REYNOSO, 2011)

As pessoas imediatamente qualificaram como ‘rocanrolero’ aquele jovem que se parecia com os personagens desses filmes. Eu me lembro de que meus irmãos mais velhos haviam captado a imagem de Carlos Gardel após ver seus filmes, e saíam pela rua todos engomados. Não se tratava precisamente da música, mas da atitude. (REYNOSO, 2011, p. 45-46)

O espírito *rocanrolero* seduz aquela juventude por refletir uma atitude transgressora frente à vida e à sociedade. A personagem Manos Voladoras explica o que significava assumir tal postura: “*Tengo muy bien entendido, para que lo sepas y lo pregones, que ser roc no sólo es usar bluyins y camisa roja: eso, es cáscara. Ser roc significa, significa... bueno, por ejemplo, hacer lo que ha hecho el Príncipe*” (que fora preso por assaltar e roubar um carro para passear com Alicia). (REYNOSO, 1964, p. 31)

A manipulação do imaginário pela propaganda e o apelo ao consumo são algumas das marcas da vida moderna, refletidas na obra. Hugo Achugar afirma que “nosso presente assiste a uma divisão entre aqueles que consomem as ‘novidades modernas’ e aqueles outros para quem as mesmas novidades são apenas espetáculo”. (ACHUGAR, 2009, p. 27)

É muito significativo o emprego do verbo “assistir” na fala de Achugar, uma vez que a vida moderna é marcada pelas imagens ou símbolos que levam o espectador a procurar naquelas representações – especialmente na projeção do rock ou na imagem sedutora de James Dean – a satisfação do desejo de ser parte da experiência moderna. No episódio da camisa vermelha exposta na vitrine, apresentado no relato “Cara de Ángel”, reverberam as palavras de Achugar:

*Esa camisa roja que está en la vitrina es bonita, pero cara. Es marca B.V.D. Todas las vitrinas deberían tener espejos. A la gente le gusta mirarse en las vitrinas. A mí, también, el color rojo de la camisa haría resaltar la palidez de mi rostro. Estoy ojeroso: mejor. Tengo el cabello crecido: mucho mejor. Cara de Ángel: sí. Nunca: María Bonita. Ni mucho menos: María Félix.* (REYNOSO, 1964, p. 13-14)

Para Reynoso, a mudança do título e sua inserção no mercado de bens de consumo torna a obra um *best seller*. “Efetivamente, *Lima en rock* foi um *best seller*. Mas não *Los inocentes*”. (REYNOSO, 1971, p. 95). A separação em duas obras distintas

pelo autor se justifica em razão não apenas do título, mas de toda a engrenagem por trás do mercado que transforma livros em objetos de desejo, através da propaganda.

É o mesmo livro, mas realmente vivemos em um país onde o que importa é a alienação, e a alienação é a propaganda, a publicidade. Quando eu publiquei *Los inocentes* e tirei dois mil exemplares, demorei dois anos para vender, dos dois mil, quinhentos exemplares. Os 1.500 restantes foram presenteados. Mas quando o senhor Scorza, grande capitão da “Industria Editorial do Peru”, achou por bem fixar os olhos neste livro, mudou seu título, e então começou a aparecer na televisão, em jornais e declarações, em grandes letreiros e se transformou em um best seller. (REYNOSO, 1971, p. 95)

Não se pode negar, porém, a contribuição que o projeto literário de Scorza dá para que *Los inocentes* tenha um alcance de público leitor, superando os limites de Lima. Há de se considerar que a citação acima foi retirada de entrevista dos anos de 1970, quando pairavam sobre o editor críticas por não haver pagado a alguns autores os direitos autorais sobre seus livros, fato que interfere na opinião objetiva dos méritos que a empresa Populibros Peruanos alcançou, na tentativa de facilitar o acesso às obras pelo grande público. Sobre o fenômeno, Ivan Thays comenta:

Na década de 1960 o escritor peruano Manuel Scorza decidiu publicar uma coleção de livros de bolso, muito baratos, sobre temas diversos. Alguns eram reedições (aparece *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso com o título *Lima en rock*) outros eram novidades (aparece o único romance de Loayza, nunca reeditado, *Una piel de serpiente*), alguns livros peruanos, outros latino-americanos, outros universais. As capas seguiam a estética pop dos anos em que se publicaram. Logo, os Populibros e mesmo Scorza foram satanizados: enriquecera com a publicação e não pagara direitos, por exemplo. Em todo caso, os famosos Populibros são parte da mitologia peruana. (THAYS, 2010)

A partir da 3ª edição de *Los inocentes* é inserida no livro a crítica de José María Arguedas, de 1961, como prefácio. Intitulada “Un narrador para un nuevo mundo”, a crítica aponta Reynoso como um dos intérpretes da Lima moderna. Segundo Arguedas, “com *Los inocentes* começa um ciclo de una obra que pode chegar a ser tão importante para la literatura, como para os estudos dos problemas sociais da capital”. (ARGUEDAS, 1961). A inserção do prefácio atesta a assinatura, dentro de *Los inocentes*, de um dos maiores referentes da literatura peruana. Além disso, indiretamente está sendo

reafirmado o caráter inaugural de tal produção, uma vez que, durante seu texto, Arguedas enfatiza diversas vezes que Reynoso cria um estilo novo.

Por fim, a iconografia das capas de *Los inocentes* é de extrema importância para analisarmos a recepção de cada edição. Elas refletem o olhar da editora com relação à obra e a maneira como decide apresentá-la a seu público.

É fundamental o papel representado pelas imagens para a leitura da obra. Na construção de *Los inocentes*, a imagem é pensada como artifício necessário para se compreender a experiência e a memória coletiva daquele grupo na sociedade peruana, experiência essa que o leitor não compartilha. A imagem a que se faz referência não se limita ao audiovisual (as capas, as ilustrações, as peças produzidas na exposição *Homenaje...*). É preciso abranger essa definição e incluir também a noção de imagem dialética proposta por Walter Benjamin, que é construída através da linguagem articulada, a partir de suas possibilidades miméticas, de sua montagem e suas contradições. (BENJAMIN, 2003).

A preocupação de Reynoso em propor imagens ao longo de sua obra é um dos pontos centrais para se compreender a vitalidade com que a temática do livro ainda se mantém, a 50 anos de sua publicação; e, principalmente, o recorrente diálogo com outras formas de expressão artística, como a pintura, a fotografia, o cinema, a dança e o desenho. Ainda que de maneira breve, propõe-se agora a análise das capas das dez edições de *Los inocentes*.

Na primeira edição, pode-se observar a representação das personagens, todas nuas. Há também o toque. Assim como todos os relatos estão interligados, todos os adolescentes na capa também estão conectados uns com os outros, através do toque, na barriga, nas mãos. Uma leitura possível é que o contato com o próximo se converte em

uma forma de prazer, pois, ao mesmo tempo em que são tocados, aqueles jovens também se tocam (no rosto, no pênis), desenhando um único corpo.

Na segunda edição, as personagens estão “vestidas”. A conexão com o título é imediata. As roupas; a calça jeans, as blusas com as mangas dobradas, o cabelo engomado são indicativos claros da representação da geração *rocanrolera*. Mas a aproximação com o universo *rock* não se resume ao vestuário. A alusão à postura “rebelde sem causa”, as mãos no bolso e o jeito displicente de se apoiar são exemplos disso.

Na terceira e na quinta edição a nudez das personagens é reincorporada à capa. Na terceira edição, de 1975, novamente os corpos se tocam. Há um espelhamento e os desenhos interagem consigo mesmos, numa simulação de luta – ou de masturbação.

Na quinta edição, de 1992, introduz-se pela primeira vez a imagem feminina. Todos nus cobrem suas genitálias, reflexo da vergonha ou do pudor. Em cada colo surge um novo par de pernas, que, desconsiderando o resto do corpo estendido, criam a imagem da posição fetal, sugerindo o signo da vergonha, ou ainda, da opressão.

Nas próximas edições, 6<sup>a</sup>. (1997), 7<sup>a</sup>. (2002), 8<sup>a</sup>. (2006) e 9<sup>a</sup>. (2007), as personagens novamente são expostas com o vestuário rocanrolero. Acrescenta-se, ainda, o cigarro e a bebida. Na sétima e na nona edição há ainda o caráter transgressor das personagens explicitado pela pichação, o que pretende uma atualização da temática para o público dos anos 2000.

Percebe-se que as capas são alteradas de acordo com o viés ideológico de cada editora e sua inserção no mercado de consumo. Por exemplo, na 1<sup>a</sup> edição, a editora La Rama Florida publica a obra de maneira artesanal. O financiamento por parte do autor também contribui para que esta seja uma edição mais experimental e com bastante liberdade criativa nas escolhas estéticas que se adotarão.



Na terceira edição, sob o selo editorial Ediciones Narración, o mesmo dos três números da revista *Narración*, goza-se de certa autonomia para a publicação. Além da postura marcadamente socialista, e, por isso, contra todo o sistema de massificação do consumo, permitem-se todos os avanços estéticos para se alcançar o choque ao modelo político-econômico vigente. Enquanto o corpo nu é apresentado por meio de contornos, a genitália é a única parte que aparece desenhada. Isso só é possível devido ao crivo da editora que apoia a ideologia transgressora do livro.

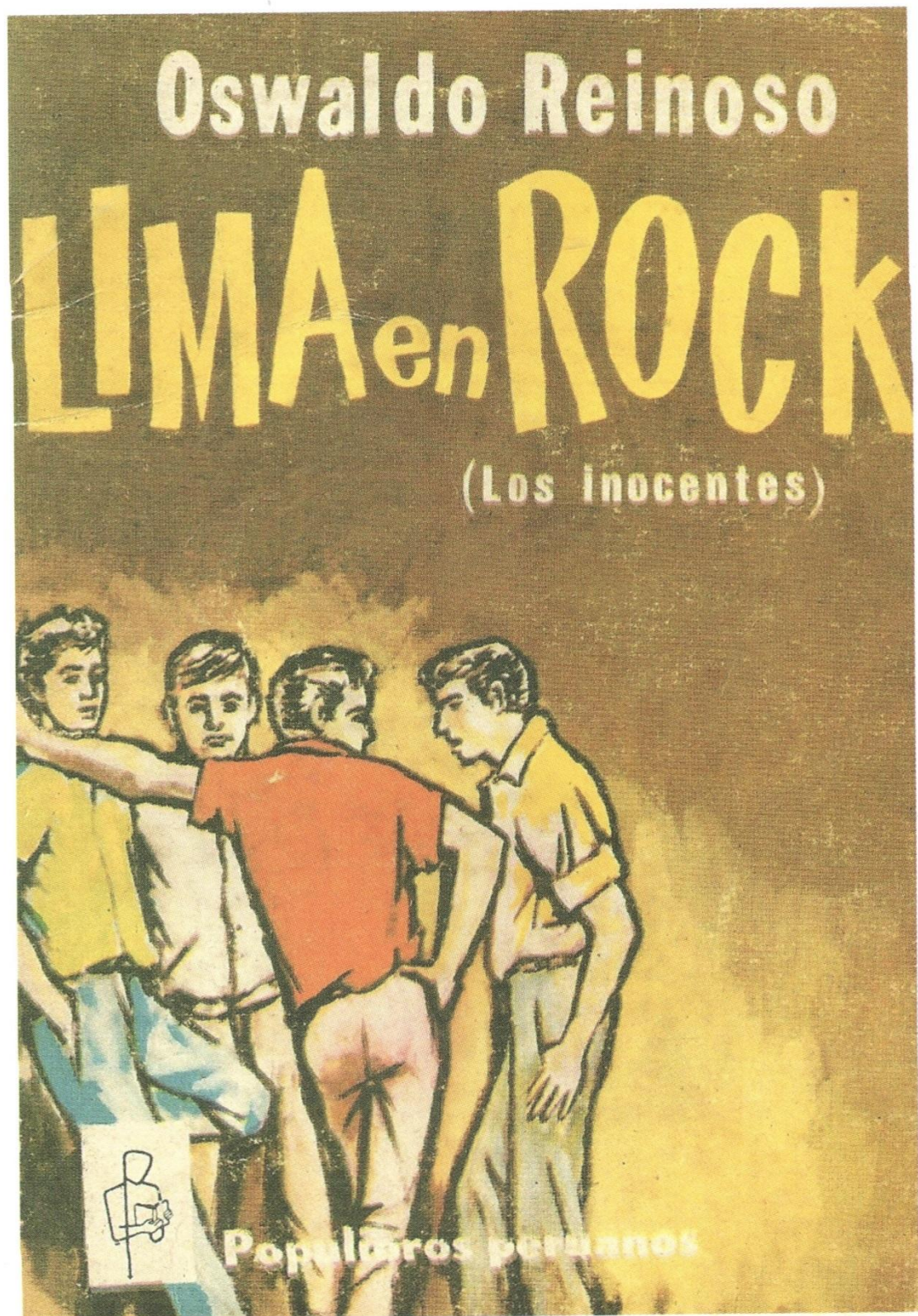
Todas as outras edições são lançadas por editoras de grande porte e de profunda influência no mercado editorial. Por isso, expor na capa de um livro indicado como literatura infanto-juvenil *corpus nus* seria impensável. O espírito de rebeldia é então substituído por peças de vestuário ou símbolos que estejam relacionados ao universo delinquente, como o cigarro e a bebida.

Nas edições mais recentes, observa-se uma nova estratégia para atrair o público adolescente. É inserido outro espectro da delinquência, a pichação. Embora em nenhum momento seja uma ação realizada pelas personagens da obra, busca-se atualizar o tema e contextualizá-lo ao público moderno. É possível perceber que as mudanças realizadas ao longo do tempo em diversas esferas da obra, como seu título e sua capa interferem diretamente no modo como ela será recebida pelo público de cada época.

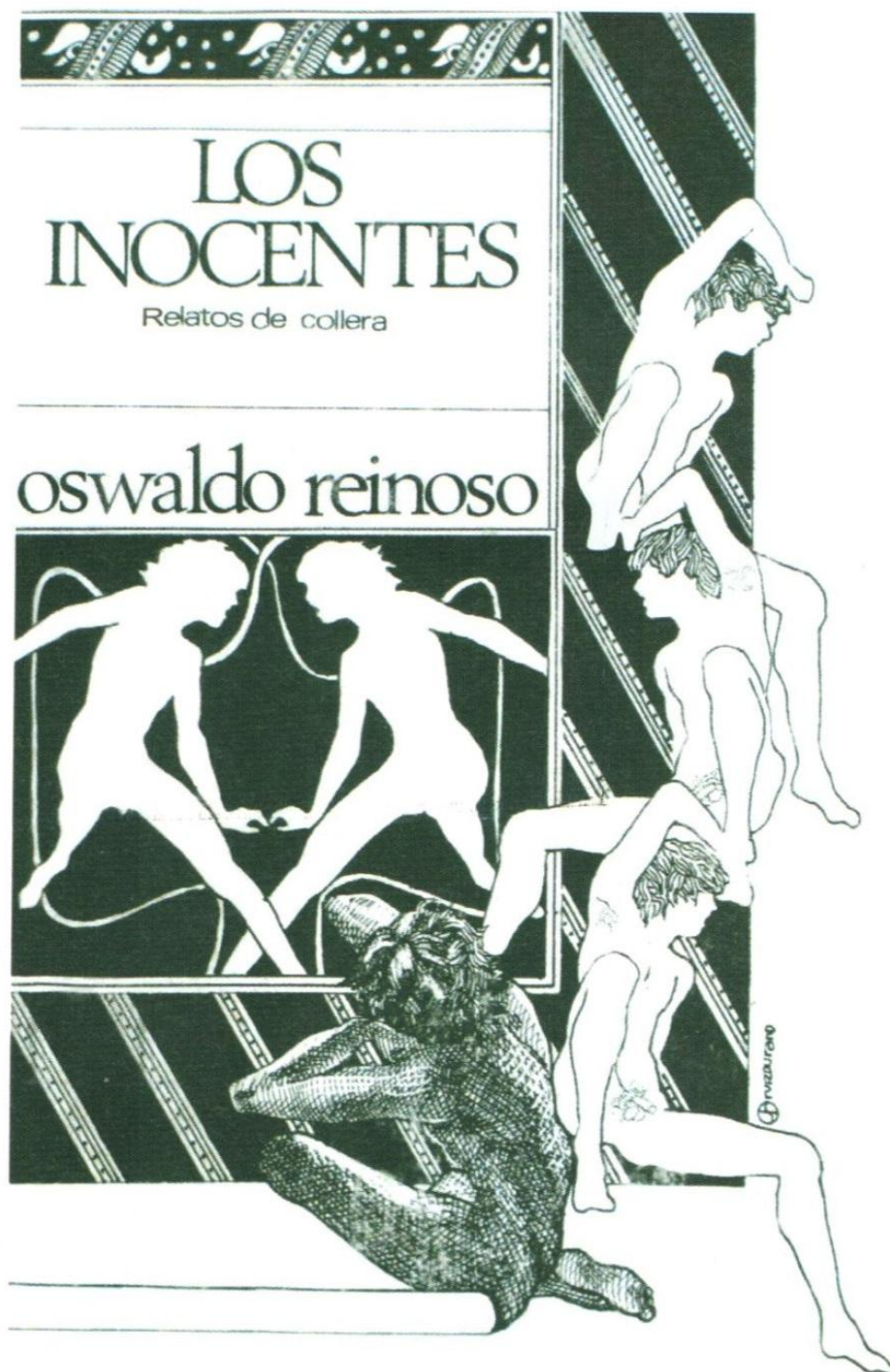
Seu alinhamento às demandas do mercado, no que diz respeito ao exterior do livro, aos paratextos, garante sua vitalidade em momentos de grande repressão da crítica mais conservadora. Esse fenômeno reflete ainda outro aspecto sobre o qual Reynoso é muito ácido ao comentar: a alienação do consumidor. A forte publicidade por trás da divulgação de obras literárias pode facilmente contribuir para que se tornem *best sellers*. Porém, a sobrevivência das mesmas sem o suporte publicitário é mérito exclusivo de sua qualidade literária.



