

TRAJETÓRIA FICCIONAL DE MARIO VARGAS LLOSA (*)

Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez

Atualmente, no Brasil, percebe-se um crescente interesse de nossa intelectualidade pelas questões latino-americanas, seja no âmbito cultural, no econômico, no sociológico, no educacional, etc.

Parece que, finalmente, nos conscientizamos de nossa vocação latino-americana e descobrimos a importância da busca de nossas identidades, nos vários campos da experiência humana, para a solução de problemas comuns.

Naturalmente não pretendemos dizer que a latino-americanidade implica em uma concepção do ser latino-americano homogêneo. Ao contrário, se entre os países da América Latina há pontos de identidade indiscutíveis, como o processo de colonização, a presença étnica e cultural do índio, a inculcação da cultura ibérica do colonizador, a construção de uma cultura heterogênea nascida da confluência de várias etnias (com a importantíssima contribuição do negro), a adoção das línguas ibéricas não só como veículo de comunicação mais importante mas também como língua literária, o estatuto de país dependente (com tudo que isso pode gerar no desenvolvimento histórico, sociológico, científico, intelectual, etc.) e a própria área geográfica; há, também, pontos de divergência iniludíveis que conformam as singularidades nacionais.

Considerando que a fisionomia específica do ser latino-americano revela-se justamente na "constelación de contradicciones" que o compõem, o prof. Agustín Cueva, da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), cunhou

(*) Palestra pronunciada em 19 de junho de 1985, nos Encontros Literários da UFC.

uma expressão que desenha fielmente o perfil de nossa realidade, ao situar a América Latina "en la encrucijada de su contradictoria unidad". (1)

No âmbito literário, as preocupações com a latino-americanidade refletem-se em diferentes posturas. Se continuam vigentes as discussões sobre a função social do escritor, sobre a responsabilidade do artista com a realidade do continente, sobre a legitimidade da experiência formal em nossa literatura, parecem, no entanto, superadas as atitudes maniqueisticamente polarizadas de opção exclusiva: ou arte pela arte ou arte-compromisso (arte-denúncia).

Entretanto, nos posicionamentos de conhecidos ficcionistas e críticos (e ficcionistas-críticos) sobre a questão, transparecem divergências de importância considerável.

Assim, há os que acreditam que a realização do ser latino-americano exige um alto grau de compromisso do autor com a denúncia de sua realidade. Mário Benedetti, por exemplo, em "enquête" promovida pela revista *Casa de las Américas*, afirma que não é possível dissociar a responsabilidade do escritor enquanto artista e enquanto homem, negando "esa improbable línea divisoria que muchos intelectuales (...) prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor". (2)

Há outros que, apesar de retratarem a realidade do continente em suas obras, repudiam o que chamamos de patrulhamento ideológico e se interrogam, como Mario Vargas Llosa: "? es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideologia y moral personales?" (3); e há, ainda os que, como Cortázar, acreditam que "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene um 'contenido' revolucionário sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela". (4)

- 1) CUEVA, Agustín. América Latina en la encrucijada de su contradictoria unidad. In: **LATINO AMÉRICA** 13, México, UNAM 1980, p. 269.
- 2) Apud OVIEDO José Miguel, Una discusión permanente. In: MORENO, Cesar Fernandez (coord). **América Latina en su literatura**, México, UNESCO/Siglo XXI, 1978, p. 435.
- 3) VARGAS LLOSA, Mário. Luzbel. Europa y otras conspiraciones. In: COLLAZOS, Óscar, et alii. **Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura**. México, Siglo XXI, 1977, p. 81.
- 4) CORTÁZAR, Júlio. **Literatura en la Revolución y Revolución en la Literatura**: Algunos Malentendidos a liquidar. In: COLLAZOS, Óscar. Op. cit. p. 73.

A partir, sobretudo, da década de 60, ante o fenômeno do "boom" da literatura latino-americana, os problemas da nossa crítica literária se centram na busca de critérios adequados para analisar uma literatura renovada (diríamos, revolucionada?).

Assim, a uma "busca de nuestra expresión", (5), representada no campo literário pela "nueva novela latino-americana", vem correspondendo uma "busca de nuestra tabla de valores", no campo da crítica e da ensaística literárias.

Obras e fenômenos de nossa literatura, passados e contemporâneos, aparecem sob nova ótica e o próprio "boom" tem sido reexaminado. É possível, hoje, afirmar-se que, além do valor incontestável das obras do "boom" latino-americano, outros motivos extraliterários — jornalísticos e editoriais, por exemplo — assim como motivos literários exteriores às obras em questão — entre estes a crise do romance na Europa — congeminaram-se na explosão que durou toda a década de 60 e ainda repercute nos dias de hoje. (6) a merecer a atenção da crítica e o interesse do público leitor estão Adolfo Bioy Casares, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Mario Benedetti e "last but not least", o peruano Mario Vargas Llosa.

Apesar de já contar com muitos leitores no Brasil, desde o aparecimento da tradução de *La Casa Verde* (em 1972), Vargas Llosa alcançou o auge da notoriedade em nosso país a partir do lançamento da tradução de *La Guerra del fin del mundo*, em fins de 1981. Este romance, como veremos adiante, se debruça sobre uma das mais dolorosas páginas da história brasileira: a Campanha de Canudos.