1ª edição – *Los inocentes* - relatos de collera (1961)



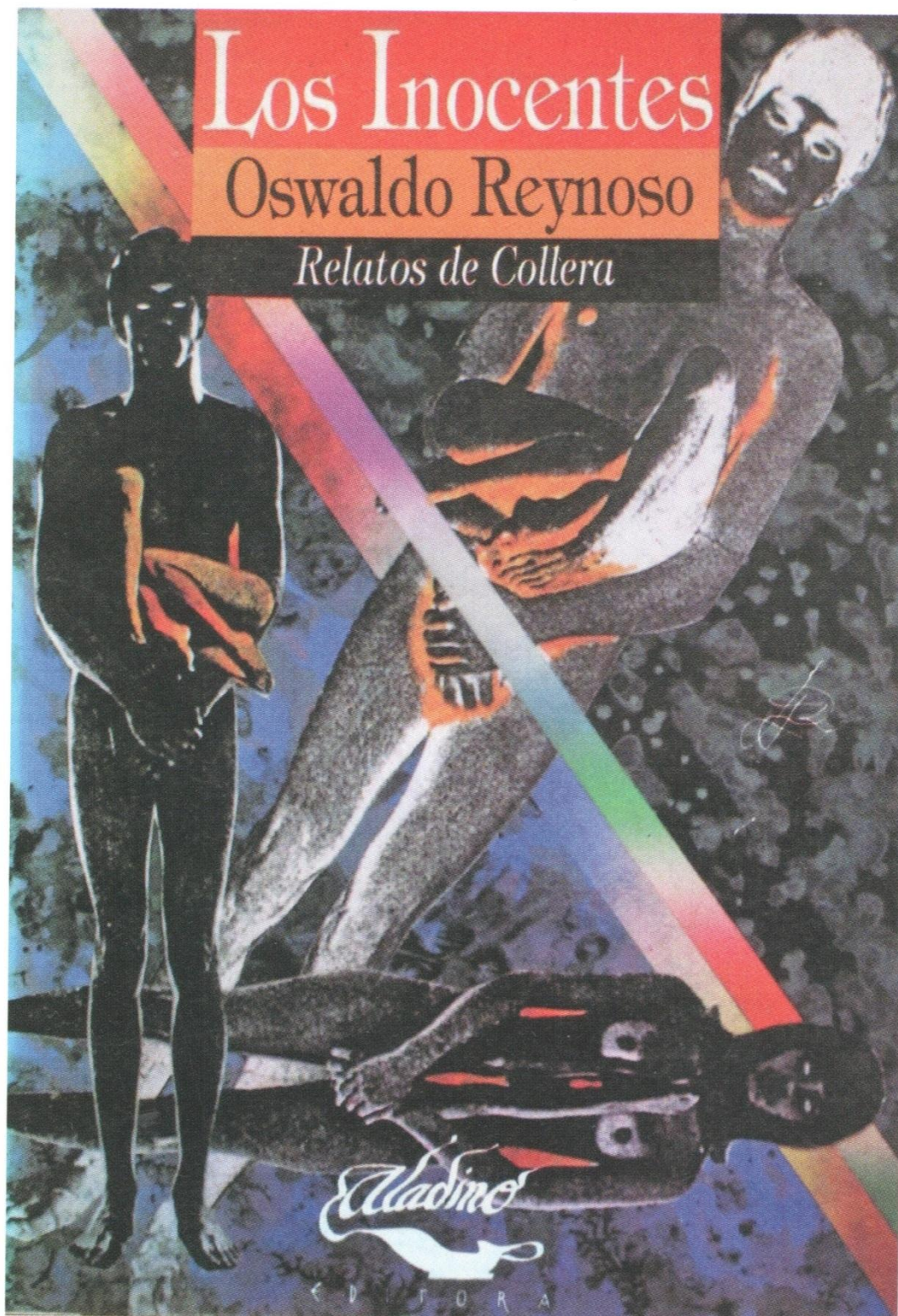
2ª edição – Lima en rock (*Los inocentes*) – (1964)



3ª edição - *Los inocentes* – Relatos de collera (1975)



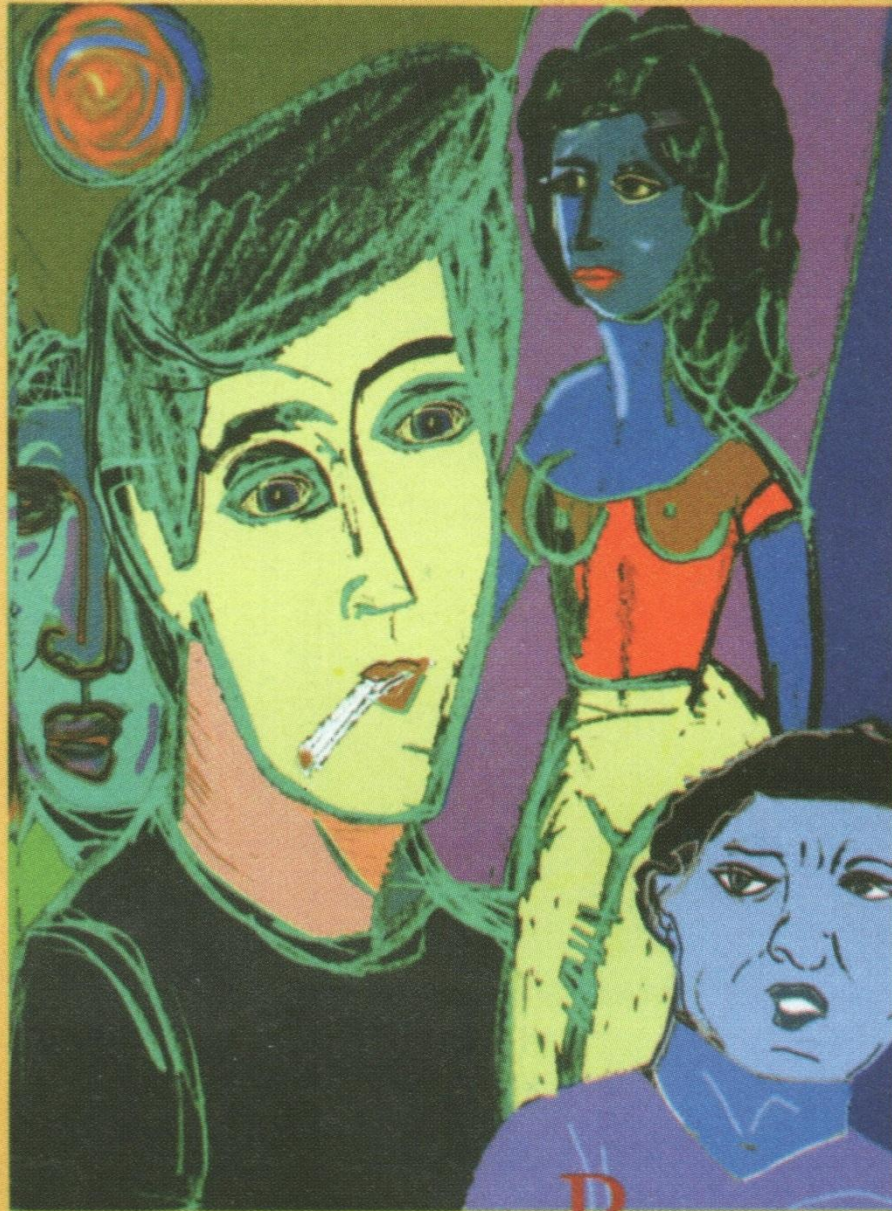
4ª edição - *Los inocentes* – Relatos de collera (1991)



5ª. edição - *Los inocentes* – Relatos de collera (1992)

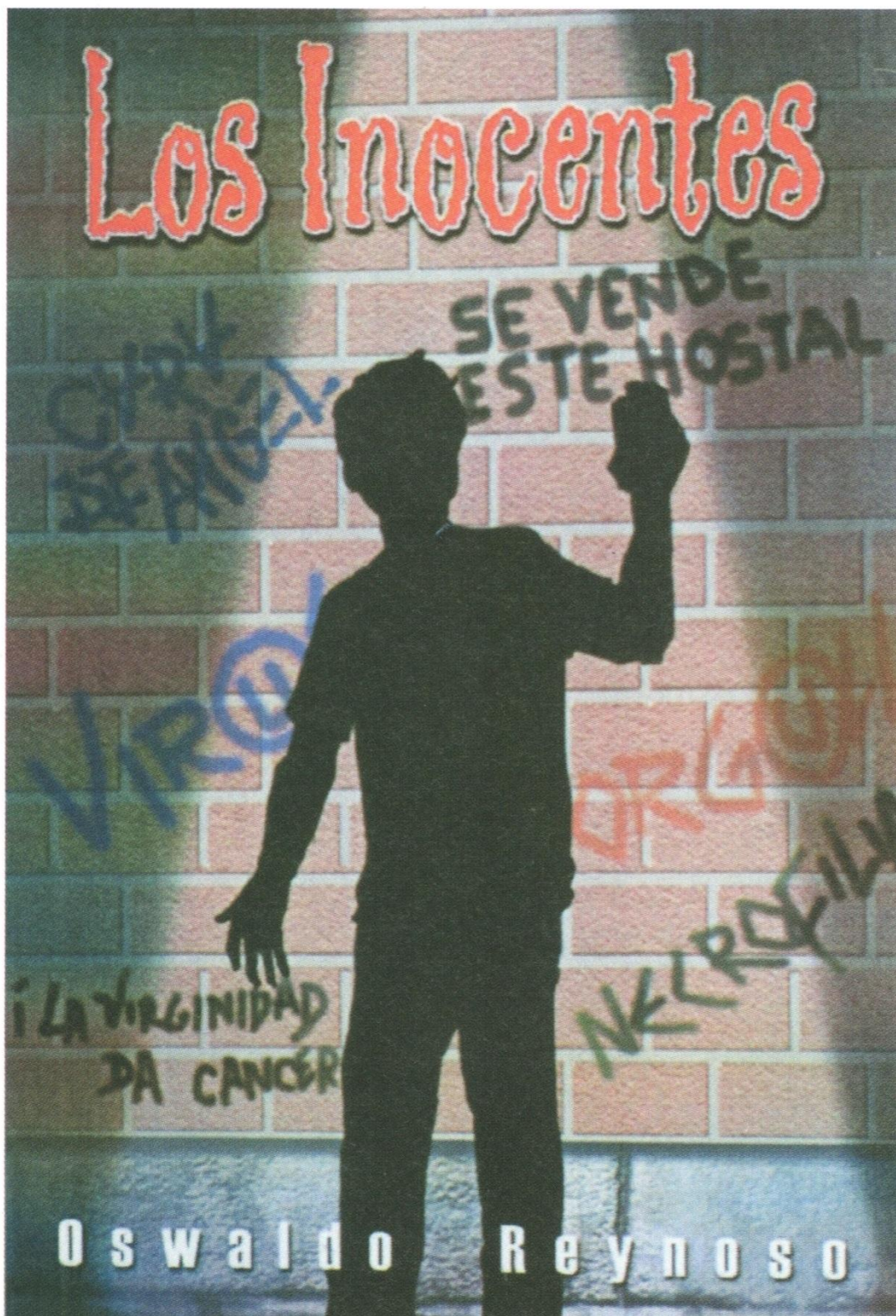
OSWALDO REYNOSO  
**LOS INOCENTES**

*Relatos de collera*



**P** E I S A

6ª edição - *Los inocentes* – Relatos de collera (1997)



7ª edição - *Los inocentes* (2002)

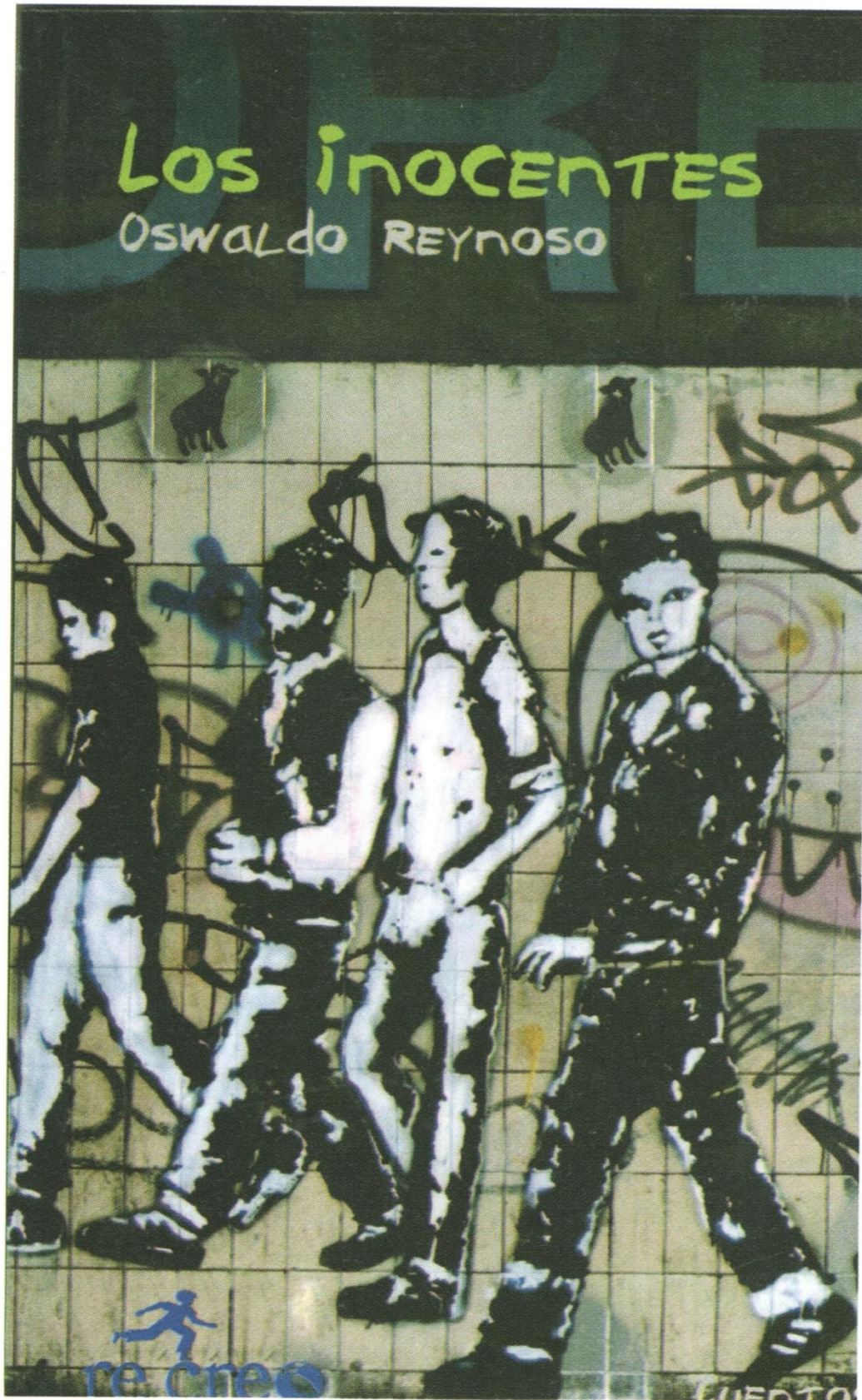




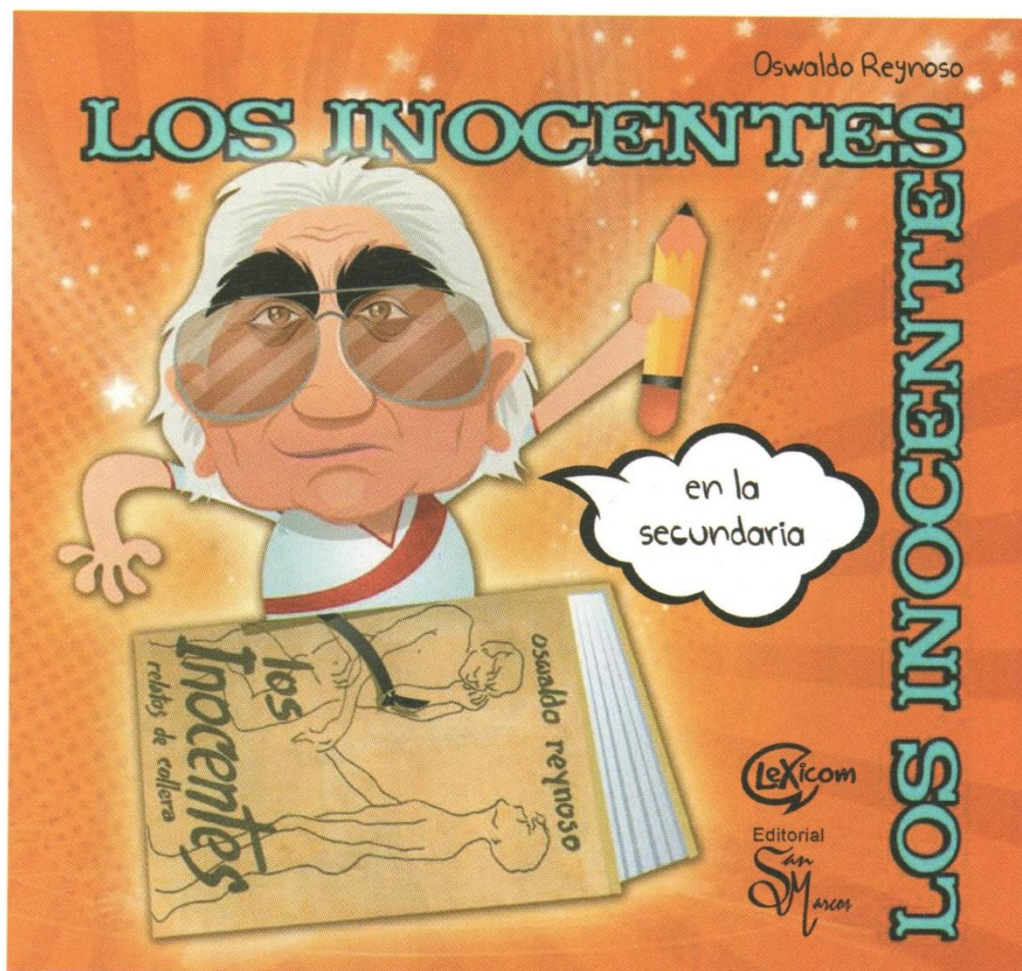
los inocentes  
oswaldoreynoso

estruendo  mudo

8ª edição - *Los inocentes* (2006)



9ª edição - *Los inocentes* (2007)



10ª edição - *Los inocentes* – en la secundaria (2013)

#### II.4. Romance ou conto? *Los inocentes* e a difícil tarefa de categorizar a obra

O linguista Charles Bazerman (1997), ao definir os gêneros textuais, afirma que esses são:

Gêneros não são apenas formas. Gêneros são formas de vida, jeito de ser. Eles são molduras da ação social. Eles são ambientes de aprendizado. Eles são locais onde o significado é construído. Gêneros moldam os pensamentos que formamos e as comunicações pelas quais interagimos. Gêneros são os lugares familiares que alcançamos para criar ação comunicativa inteligível com outros e são os sinais que usamos para explorar o desconhecido. (BAZERMAN *apud* BONINI, 2004, p. 59)

Sem entrar na discussão linguística e discursiva que abarcam os gêneros textuais, objetiva-se neste momento discutir a classificação do gênero empregado em *Los inocentes*. A necessidade de fazer essa investigação se justifica pela importância da escolha do gênero enquanto “moldura da ação social”. Isso é, não é aleatória a veiculação de uma obra através de um determinado gênero textual. A opção por um específico gênero textual implica o veículo pelo qual se espera alcançar certo efeito comunicativo.

*Los inocentes* sempre esteve na transversal das categorizações técnicas. Por possuir uma construção tão peculiar em sua micro e macroestrutura, a obra escapa às definições mais objetivas sobre gêneros literários. Seus traços constituintes apontam para dois sentidos diametralmente opostos das já estabelecidas categorias dos estudos literários e a solução encontrada por seus estudiosos, para resolver o impasse, varia da escolha arbitrária por uma categoria, sempre seguida de um “porém”, ou ainda a invenção de novos termos que fundem duas ou mais definições, como “prosa poética” ou “conjunto de contos concatenados”. Antonio Cornejo Polar (2008a) aposta na sua classificação enquanto contos, e explica a opção de muitos autores da geração dos anos 1950 pela adoção deste gênero textual:

No tratamento desta gama temática, correlativa em grande parte aos resultados da falaz modernização da sociedade peruana, observa-se uma dupla restrição: a fragmentação que apaga as relações entre um aspecto e a totalidade, e a perspectiva, que fixa um ponto de vista e anula outras opções, o que pode conso-

com a marcada preferência que então se adverte pelo conto e a cautela com que se enfrenta – em termos gerais – a produção de romances. (POLAR, 2008a, p. 245)

Cada um dos cinco relatos que compõem *Los inocentes* pode ser, a primeira vista, considerado um conto, tomando-se a definição de conto como um gênero preso a sua estrutura, e que possui como regras áureas a brevidade, a economia e o respeito ao limite (físico). Em cada episódio do livro são eleitos, assim como em uma foto, fragmentos que, a partir da intensidade e da tensão às quais são submetidos, expandem-se em um panorama muito maior que aquele momento inicialmente retratado.

Julio Cortázar afirma que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena, e às vezes miserável história que conta”. (CORTÁZAR, 1974, p. 157). O que o escritor argentino indica, ao propor uma teorização do conto, num momento quando o romance é o gênero de maior importância, é a conexão entre sua estrutura e a experiência moderna percebida na América Latina. Já Ricardo Piglia (que se filia às reflexões sobre o conto de Borges, Tchekhov, Hemingway e Kafka), conclui que o conto possui duas histórias: uma visível e outra invisível, que podem ser lidas, cada uma, de modos distintos. (PIGLIA, 2004). Não é casual a importância dada pelos escritores latino-americanos ao conto, como nunca se alcançará em outros países europeus ou norte-americanos, por exemplo. Além de sua posição marginal em comparação com o romance, o conto carrega em si a marca do paradoxo, própria da modernidade nos países periféricos.

Restrito à exigência estrutural do gênero, o conto realiza um recorte, e para isso deve fazer sacrifícios e retirar qualquer “ornamento”, privilegiando a economia e os limites espaciais precisos aos quais deve se ater.<sup>18</sup> Paradoxalmente, por estar escrito sob

---

<sup>18</sup> Segundo Julio Cortázar, o conto, analogamente à fotografia, pressupõe uma limitação prévia, um recorte, enquanto o romance se assemelha ao cinema, que consegue captar uma realidade mais ampla e multiforme.

a tensão entre tempo e espaço, o contista deve escrever não lateralmente, mas verticalmente, isso é, para cima ou para baixo, em profundidade, no espaço literário. Se por um lado o leitor é impactado pela aceleração e pela velocidade impostas pelo gênero, é através da tensão e da intensidade que emanam da leitura, que se produz uma pressão responsável pela “explosão de energia espiritual”, e, conseqüentemente, uma abertura do campo abrangido pela “câmara” do contista. (CORTÁZAR, 1974, p. 151)

A tensão estabelecida durante todos os episódios do livro, a velocidade imposta pela escrita que propõe um certo ritmo interno, como em um poema, sua estrutura incisiva e “sem tréguas” parecem indicar uma inclinação ao gênero conto. Porém, a escrita de Oswaldo Reynoso está distante de ser considerada “econômica” ou sem ornamentos. Enquanto Cortázar defende, através do conceito de limite, a “eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama”, (CORTÁZAR, 1974, p. 158), *Los inocentes* se apropria da matéria poética e irrompe em suas poucas folhas uma linguagem mergulhada na fonte lírica.

No segundo relato do livro, “El Príncipe”, pode-se exemplificar como a obra de Reynoso é construída a partir de procedimentos estéticos que, em comunhão com suas inovações técnicas, geram um mosaico narrativo:

*Desde el fondo de un canal negro se acerca una llamita naranja. Crece, crece y todo lo invade: naranja, transparente con venas azules. Ahora, huevo oscuro con clara luminosa; corona verde brillante se aleja en violeta y se pierde y se pierde en morado intenso. Círculos y estrellas pequeñísimas nacen y mueren interminablemente. Este globo enanito, del fondo, nace rojo; se acerca grande, amarillo; gigante, verde, se aleja, se aleja; muere: puntito azul. Arena menudita cae, violentamente, en silencio, como cataratas de piedras. Finísimos alfileres hierven en los pies: hormiguelo bullicioso. Cómo abrir los ojos, cómo mover los pies sin sentir las agujas que trepan como arañitas electrizadas. Frío en la espalda y en el pecho y en las manos y en los pies. Cómo abrir los ojos si una luz intensa los oprime, Y que después de hoy no hay colegio. Nuevamente el verde se agita en las olas rojas y Alicia en la playa me ve y se va con Carambola. Quedo solo en el medio de la calle: amanece. (...) La misma sala de anoche, pero sin gente. “Es peligroso que esté con los otros”, dijeron y tuve que pasar el resto de la noche sentado en esta silla del Departamento de Delitos Contra el Patrimonio. (REYNOSO, 1964, p. 38-39)*

Nota-se que no trecho citado não há ação. A personagem, após ser presa por assalto e roubo, é colocada numa sala de interrogatório e, enquanto espera o próximo dia e a volta do chefe de polícia, parece submergir numa espiral de pensamentos desconectados. Apenas neste período, muitos traços do estilo peculiar da prosa de Reynoso surgem e atestam a multiplicidade de gêneros textuais e tendências narrativas que confluem em sua escrita.

Primeiramente há o fluxo de consciência. Propositamente confusa, a linha de pensamento desconexa parece, num primeiro momento, refletir sobre uma paisagem que surge (desde uma janela?). Provavelmente ele está olhando a rua e os carros, com seus faróis acesos à noite, semelhantes a estrelas que brilham. Os veículos se aproximam e as luzes do semáforo se mesclam com os veículos que agora se aproximam, “grande”, “gigante”, para depois se afastar “*se aleja, se aleja*”.

Já no fim do relato, o fluxo de consciência é interrompido com a fala de um dos policiais, que o previne sobre deixá-lo dormir junto com outros presos. Com esse breve exemplo, pode-se afirmar que a ação narrativa é deixada de lado para se privilegiar o lado imagético e sensorial das cenas, que são construídas a partir de recursos estéticos resultando numa prosa limiar que roça o poético.

A identificação de *Los inocentes* como um livro de contos, portanto, só é válida se adotamos concepções menos ortodoxas sobre o gênero. A aproximação com o conto impressionista de Tchekhov é exemplar nesse aspecto. Observa-se, claramente, tal proximidade de projetos literários, ao se comparar a análise que o crítico Hélio Pólvora realiza sobre os contos de Tchekhov, com os estudos mais recentes sobre o livro de Reynoso:

Aparecem nitidamente insinuados (em seus contos) os seus conceitos de história curta: a falta de enredo definido, no sentido de acontecimentos ou fatos sequenciais, a diluição das três partes ou blocos – princípio, meio e fim – característicos do conto maupassantiano, e, sobretudo, o impressionismo, a sutileza da tinteira psicológica que ele vai espargindo com mão leve e, no

entanto, com um surpreendente poder de luminescência. (PÓLVORA, 1996, p. 346)

No entanto, vale ressaltar que o traço poético na escrita de Reynoso não provém do gênero conto, conforme o é definido por Cortázar ou Edgard Allan Poe. Mas, de uma linhagem de poesia no romance, na qual Henry Miller, Hermann Broch e principalmente Thomas Mann se inscrevem. Segundo Cortázar, sua obras ao empregarem traços do poético reforçam que: “o que importa é mostrar mais uma vez que no romance não há *fundo e forma*; o fundo da forma é a forma”. Isso implica que os procedimentos poéticos não estão a serviço de; eles existem por si próprios, e, no caso específico de *Los inocentes*, por um compromisso estético assumido por Reynoso.

Não só por sua filiação a essa linhagem de poesia no romance, a prosa inaugural de Reynoso é considerada por muitos críticos como um “romance fragmentado”. (SANTISTEBAN, 2013, p. 143). Inquestionavelmente, *Los inocentes* se apresenta como uma estrutura unitária fechada. Os cinco relatos juntos representam um universo narrativo próprio e coeso, assim como um romance. E esse seria outro indício contra sua classificação irrestrita como conto, uma vez que uma das características mais intrínsecas desse gênero é sua esfericidade, isso é, seu caráter circular, fechado em si mesmo.

O primeiro relato, “Cara de Ángel”, divide-se em dois episódios. No primeiro, a personagem caminha pelo centro de Lima, e, admirando as vitrines, o jovem se deixa conhecer a partir de um monólogo interior no qual expressa sua vulnerabilidade e sua preocupação em parecer um homem valente, oposto a seu apelido. A partir da troca de olhares com um homem mais velho, uma sedução é sugerida tendo como recompensa a compra de um objeto de desejo, a camisa vermelha.

*¡Pobrecito! Parecen perros hambrientos, apaleados, corridos. Pero, ¡qué caray! Uno no puede ser carne de ellos. Por fin se acerca. Habla. Contesto: sí, sí, me gusta la camisa... Pero, no lo conozco. ...¿Qué? ¿Que quiere ser mi amigo?, ¿Para qué?... ¿Por gusto?, ¿simpatía? No, no le creo... (REYNOSO, 1964, p. 15)*



No segundo episódio do relato, observa-se um ritmo mais ágil da narração, quando é descrita uma briga entre Cara de Ángel e Colorete. O primeiro perde e deve cumprir a pena de masturbar-se na frente de todo o grupo. O relato é finalizado com a personagem agachada, sozinha no Parque da Reserva: “*Cara de Ángel queda solo echado en el pasto. Los árboles recortan en pedazos el cielo nublado, caluroso, sucio, sucio sucio*”. (REYNOSO, 1964, p. 25)

O Segundo capítulo de *Los inocentes*, “El Príncipe”, inicia-se no salão onde Manos Voladoras trabalha. Enquanto o cabeleireiro corta o cabelo de Don Lucho, o dono do bilhar onde ocorre o relato “Carambola”, descobre-se, ao ler o jornal, que Príncipe fora preso por assaltar um cobrador e roubar um carro. Assim como no primeiro relato, “El Príncipe” também se divide em dois episódios. No primeiro, seus colegas celebram a façanha realizada pela personagem, motivo de admiração de todos (e de inveja por Colorete, que sente sua posição de líder da gangue ameaçada). No segundo momento, é narrado o interrogatório e é quando se apresenta a retrospectiva das ações de Príncipe, naquele dia. A mescla de fluxo de consciência com monólogo interior, junto ao discurso direto interpelado, amplificam a sensação de desamparo e frustração sentida pela personagem durante sua reclusão.

No terceiro relato, intitulado “Carambola”, a personagem central pede ajuda a Choro Plantado, que é tratado por aqueles adolescentes como um professor, devido a sua vasta experiência com o jogo e com as mulheres – e que, durante o relato, confessa haver assassinado a mulher após descobrir uma traição. Decidido a deitar-se com uma garota, Carambola quer se certificar de todos os cuidados que deve tomar, uma vez que Alicia era virgem e por isso corre ao amigo por auxílio. Assustado, o adolescente teme que “*se desangre y puede quedarse muerta*”. (REYNOSO, 1964, p. 55). No final do relato, Choro Plantado sente pena de Carambola, pois sabia que Alicia era “*más puta*

*que una gallina*”. (REYNOSO, 1964, p. 56). O episódio é narrado em terceira pessoa e entrecortado por discursos diretos. Diferentemente dos relatos anteriores, aqui não há monólogo interior.

No penúltimo capítulo de *Los inocentes*, a personagem central é Colorete. Apaixonado por Juanita, ele decide se declarar em seu aniversário, quando dançará com ela: “*Juanita. Juanita. Cuando te veo sufro. Cuando no, también. No sé qué hacer. Esta noche te saco a bailar. Guaracha, no. Bolero. Bolero. Me apretaré a tu cuerpo. Te oleré de cerca. Y si puedo, te beso. Palabra*”. (REYNOSO, 1964, p. 60). Chegado o momento, Colorete sofre diversas recusas até quando Juanita, completamente indiferente a suas investidas, após o parabéns, decide dançar com Javier Montero, estudante de direito. O relato é construído com descrições poéticas construídas pelo narrador em terceira pessoa e o discurso direto livre interrompido pelo monólogo interior e pela letra da música que ambienta a cena, finalizada pelo “*Japiverdítuyú...*” uma versão peruana do “parabéns para você” em inglês.

Finalmente, em “El Rosquita”, a personagem é construída a partir de um forte anseio de ser adulto “*ahorita mismo, urgentemente*”. (REYNOSO, 1964, p. 67). A vida adulta aspira à liberdade, enquanto a infância limita. A possibilidade de beber, ver um filme impróprio, conquistar mulheres, etc, sem sofrer nenhum tipo de censura, é o maior desejo daquele adolescente que vive amargamente a espera de se tornar um homem. Tudo é narrado em terceira pessoa, sendo que aparece pela primeira vez, finalizando o relato e a obra, uma intervenção do narrador que fala diretamente com Rosquita:

*Rosquita, aunque no lo creas, te conozco demasiado. En la galería del cine de tu barrio eres el más ocurrente. Desde la triste soledad de la platea te he escuchado. (...) Pero también sé que a pesar de tus gracias, de tu risa y palomillada eres triste. Eres triste porque comprendes que un muchacho como tú puede perderse.* (REYNOSO, 1964, p. 69)

Por um lado, é possível afirmar que, por possuir muitas similaridades com o gênero conto, alguns estudiosos, como Jorge Eslava (1994) e Jorge Ramos Rea (2009),

classificam assim *Los inocentes*. Porém, a coesão entre todos os relatos que constituem o livro funciona como peça de encaixe que possibilita a leitura dos cinco capítulos como um texto único. *Los inocentes* pode ser pensado, em sua totalidade como um romance sobre a cidade, que trata do mesmo material humano: os adolescentes, que vivem nas *barriadas*, ou periferias, de Lima. A grande novidade temática e escandalosa da obra parece residir na revelação da infância como uma etapa dolorosa, desprovida de futuro, imersa num círculo vicioso em que a moral não existe.

Ainda que cada relato possua seu núcleo vital e sobreviva por si só, como um conto, a junção dos cinco textos alcança tamanha organicidade que a compreensão da leitura é estendida. Cada relato pode ser compreendido como uma célula que contém seu próprio núcleo e suas organelas, enquanto *Los inocentes* é um tecido formado por todas aquelas células, transformando-se em uma construção muito mais complexa. Se considerarmos os conceitos ao pé da letra, o livro de Reynoso não é conto nem romance. Não é prosa nem é lírica. No presente trabalho consideramos cada capítulo de *Los inocentes* um relato, uma vez que uma vez que tal classificação é a mais recorrente entre os críticos e estudiosos de sua obra, opinião da qual o próprio autor compartilha, (Wolfgang Luchting, 1972; Jorge Eslava, 2005; Juan Sánchez, 2011; Juan Morillo Ganoza, 2011).

## **II.5. Inovações estilísticas**

Já em 1961, José María Arguedas conseguia perceber as inovações criadas por Reynoso, em seu estilo próprio de narrar e interpretar o advento da modernização do país e seus reflexos na vida na cidade. Segundo o autor, um dos aspectos fundacionais da escrita de Reynoso é a união da gíria popular com a alta poesia. Este será o primeiro aspecto inovador de *Los inocentes* a ser abordado nesta seção.

Reynoso introduz uma linguagem inovadora na qual o uso de gírias se mescla com traços poéticos. À primeira vista conflitiva, a união dos dois conceitos alcança um “novo tecido linguístico”. O emprego das gírias impõe uma barreira comunicacional que objetiva excluir os estrangeiros do mundo adolescente: os adultos. A inserção de tal código cria uma linguagem própria que, segundo Jorge Eslava (1994), traduz pensamentos e valores, ou seja, um sistema de mundo situado em oposição aos princípios convencionais que revela uma atitude social. (ESLAVA, 1994, p. 45). Sartre, em *Saint Genet, ator e mártir*, ratifica a relação entre gíria e poesia, afirmando ser a primeira um idioma poético:

Mas, antes de tudo, a gíria é ela mesma um idioma poético. E eu não pretendo, certamente que seus termos sejam nobres nem encantadores; entendo que essa linguagem forjada representa a tentativa de uma sociedade parasitária, que se sente isolada da realidade, de compensar, por meio do lirismo e da invenção de palavras, um enorme déficit verbal. (SARTRE *apud* ESLAVA, 1994, p. 45)

Para Jorge Ramos Rea (2009), o artifício estilístico empregado por Reynoso vai além de um mero recurso, pois vai ao encontro do que pregava Mao Tse Tung – um dos principais referentes do pensamento político do escritor, conforme será discutido no próximo capítulo –, que afirma que o artista deve aprender de forma conscientizada a linguagem das massas. Aprender a visão de mundo do universo infanto-juvenil era dar voz a uma geração perdida e marginalizada, era inseri-la na discussão da problemática do país.