Tracemos, porém, a trajetória literária do romancista peruano desde seu ponto de partida.

Em 1958, o jovem escritor de 22 anos publicava um livro de contos — *Los Jefes* — que teria reconhecimento crítico quase imediato, merecendo o prêmio Leopoldo Alas.

Entre os autores daquele momento e que hoje continuam

5) Expressão cunhada por Pedro Henríquez Ureña em *Seis Ensayos en busca de nuestra expresión*.

6) Para mais amplo conhecimento do assunto, leia-se: DONOSO, José. *História Personal del boom*. Barcelona, Anagrama, 1972; RODRIGUEZ MONEGAL, E. *El boom de la novela latino-americana*. Caracas, Tiempo nuevo, 1972; RAMA, Ángel. *La novela Latino-americana 1920-1980*. Bogotá, Procultura/Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Os seis contos que integram a coletânea já fazem pre-nunciar o exímio contador de histórias em que se transformar-se-á seu autor.

O primeiro conto — *Los Jefes* —, que dá título ao livro, trata de um episódio de insubordinação de jovens estudantes de um colégio limenho contra a autoridade do diretor. Com uma linguagem ágil, colorida pela vivacidade dos diálogos, o autor retrata os líderes, os grupos rivais, a luta pelo poder entre os estudantes e destes contra o poder representado pelo diretor.

Também em *El Desafío*, a ação envolve lutas entre grupos rivais, desta vez, no cenário de Piura, ao norte do Peru, e com final trágico, determinado pela obediência a rígidos códigos de honra. A cena da briga de canivete entre Justo y El Cojo destaca-se por sua beleza plástica, quase pictural ou cinematográfica.

Estes dois contos, narrados em 1ª pessoa, já revelam, no que se refere à ação e embora em caráter embrionário, a tensão dramática de luta, posteriormente melhor desenvolvida em *La Ciudad y los Perros*.

A trama de *El Hermano Menor* se resume na consumação de um erro. Juan e David literalmente caçam e matam um índio que julgam ter-lhes desrespeitado a irmã. Ao voltarem para casa, a própria irmã confessa-lhes que o índio era inocente.

A tensão dramática reside na consciência da irreversibilidade da ação. Nada fará reviver o índio inocente. O irmão mais velho, acostumado às leis da violência e da prepotência no meio rural, lamenta simplesmente o ocorrido. O irmão caçula, criado na cidade, rebela-se contra a injustiça estabelecida. Nesse momento, a cena épica em que Juan domina um cavalo representa a materialização de sua revolta contra um mundo que não aceita.

Enquanto este conto se passa em ambiente rural, o conto seguinte — *Día Domingo* — tem um cenário que se repetirá em vários romances de Mario Vargas Llosa: o bairro de Miraflores, onde residiam as famílias ricas de Lima, com seus clubes, suas mansões, seus carros esportivos, com o ar "snob" e alienado de sua juventude dos anos 50. (7)

7) Vale a pena lembrar que na imprensa espanhola e limenha manteve-se acirrada polêmica a respeito de um pretenso sentimento de ódio do autor pela cidade de Lima. Se o jornal *La Prensa* estampava, no seu

Em *Día Domingo*, dois jovens de uma mesma turma — “los Pajarracos” — se desafiam para uma aposta pelo direito de namorar uma miraflores. “Los Pajarracos no pelean nunca” era o lema do grupo. A aposta quase termina em tragédia mas, ainda esta vez, os códigos de honra são respeitados.

Em *Un Visitante*, o cenário é o mesmo que aparecerá em *La Casa Verde*: os arenais piuranos.

Graças à ação de um informante, a polícia captura um famoso bandoleiro em casa da própria mãe mas deixa sem proteção o “traidor” que deverá ser inevitavelmente trucidado pelo resto do bando que se esconde nas vizinhanças da casa. Desrespeitados os códigos de honra, a punição é previsível. Assim termina o relato: “En el bosquecillo brota un rumor de ramas y hojas secas que se quiebran”.

Um personagem desse conto — Sargento Lituma — será retomado como um dos personagens centrais no magistral romance *La Casa Verde* e reaparecerá no mais recente romance do autor peruano — *Historia de Mayta*.

O último conto do livro — *El abuelo* — retrata a estranha psicologia de um velho e sua maldade quase inocente na rebeldia contra um mundo do qual se sente excluído.

Com relação às obras que se lhe seguem, *Los Jefes* é um livro ainda artesanalmente imaturo, embora já revele a força ficcional do autor e algumas de suas preferências temáticas.

Cinco anos mais tarde, em 1963, Vargas Llosa publica seu primeiro romance *La Ciudad y Los Perros* — que terá vasta divulgação e será logo traduzido para muitos idiomas, em plena vigência do “boom”.