Em recente pesquisa, de 2007, Luisa Portilla Durand realiza um estudo léxico dos termos empregados nas obras de Reynoso e sua aparição nas edições do Dicionário da Real Academia Espanhola (DRAE). (DURAND, 2007). Ao analisar as permissões que são dadas pela RAE, para a oficialização de um novo vernáculo em seu dicionário, a estudiosa critica o que considera um intento de controle linguístico da expressão em língua espanhola, pela Real Academia Espanhola. Luisa Durand constata que a palavra

“collera” só é incluída quarenta anos após seu uso em *Los inocentes*, na edição de 2001 do DRAE, com a seguinte acepção:

**collera**<sup>2</sup>. [...] || f. coloq. *Perú*. Grupo de amigos.  
Agregar esta acepción.  
Ejemplos de uso:  
Hace poco no más, los muchachos del billar, la **collera** del barrio, planearon el robo de una moto. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2001, p. 24)

Coincidentemente, a sétima edição do livro, de 2002, abole o complemento “relatos de collera”, justamente quando o termo é registrado pela primeira vez no DRAE. É interessante pensar que, assim que a gíria é reconhecida por um órgão de controle, ela é retirada do título da obra. Pode-se sugerir, de certo modo, que a produtividade do emprego de termos coloquiais de certa faixa etária, de uma determinada sociedade, é condicionada a seu uso restrito. Conhecer seu idioleto é, de certa forma, compreender aquele universo adolescente. A inclusão de um glossário desde a primeira edição do livro pode corroborar tal hipótese.

A linguagem utilizada pelo narrador pode ser considerada culta, enquanto as gírias se restringem ao uso realizado pela *collera* e seus integrantes. As intervenções do narrador são majoritariamente descritivas e sinestésicas, sendo que a abundância de adjetivações reflete um discurso vivo e extremamente sensorial. Apela-se ao paladar, ao olfato, à visão e ao tato, como se pode comprovar no seguinte trecho: “*El semáforo es caramelo menta: exquisitamente. Ahora rojo: bola de billar suspendida en el aire. El sol, violento y salvaje, se derrama, sobre el asfalto, en lluvia dorada de polvo.*” (REYNOSO, 1964, p. 13).

A linguagem das personagens, assim como a do narrador, também é repleta de adjetivações, e reproduz um estilo cortante, violento, resultado tanto do uso das gírias quanto do emprego de certos verbos, escolhidos de maneira precisa para apelar ao sensorial e ao erótico:

*Si los muchachos del billar supieron lo que hice con Gilda, la hermana de Corsario, nunca volverían a llamarme María Bonita. Se prendió de mi cuello mordiéndome la boca. Por broma dije: Mi boca no es manzana Dulce. Entonces la mocosa refregó, violentamente, su cuerpo contra el mío. No quiso que le agarrara las piernas. Tan solo pude estrujarle los senos. Su ropa era de nailon: resbaladiza, tibia, sucia, arrecha. (REYNOSO, 1964, p. 14, grifo nosso)*

A segunda inovação trazida por *Los inocentes* é o monólogo interior convergindo com marcas líricas.<sup>19</sup> O monólogo interior é um recurso que no livro contribui para criar o olhar privilegiado a partir do qual se fazem conhecer os conflitos mais íntimos daqueles garotos. Jorge Ramos Rea afirma que esta técnica viabiliza a representação da consciência das personagens. (REA, 2009, p. 152). No seguinte trecho é possível notar como esse traço estilístico é introduzido na obra:

*Y si la plaza fuera un cementerio: cementerio ardiente, sin flores, con muertos enterrados, verticalmente (...) Y si los muertos fueron los manifestantes de ayer, hubiera sido formidable que anoche, el jefe del partido, encabezando el suicidio colectivo, se hubiera lanzado del balcón, una vez terminado su discurso y todos, todos, hasta los policías se hubieron muerto y anoche un señor dijo que el jefe hablaba para la juventud y no entendí nada y a mi papá lo tomaron preso por meterse en política y mi mamá siempre dice que era bueno y que la política lo mató y yo no sé nada de política y no me interesa tampoco y quisiera cagar en el palacio del Presidente por gusto por joder y el profesor de historia con la lata de la higuera de Pizarro y que los almagristas lo mataron y que me daba sueño y que me hacía mojar la cabeza y es peligroso dormir con la cara al sol uno quiere despertarse y no puede como si estuviera muerto y se quisiera resucitar (...) (REYNOSO, 1964, p. 19)*

Nota-se que os monólogos interiores das personagens de *Los inocentes* são construídos a partir de uma linguagem marcada por cortes abruptos, próprios do fluxo de consciência, mesclada com um discurso violento, e, às vezes, alucinante – traço que é amplificado pela acentuação caótica – entrecortado por eventos biográficos, que, sem maiores informações, ajudam a entender a origem daquela voz. Tudo isso, entrelaçado com uma forte linha lírica, exemplificada nas metáforas poéticas.

---

<sup>19</sup> Na verdade, o primeiro escritor a renovar a narrativa peruana, através das inovações como o monólogo interior, é Carlos Eduardo Zavaleta, como reconhecem vários críticos e escritores. Porém, serão Reynoso, e Vargas Llosa os escritores que mais difundirão seu uso.

Sobre este aspecto da obra, Carlos García Miranda comenta que é a partir deste recurso que as personagens adquirem competência para se estabelecer já não mais como objetos, mas como sujeitos da representação. (MIRANDA, 1994).

A última inovação estilística a ser analisada será a construção do espaço urbano marcado por uma forte influência cinematográfica. Jorge Eslava (1994) separa em duas categorias os espaços da obra: os abertos e os fechados. (ESLAVA, 1994, p. 53). Os espaços abertos são aqueles como a rua ou o bairro, propícios para o comportamento baderneiro. Eles conseguem despertar nas personagens uma gama de reações extremas e às vezes dissimuladas, como o êxtase, o ódio, a cólera, a altivez, a coragem. Os espaços fechados, no entanto, são aqueles como o bar, o salão ou a cantina do japonês, onde é favorecida a intimidade entre as personagens, que se sentem mais livres para confessar seus medos e conflitos, traçando um esboço de sua inocência.

A inovação trazida pela obra de Reynoso está na construção dos espaços fechados do romance. As opções estéticas assumidas para a execução dos cenários fechados se assimilam às técnicas do plano fechado no cinema. É criada uma atmosfera de recolhimento. Isso pode ser observado no relato “Carambola” que se passa no bilhar *La Estrella*: “*Medianoche en el billar ‘La Estrella’: humo y penumbra. Las bolas suenan, opacas. Se habla a media voz, como en la iglesia. Máquinas eléctricas resaltan, en la oscuridad, con luces y, en silencio, con cascabeles finos*”. (REYNOSO, 1964, p. 49).

A escolha lexical de termos que apelam ao sensitivo, como “humo” ao olfato, “penumbra” ao visual, “suenan” ao auditivo, entre tantos outros exemplos, apenas neste pequeno trecho, demonstra uma preocupação em criar um ambiente não só imaginável, mas quase real, devido às experiências invocadas na descrição. Este traço é reiterado em todos os relatos, seja nos espaços fechados, como a *Cantina del japonés* em “Colorete”:

“*Humo. Luz naranja y guaracha. Cubilete y cebadas para todos*”, (REYNOSO, 1964, p.59) ou nos espaços abertos, como a Praça San Martín, em “Cara de Ángel”: “*Medio día. Plaza San Martín: bocinas, pitos, ultimoras, transvías bulliciosas. El cielo, pesado y ardiente, sofoca*”. (REYNOSO, 1964, p. 18).

É possível perceber, portanto, que o protagonismo da temática adolescente, as inovações técnicas e o trabalho experimental com a linguagem realizado durante toda a obra propõem uma renovação do relato, de modo a criar seu próprio universo narrativo, entretecendo de maneira orgânica cada uma das partes que compõem *Los inocentes*.



### **III. RELEITURAS**

### **III.1. A construção do autor**

No capítulo anterior, mencionou-se a palestra proferida por Michel Foucault sobre o que é um autor. A pergunta que dá título ao debate iniciado pelo teórico francês servirá de guia a uma exploração sobre a figura do autor, que sempre é reiterada por Reynoso em suas entrevistas. A partir de uma série de entrevistas, será feita uma análise da construção do autor, questionando-se de que maneira história e ficção se entrelaçam no discurso do entrevistado. Como se dá a construção do autor como uma personagem pública? De que maneira a disposição das informações dadas pelo autor em seu discurso funciona como catalizador (ou intensificador) da leitura de sua obra? É possível realizar uma leitura do autor a partir da personagem pública criada nas entrevistas?

Se o sujeito que escreve tenta ocultar suas marcas particulares, um sacrifício que realiza em favor da escrita, ou, segundo Foucault, “a marca do escritor não é mais do que a particularidade de sua ausência”, (FOUCAULT, 2001, p. 266) qual a importância de pensar na categoria do autor para a recepção da obra? No caso específico de *Los inocentes*, pensar a crítica imediata recebida pelo livro é invariavelmente deparar-se com a figura de Oswaldo Reynoso, que, a partir de seus radicais posicionamentos literários e políticos, recobre a forma de leitura de sua primeira obra em prosa com uma estranha cor: a cor do maldito.

### **III.2. Vida e obra: o laço ficcional**

Oswaldo Reynoso nasceu em Arequipa, criado no seio de uma família de classe média. Seus pais, Luis Reynoso e Rosa Díaz, nasceram em Tacna durante a ocupação chilena na região, e se mudaram posteriormente para Arequipa, onde tiveram seus oito filhos. O sentimento de serem estrangeiros no próprio país – possuíam forte sotaque e, por isso, foram apelidados de “chilenos” pelos vizinhos de Arequipa – marcou

profundamente suas vidas. Antes de morrer, Reynoso conta que seu pai lhe disse que morria sem pátria.

Foi na grande biblioteca de seu pai, um leitor apaixonado, que ele desenvolveu sua afinidade com a leitura. Tornou-se um leitor voraz dos clássicos da literatura peruana e também universal, como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Sartre, Jean Genet. Curiosamente, o autor gozava de certa primazia nas leituras daqueles livros do velho continente, pois como havia um trem que partia de Mollendo até Buenos Aires, as traduções portenhas de grandes obras dos autores franceses chegavam antes a Arequipa e depois à capital do país.

Em 1965, entrou como docente na Universidade Nacional de San Cristóbal de Huamanga, a qual afirmava ser um dos últimos redutos de liberdade que ainda restavam no país. Lá se encontrou com Abimael Guzmán, futuro líder do movimento revolucionário *Sendero Luminoso*, docente na mesma universidade. Logo a seguir, passou três anos na Venezuela, contratado pelo Ministério da Educação da República para ser professor de língua e literatura.

Em 1977, decidiu cumprir um exílio voluntário na China, onde viveu por mais de uma década, trabalhando como corretor de estilo da agência de notícias *Xinhua*. Retornou ao Peru no final dos anos 1980, onde mora até hoje. Publicou, desde seu retorno definitivo ao país, 5 livros e, atualmente, participa de diversos congressos de literatura e feiras de livro em todo o país.

A seleção destes rápidos traços biográficos foi realizada a partir de informações fornecidas pelo próprio autor, nas inúmeras entrevistas concedidas a revistas literárias, blogs de internet e suplementos culturais de jornais. O silêncio, as reiteraões e as omissões percebidas nestas entrevistas contribuem para pensar o modo como o autor apresenta sua trajetória pessoal.

Atendendo a uma tendência que se apresenta na história da literatura, com mais ou menos ênfase segundo os tempos, é perceptível a tentativa de Reynoso buscar entrelaçar sua obra com sua vida, de maneira que a leitura de uma se complete com informações da outra. Na história peruana, essa linhagem é facilmente reconhecível em escritores como o Inca Garcilaso de la Vega ou José María Arguedas.

Roberto Reyes Tarazona reitera essa sugestão de leitura, afirmando que “... todos os criadores integram, de uma maneira ou de outra, forma, vida e obra, mas, em pouquíssimos casos o fazem de maneira tão articulada e explícita, como ocorre com Oswaldo Reynoso.” (TARAZONA, 2005, p. 10)

No emblemático Primeiro Encontro de Narradores Peruanos,<sup>20</sup> em 1965, do qual participaram José María Arguedas, Ciro Alegría, Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodorio Vargas Vicuña, Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar, Tomás Escajadillo, entre outros, Reynoso resume, em sua breve intervenção, a radicalidade política que enlaça seu trabalho de cidadão com o de escritor:

No que se refere à minha atitude como homem e como escritor, tenho que dizer que estou pela violência, não uma violência irracional, mas uma violência inteligente, organizada, para mudar o país. As outras posições de reforma lenta ou paulatina, ou de revoluções pacíficas, em meu conceito pessoal, são besteiras: a única solução para o país é a violência e menos mal que já estamos entrando nesta etapa. No que se refere à minha criação literária, creio que ela é uma consequência direta de minha atitude vital, porque eu não posso explicar a um escritor comprometido com seu país que simplesmente tenha um compromisso teórico; creio que um escritor necessariamente deve ter uma militância política, não uma militância politiquêira, mas uma militância política, no sentido de estar aderido teórica e praticamente a uma ideologia. (ALEGRÍA et al, 1969, p.57)

Sua “atitude vital”, como ele mesmo a define, repetidas vezes comprova estar alinhada com sua militância política. Pequenos gestos dão conta disso: sua decisão de ir trabalhar na China, durante o governo comunista, regime que defendia e apoiava; a publicação de suas obras por editoras de menor porte ou independentes, a fim de tornar

---

<sup>20</sup> O título deste capítulo, inclusive, foi retirado da intervenção de Reynoso, no *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. (ALEGRÍA et al, 1969, p.57).

o preço acessível para serem vendidas nas escolas e bancas de revista; a opção por nunca abandonar, de maneira definitiva, o trabalho de professor, sendo este um importante traço de sua práxis pedagógica.

Reynoso colecionou uma série de adjetivos de seus críticos, que normalmente faziam menção tanto a ele quanto a sua obra: “marxista raivoso” ou “escritor pornográfico”, (OVIDO, 1965) “velho dogmático”, (GALLIQUIO, 2013) “reacionário”, (ARRIBASPLATA, 1976) “indecente”, (PALACIOS, 2006) “imoral”, (PARADES, 2006) “bomba relógio prestes a escandalizar”. (VILLANUEVA, 1995) Estes termos são esclarecedores de como a leitura de sua obra resultou contaminada pela leitura de sua vida, fruto de um projeto consciente ou inconsciente por parte do autor.

### **III.3. A entrevista como ato performático**

Se a entrevista é o principal meio através do qual se dá a conhecer Reynoso, ou para dizer de outra forma, é o meio escolhido para conhecer a figura que o autor projeta para a sociedade, é necessário entender mais sobre este gênero moderno, assim como as consequências de sua escolha dentro deste plano de trabalho.

Segundo Leonor Arfuch, (ARFUCH, 1995, p. 61) a entrevista possui uma especificidade sobre outros gêneros, que é a existência de uma expectativa por parte do leitor e do entrevistador, durante toda sua realização, de que a qualquer momento poderá aparecer uma revelação inesperada, pela qual será possível entrever um retrato do entrevistador, uma verdade oculta na fugacidade da fala.

Através da entrevista, aproximam-se aqueles que estão distantes: o sujeito notório (o entrevistado) e o homem comum (o leitor). Apesar da utópica expectativa de

se alcançar a “verdade” e a intensidade dos sentimentos escondidos por trás do discurso do entrevistado, tudo o que se colhe são fragmentos e detalhes.

Assim, ao tomar a palavra e falar diretamente através da entrevista, o autor, agora transformado em personagem, constrói um discurso sobre si mesmo que, além do elemento autorreferencial, pode funcionar também como meio através do qual ele oferece pistas de leitura de sua obra aos leitores. Ao tomar suas entrevistas como elemento de verdade, aceita-se o convite, ou o mapa de navegação, que o autor estende ao leitor, para que este possa se aventurar por suas obras.

A análise das entrevistas de Reynoso realizadas ao longo dessa dissertação, que foram produzidas desde os anos 60 até o ano de 2013, não busca encontrar o verdadeiro sujeito por trás da máscara da representação, mas, antes, compreender de que forma ele se apresenta através delas.

Se é preciso ser alguém notável para conceder a entrevista, ela própria é um ritual de consagração e, a partir desse ritual, Reynoso constrói uma personagem, uma criação autorreferencial. Através de cada entrevista, ele reforça a autoimagem formada pela crítica, e brinca com ela, como num jogo de luz e sombra.

Durante uma entrevista a Enrique La Rea, em 2013, o autor declarou não possuir uma biblioteca pessoal. (REYNOSO, 2013a) Possui apenas um punhado de livros que são frequentemente revisitados segundo suas necessidades. São livros nômades, não têm lugar definido, ocupando todos os quartos da casa. A justificativa para essa medida, no mínimo, diferente, é que, para o autor, os livros são obras de arte, enquanto as bibliotecas são cemitérios.

A afirmação remete à perda da biblioteca da família, ocorrida na época de uma rebelião contra o governo do general Odría, quando ainda viviam em Arequipa. O Exército e a Polícia de Investigação do Peru (PIP), em resposta à participação de alguns

familiares de Reynoso no levante, saqueiam sua casa destruindo especialmente a biblioteca de seu pai. A imagem daquele ato violento nunca saiu da memória do autor, na época com 19 anos.

A violência se repete não mais no plano físico, mas sim no simbólico. Uma leitura possível é pensar a biblioteca destruída como metáfora da poda realizada pelos críticos mais ferozes de todas as qualidades e de todo o mérito de sua produção. Outra leitura para esta informação poderia residir no tópico tantas vezes esgrimido por alguns autores, especialmente seu paisano Vargas Llosa, da genialidade criativa que renega das fontes onde bebeu.

Um dos aspectos da entrevista para se pensar a recepção de *Los inocentes* é a plataforma que esse gênero oferece ao autor, para que consiga, de algum modo, fugir do jogo de poderes ao qual está submetido – e em posição de desvantagem – pela crítica.

Leonor Arfuch comenta esse aspecto da entrevista, que possibilita que a voz que narra (pensando a entrevista como narração) marque sua presença, a despeito da hierarquia de poderes que a circunda, como tentativa de sua legitimação:

Ainda que fragmentada, passada ao escrito, vítima de manipulações, a voz parece ser capaz de resistência, de manter uma entidade e até uma identidade: podemos não crer naquilo que se diz, mas tendemos a crer que alguém o diz. (ARFUCH, 1995, p. 152)

Reynoso, ao ver sua obra silenciada pela crítica e receber inúmeras resenhas que apresentavam leituras consideradas equivocadas sobre *Los inocentes*, busca, através das entrevistas, redirecionar o olhar dos leitores aos aspectos que acreditava terem sido ignorados previamente, mas de extrema importância para a compreensão mais profunda de sua produção literária.

### III.4. Reynoso e *Narración*

Em meados dos anos 1960, um grupo de escritores, críticos de uma literatura dissociada de sua função social, une-se sob a liderança de Oswaldo Reynoso. Amparados nas ideias de Sartre, Marx e Mao Tse-Tung, aqueles narradores reivindicam uma literatura do compromisso. No processo de releitura de *Los Inocentes*, este grupo teve participação essencial.

Com o lançamento da revista de mesmo nome, *Narración*, em 1966, a criação do grupo é oficializada e, na apresentação do seu primeiro volume, esclarecem seus postulados: “NÓS, da revista *Narración*, pertencemos, por nascimento, à classe média urbana; mas, ao longo de nossa vida, com nossa consciência, com nossa obra criadora, com nossa atitude vital, escolhemos a causa do povo”. (GRUPO NARRACIÓN, 1966)

A partir das reflexões do grupo, decidem publicar uma revista, de mesmo nome, *Narración*. Na apresentação de seu primeiro volume (no total houve três), em 1966, apresentavam um manifesto no qual afirmavam:

Nascemos em um dos países mais atrasados da Terra. Nossa vida constitui um milagre: temos mais de vinte anos. (No Peru mais de 50% perece de fome antes de cumprir os 20 anos. Formamos uma pequena exceção: temos formação universitária e isso é um privilégio no Peru, onde há cerca de 60% de analfabetos. (REYNOSO *et al*, 1966 *apud* ESLAVA, 2005, p.15)

O escritor era concebido a partir da vinculação de seu compromisso artístico com sua militância política. Ele era um artista revolucionário cuja arte estava a serviço do proletariado. Sobre o papel do escritor para o grupo *Narración*, Jorge Valenzuela, ratifica a consciência da responsabilidade que recai sobre seus ombros e do papel político que devem cumprir. Segundo Valenzuela,

O papel que, a partir da consciência dos problemas de seu povo, toca-lhe assumir, isso é, um papel ativo, transformador, que não apenas implica que se manifeste no plano literário, como produtor de ficções, mas como agente de mudança no plano político, através de ações concretas, sem renunciar sua identidade de escritor. (VALENZUELA, 2013, p. 395)



Em sua radical visão, o escritor se enfrentava à necessidade de romper com o *status quo*. Era preciso “dinamitar a ordem estabelecida da sociedade e da literatura”, segundo Juan Morillo Ganoza. (GANOZA, 2011, p. 19) Entre todos os aspectos teóricos relativos à produção literária, profundamente discutidos pelo grupo, há dois que se destacam; a função da literatura e o papel do escritor frente à sociedade.

Sobre o primeiro, pode-se afirmar que o fazer literário deveria ocorrer a partir da comunhão entre pré-dica e práxis. Conforme atestam na apresentação da primeira edição da revista *Narración*, a obra narrativa é considerada uma expressão da luta de classes no campo da superestrutura.

Para expressar a práxis revolucionária através de sua narrativa, empregou-se o realismo, como procedimento para, segundo Néstor Requejo (2013), poder “alcançar a verdade, narrando com simplicidade uma história... [pois], além disso, o realismo unido ao talento poderia mostrar os caminhos por onde irrompia uma nova classe social e terminava o papel histórico de outra”. (REQUEJO, 2013, p. 398)

Sobre o emprego do realismo, Sara Pineda (2005) afirma que “não é somente um método de representação que aspira a criar um efeito mimético, é também um impulso contestador que obedece à característica de dar testemunho e fazer uma denúncia”. (PINEDA, 2006, p. 43)

Ricardo González Vigil (2008) separa em cinco tendências literárias as obras que foram lançadas nesse período: o realismo maravilhoso, a literatura fantástica, o experimentalismo, a revalorização da subliteratura e o neorealismo. Para o crítico, toda a obra de Reynoso poderia ser classificada como pertencente à última corrente, porém, suas obras, assim como as de seus colegas do grupo *Narración*, mereciam uma categoria separada, por não se limitarem a nenhuma das cinco tendências apresentadas.

Para Carlos Eduardo Zavaleta (2006), autor contemporâneo de Oswaldo Reynoso, também integrante da geração dos anos 1950, a nova narrativa peruana se dividia em três direções: experimentalista, realista (mais ou menos) renovada, e fantástica. A obra de Reynoso estaria inserida dentro da primeira categoria, experimentalista, que “... sem se esquecer dos problemas sociais, nem tampouco uma inclinação psicológica, renovou a prosa aproveitando as influências externas”. (ZAVALETA, 2006, p. 60)

Já a denominação dada por Cornejo Polar (1978) a essa corrente, que englobaria toda a obra de Reynoso até aquele momento, é a “narrativa popular”.<sup>21</sup> O termo se refere especificamente às produções dos autores que compunham o grupo *Narración*. O termo com o qual o teórico peruano designa a produção do grupo, narrativa popular, é considerado insatisfatório, como aponta o próprio autor, que o considera vago ou pouco preciso. No entanto, tomamos este termo como referência neste trabalho. (POLAR, 2008, p. 256)

A narrativa popular se distancia das outras correntes que coexistiam naquele período, primeiramente, por assumir uma postura explicitamente ancorada na reivindicação do social, porém, com um olhar maoísta, enquanto a tendência ideológica de seus colegas naquele momento era a adoção de uma postura esquerdista moderada.

As reflexões crítico-teóricas sobre a própria literatura e seu papel na sociedade peruana é outro traço que os afastava ainda mais de seus pares. Porém, é no plano formal que a tendência vê prosperar seus melhores esforços. Esses autores conseguem trabalhar com a enunciação de uma língua popular mantendo sua ressonância de oralidade.

---

<sup>21</sup> POLAR, 2008, p.256.

### III.5. A antioficialidade: contra o Estado, contra o mercado

“*Narración* surgiu como oposição e alternativa à cultura oficial vigente, mas conforme os tempos foram passando, com uma linguagem mais beligerante e uma perspectiva de classe mais acentuada”. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 60) Miguel Gutiérrez, um dos integrantes do grupo *Narración*, emprega a definição acima para postular as circunstâncias que levaram ao surgimento do grupo.

Desde sua concepção, *Narración* está fundada sobre o signo da antioficialidade. Oswaldo Reynoso, ainda em 1963, quando começa a arquitetar a ideia de editar uma revista que vinculasse literatura e debates ideológicos, oficializa o convite aos narradores que fariam parte do projeto, no bar Palermo, legendário reduto da Geração dos anos 1950. A geração de 1950, na qual se destacam Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Eleodoro Vargas Vicuña, Oswaldo Reynoso, Manuel Scorza etc, é marcada pela produção de uma literatura de cunho urbano, com procedimentos inovadores que modernizam a narrativa e a lírica moderna peruana.

O grupo *Narración* consegue aproveitar esses avanços e os incorpora em seu projeto sociocultural, de maneira orgânica e, segundo Néstor Requejo (2013), também “souberam enriquecer, aprofundar, reorientar criativamente as inovações introduzidas por eles.”. (REQUEJO, 2013, p. 426) O grupo também desenvolve uma narrativa centralizada nos espaços urbanos, porém, nota-se o emprego de novas formas narrativas, como a crônica, a reportagem e o testemunho.

No terceiro número da revista, o grupo explica a intenção por trás do uso das novas formas.

A crônica, a reportagem, o testemunho, o documentário, o ensaio interpretativo poderão se converter em gêneros que ofereçam ao narrador grandes possibilidades para a expressão literária e um rico campo para a experimentação técnica e formal. Com essa prática o realismo e a narrativa peruana alcançarão um novo desenvolvimento. (GRUPO NARRACIÓN, 1974, p.13)

Quando pensamos no caráter marcadamente antioficial do grupo, há mais para se refletir com relação à escolha de escrever textos adotando gêneros narrativos do âmbito jornalístico. Para Jorge Valenzuela (2013), essa escolha implica uma violenta resposta a uma concepção acadêmica e formal de literatura, que havia se tornado uma das “grandes barreiras para a comunicação com o público trabalhador-camponês”. (VALENZUELA, 2013, p. 401)

O próprio trabalho de produção e distribuição da revista *Narración* era realizado em paralelo ao circuito cultural oficial. Com uma pequena tiragem, os exemplares eram distribuídos de maneira artesanal. Poucos eram os pontos de venda, localizados especialmente nas áreas de maior circulação de alunos universitários. Também eram distribuídos, através de doações, a sindicatos de trabalhadores, professores ou companheiros de militância.

Essa nova forma de distribuição da revista, que visava a um acesso maior por parte das camadas trabalhadoras, entretanto, não pode ser entendida como um indício da criação de um circuito alternativo de literatura popular. Isso será alcançado apenas pela geração dos 1970, com base também nas experiências do grupo *Narración*.

### **III.6. Escola, sexo e literatura**

Repensar a educação sempre foi um dos eixos centrais da perspectiva ideológica envolvida nos trabalhos de *Narración*. A meta de tornar propriedade de todos a linguagem, os eventos históricos e todos os objetos que compõem a produção artística, fez com que *Narración* revisse seu papel no contexto histórico e cultural do Peru. O trabalho do narrador cede espaço ao labor de professor.

Exemplo desse labor foi a realização de oficinas itinerantes promovidas pelo grupo, conforme explica Valenzuela (2006): “Um de seus objetivos foi transferir os

meios e os procedimentos de elaboração literários aos integrantes das associações, para que eles mesmos fossem quem no futuro plasmassem suas próprias criações. Este trabalho se desenvolveu através de oficinas itinerantes”. (VALENZUELA, 2006, p.108) A partir das oficinas, buscou-se a participação direta dos camponeses no trabalho de produção de crônicas. Apesar de não obterem muito sucesso com a tentativa,<sup>22</sup> observa-se um desejo de educar as classes populares, por meio do ensino da arte de contar.

A junção de ambas as tarefas (escritura ficcional e ensino), para Reynoso, culmina na realização prática de seu compromisso ideológico. Além disso, o contato com seus alunos lhe permite estar em dia com a constante aquisição de novas gírias daquele grupo, tão bem retratado pelo escritor:

Meu labor me orienta fundamentalmente em duas atividades: a criação literária e a docência. Me parece que ambos se complementam, pois, através da docência entro em contato com um grande setor da juventude e seus estratos sociais e posso conhecê-los melhor, e, além disso, como sou professor de espanhol, tenho a oportunidade de trabalhar constantemente com as formas expressivas cotidianas. Isso não impede que se pense que o escritor deve ser fundamentalmente um profissional, mas não no sentido daquele que vive de um trabalho determinado, mas como atitude profissional, porque professa, porque vive nesse professar. (REYNOSO, 1973, p. 28)

Reynoso caracteriza como uma via de mão dupla a travessia entre seus dois labores. A criação literária se beneficia da atividade docente, que é revista a partir de sua produção enquanto autor.

Esclarecida a ciência de Reynoso em manter duas vocações – a de professor e escritor – e as razões que o motivaram a fazê-lo, vamos analisar como se dá, na perspectiva literária, o surgimento da marca docente na obra *Los inocentes*.

A estudiosa Gladys Heredia, atualmente editora do Fundo Editorial da Academia Peruana da Língua, trabalha especificamente com o perfil educativo de Reynoso. Para Heredia, o pensamento do autor, a respeito da educação no Peru, é um ponto crucial para a compreensão dos problemas encontrados nos pilares da formação básica.

---

<sup>22</sup> Jorge Valenzuela comenta a pouca adesão às oficinas, que eram realizadas logo após os congressos de camponeses. (2006, p. 108)

(HEREDIA, 2013, p.16) Mais do que isso, arriscaríamos dizer que a perspectiva educacional – não no sentido de educação moralizante – é extremamente importante para a compreensão global da própria obra e sua recepção pelo público infanto-juvenil.

Reynoso consegue, a partir também de seus conflitos pessoais, descrever em *Los inocentes* uma das etapas mais duras para o ser humano, a adolescência. Transformações em diferentes níveis operam concomitantemente enquanto o jovem iniciante se vê obrigado a traçar seu futuro. A naturalidade com que descreve os desejos sexuais das personagens, em *Los inocentes*, pode ser pensada como um indício da desconstrução dos paradigmas religiosos, arraigados na formação escolar tradicional.

No relato “Cara de Ángel”, a personagem que dá nome ao capítulo se envolve numa briga com Colorete. A partir do contato físico que é estabelecido na luta, é sugerida uma forma de expressão da sexualidade pulsante daqueles jovens:

*Los dos contenedores se quitan la camisa. Colorete, orgulloso, exhibe su pecho moreno y musculoso; Cara de Ángel, pálido y delgado, se avergüenza. Nuevamente se rentan. Ahora, Cara de Ángel está echado boca abajo y Colorete está jinete sobre él, torciéndole el cuello. Luego deja el cuello y con los brazos le rodea el pecho ajustado fuerte, al mismo tiempo que, ansioso, mete la cara por los sobacos de su rival y aspira con deleite. (Le gusta el olor de mi cuerpo, piensa Cara de Ángel). Voltea el rostro y lo mira. Los ojos de Colorete no tienen furia, tienen un brillo extraño que asustan. Es el mismo brillo y la misma ansiedad que vio en los ojos de Gilda la noche que casi le toca las piernas. Cara de Ángel siente miedo desconocido y oscuro. Hay un vacío vertiginoso en el estómago, como si estuviera en el último piso del Ministerio de Educación y el asfalto negro de la calle atrajera, irresistiblemente. (REYNOSO, 1961, p. 22-23, grifo nosso)*

O toque parece responder não apenas ao impulso violento, mas ao próprio desejo sexual. A descrição da luta se assemelha à performance do ato sexual. As ações das personagens são executadas em um duplo movimento: aquele que responde à violência e aquele que responde ao desejo. Se a expressão corporal visa ferir, tem como resposta o prazer.

Porém, o reconhecimento e a clara expressão do desejo sexual são imediatamente interrompidos pelo “medo desconhecido e obscuro”. Sobre o episódio,

Enrique Planas comenta: “Com Colorete, (Cara de Ángel) forma uma dualidade muito interessante. Eles se odeiam, mas há uma atração. Lutar é a única forma permitida de se tocarem.” (REYNOSO, 2011, p. 41)

A repressão à sexualidade é exercida de maneira tão forte pelas instituições educativas mais tradicionais, que o símbolo que surge em oposição ao que Cara de Ángel sente é o Ministério da Educação.

Em entrevista a Jaime Soto Aranda, em 2006, Reynoso discute o ensino de literatura no Peru. Para ele, o projeto literário empregado nos colégios e universidades do país beira o fracasso. O motivo seria o fato de as aulas não estarem voltadas para a leitura, mas para estudos formais de correntes literárias, personagens e contextos históricos.

Reynoso sempre defendeu que a literatura, nos primeiros ciclos do ensino básico, deve ser “doce e útil”. Para o autor, o contato inicial do aluno com a literatura deve acontecer de maneira criativa – não recreativa. A literatura deve se apresentar como algo doce, prazeroso e também com certa utilidade. O utilitarismo da literatura se explica:

... no sentido de que a literatura vai afinando a sensibilidade do homem. E para desempenhar qualquer tarefa, qualquer ofício, necessita-se sensibilidade. Precisamente a literatura dá essa sensibilidade ao homem. (REYNOSO, 2006e, p. 7)

A reivindicação do autor por mudanças na forma como se introduz a literatura aos alunos parece ter surgido efeito, conforme o relato de alguns professores que na infância leram *Los inocentes*, longe da sala de aula, e agora o indicam a seus alunos:

Quando anos mais tarde em meus labores como professor de uma disciplina desprestigiada como literatura, descubro um método infalível: ler para meus alunos cada uma das histórias dessa gangue dos bairros altos. Naquele colégio religioso e classe média as dramáticas andanças das personagens de Reynoso causavam um impacto extraordinário. Meus estudantes, que eram garotos um pouco menores do que eu, submergiam-se no rito da leitura com a mesma expectativa e gozo que tive quando adolescente. Graças aos contos "Cara de

Angel" ou "Príncipe" obtive o respeito e a cumplicidade para o curso, além de uma relação mais pessoal com meus alunos. (ESLAVA, 2005, p. 9-22)

O método pedagógico infalível de Jorge Eslava se une às pesquisas realizadas por Miguel Ángel Anco (2013), Jesús Cabel (2013) e Jorge Adrián Morveli (2013), que trabalham com orientações sobre o ensino de língua e literatura, a partir das obras de Oswaldo Reynoso. A leitura de *Los inocentes* fomentou uma revisão do plano didático das aulas de literatura, a partir de um evento fundador na vida de cada um desses escritores, professores e estudiosos. Pode-se afirmar, sem medo, que a maneira como o livro é apresentado aos alunos, com o cuidado de se privilegiarem os aspectos mais prazerosos da leitura, contribui para uma recepção crítica muito diferente daquela do início dos anos 1960.

### **III.7. A recepção imediata de *Los inocentes*: a audiência era o salão literário**

Um dos aspectos mais interessantes para se pensar na recepção de *Los inocentes*, e das obras posteriores de Oswaldo Reynoso, especialmente *En Octubre no hay milagros* (1965) e *El escarabajo y el hombre* (1970), 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 do país.

Quais são os elementos sociais, políticos, literários que nos ajudam a compreender as diferentes fases da crítica a *Los inocentes*? De que maneira a leitura das produções seguintes de Reynoso pode ter influenciado a recepção de sua primeira obra em prosa? *Los inocentes* é hoje efetivamente uma obra que vigora nos cânones da literatura peruana? Essas são algumas das perguntas que serão discutidas na presente seção.



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.

*Los inocentes* exemplifica, em parte, a problemática mencionada por Rama, ao se pensar que a primeira edição teve seus exemplares, praticamente em sua totalidade,<sup>23</sup> presenteados a outros escritores e amigos letrados, ou seja, à pequena e restrita elite cultural na qual o próprio autor se inscrevia.