A maturidade do romance, no tratamento do tema, na técnica narrativa, na ousadia da linguagem, é imediatamente notada. Mas, se lhe vale o reconhecimento da crítica, o ro-

editorial do dia 2 de maio de 1984, a pergunta: ? De Veras odia a Lima Mario Vargas Llosa? e o reprochava, lembrando-lhe que “en realidad, Vargas Llosa no tiene motivos para el resentimiento contra Lima (...). Aqui se le lee, se le celebra “e advertindo-o que “Los peruanos (...) legenda cuya gloria han descrito Ricardo Palma, José Santos Chocano, José de la Riva Agüero Raúl Porras, en cuya ilustre compañía quisiéramos contar a Mario Vargas Llosa”, por outro lado, a revista **Carretas** o defende (5 de maio de 1985 “Los Perros y la Ciudad)” afirmando que “El afán de ‘La Prensa’ de torcer las palabras de Vargas Llosa resulta incomprensible. Lo que expresa el escritor arequipeño sobre Lima es cariñoso y sentimental: “Dicen que el odio se confundo con el amor y debe ser cierto porque a mí, que me paso la vida hablando pestes de Lima, hay muchas cosas de la ciudad que me emocionan”.

mance também inscreve seu autor entre os malditos pela comunidade militar peruana que, ressuscitando fórmulas de exorcismo medieval, queima pilhas de exemplares da obra no pátio do Colégio Militar Leoncio Prado, palco do romance.

Os personagens são adolescentes, alunos do Colégio Militar em Lima, com idade variando entre 13 e 18 anos. O Colégio, tal como no romance brasileiro *O Ateneu*, é um microcosmo. As relações de poder que se travam no mundo de fora — ou seja, em Lima, no Peru, na América Latina — apresentam-se, talvez mais contundentes, no mundo de dentro — ou seja, no colégio. Assim, sexo, injustiça, luta pelo poder, exploração, lei do mais forte são motivos que impulsionam a ação em *La Ciudad y los Perros*.

Os grandes achados técnicos desse romance são, sem dúvida, o ponto de vista móvel, os diálogos entrecruzados e a descontinuidade temporal e espacial provocada pelos sucessivos *flashes-back*. Na captação de um mundo dinâmico, — nas relações indivíduo vs indivíduo, indivíduo vs grupo, indivíduo vs instituição, típicas de uma sociedade em processo de mudança —, o autor busca a verossimilhança através de recursos também dinâmicos. (8)

Eis o assunto: os alunos veteranos decidem, em jogo de dados, quem será o autor do roubo de temas do exame final. A partir daí, uma sucessão de acontecimentos — roubo, delação, luta interna nos grupos — vai in crescendo até o final trágico em que o serrano Cava é assassinado em um exercício militar por um colega, como punição por ter transgredido os códigos de honra do grupo. Através de hábeis retornos no tempo, o leitor vai conhecendo a vida de cada um dos personagens e ao juntar os elementos poderá compor uma imagem mais coerente desses personagens e de suas atitudes.

Partindo da idéia de que "nadie nace escritor" e que "la inspiración no existía", Mario Vargas Llosa, segundo seu depoimento no opúsculo "Historia secreta de una novela", escreveu este romance "sin inspiración, a base de puro empuño y sudor". (9)

8) Veja-se esta questão em BOLORI DE BALDUSSI, Rosa. **Vargas Llosa: un narrador y sus demónios**. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, p. 166.

9) VARGAS LLOSA, Mário. **Historia Secreta de una novela**. Barcelona, Tusquets, 1971, p. 49.

Em 1966, sai publicado seu segundo romance, *La Casa Verde*, cuja construção narrativa é ainda mais complexa. A ação romanesca se desenvolve em dois grandes universos: os arenais piuranos e a floresta amazônica. O tempo é, também, descontínuo. Alguns personagens transitam de um universo a outro, em épocas diferentes, e somente no desenrolar do romance o leitor irá identificando os personagens em suas distintas etapas de vida.

A técnica de diálogos entrecruzados amadurece, o número de personagens cresce, tornando mais complexo o sistema de relações entre eles.

A complexidade desse dinamismo é, outra vez, expressa através da mudança intempestiva de cenário, de tempo e de personagens, muitas vezes concretizada através dos diálogos entrecruzados.

Em Piura, quatro cenários se apresentam: A Casa Verde, prostíbulo que aparece em épocas diferentes; a Mangachería, bairro picaresco onde vivem "los inconquistables"; a Gallinacera, bairro rival e o centro Piurano, representante do pensamento burguês-classe média.

Na Amazônia, a ação desenvolve-se, também, em vários cenários: a Missão de Santa Maria de Nieva, a Guarnição das forças armadas, a aldeia dos índios aguarunas, o reino do contrabandista Fushía, entre os mais importantes.

Os personagens que transitam de um mundo ao outro são Anselmo (o fundador da Casa Verde, à qual dá esse nome possivelmente como reminiscência do mundo verde amazônico); o Sargento Lituma, da guarnição amazônica e que foi, em outra época, um dos inconquistáveis da Mangachería; a Selvática do prostíbulo de Piura que é a mesma Bonifacia, uma das índias da Missão de Santa Maria.

No opúsculo já citado, *Historia secreta de una novela*, Vargas Llosa conta como escreveu esse romance. A princípio, as reminiscências de sua infância em Piura e a experiência de sua visita à Amazônia (com a idade de 22 anos) levaram-no a tentar escrever dois romances diferentes ao mesmo tempo. Depois do esforço que lhe custara escrever *La Ciudad y los Perros*, julgava que trabalhando simultaneamente em dois romances, descansaria a cabeça de um enquanto estivesse escrevendo o outro. O esquema funcionou algum tempo, até que os personagens começaram a transitar de um romance a outro

e o autor decidiu "fundir esos dos mundos, escribir una sola novela, que aprovechara toda esa masa de recuerdos". (10 e 11)

Em 1967, ainda com base em reminiscências pessoais, o autor publica um romance curto — *Los Cachorros* — no qual, em que pese a ação mais concentrada e densa, os recursos técnicos são os mais ambiciosos.