Mario Vargas Llosa, em 1966, na conferência do *P.E.N. Club*, em Nova York, reforça a afirmação de Ángel Rama sobre esse problema que afronta a literatura no Peru, naquele momento. Para o autor peruano, a vocação literária no país estava absolutamente desamparada, por não conseguir cumprir uma função social importante, uma vez que mais da metade do país estava composta de analfabetos, para quem a literatura não significa nada. Ainda segundo Vargas Llosa, a outra metade da população

---

<sup>23</sup> 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).

contava com uma grande parte de pessoas que se situava à margem da cultura, sem acesso às obras literárias. Por fim, resta uma pequena parcela privilegiada que, apesar de toda a instrução que possui, “não têm nem o interesse, nem a curiosidade pela cultura. E têm, em troca, uma desconfiança tradicional por ela”. (LLOSA Apud OQUENDO, 1973, pp. 7-8)

Se por um lado o livro teve uma recepção calorosa por parte de José María Arguedas, Salazar Bondy, Wolfgang Iser, entre outros, por outro, também é perceptível outra atitude, a recepção silenciosa. Para uma compreensão mais ampla da história das leituras da obra de Reynoso, é necessário dividir a crítica dos anos 1960 em dois momentos: aquele imediatamente após a publicação da 1ª edição de *Los inocentes*, e outro, posterior à publicação de sua 2ª edição, simultâneo à publicação de *En octubre no hay milagros* em 1965.<sup>24</sup>

Como já mencionado anteriormente, a primeira edição do livro é marcada pela circulação restrita, o que limitou sua leitura por parte do grande público. Por outro lado, é de extrema relevância a resenha assinada por José María Arguedas, na qual se apontam as inovações trazidas pela obra de Reynoso. Arguedas era um dos maiores referentes da literatura peruana e do próprio escritor, naquele momento, e sua crônica era lida num dos veículos de maior expressão no país, o jornal *El Comercio*.

O crítico Antonio Cornejo Polar, em uma resenha para o jornal *El Pueblo* em 1966, responde a uma enquete do veículo sobre o primeiro romance de Reynoso, *En octubre no hay milagros*, e, durante sua resposta, comenta alguns aspectos das produções narrativas do autor que lhe parecem equivocados, como a reiteração de aspectos sexuais considerados desagradáveis. Também em seu livro *La novela peruana*, escrito entre 1972 e 1975, Cornejo Polar analisa as produções mais relevantes para o país, desde *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, de 1891, até o último romance

---

<sup>24</sup> A divisão entre esses dois momentos da crítica também é proposta por ESLAVA, 1994 e REA, 2009.

de Vargas Llosa, *Historia de Mayta*, publicado em 1984. Apenas duas produções de Oswaldo Reynoso são citadas pelo crítico: *Los inocentes* e *En Octubre no hay milagros*. Naquela data, já havia sido publicado *El escarabajo y el hombre*.

Quando Cornejo Polar se analisa os reflexos do trabalho realizado pelo grupo *Narración*, a primeira obra em prosa de Reynoso é identificada como exemplo da nova tendência: “uma linha narrativa diferente, explicitamente sustentada pelo marxismo, que aproxima e aperfeiçoa o conceito e a práxis do relato social”. (POLAR, 2008a, p. 256) Ao situar *Los inocentes* na ótica do “romance social”, Cornejo Polar fixa uma maneira de ler o livro, a partir de seu viés político e ideológico. Essa foi a grande limitação da crítica do estudioso.

O segundo momento da crítica polarizou ainda mais as vertentes da crítica. Com a publicação da segunda edição do livro, as opiniões começam a ser expressas e uma crítica radical ao projeto narrativo de Reynoso começa a ser desenhada.

É importante traçar uma linha temporal para se compreender o contexto no qual se insere a segunda edição de *Los inocentes*, fundamental para a efetivação da forma como se deu a recepção da obra naquele momento. Em 1964 é publicada a segunda edição de *Los inocentes*. Em 1965, Reynoso participa do Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, quando apresenta seu romance *En Octubre no hay milagros*, que será lançado ainda aquele ano. O autor, em sua intervenção, defende o uso da violência nas manifestações populares como única saída para as mudanças sociais, além de se posicionar como marxista leninista. As afirmações assertivas de Reynoso provocaram desconcerto entre seus colegas mais conservadores, bem como de boa parte do público que assistia ao encontro. Porém, é apenas com a publicação de seu segundo livro em

prosa,<sup>25</sup> que o silêncio da crítica se rompe para dar lugar a um tom ácido, que passa a reprovar todo o seu projeto narrativo.

A partir da ampliação da distribuição de exemplares, conseguida com a 2ª. Edição por Populibros, nota-se uma diferença primária em relação à primeira edição. É extremamente significativa a possibilidade de acesso mais fácil à obra literária, justificada por empreendimentos como a iniciativa de Scorza. Será, então, que um vigoroso público consumidor, finalmente, começa a se formar no Peru?

Em certo sentido, pode-se afirmar que sim. Prova disso é que, desde a metade do século XX, observa-se a consolidação de uma classe média com cada vez mais relevância nas relações sociais no país, que experimenta uma maior industrialização e, conseqüentemente, uma urbanização crescente, concomitantemente a uma ampliação da educação.

Ángel Rama (1982), apesar de concordar com a ampliação do público consumidor de obras literárias nos países da América Latina, alerta para o alcance limitado a uma pequena parcela da população, a elite cultural, inviabilizando, novamente, a leitura dessas obras pelo público efetivamente popular:

As grandes coleções populares se atrevem a lançar edições de quinze mil exemplares, contando com a distribuição no mercado continental e com volumes a preço baixo (por exemplo, o Fundo de Cultura Econômica) [...] (isso) provou que se havia criado por sua ação um público real, continuado, que seguiria lendo, também vale dizer que não se provou que os consumidores leriam o que haviam comprado. [...] Ainda que pareça excessivo, estamos diante de grupos sociais ampliados, apenas isso, que em sua maioria são transmissores de cultura (profissionais, professores, jornalistas) [...] a ação reflexiva que este público tem sobre o criador é evidente; o romancista poderá se iludir com a ilusória universalidade desta situação, mas isso não altera a verdade: ele escreve para sua classe social, um pouco ampliada. De nenhuma maneira ele escreve para a sociedade inteira de seu país, e, menos ainda, para a comarca hispano falante. (RAMA, 1982, p. 58-59)

---

<sup>25</sup> *En Octubre no hay milagros* realiza uma dura crítica à Procissão dos Milagres, uma das festas religiosas mais tradicionais do Peru. Colocar o tema em discussão foi uma decisão que gerou muita polêmica e revolta por parte de diversos setores da sociedade.

Dentre as resenhas que os narradores, críticos e teóricos peruanos escreveram opinando sobre a prosa inaugural de Reynoso, podem-se dividir em dois grupos as críticas encontradas: aqueles que apoiavam a obra, com algumas reticências, e aqueles que questionavam seu projeto narrativo como um todo.<sup>26</sup> No primeiro grupo, podem-se incluir os textos de Miguel Gutiérrez (1965), Marco Martos (1965), Wáshington Delgado (1966), Pedro Luis González (1966), Jorge Cornejo Polar (1966), Xavier Bacacorso (1966) e Mario Vargas Llosa (1966). No segundo grupo, inscrevem-se as críticas de José Miguel Oviedo (1965), Antonio Cornejo Polar (1966), Augusto Tamayo Vargas (1968) e Aurilio Arriola Grande (1968).

É uma tarefa difícil ou até impossível separar a crítica direcionada a *Los inocentes*, daquela a *En Octubre no hay milagros*. A maior parte das resenhas acima citadas tocam as duas obras, e não se pode negar a interferência da leitura do segundo livro em prosa de Reynoso na recepção de seu conjunto de relatos. O furor crítico causado pelo segundo romance, invariavelmente, respingou no primeiro, que foi marcado pelos signos de pornográfico, abjeto e maldito.

O teórico Augusto Tamayo Vargas, em sua *Literatura Peruana*, enfatiza as falhas que o livro carrega. O protagonismo dado aos temas da delinquência adolescente é visto como uma manobra perigosa, pois, de acordo com o teórico:

A “desorientação moral” e o “clima violento” são adequados para a obra literária quando há algo mais por detrás do simples divertimento pela perversão e pela criminalidade juvenil como pretexto de se estar oferecendo o documento da época. Porque a época é mais do que essa simples inclinação ao delito sexual. E não basta dizer ao jovem delinquente que algum dia encontrará “un corazón a la altura de su inocencia”. (VARGAS, 1968, p. 1129-1130)

Percebe-se uma inclinação a definir o estilo de Reynoso como uma “arte do escândalo”, como a necessidade de se incluir de maneira superficial uma “cobertura” de

---

<sup>26</sup> Esta divisão é inicialmente proposta por REA (2009), quando da análise da recepção de *En Octubre no hay milagros*. Devido à concomitância da publicação de ambas as obras (1964 e 1965), a separação entre as críticas recebidas por cada uma das obras é impossível, uma vez que em várias resenhas comentam-se os valores literários tanto de *Los inocentes*, como do segundo livro em prosa de Reynoso.

palavrões, temas tabus, como a sexualidade e a marginalidade, de criar um ambiente de repulsa, abjeto, sem, contudo, se aprofundar na “essência” das personagens.

Essa mesma impressão também é compartilhada por José Miguel Oviedo, quem, inclusive, escreve a resenha mais feroz contra os aportes narrativos presentes nas duas primeiras prosas de Reynoso. O título “Reynoso ou a fascinação pelo abjeto” já sugere os meandros pelos quais a linha crítica do texto irá passar:<sup>27</sup>

O leitor de *Los inocentes* (1961), o primeiro livro de contos de Reynoso, não irá se surpreender muito com *En Octubre...*; a insistência na prostração da sexualidade aberrante é a lei que rege ambas. O autor afirmou que o sexo é um dos problemas fundamentais do homem; mas para Reynoso não basta apresentá-lo como um problema; converte-o em obsessão, numa delirante mania de seu modo de ver a realidade. (OVIEDO, *El Comercio*, 1965)

O tratamento da sexualidade (“sem freios”, como afirma Rita Gnutzmann) causa tamanho desconforto nos críticos, que parece ocultar as demais inovações estéticas que se encontram na obra. Também Jorge Cornejo Polar, em sua resenha ao jornal *El Pueblo*, de 1966, apesar de tratar a obra como uma inovadora produção literária, considera negativa a predominância da temática sexual: “Também é nova (negativamente inovadora, diria) a obsessiva preocupação com a temática sexual”. (POLAR, *El Pueblo*, 1966) É possível constatar, portanto, que o incômodo causado pela reiteração dos elementos empregados em favor da temática sexual afeta não apenas os contrários, mas também aqueles que defendem as qualidades da obra de Reynoso.

Por que as temáticas sexual (explícita) e homossexual (implícita) parecem incomodar tanto aqueles leitores, que, pelo menos, desde o romance *Duque* (1934), 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) de *Los inocentes*.

---

<sup>27</sup> A resenha de Oviedo foi publicada no jornal *El Comercio*, em 1965, e está transcrita em TARAZONA, 2006, pp. 396-399.

Um esboço de resposta pode vir da crítica escrita pelo colega Mario Vargas Llosa, intitulada “Mas que diabos quer dizer pornografia?”.<sup>28</sup> 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.

### **III.8. *Los inocentes*: um atípico na Literatura Peruana**

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

---

<sup>28</sup> Publicada no jornal *Expreso*, em 13 de Fevereiro de 1966. Posteriormente transcrita em TARAZONA, 2006, pp. 417-420.

que diz respeito ao sistema literário, só terão conhecimento aqueles que não se satisfazem com a mera aceitação do consagrado. (JITRIK, 1997, p. 12)

*Los inocentes* se encaixa na tradição de obras atípicas, tendo em conta alguns dos aspectos previamente mencionados. Primeiramente, tem-se a incompatibilidade de se considerar o livro como "representante" de alguma corrente ou vertente literária. Ainda que ela possua uma proximidade com a prosa urbana, como foi classificada por Cornejo Polar, claramente essa é uma leitura que já não vigora nas análises atuais, devido à "evolução" das análises, que não mais a retêm na perspectiva do social, e da própria estrutura altamente lírica, o que a distancia de representantes "típicos" da prosa urbana peruana.

Em segundo lugar, há de se pensar no lugar ocupado pela obra no panorama literário nacional. A posição consagrada, que, segundo Jitrik, é ocupada pelas obras típicas, definitivamente não é onde se encontra *Los inocentes*. É importante pensar que a obra está 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 da obra: seu caráter deslocado, sua excepcionalidade na série histórica da literatura peruana.

Reynoso participa de dois dos momentos mais relevantes para a renovação da literatura peruana moderna, um mérito que não é ignorado pela crítica. Vale lembrar que, de acordo com o estudioso Néstor Tenorio Requejo, os quatro momentos ápices da renovação da prosa peruana são os romances indigenistas de José María Arguedas; os inovadores procedimentos do romance e do conto propostos pela geração dos anos 1950; os ousados empreendimentos do grupo *Narración* e a reconfiguração da prosa moderna de Mario Vargas Llosa. (Cf. REQUEJO, 2006)

Os especialistas na atualidade são unânimes em confirmar a importante contribuição do autor para a renovação do conto e da temática urbana, tanto que desde



metade da primeira década dos anos 2000, inúmeros são os trabalhos de retomada de suas produções, como numa tentativa de recompensar o período mais turbulento da crítica que sofrera. Podem-se incluir nesta lista os dois tomos de sua obra completa lançados pela universidade Ricardo Palma; o lançamento em 2006 do livro *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*; a exposição em homenagem ao cinquentenário de *Los inocentes* e a posterior publicação, em 2011, dos textos e obras que compunham a homenagem; o congresso *Los universos narrativos de Oswaldo Reynoso*, em 2013, entre outras muitas homenagens que tem recebido no Peru.

Por outro lado, não há uma efetiva inserção, por parte dos especialistas, de *Los inocentes* na história da literatura nacional. Ainda não se registram estudos mais aprofundados da obra, nem tentativas mais vigorosas de se fazê-lo. Tem-se, por exemplo, nas ementas das disciplinas do curso de Letras na Universidade Mayor de San Marcos, vez ou outra, a inclusão de algum texto de Reynoso nas matérias de literatura do século XX, do ciclo básico do curso.<sup>29</sup> Na maioria das vezes, a inclusão da obra se limita a uma breve passagem durante toda a graduação.

As incongruências e os paradoxos que circundam a recepção da obra e sua análise provam, por um lado, ser *Los inocentes* uma obra atípica, recôndita e ainda pouco explorada. Por outro lado, revela também a resistência do cânone literário peruano em se abrir às obras inovadoras.

### **III.9. A obra como produto da modernidade tardia no Peru**

Pensar em uma obra escrita durante a metade do século XX, num país da América-Latina, e não tratar o tema da modernidade tardia, ou seu impacto no processo de elaboração da mesma é tarefa impossível. O Peru dos anos de 1950 é um grande

---

<sup>29</sup> Informação fornecida pelo professor Dr. Gonzalo Espino Relucé, docente da instituição, durante conversa em 2012.

laboratório das experiências do capitalismo imperialista pilotado pelos EUA, um lugar de duras disputas em torno do nacional como projeto do moderno, um tempo de articulação entre nação, consumo e modernidade.

Adrián Gorelik (1999) aponta a cidade como o produto mais genuíno da modernidade ocidental, que funciona também como uma máquina de inventar, estender e reproduzir a modernidade. (GORELIK, 1999, p. 55) Um século antes, Sarmiento, com *Facundo*, separava a civilização da barbárie, através da demarcação dos espaços urbanos daqueles naturais. No contexto da modernidade, a cidade não pode ser pensada como mero cenário das transformações sociais, pois ela é um elemento produtor da condição moderna, além de oferecer um olhar privilegiado sobre os conflitos gerados nesse espaço modernos. Gorelik afirma que:

A América se caracteriza, assim, como um território especialmente fértil para os conflitos modernos: porque se na Europa os conflitos de valores vão gerando e se adensando ao longo do tempo, em relação mais ou menos direta com os estímulos que produzem os processos de transformação material, muitas vezes notamos na história americana que as questões valorativas e conceituais aparecem no mesmo momento, ou inclusive antecedendo os processos que as geraram em seus lugares de origem. (GORELIK, 1999, p. 59)

Quando começam a ser vinculados no país filmes que representam a juventude norte-americana dos anos 1950, travestidos com casacos de couro e calças jeans, nota-se a travessia da tela ao dia a dia daqueles bens de consumo simbólicos. A partir de então, o simbólico se materializa na busca da satisfação das necessidades do nascente público consumidor. Através da negociação entre o estrangeiro e o nacional, vão sendo formados ícones híbridos do processo modernizador no Peru, como a imagem dos *rocanroleros*.

Quando Reynoso escreve seu primeiro livro e o situa no contexto urbano da periferia, está revelando uma opção por um olhar específico sobre a modernidade. Retratar a juventude seduzida pela imagem do *rock*, que lhes é veiculada pela indústria cinematográfica, é representar uma troca simbólica realizada entre o universal (como os

próprios norte-americanos apresentam sua cultura) e o local. Em *Los inocentes*, o elemento *rocanrolero* se apresenta como um dos símbolos mais representativos da modernidade tardia peruana, pois, em comparação aos “rebeldes sem causa” americanos, pode-se dizer que “são simultâneos, mas não contemporâneos” (Boaventura de Sousa Santos, 2010).

*Los inocentes* é bem sucedida na abordagem da modernidade periférica do país, através da desconstrução que realiza da cidade de Lima. A visão crítica das disparidades de uma modernidade de “fachada” não se deixa levar por uma análise maniqueísta. A cidade de Lima é representada tanto em seus aspectos mais acolhedores, como em suas feições mais assustadoras, tão bem pintadas com a utilização de adjetivos e descrições sinestésicas.

## **V. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

#### **IV.1. A apropriação de *Los inocentes* pelas Artes Visuais**

O que torna uma obra um clássico? Como já observou Paul Valéry (1999), existe uma infinidade de maneiras de definir o clássico. (VALÉRY, 1999, p. 25) Um esboço de resposta pode ser aquela obra que, conjugada no tempo, oferece a seu leitor, a cada nova visita uma apropriação singular e criativa. Um clássico cria um vínculo do presente com o passado, sem tomar esse último como padrão pronto, finalizado, mas estimulando a cada leitura a replicação de novos signos, novas imagens. *Los inocentes* tipifica exemplarmente o processo de rechaço e posterior recuperação de uma obra literária. Todos os elementos necessários para se compreender a reintegração de uma obra, que antes se localizava marginalmente ao circuito literário oficial, e posteriormente é alçada ao posto de obra clássica, se encontram na história das leituras de *Los inocentes*.

A partir de todas as inovações trazidas pela obra, a partir de seu experimentalismo formal e temático, observa-se a criação de uma relação muito estreita com outras expressões artísticas, como a pintura, o cinema, a fotografia, o desenho e a dança. A experiência sensorial que emana da leitura de *Los inocentes* permite o aparecimento de muitas leituras da obra, a partir do diálogo com as artes visuais. Em 1978, o filme “Cuentos inmorales” abordou, em um de seus episódios, uma adaptação do conto “El Príncipe”. Em 2011, no cinquentenário da obra, foi realizada uma exposição que procurava “abordar, a partir das Artes Visuais, a história daqueles adolescentes e plasmar com outras linguagens artísticas a essência da obra de Reynoso”. (PLANAS, 2011, p. 7)

*Los inocentes* rompe com os gêneros estabelecidos e também relativiza a própria noção de arte. O que é mais importante no livro, a representação plástica ou a referência linguística? Se é preciso que haja uma subordinação em cada relação artística

estabelecida, é o texto que rege a imagem, ou é ela quem rege o texto? Michel Foucault comenta essa hierarquia, em seu livro *Isso não é um cachimbo* (1988):

É verdade que só muito raramente essa subordinação permanece estável: pois acontece ao texto de o livro ser apenas um comentário da imagem, e o percurso sucessivo, pelas palavras, de suas formas simultâneas; e acontece ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetua, plasticamente, todas as significações. (FOUCAULT, 1988, p. 40)

Ainda que a literatura e outras artes possuam uma diferença cabal entre as linguagens das quais cada uma se apropria para se expressar, a imagem construída por cada uma delas fala por si só. O diálogo estabelecido com outras disciplinas permite a ampliação da visão sobre a obra literária atingindo dimensões dos estudos culturais. A partir dessa interrelação, é possível “trazer à tona discussões sobre o popular, a memória cultural e a maneira como a história é construída”. (TEIXEIRA, 2012, p. 60)

No presente trabalho assumimos que as novas formas de se ler o livro resultam de negociações sociais e culturais, que permitiram a releitura da obra, agora como um clássico. A apropriação que as artes visuais realizam com o material literário de *Los inocentes* prova, de maneira definitiva, a categorização do livro como um clássico. A cada nova fotografia, desenho ou pintura, proliferam-se outros significados para o livro de Reynoso, como se pode apreciar nas seguintes imagens.



Sin título. Óleo sobre pared. 450 x 355 cm.



Sin título. Óleo sobre pared. 450 x 355 cm. Christian Bendayán

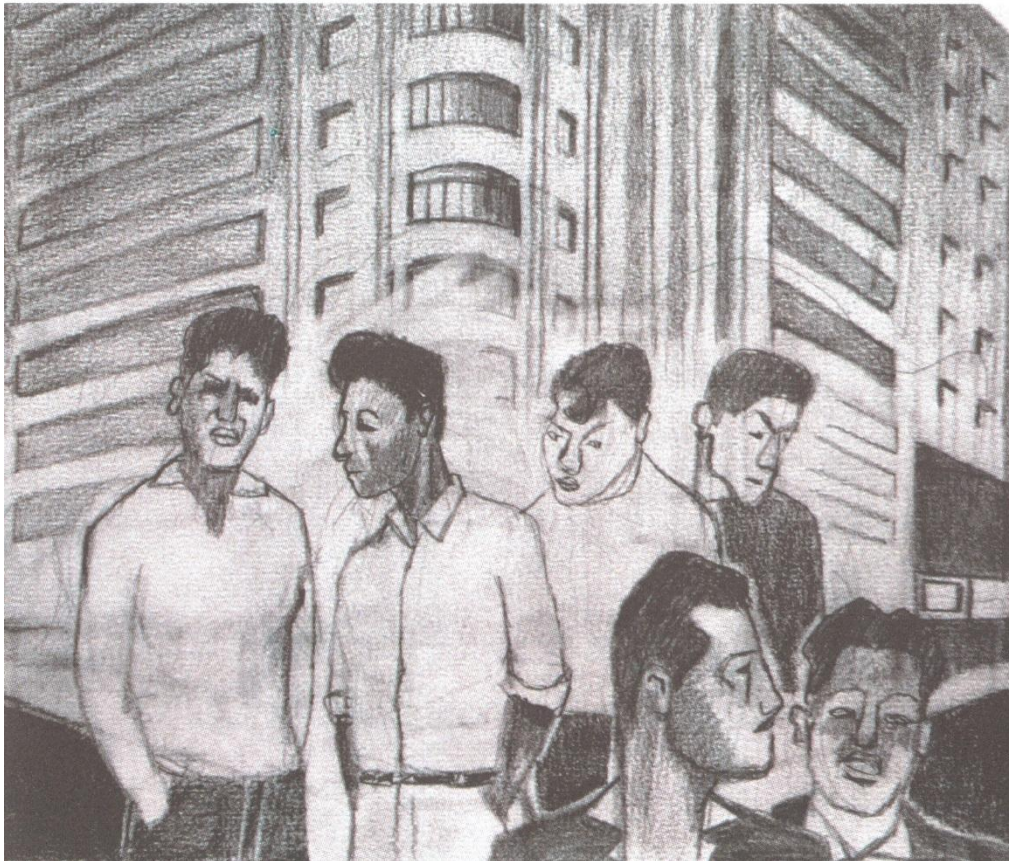
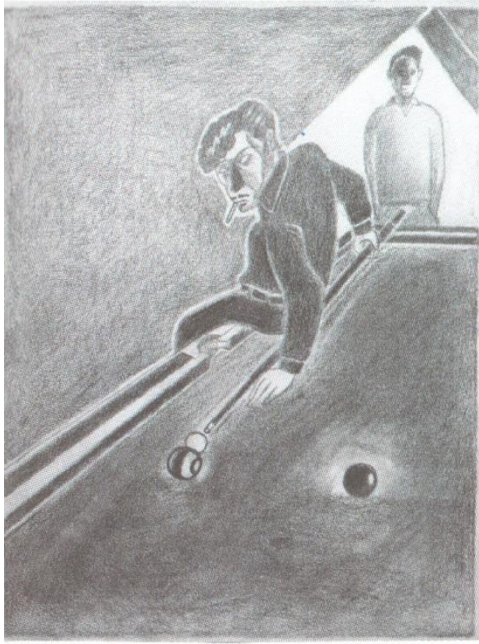


Cara de Ángel. Desenho a tinta sobre papel. 63 x 27 cm. Sheila Alvarado





Série Malte. Fotografia. 42,5 x 54 cm. Carmela García.



Sem título (série). Desenho a lápis sobre papel. Série Medidas variáveis. Piero Quijano.



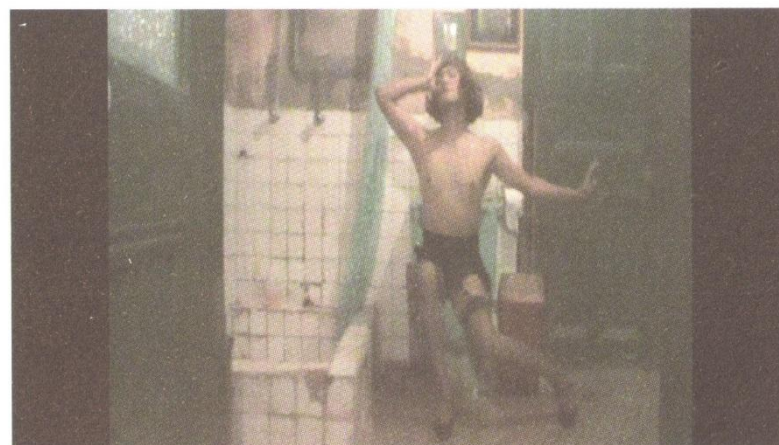
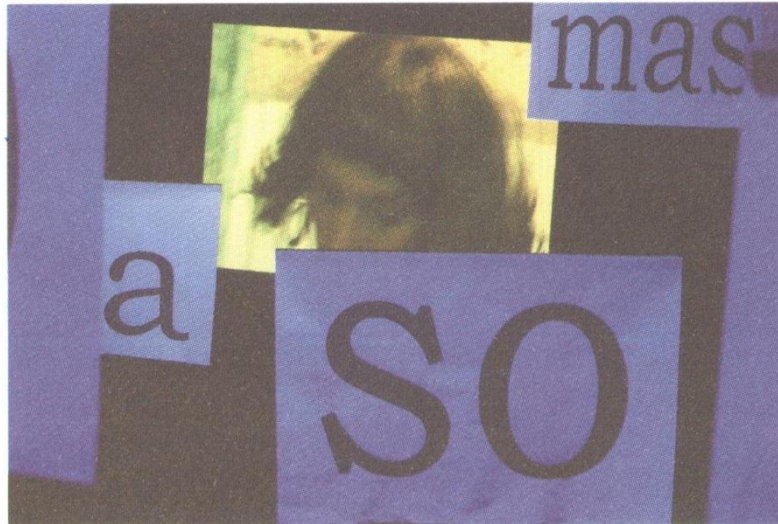
as de six, coreografia para *Los inocentes*. Infografia. 120 x 90 cm. Jesús Ruiz Durand.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> José Ruiz Durand é o artista responsável pelas capas da primeira e terceira edições de *Los inocentes*.



Instalação inspirada no Glossário de *Los inocentes*. Jesús Ruiz Durand.



Vídeo instação. "Manos Voladoras". 5' Min. Germán Ballesteros.

Maurice Blanchot, em seu livro *O espaço literário* afirma que “num desdobramento impressionante, mirar a imagem é semelhante àquele esforço de perseguir ‘o ponto central da obra como origem, aquele que não se pode atingir, o único, porém, que vale a pena atingir’”. (BLANCHOT, 1987, p. 49) O que o crítico propõe é que a apropriação da realidade através das artes se dá a partir da morte, isso é, o ato de nomear ou representar o ser deve ser precedido de sua retirada da realidade. A imagem se funda quando se aniquila a existência do que será representado (como existente). Só é possível a criação da imagem a partir da representação, quando, paradoxalmente, se destitui do ser aquilo que lhe torna real. A imagem, portanto, se estabelece numa região em que quanto mais se tenta a aproximação com o objeto representado, mais se dá conta de que o que se encontrará é apenas seu fantasma, sua ausência.

Já para Jacques Rancière, as imagens possuem um caráter político (diferente de engajado). Segundo o filósofo francês

A política da arte é, portanto, a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma “ordem natural” que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade. (...) A arte é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações. (RANCIÈRE apud VELTHEN RAMOS, 2012, p. 103)

Considerando-se as reflexões de Blanchot e Rancière sobre a imagem na obra literária e suas implicações na leitura e na recepção da obra, é fundamental pensar o que representam essas releituras de *Los inocentes* realizadas por outras linguagens artísticas. Seja a partir do diálogo com o mito de Narciso, com o jovem se admirando na foto de Carmela García; seja a partir da misoginia retratada no desenho de Sheila Alvarado ou na instalação de Germán Ballesteros, reforçando o período da adolescência como um momento transitório em que não apenas a sexualidade está em jogo, mas também quando se abrem as opções entre assumir-se como homem ou mulher; seja a partir da desconstrução da infância enquanto período de inocência e pureza, mas um momento de

dor, como é retratado na pintura de Christian Bendayán; todas essas construções interpretativas provêm do mesmo objeto literário. Essa polissemia é o que garante a *Los inocentes* o caráter de clássico.

#### **IV.2. Os discípulos de Reynoso**

Outro aspecto de extrema relevância para se entender a retomada de *Los inocentes*, é o trabalho de Reynoso como orientador de novos escritores, que o procuram para pedir que leia e revise seus livros.

Entre seus pupilos estão vários narradores consagrados nas últimas décadas no Peru. Jorge Eslava (1953), Mario Bellatín (1960), Fernando Cueto (1964), Javier Arévalo (1965), Beto Ortiz (1968), Enrique Planas (1970) e Sergio Galarza (1976) são apenas alguns dos narradores que buscaram a leitura atenta de Oswaldo Reynoso sobre seus escritos.

Em entrevista a Francisco Ángeles, Reynoso comenta as “oficinas” que realizava com aqueles jovens escritores:

Bem, eu voltei da China depois de doze anos e estava desvinculado do meio. Um dia, Beto Ortiz se apresentou em minha casa e me disse que havia lido meus livros, e pensara em dedicar quinze minutos a eles em seu programa Panorama. Assim, apareço na televisão, e a partir daí começaram a vir escritores jovens a me procurar. Formamos aqui uma espécie de oficina. Mas não em conjunto, individualmente. Foi um trabalho individual. Eu os ajudava a conseguir uma limpeza de estilo. Não me metia na escrita, que é pessoal, mas sim em dar algumas indicações. Tinha um amigo (Mario Bellatín) que vinha três ou quatro vezes por semana e trabalhávamos duro. Eu lhe disse que tinha um grande romance, que teria muito êxito, inclusive internacional. E que iria ter muitas traduções. E ele me dizia que estava exagerando. Assim que apostei um whisky que iria ter todo esse sucesso. (REYNOSO, 2007)

A passagem acima é extremamente significativa especialmente ao se confirmar que o escritor cuja obra é “revisada” por Reynoso é o aclamado Mario Bellatín, e o livro, *Salão de beleza* (1994). Ser reconhecido como “mestre” a quem grandes escritores da atualidade recorreram para pedir ajuda na produção de obras consideradas hoje novos clássicos é fundamental para a retomada do prestígio do autor e de sua produção.

O relato desses escritores, “discípulos” de Reynoso, sobre a importância que o projeto narrativo do autor desempenha sobre sua decisão de escreverem ficção é recorrente. Gustavo Rodríguez Vela exalta “Oswaldo Reynoso mudou minha vida quando me leu”. (VELA, 2013, p.189)

Enrique Planas (2013) conta da primeira reação de Reynoso a ler o livro que lhe trouxera: “Assim que aceitou a ler o que eu escrevia, pouco depois me chamou a sua casa para conversar, meu ego foi desinflado por um só dardo. 'Você tem um excelente romance, pessimamente escrito'.” (PLANAS, 2013, p. 184) A avaliação de Reynoso pode, num primeiro momento, soar dura. Mas o cuidado com que ele trata a obra literária e sugere mudanças na estrutura dos romances que avalia e a forma como aconselha aqueles jovens alunos não dá espaço para desânimo e pessimismo.

Foi então que me propus a batalhar com as palavras, enfrentar uma a uma, linha por linha. Fazia o dever de casa e voltava logo a corrigir o capítulo seguinte sob sua supervisão. Sua pequena casa em Jesús María era uma espécie de escolinha. (PLANAS, 2013, p. 184)

O hoje escritor Gustavo Rodríguez Vela comenta a diferença percebida, ao ler *Los inocentes*, na sala de aula, daquelas leituras prévias, ordenadas pelo professor de literatura, que tratavam da serra peruana, ou de temas completamente estranhos a ele.

A leitura daquele dia específico se inicia com uma surpresa: o título daquele relato [Colorete] imposto não tem a solenidade com a qual estava acostumado pelo plano escolar. Soava como piada, beijo, viadagem. Aquela manhã, logo após a palavra "Colorete" um novo mundo emerge para mim. E, paradoxalmente, é novo porque me é conhecido. (VELA, 2013, p. 186, grifo nosso)

Luis Fernando Cueto, ganhador do prêmio Copé de Literatura no gênero romance, em 2012, também confessa seu fascínio ao ler, aos 10 ou 11 anos, *Los inocentes*:

Quando li aquele livro, senti uma sensação de pertencimento; pude me inteirar de que em outra parte do país, em Lima, havia meninos que compartilhavam comigo da mesma solidão, da mesma pobreza, e também as mesmas pulsões noturnas diante do descobrimento do sexo, mas, sobretudo, que eram idênticos a mim porque não sabiam que atitudes adotar para sobreviver num mundo que se abria cruel e violento ante seus olhos. (CUETO, 2013, p.186)



Todos os autores citados são escritores de relevância no cenário literário peruano atualmente e suas declarações, invariavelmente, impactaram a crítica e os futuros leitores de *Los inocentes* a reavaliarem a obra considerada, até então, maldita. O peso de depoimentos como os de Fernando Cueto e Rodríguez Vela, bem como a revelação sobre a interferência de Reynoso no livro de Mario Bellatín, fortalece a nova perspectiva crítica sobre *Los inocentes*, e atesta o status da obra como um clássico que segue com a mesma vitalidade, impactando seus leitores há mais de cinco décadas.

O que se conclui após mais de cinquenta anos de sua publicação, em 1961, é a constante ressignificação de *Los inocentes*. A obra em prosa inaugural de Oswaldo Reynoso está em constante metamorfose e a cada camada que se esvai, novas e inovadoras interpretações surgem com sua leitura. A grande mudança no olhar crítico sobre o livro, portanto, é o fim da limitação de sua categorização enquanto literatura de viés social. Seu caráter de denúncia perde o protagonismo para sua perspectiva lírica, experimental e sinestésica. Seja a partir do repertório iconográfico tão bem representado pelas artes visuais, seja a partir da mudança da perspectiva dos críticos sobre o livro, *Los inocentes* abarca um rico universo de signos e significantes extremamente prolífico para novos escritores, sem, contudo, perder sua áurea misteriosa, recôndita, e (por que não?) maldita.

## **Bibliografía**

ACHUGAR, Hugo. “Culpas e memórias nas modernidades locais: Divagações a respeito de ‘O flâneur’ de Walter Benjamin”. In: SOUZA, Eneida M. & MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. pp. 14-31.

ADÁN, Martín. *La Casa de Cartón*. Lima: Peisa, 2001.

ALCÁNTARA, Tito Hernández (Org.). *Oswaldo Reynoso un clásico vivo de nuestras letras, un maestro que llega al alma de sus alumnos*. Lima: Oficina de Imagen Nacional, 2008a.

ALCÁNTARA, Tito Hernández. “Oswaldo Reynoso: un maestro que llega al alma de sus alumnos”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Oswaldo Reynoso un clásico vivo de nuestras letras, un maestro que llega al alma de sus alumnos*. Lima: Oficina de Imagen Nacional, 2008b. p. 2.

ALEGRÍA, Ciro et al. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Latinoamericana, 1986.

ANCO, Miguel Ángel. “El profesor Oswaldo Reynoso: orientaciones sobre la enseñanza del lenguaje y de la literatura”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 69-85.

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

ARGUEDAS, José María. “Un narrador para un nuevo mundo”. *El Dominical*, Suplemento literario de *El Comercio*. Lima: 1 Dez 1961.