A trama, embora acompanhe as peripécias de um grupo de cinco limenhos, da infância à maturidade, centraliza-se no mirafiorino Cuéllar. Desde o primeiro capítulo, o leitor sabe que Cuéllar, ainda menino de calça curta, sofre um acidente: durante um banho no colégio é emasculado por um cão dinamarquês, Judas.

A partir daí, pouco a pouco, a sua vida diferencia-se da de seus amigos. Mimado pelos pais e professores mas agredido pela maldade dos colegas que o apelidam de Pichula, Cuéllar desenvolve um comportamento diferente do padrão de seu grupo. Enquanto os amigos se interessam por meninas, começam namoros, têm as primeiras experiências sexuais, Cuéllar "comienza a hacer locuras para llamar la atención", "iba solo a la matiné (...) — lo veíamos en la oscuridad de la platea, sentadito en las filas de atrás encendiendo pucho, trás pucho, espiando a la disimulada a las parejas que tiraban plan" (...) "se lucía corriendo olas" (...) "se volvía hurraño con las muchachas" (...) "en el baile del Lawn Tennis" (...) sin disfraz, un chisquete de éter en cada mano, píquiti píquiter juas, le dí, le dí en los ojos."

O ponto em que seu comportamento passa a afastá-lo definitivamente do grupo é o momento da desilusão amorosa. "Se lo veía en las esquinas, vestido como James Dean (...) su carro andaba siempre repleto de rocanroleros de doce,

10) Id. lb. p. 52.

11) Em conferência pronunciada na Universidade de Montevideo, em 11 de agosto de 1966, e publicada juntamente com um artigo de José María Arguedas sob o título de *La Novela*, pela Editora América Nueva, em 1974, Vargas Llosa relata caso semelhante ocorrido com Victor Hugo.

Em épocas diferentes da vida, o escritor francês intentara escrever dois romances sobre temas diferentes: um sobre a vida nas prisões parisienses e outro sobre um bispo muito caridoso que morava no interior da França. "Un buen día ocurrió que estos dos personajes (...) se asociaron en sueños, o durante uno de esos paseos que él daba por París antes de escribir y entonces bruscamente surgió un nuevo proyecto: el de asociar estos dos temas, el de fundir estas dos experiencias en una y emprender una nueva novela...", p. 17.

catorze, quince años (...) Les enseñaba e manejar el Volvo (...) Ya está, decíamos, era fatal: maricón (...) resulta cada día más difícil juntarse con él, en la calle lo miraban, lo silbaban y lo señalaban (...) apenas lo saludábamos (...) más loco que nunca, y ya se había matado (...) en las traicioneras curvas de Pasamayo"...

Os recursos técnicos mais ousados desse livro são a junção da fala dos personagens à fala do narrador e a mistura da 1ª e da 3ª pessoas do plural na fala do narrador.

No primeiro caso, do qual transcrevemos um exemplo a seguir, a técnica permite um maior dinamismo narrativo: "Abrió la puerta y ya se lo llevaban cargado, lo vió apenas entre las sotanas negras ? desmayado? si, calato, Lalo ? si, y sangrando, hermano, palabra, qué horrible, el baño entero era pura sangre." Com o uso da linguagem coloquial e do depoimento direto do observador o autor empresta mais realismo e veracidade à cena.

O segundo recurso, do qual também se segue exemplo, permite a inclusão e a exclusão do narrador: "Eran hombres hechos y derechos y ya teníamos todos mujer, carro, hijos que estudiaban en el Champagnat, la Inmaculada ó el Santa Maria y se estaban construyendo una casita para verano en Ancón, Santa Rosa ó las playas del sur, y comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares despues de comer y de beber y aparecian ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas."

Se alguns críticos vêem na castração de Cuéllar simbolicamente a castração de uma geração, (12) as palavras finais do romance, acima transcritas, podem simbolizar, a vitória das instituições sobre o indivíduo, a vitória do ideal burguês de vida.

12) TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana*. Lima. José Godard, Tomo II, p. 1128: "Su cuento 'Los cachorros' es la presentación de la castración física por um perro de 'Pichula Cuéllar' y la castración moral de una generación; MARCO, Joaquin. Prólogo. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Los Cachorros*. Navarra, Salvat, 1970, p. 19: "Es de suponer, pués, que la obra sea deliberadamente un símbolo, como lo ha afirmado algún crítico? Será la castración de Cuéllar el símbolo de la impotencia de aquella generación de escritores peruanos que Vargas Llosa representa? (...) La coincidencia entre el tiempo del grupo y el tiempo del novelista no es otra cosa que el útil recurso con el cual Vargas Llosa recobra la adolescencia, su propia adolescencia, refugiado y silencioso entre el grupo de Cuéllar".

Em 1969, Vargas Llosa publica *Conversación en La Catedral*, cujo enredo, reduzido à sua maior simplicidade, narra uma conversa entre Santiago Zavala, jornalista e filho da alta burguesia limenha e Ambrosio, ex-chofer de seu pai. O pano de fundo, porém, é a vida política do país durante o Governo Odría.