ARRIBASPLATA, Miguel. *Carácter de Clase y Proyección Social de la obra de Oswaldo Reynoso*. 1976. 77 fol.. Monografía (Licenciatura em Literatura) – Universidad La Cantuta, Escola de Literatura. 1976.

BELLIN, Greicy P. “Edgard Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção”. *Anuário de Literatura*, vol. 16, n. 2, 2001. pp. 41-53.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BONINI, A. “Gênero textual/discursivo: o conceito e o fenômeno”. In: CRISTÓVÃO, V & NASCIMENTO, E (Orgs.). *Gêneros textuais: teoria e prática*. Londrina: Moria, 2004.
- CABEL, Jesús. “*Los inocentes* desde la perspectiva de la literatura infantil”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 87-94.
- CEIA, Carlos: s.v. "Paratexto", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 10-12-2013
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, Edson Tavares. *A construção e a permanência do nome do autor: o caso de José Condé*. 2013. 295 fol.: Tese (Doutoramento em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Letras.
- CUCURTO, Washington. “Oswaldo Reynoso se levanta incólume por encima de las cordilleras de los Andes”. In: PLANAS, Enrique (Ed.). *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 30-35.
- CUETO, Fernando. “El mito de Orfeo: las claves narrativas de Oswaldo Reynoso”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso Los universos narrativos*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 255-273.
- DOMINGOS, Maria Helena. “REVISTA AMAUTA: Intelectuais, redes e militância política”. In: ANPUH. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

ESLAVA, Jorge. “Oraciones del cuerpo”. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones I*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005. p. 9-24.

ESLAVA, Jorge. “Oswaldo Reynoso, escritor y maestro”. In: ALCÁNTARA, Tito Hernández (Org.). *Oswaldo Reynoso un clásico vivo de nuestras letras, un maestro que llega al alma de sus alumnos*. Lima: Oficina de Imagen Nacional, 2008. pp. 3-4.

ESLAVA, Jorge. “Las exaltaciones del maestro Oswaldo Reynoso”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 55-68.

FOUCAULT, Michel. *Isso não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. pp. 264-298.

GALLIQUIO, David. “*Los inocentes - Oswaldo Reynoso*”. Lima, 26 out. 2013. Disponível em: <http://elconfrontador.blogspot.com.br/2013/10/oswaldo-reynoso-los-inocentes.html> Acesso: 04/01/2013.

GANOZA, Juan Morillo. “Oswaldo, el Palermo, el tiempo, el misti”. In: PLANAS, Enrique (Ed.). *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 18-25.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades Primitivas: tango, samba e nação*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

GENET, Jean. *O milagre da rosa*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GNUTZMANN, Rita. “Novela y cuento del siglo XX en el Perú”. *Cuadernos de América sin nombre*. Texas, n. 21, 2007. pp. 126-134.

GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 55-80.

GRANDE, Aurilio Arriola. *Diccionario Literario del Perú*. Barcelona: Edición del autor, 1968.

GRUPO NARRACIÓN. *Narración N°1*- Revista Literaria Peruana. Lima: Nov. 1966.

GRUPO NARRACIÓN. *Narración N°2*- Revista Literaria y de Opinión. Lima: Inverno – Primavera, 1971.

GRUPO NARRACIÓN. *Narración N°3*- Nueva Crónica y Buen Gobierno. Revista Literaria Peruana. Lima, 1974.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La Generación del 50: Un mundo dividido*. Lima: Sétimo Ensayo, 1988.

GUTIÉRREZ, Miguel. “Sobre el Grupo Narración”. In: REQUEJO, Néstor T. *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*. Lima: Arteidea, 2006. pp. 58-70.

HEREDIA, Gladys Flores. *Oswaldo Reynoso para niños*. Lima: San Marcos, 2013a.

HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Los inocentes en la secundaria*. Lima: San Marcos, 2013b.

HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso Los universos narrativos*. Lima: San Marcos, 2013c.

HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013d.

HEREDIA, Gladys Flores. “Oswaldo Reynoso: la buena educación”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013e. pp. 13-54.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estetica y hermeneutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estetica*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert; LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

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

KOFAS, Jon V. *Foreign Debt and Underdevelopment: US – Peru economic relations 1930 – 1970*. Maryland: University Press of America, 1996.

KOTOVIC, Misha. “The Criollo City Transformed: Andean migration in urbe narrative”. In: KOTOVIC, Misha. (Org.). *The Colonial Divide in Peruvian Narrative: social conflict and transculturation*. Inglaterra: Sussex Academic Press, 2005. pp.124-162.

LITERATURA Marginal: tradição. Direção de Ricardo Soares. São Paulo: SESCT, 199?. Videocassete (23 min.): VHS, Ntsc, son., color. Legendado. Port. Disponível em: <http://tal.tv/video/literatura-marginal-tradicao>. Acesso: 04/09/2013.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed.34, 2000.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Amauta*. Ano I, Nº 1. Lima, 1926. Disponível em: <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1926/sep/amauta.htm> Acesso: 20/11/2013.

MIGOYA, Hernán. “Oswaldo Reynoso: el viejo compadrito y su valle de los infiernillos”. In: PLANAS, Enrique (Ed.). *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 26-29.

MIRANDA, Carlos García. Elementos polifónicos en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso. Lima: Revista Hoja Naviera, nº 2, Mai. 1994.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MORVELI, Jorge Adrián. “Discutir la adolescencia. Apuntes para una lectura acerca de ‘Cara de Ángel’ y ‘El Príncipe’ en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 95-108.

- TEIXEIRA, Nincia R. “Gênero, silenciamento e opressão: interfaces entre imagens e letras”. Revista de Estudos Literários terra roxa e outras terras. UEL. Vol. 24. Dez 2012. pp. 59-69.
- OQUENDO, Abelardo. *Narrativa peruana: 1950-1970*. Madri: Alianza, 1973.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
- ORTIZ, Beto. “Habla, Cara de Ángel”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 177-178.
- OVIEDO, Miguel. “Reynoso o la fascinación de lo abyecto”. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. pp. 396-397.
- PÉREZ, Julián. *Teoría Literaria: una propuesta didáctica*. Lima: San Marcos, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- PLANAS, Enrique. “Un lugar donde colocar el sentimiento de mi inocencia”. In: \_\_\_\_\_(Ed.). *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. pp. 8-17.
- PLANAS, Enrique. “Otras cosas sí cambian”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 183-184.
- PINEDA, Sara R. “El proyecto literario de *Narración*”. In: REQUEJO, Néstor T. *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*. Lima: Arteidea, 2006. pp. 35-52.
- POLAR, Antonio Cornejo. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- POLAR, Antonio Cornejo. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Peru: Latinoamericana, 2003.
- POLAR, Antonio Cornejo. “Opina Antonio Cornejo Polar”. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. pp. 410-412.
- POLAR, Antonio Cornejo. “Hipótesis sobre la narrativa peruana última”. Hueso Húmero, Lima, nº3, Out/Dez 1979. In: POLAR, Antonio Cornejo. *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana, 2008a.

- POLAR, Antonio Cornejo. *La novela peruana*. Lima: Latinoamericana, 2008b.
- PÓLVORA, Hélio. “Tchekhov: uma poética do conto e do drama”. Revista USP, São Paulo, Jun/Ago 1996. pp. 345-351.
- PRETI, Dino. *A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
- RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en “Marcha”, 1964/1980*. México: Marcha, 1981.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Colombia: Siglo Veintiuno, 1987.
- RAMA, Ángel. “Literatura e Cultura”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. (Org.). *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 239 – 280.
- RAMA, Ángel. *La novela en América Latina, Panoramas 1920 – 1980*. Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2002
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- RAMOS, Julio. “Ficções do sujeito moderno: um diálogo improvável entre Walter Benjamin e Fernando Pessoa”. In: SOUZA, Eneida M. & MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. pp. 32-55.
- RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- REA, Jorge Antonio Ramos. *Estructura Narrativa de ‘En Octubre no hay milagros’ de Oswaldo Reynoso*. 2009. 239 fol.. Monografia (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de lengua española*. Madrid: Espasa Calpe S.A, 2001.
- REQUEJO, Néstor T. *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*. Lima: Arteidea, 2006.



- REQUEJO, Néstor T. “Grupo *Narración*: la creación ‘situada’, la acción escrita”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso Los universos narrativos*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 419-430.
- RETONDAR, Anderson Moebus. *Sociedade de consumo, modernidade e globalização*. São Paulo: Annablume, 2007.
- REYNOSO, Oswaldo. *Los inocentes*. Lima: Populibros, 1964.
- REYNOSO, Oswaldo. *El Goce de la piel*. Lima: San Marcos, 2005.
- REYNOSO, Oswaldo. *En Octubre no hay milagros*. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 1*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2005. pp. 165-365.
- REYNOSO, Oswaldo. *El Escarabajo y el Hombre*. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006a. pp. 21-86.
- REYNOSO, Oswaldo. *En Busca de Aladino*. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006b. pp. 87 - 104.
- REYNOSO, Oswaldo. *Los eunucos inmortales*. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006c. pp. 105 - 350.
- REYNOSO, Oswaldo. *Las tres estaciones*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 2006d.
- REYNOSO, Oswaldo. *Luzbel*. Lima: Estruendomudo, 2010.
- REYNOSO, Oswaldo. *En busca de la sonrisa encontrada*. Lima: La Casca Huesos, 2012.
- SÁNCHEZ, Juan. “Apresentación”. In: PLANAS, Enrique (Ed.). *Oswaldo Reynoso, el tesoro de la juventud*. Lima: Estruendomudo, 2011. p. 7.
- SANTIAGO, Silviano. “O entrelugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. pp. 11-28.
- SANTITESBAN, Rocío. “Los chicos se hacen hombres. Un ensayo sobre *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso Los universos narrativos*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 143-152.

SANTOS, Boaventura. S. “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. In SANTOS, B. S.; MENESES, M. P (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, pp. 31-83.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet, ator e mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SHEAHAN, John. *Searching for a Better Society: The Peruvian Economy from 1950*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

SOUZA, Eneida M. & MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

TARAZONA, Roberto Reyes. Prólogo. In: TARAZONA, Roberto Reyes (Org.). *Narraciones 2*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006. pp. 9-19.

THAYS, Iván. *Los Populibros*. Lima: Blog Moleskines Literarios, 2010. Disponível em: <http://ivanthays.com.pe/post/42378858237> Acesso: 05/01/2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALENZUELA, Jorge. *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. 1989. 140 f.: Monografía (Licenciatura em Literatura) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escola de Literatura. 1989.

VALENZUELA, Jorge. “La experiencia literaria del grupo *Narración*: una aproximación a las crónicas”. In: REQUEJO, Néstor T. *El Grupo Narración en la Literatura Peruana*. Lima: Arteidea, 2006. p. 85-109.

VALENZUELA, Jorge. “Oswaldo Reynoso: entre la política y la literatura. A propósito del grupo *Narración*”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso. Los universos narrativos*. Lima: San Marcos, 2013. p. 385-406.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VARGAS, Augusto Tamayo. *Literatura Peruana*. Lima: José Godard, 1968.

VELA, Gustavo R. “Cronología de una presentación: *Los inocentes*”. In: HEREDIA, Gladys Flores (Org.). *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima: San Marcos, 2013. pp. 185-190.

VELTHEN RAMOS, P. Ranciére: “A política das imagens”. *Princípios Revista de Filosofia*, Natal, nº32, Jul/Dez 2012. pp. 95-107.

VIGIL, Ricardo González. “Oswaldo Reynoso y la utopía erótica”. In: *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima: San Marcos, 2008. pp. 191-206.

VIGIL, Ricardo González. “Oswaldo Reynoso dialéctico”. In: ALCÁNTARA, Tito Hernández (Org.). *Oswaldo Reynoso un clásico vivo de nuestras letras, un maestro que llega al alma de sus alumnos*. Lima: Oficina de Imagen Nacional, 2008. pp. 8.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores Peruanos de los 50's*. Peru: Celacp, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

### **Bibliografia das entrevistas**

MELLO, Evaldo Cabral de. O passado no presente. *Veja*, São Paulo, n. 1528, p 9-11, 4 set. 1998. Entrevista concedida a João Gabriel de Lima

REYNOSO, Oswaldo. *¿Quién mierda...?. Escritores peruanos que piensan que dicen*. Lima. 1º jul 1972. Entrevista concedida a Wolfgang Lutching. p.85-104.

REYNOSO, Oswaldo. *Encuesta a los narradores – Oswaldo Reynoso*. Madrid. *Narrativa peruana: 1950-1970*. Lima. pp. 26-29. 1973. Entrevista concedida a Abelardo Oquendo.

REYNOSO, Oswaldo. *Unas cebadas con Oswaldo Reynoso – viejo león en su guarida*. Lima: *Oswaldo Reynoso La Buena Educación*. Lima. pp. 129 – 138. 1993. Entrevista concedida a Jorge Eslava.

REYNOSO, Oswaldo. *Soy un auténtico solitario*. *Revista Bimestral del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo Desco – Que Hacer*. Lima. 1995a. Entrevista concedida a Carla Díaz Villanueva.

REYNOSO, Oswaldo. *El narrador inocente*. *La República – Suplemento de Artes y Letras*. Lima. 1995b. Entrevista concedida a Pedro Escribano.

REYNOSO, Oswaldo. *A riesgo de perder la vida o el honor – conversación con Oswaldo Reynoso*. Revista de literatura y cultura *Aura*. pp. 18-23. Lima. 1997. Entrevista concedida a Juan Gensollen e Rigoberto López.

REYNOSO, Oswaldo. *¿Se enseña literatura en estos momentos? ¿Para qué?. Límite*. Lima. 2006e. Entrevista concedida a Joaime Soto Aranda.

REYNOSO, Oswaldo. *El sueño de la obra completa*. *Expreso*. Lima. 21 fev 2006f. Entrevista concedida a Tomacine Sinche López.

REYNOSO, Oswaldo. *El goce de vivir escribiendo*. Blog *Casa de Asterión*. Lima. 29 jun 2006g. Entrevista concedida a Joel Córdova. Disponible em: <http://casadeasterion.espacioblog.com/post/2006/06/29/entrevista-con-oswaldo-reynoso>. Acceso: 12/04/2012.

REYNOSO, Oswaldo. *Oswaldo Reynoso o la indecencia de la escritura*. Blog *Amores Bizarros*. Lima. 27 jul 2006h. Entrevista concedida a Max Palacios. Disponible em: <http://amoresbizarros.blogspot.com.br/2006/07/oswaldo-reynoso-o-la-indecencia-de-la.html> Acceso: 12/04/2012.

REYNOSO, Oswaldo. *Reynoso en tres estaciones*. *El Comercio*. Lima. 17 jul 2006i. Entrevista concedida a Jorge Paredes.

REYNOSO, Oswaldo. *Entrevista*. *La novísima novela peruana*. Lima. 2006j. Entrevista concedida a Britt Diegner e José Morales Saravia.

REYNOSO, Oswaldo. *El escritor debe estar comprometido con la sociedad*. Blog *El Hablador*. Lima. 2007. Entrevista concedida a Francisco Ángeles. Disponible em: <http://www.elhablador.com/blog/2007/04/01/entrevista-a-oswaldo-reynoso/> Acceso: 12/04/2012.

REYNOSO, Oswaldo. *El marxista rabioso*. Blog *Página 12*. Buenos Aires. 03 mai 2009a. Entrevista concedida a Mariana Enriquez. Disponible em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3429-2009-05-03.html> Acceso: 26/07/2013

REYNOSO, Oswaldo. *Entrevista a Oswaldo Reynoso*. Blog *Letra Capital*. Lima. 10 mai 2009b. Entrevista concedida a Carlos M. Sotomayor. Disponible em:

<http://carlosmsotomayor.blogspot.com.br/2009/05/entrevista-oswaldo-reynoso.html>

Acesso: 26/7/2013.

REYNOSO, Oswaldo. *Oswaldo Reynoso, el narrador de las cantinas*. Blog *Resonancias*. Lima. 17 Dez 2009c. Entrevista concedida a Eduardo Ainbinder. Fuente: <http://www.resonancias.org/content/read/1041/oswaldo-reynoso-el-narrador-de-las-cantinas-entrevista-por-eduardo-ainbinder/> Acceso: 04/04/2012

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

REYNOSO, Oswaldo. *Oswaldo Reynoso: en el Perú hay muchos prosistas prosaicos*. Blog *Peru 21*. Lima. 2012a. Entrevista concedida a Jaime Cabrera Junco. Disponible en: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulos/r/2233/Reynoso-Oswaldo> Acceso: 26/07/2013

REYNOSO, Oswaldo. *La literatura es como un río. El problema que yo veo ahora con los narradores es que no saben dónde está el río ni qué recodos tiene ese río*. Site *Letras s5*. Chile. abr 2012b. Entrevista concedida a Orlando Mazeyra Guillén. Disponible en: <http://letras.s5.com/oma250812.html>. Acceso: 17/10/2013.

REYNOSO, Oswaldo. *El Inocente: Entrevista a Oswaldo Reynoso en Radio San Borja*. Blog *Iwana Lima*. Lima. 08 abr 2012c. Entrevista concedida a Diego Ferrer. Disponible en: <http://iwanalima.wordpress.com/2012/04/08/el-inocente-entrevista-a-oswaldo-reynoso-en-radio-san-borja/> Acceso: 26/07/2013.

REYNOSO, Oswaldo. *Oswaldo Reynoso un escritor sin biblioteca*. Site *La Mula*. Lima. 2013a. Entrevista concedida a Enrique La Rea. Disponible en: <http://redaccion.lamula.pe/2013/12/09/oswaldo-reynoso-un-escritor-sin-biblioteca/enriquelarrea> Acceso: 18/12/2013

REYNOSO, Oswaldo. *Educación y plan lector – conversación con Oswaldo Reynoso. La Buena Educación*. pp. 111-128. Lima. 2013b. Entrevista a Gladys Heredia Flores.

REYNOSO, Oswaldo. *Oswaldo Reynoso: “La creación necesita de una mente lúcida, actitud y fuerza”*. Blog *Lee por gusto*. Lima. 21 Jun 2013c. Entrevista concedida a Orlando Mazeyra Guillén. Disponible en: [http://leeporgusto.com/oswaldo\\_reynoso\\_la\\_creacion\\_ne/](http://leeporgusto.com/oswaldo_reynoso_la_creacion_ne/). Acceso: 17/10/2013.