Neste cenário, os dramas individuais se entrecruzam. O personagem central, Zavalita, filho rebelde de um influente político, D. Fermín, vai estudar na Universidad de San Marcos, onde entra em contacto com jovens vindos de outras classes sociais e acaba por aderir a um grupo marxista, abandonando a casa dos pais.

Outro personagem desencadeador de ações é Cayo Bermúdez, chefe de polícia que ascende a Ministro de Odría. Em torno dele, movem-se Hortensia (sua amante) e Queta (com quem Hortensia mantém relacionamento homossexual).

Ambrosio, que trabalhou com D. Cayo e passa a ser chofer de D. Fermín, assim como sua mulher Amalia, ex-empregada dos Zavala e que vai trabalhar em casa de Hortensia, estabelecem a conexão entre os dois mundos: o da alta burguesia e o da politicagem corrupta ligada ao submundo noturno.

Neste longo romance, o autor, sem recorrer a esquemas maniqueístas, construiu uma verdadeira obra-prima, não só quanto à recriação do clima de uma época como com referência à linguagem e à técnica narrativa que exigem atenta participação do leitor.

Quatro anos mais tarde, em 1973, Vargas Llosa surpreenderia seu público com o lançamento de um livro espantosamente diferente dos anteriores — o romance *Pantaleón y las Visitadoras*. A tônica mais forte do romance é o humor, e sua construção narrativa, do tipo arte kitsch, aproxima-se da farsa ou da burleta.

A trama é, no mínimo, insólita. Pantaleón Pantoja, disciplinado oficial do exército peruano, é chamado por seus superiores para cumprir uma missão inédita: deve organizar um serviço de visitadoras — “Vaya eufemismo que se han buscado los genios” — para atender aos soldados que vivem nas fronteiras do Peru, na região amazônica. O exército tomara tal decisão, que deveria ficar em absoluto sigilo, diante das reclamações de abusos dos soldados para com as moças e senhoras da região.

Pantoja comporta-se nessa missão como em qualquer outra missão que lhe fora confiada: com dedicação, rigor e espírito de disciplina. Assim, o assunto é tratado como uma operação burocrático-militar e tudo é comunicado através de minuciosos relatórios. Um dos mecanismos de humor do livro é, justamente, o descompasso entre a seriedade e a formalidade dos veículos — relatórios, mapas, ofícios, dados estatísticos — usados no tratamento do assunto e o descomedido grotesco da situação.

Dentre os dez capítulos que compõem o livro, o 1º, o 5º, o 8º e o 10º são compostos por material narrativo diferenciado: são diálogos entre os personagens com um mínimo de participação do narrador (ou seja, apenas as acotações dos diálogos) e nos capítulos 2, 3 e 7, há a narração dos pesadelos de Pantaleón. Os outros capítulos constam de relatórios, cartas, ofícios, transmissões radiofônicas, publicações de jornal (que incluem um elogio fúnebre e a Epístola do Hermano Francisco) e, até mesmo, o Hino das Visitadoras, cujo estribilho é o seguinte:

Servir, servir, servir,
Al Ejército de la Nación
Servir, servir, servir,
Con mucha dedicación.

Não é difícil deduzir-se que o livro desagradou grandemente a comunidade militar peruana ao se ver refletida ridiculamente através de hábeis caricaturas da realidade. (13)

Ainda no diapasão humorístico embora através de outros mecanismos, o autor escreve *La tía Julia y el escribidor*, que é publicado em 1977.

A trama do livro se desenvolve em dois níveis: no primeiro, próximo ao real concreto, o personagem Varguitas conta, em 1ª pessoa, a história de seus amores com tia Julia (irmã de sua tia afim) com quem, contra a vontade de toda a família, vem a casar-se.

A história é pautada na vida real do autor, podendo-se dizer que é quase rigorosamente autobiográfica. Até mesmo os nomes reais são mantidos.

13) O tema do militarismo na obra de Vargas Llosa foi tratado por SOMMERS, Joseph. El militarismo en las novelas de Vargas Llosa. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Latinoamericana, N.º 2, 1975, p. 87-112.

No segundo nível, apresentam-se as novelas radiofônicas de Pedro Camacho.

As novelas (capítulos pares) de Pedro Camacho, "el escritor", servem de contraponto à história de Varguitas, "el escritor" (capítulos ímpares).

Nos primeiros capítulos, a disparidade de ações e de linguagem é absolutamente polarizada nas duas formas narrativas. Nos últimos, a vida (ficção) e a novela (ficção da ficção) contaminam-se, alimentam-se mutuamente.

Há episódios na vida de Varguitas — as peripécias do amor proibido, a fuga, os lances do pai com o revólver na mão, os bilhetes ameaçadores, a separação imposta — dignos de um melodrama radiofônico. A própria tia Julia comenta que: "Los amores de un bebe y una anceana que además es algo asi como su tía son cabalito para un radioteatro de Pedro Camacho." Nas novelas aparecem dramas semelhantes aos vividos por Varguitas, (embora em tom cada vez mais sentimental e grotesco, chegando quase ao delírio), como o amor entre casais de idades diferentes e o tema do incesto.

Evidencia-se, no desenrolar do romance, que Pedro Camacho é a caricatura do próprio Vargas, chegando mesmo o autor a emprestar um de seus prenomes — Jorge Mario Pedro Vargas Llosa — ao "escritor" (escrevinhador). O crítico Antonio Cornejo Polar afirma que "con muy conciente ironia Vargas Llosa utiliza a Pedro Camacho como espejo deformante, pero espejo al fin, de sus obsesiones literarias." (14)

Estes dois últimos livros, que alcançaram larga aceitação pelo público leitor, foram alvo de restrições por parte de alguns críticos que, embora os classificassem como excelente entretenimento, consideraram-nos como uma curva descendente na trajetória do autor, sobretudo por virem após uma obra-prima como *Conversación en La Catedral*.

Em 1981, Vargas Llosa publica uma peça teatral, *La Señorita de Tacna* (15), que só não é sua primeira experiência em literatura dramática porque em 1952, quando o autor contava 16 anos de idade, escrevera uma peça — *La Huída del Inca* — que hoje considera medíocre.

14) CORNEJO POLAR, Antonio. Reseña de *La tía Julia y el escritor*. Id. ib., n.º 6, p. 160.

15) No Brasil, a peça foi encenada pela 1.ª vez em novembro de 1981, sob a direção de Sérgio Brito, com Walmor Chagas no papel de Bell-sário e Teresa Rachel no de Mamaé.

No prólogo à peça *La Señorita de Tacna*, intitulado "Las Mentiras Verdaderas", o escritor peruano define a coluna vertebral desta obra: "como y por que nacen las histórias."

O entrecho central da obra é, assim, o nascimento de uma ficção: Belisario quer escrever uma história de amor. Pensa em Mamaé, Elvira (irmã adotiva de sua avó e com quem conviveu quando criança) para ser a heroína e tenta reconstruir sua história. Aparecem em cena: Mamaé, já velha como Belisario a conheceu, a avó Carmen e o avô Pedro, além dos tios e da mãe de Belisario. Este tenta resgatar os acontecimentos do passado, instigando os personagens a falarem.

Quando Belisario era criança, Mamaé lhe contou uma história — a da *Señorita de Tacna* — que pode ter sido a própria história de Mamaé: a de uma desilusão amorosa, a de outro amor recalcado e nunca realizado.

Ao tentar recompor o passado, Belisario encontraria a história que aconteceu ou a que poderia ter acontecido?

Na fala final que Belisario dirige a Mamaé o autor reforça a dúvida: "? Por que me dió por contar tu historia? Pués has de saber que en vez de abogado, diplomático o poeta, resulté dedicándome a este oficio que a lo mejor aprendi de ti: contar cuentos."

Além do tema da própria criação literária, perpassam em *La Señorita* os temas da velhice, da decadência de uma família, do orgulho e do preconceito.

O romance *La Guerra del Fin del Mundo*, publicado também em 1981, é, confessadamente, o livro que Vargas Llosa "mais se alegra de ter escrito e pelo qual gostaria de ser lembrado se não mais escrevesse." Em entrevista à revista *Veja* (11-11-81), declarou textualmente: "Este foi o mais difícil dos meus livros (...) tive a sensação de que tudo aquilo que escrevera antes era a preparação para este livro. Eu não queria morrer sem tê-lo escrito."

A idéia do romance surgiu quando Rui Guerra encomendou-lhe um roteiro cinematográfico sobre Canudos. O filme nunca se realizou, mas o assunto, a obra (*Os Sertões*) e a própria figura de Euclýdes da Cunha fascinaram o escritor peruano.

Além do mais, outros interesses literários que há muito o preocupavam pareceram-lhe convir à reelaboração romanesca do assunto: a criação de um personagem que fosse anarquista e frenólogo (para quem nunca encontrou espaço coerente em suas obras anteriores) a figura do fanático reli-

gioso (que já esboçara em *Pantaleón*, com o Hermano Francisco); o tema "da ideologia como elemento deformante da realidade e como manifestação do fanatismo em nossa época" (Isto É, 11-11-83).

Durante dois anos, leu tudo que pôde encontrar sobre o assunto e, nessa época, chegou a escrever um esboço do romance. Em 1979, resolveu vir conhecer *in loco* o cenário porque, pela primeira vez, trabalhava sobre uma realidade que não era a sua e que nem sequer conhecia.

O contacto com o sertão baiano, onde esteve por três meses, percorrendo os mesmos caminhos que, um dia, Antonio Conselheiro trilhou, foi decisivo. A partir daí, pôde constatar a importância da natureza na compreensão do fenómeno e dar-lhe o devido realce no romance. Pôde, também, verificar que o episódio de Canudos e a figura de Antonio Conselheiro ainda estão vivos na memória dos poucos sobreviventes da Campanha e dos sertanejos da região.

De volta do sertão, o autor reuniu seu material e aceitou uma bolsa em Washington, onde pôde continuar sua pesquisa bibliográfica na famosa Biblioteca do Congresso.

Tratando embora do mesmo material histórico — a Guerra de Canudos — *La Guerra del Fin del Mundo* e *Os Sertões* em muito se diferenciam.

Enquanto *Os Sertões* é uma obra que se quer, intencionalmente, um ensaio sociológico e um documento histórico (ao qual, não se nega, evidentemente, o carácter épico e a monumental construção de linguagem), *La Guerra del Fin del Mundo* é uma obra ficcional ainda que respaldada em episódios históricos.

Assim, embora tenha pesquisado e trabalhado na elaboração do livro durante quatro anos, o autor se apressa em declarar: "Cuidei dessa documentação toda para poder mentir melhor." (*Jornal do Brasil*, 4-11-81).

Os três personagens que se destacam com maior vida dentro dessa narrativa são personagens fictícios: Galilelo Gall — um anarquista frenólogo que vê os acontecimentos "de fora", como estrangeiro que é, e sob o enfoque determinista da intelectualidade da época; o Jornalista Míope — que, aos poucos, se dá conta da verdadeira dimensão dos acontecimentos e participa tanto da vida do Exército, como correspondente de seu jornal, como acidentalmente, dos últimos momentos do arraial de Canudos; e o Barão de Canabrava, representante da aristocracia rural em extinção.

A figura de Antonio Conselheiro, em torno da qual giram os acontecimentos, é assim descrita, no início do romance: "El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil. Su piel era oscura, sus huesos prominentes y sus ojos ardian con fuego perpetuo (...) Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo habia in su facha tranquila, en sus costumbres frugales, em su impertubable seriedad que, antes de que diera consejos, atraía a las gentes."

Em entrevista à revista *Isto É* (11-11-81), M. V. Llosa dá uma explicação para a atração que Antonio Conselheiro exercia sobre a gente do sertão: "Para mim, o importante de Antonio Conselheiro é que ele tem uma doutrina, uma ortodoxia religiosa que se adapta às condições locais e que dá àquela gente uma força moral extraordinária. Ele convence seus seguidores de que a miséria é uma eleição que faz deles predestinados à salvação eterna. Essa gente era pobre e ele converteu a pobreza num valor supremo".

Assim, ficam explicados não só a atração que exerceu como o sacrifício da própria vida que os habitantes de Canudos ofereceram na defesa de sua comunidade. Como diz o autor: "Em Antonio Conselheiro, a morte é mais importante do que a vida."

No romance, o Conselheiro pouco fala mas tudo gira em torno dele: seus apóstolos, seus jagunços, seus beatos, sua gente e a preocupação da jovem República que se sentia ameaçada.

No romance, diferentemente de *Os Sertões* — onde só temos a visão de fora: do autor e dos invasores (incluindo aqui Exército, políticos, proprietários de terra, inteligentsia) sobre a Campanha — conhecemos, por dentro, os motivos da gente do Arraial, suas crenças, sua visão místico-religiosa dos acontecimentos.

Como classificar *La Guerra del Fin del Mundo*? O próprio autor diz que é um romance de aventuras, embora ressalve que não o é "no sentido de entretenimento, de fantasia desenraizada da realidade histórico-social". E conclui: "Eu vejo a minha novela como um grande afresco épico." (*Isto É*, 11-11-81)

Neste aspecto, não nos podemos furtar a uma comparação com outro romance épico-histórico, *Guerra e Paz* de Tolstói, ambos magistrais na movimentação bélica de massas humanas.

Não é, assim, *La Guerra*, apenas, um romance de aventuras, uma vez que ultrapassa o meramente heróico e episódico,

para se realizar em outras dimensões, como na pintura de personagens trágicos. Não é também estritamente histórico pois não se prende apenas aos acontecimentos que foram mas trabalha com os que poderiam ter sido. Assim, embora reconstrua um episódio histórico, com personagens também históricos, cria personagens e acontecimentos fictícios, tão ou mais importantes no desenvolvimento da trama do que os extraídos do real concreto.

Talvez este romance seja, dentro da novelística varguiana, o de maior elaboração na construção narrativa, mas é interessante notar que sua armação técnica é a menos visível. O autor conseguiu dar-lhe uma tal fluência narrativa que esta qualidade veio a constituir-se em um dos aspectos mais cativantes da obra.

Aqui no Brasil este romance tem desencadeado muitos debates e discussões, não só por suas qualidades como texto e do que propõe e sugere por si mesmo mas também por ter recolocado em questão o próprio episódio de Canudos e a obra-mestra de Euclides da Cunha.

Depois do imenso sucesso de *La Guerra del Fin del Mundo*, Mario Vargas Llosa retomou vários projetos a que aludira em entrevistas concedidas à imprensa brasileira, em fins de 1981: uma peça teatral, quase uma farsa, sobre as relações entre a mentira (a ficção) e o mundo real, e um romance sobre guerrilheiros no cenário dos Andes peruanos.

A concretização do primeiro projeto resultou na publicação da comédia *Kathie y el hipopótamo*, em 1983 (encenada nesse mesmo ano, na Venezuela).

Kathie y el hipopótamo conta a história de uma mulher de meia-idade — Kathie — que contrata os serviços de um jornalista, professor e escritor fracassado — Santiago Zavala (personagem que o autor toma emprestado ao romance *Conversación en la Catedral*), para seu "ghost-writer", enfim, seu escrevinhador.

Durante duas horas por dia, em uma mansarda parisiense de faz-de-conta, Kathie narra suas viagens à Amarela Ásia e à Negra África enquanto Santiago realiza uma alquimia narrativa transformando esse material em "literatura".

E o hipopótamo do título? Em uma cena narrada por Kathie, dois hipopótamos lutam por uma hipopótoma (conforme diz Santiago: "Hipopótoma es más sonoro, fuerte, original"). Posteriormente, Ana, mulher de Santiago, compara-o a um hipopótamo. "En apariencia tan seguro, tan fuerte que

cualquiera te creería capaz de comerte un tigre con garras y colmillos! Pura pinta! En realidad solo mosquitas, escarabajos, mariposas, pajaritos.”

O símile aplicado ao personagem-escritor ou escrevinhador — pode estender-se à própria ficção, reino das aparências.

Enquanto Kathie e Santiago compõem a história das viagens, outros personagens e acontecimentos, concretizações das memórias, dos desejos ou dos sonhos dos dois personagens centrais aparecem em cena, tecendo novas tramas, instaurando outras ficções, a que poderíamos aplicar as palavras que o autor Mario Vargas Llosa usa no prólogo desta comédia: “Gracias a la ficción, descubrimos lo que somos, lo que no somos y lo que nos gustaria ser”.

Em fins do ano passado, 1984, o escritor peruano publica o já anunciado romance sobre guerrilheiros: *História de Mayta*.

Do 1º ao 9º capítulo do livro, um escritor, que o leitor facilmente confunde com o autor Mario Vargas Llosa, narra as entrevistas que mantém com pessoas ligadas a Alejandro Mayta, antigo colega no Colégio Salesiano, sobre quem deseja escrever um romance.

O andamento do livro é cinematográfico, lembrando a construção narrativa do clássico do cinema americano, “Cidadão Kane”, de Orson Welles.

Ao lado dos depoimentos que pintam de forma às vezes contraditória a figura e a ação revolucionária de Mayta, a história vai-se desenhando, às vezes negando, outras completando, outras pondo em dúvida o que as testemunhas dizem.

Pressupõe-se que o tempo do narrador tenha a duração do ano de 1983, enquanto o tempo da história de Mayta abrangia desde sua infância até aproximadamente o ano de 1958, época do acontecimento guerrilheiro.

O leitor, ao longo desses nove capítulos, acompanha o narrador, conhecendo suas dúvidas, na tentativa de delinear a figura de Mayta e de desentranhar sua participação numa das primeiras ações guerrilheiras do continente.

No décimo e último capítulo, o narrador desmonta os andaimes de sua construção romanesca, desvendando surpresas que lançarão novas luzes sobre a história e abalarão certezas construídas nos outros capítulos.

As últimas palavras do nono capítulo, porém, já advertem o leitor atento para as surpresas que o décimo e último

capítulo revelará. Falando de Jauja, cenário da ação guerrilheira, o narrador assim se expressa:

"Esa suave música y el hermoso cielo estrellado de la noche jaujina sugieren un país apacible, de gentes reconciliadas y dichosas. Mienten, igual que una ficción."

No encontro de Mayta, personagem que o narrador cria dentro da ficção, com Mayta, personagem também fictício, em quem o narrador se baseara para criar seu personagem, surge uma nova dimensão deste romance. Ou seja, a história de como o narrador ia criar uma ficção que já sabemos ser em si uma ficção, torna-se uma ficção da ficção.

Enfim, por cima do tema do terrorismo, da ação guerrilheira, das divisões e subdivisões da esquerda peruana (moscovitas, maofistas, trotskistas, etc.), o autor retorna ao tema da criação literária, que já abordara em *La tía Julia y el escribidor*, em *La Señorita de Tacna*, em *Kathie y el hipopótamo*.

Revedo sua trajetória, reconhecemos que, desde seu primeiro romance, transparece essa preocupação, através do personagem Alberto, chamado "o poeta", em *La Ciudad y los Perros* e em outros romances, através de tantos personagens, escritores e escrevinhadores.

No teatro, essa preocupação, pela própria especificidade do gênero, alcança maior desenvolvimento, como vimos em *La Señorita de Tacna* e em *Kathie y el hipopótamo*.

Melhor compreensão da questão se nos oferece o autor em seus livros de ensaio — *García Márquez: História de un Deicidio*, *La Orgía Perpetua: Flaubert y Mme. Bovary* e *Contra Viento y Marea* — particularmente, nos prólogos de suas peças: "Las Mentiras Verdaderas" e "El teatro como ficción".

Não nos alongaremos, porém, nos aspectos de sua teoria literária e nem nos deteremos em uma análise final dos procedimentos técnicos, temáticos e de linguagem da novelística varguiana como um todo, pois, nas limitações de tempo que dispomos, preferimos desenrolar esse amplo painel da narrativa de Mario Vargas Llosa.

O nosso intuito é o de abrir portas — ou janelas — para que novos leitores entrem e vivam suas próprias experiências nesse universo tão fascinante.

Como terão percebido, o universo varguiano reveste-se de muitas facetas — a trágica, a irônica, a grotesca, a aventureira, a dramática — porque tenta aprender um mundo dinâmico, onde as relações humanas dominantes são as de luta, as de paixão, como no mundo real.

O autor, insatisfeito com a realidade do mundo em que vive e acossado por seus "demônios", cria seu próprio mundo mas sempre apegado às leis e às imagens do mundo de fora.

É ele quem diz: "faço romances realistas, no sentido de que os personagens, experiências e problemas que são meu material de trabalho, têm a ver com as experiências que os leitores podem reconhecer em suas próprias vidas". (*Jornal do Brasil*, 04.11.81).

A afirmativa tem validade maior para nós, leitores latino-americanos, que identificamos através de "su pintura sin incenso" nossas próprias perplexidades diante do espetáculo belo e cruel da realidade do continente.

Seu universo nos atrai porque exhibe nosso ser, porque nos convida a participar de suas descobertas através da arte milenária de saber contar.