

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA  
DE MINAS GERAIS – CEFET – MG  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
DE LINGUAGEM – POSLING**

**SANDRA DE PÁDUA CASTRO**

**VERDADES DUVIDOSAS: LITERATURA E AUTOFICCIONALIDADE  
EM *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*,  
DE MARIO VARGAS LLOSA**

Belo Horizonte  
2019

**SANDRA DE PÁDUA CASTRO**

**VERDADES DUVIDOSAS: LITERATURA E AUTOFICCIONALIDADE  
EM *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*,  
DE MARIO VARGAS LLOSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologia e Processos Discursivos.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Belo Horizonte  
2019

Castro, Sandra de Pádua.  
C355v Verdades duvidosas : literatura e autoficcionalidade em La tia  
Julia y el escritor, de Mario Vargas Llosa / Sandra de Pádua Castro.  
– 2019.  
186 f.  
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de  
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de  
Linguagens, Belo Horizonte, 2019.  
Bibliografia.

1. Crítica literária. 2. Literatura latino-americana. 3. Vargas Llosa,  
Mario, 1936-. 4. Memória. I. Coelho, Olga Valeska Soares. II. Título.

CDD: 801.95



**CEFET-MG**

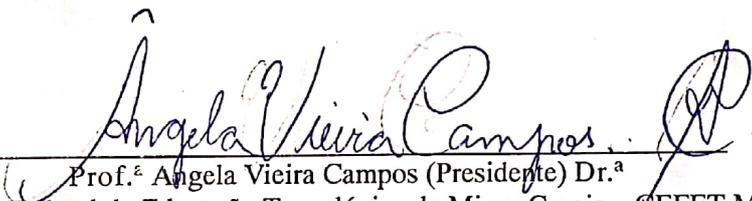
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

## SANDRA DE PÁDUA CASTRO

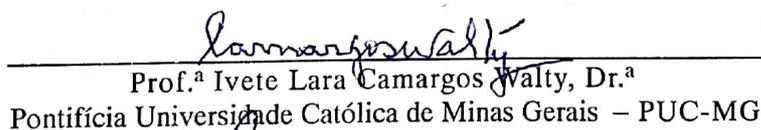
**“Verdades Duvidosas: literatura<sup>e</sup> autoficcionalidade em *La Tía***

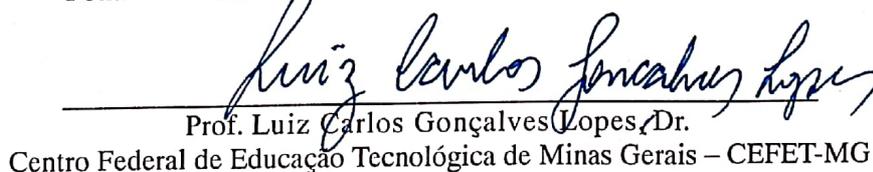
***Julia y El Escribidor, de Mario Vargas Llosa*”**

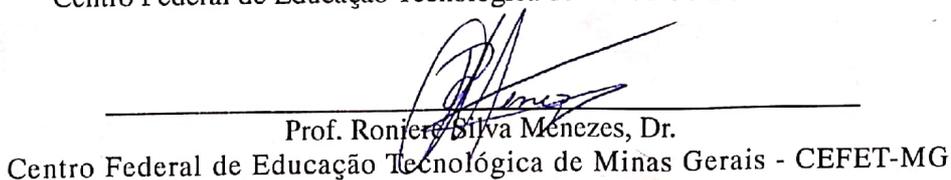
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 29 de abril de 2019, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

  
Prof.ª Angela Vieira Campos (Presidente) Dr.ª

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG

  
Prof.ª Ivete Lara Camargos Walty, Dr.ª  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG

  
Prof. Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Dr.  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG

  
Prof. Roniere Silva Menezes, Dr.  
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG

*Para minha tia Vicência  
In memoriam da memória*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente e sempre, a Deus, porque dele, por ele e para ele são todas as coisas. Agradeço também às pessoas maravilhosas que o Senhor colocou em meu caminho:

Meu pai Fernando: passado tão presente futuro afora...

Minha mãe Neli e minha filha Marina: amores extremos.

Meus irmãos Fernando, Sônia e Simone: aconchego, ternura, amizade.

Minha família toda: mineiridade tão amorosa!

Vicente Paulo Pereira, pastor, amigo, irmão: pela alegria, força e incentivo.

Elio Rodrigues Júnior: pelo tempo que juntos percorremos em amor e amizade.

Letícia Baggio, co-autora de minha autoficção; escrevo-me e inscrevo-me com seus ouvidos e olhos: tão linda ela e sua entrega!

Meus doces amigos, que sentiram, suportaram e compreenderam minha presença e minhas ausências.

Colegas do doutorado, em especial, minha amiga Rosane, que sempre me incentivou a prosseguir.

Minha orientadora, Olga Valeska, que me conduziu com graciosidade e respeito; ela age sempre, nos mínimos detalhes, como quem dança: leve, firme, alegre, harmônica.

Professor Rômulo Monte Alto: amor comum à literatura latino-americana; agradecimento especial pelo Parecer e pelos debates e livros.

Professores participantes da banca examinadora: Ivete Lara Camargos Walty, Ângela Vieira Campos, Roniere Silva Menezes, Luis Carlos Gonçalves Lopes e Mirian Sousa Alves: presenças que dignificam meu trabalho.

Bolsa CEFET: importante amparo à minha pesquisa.

*Permanência*

*Agora me lembra um, antes me lembrava outro.*

*Dia virá em que nenhum será lembrado.*

*Então no mesmo esquecimento se fundirão.*

*Mais uma vez a carne unida, e as bodas  
cumprindo-se em si mesmas, como ontem e sempre.*

*Pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o fim  
(já começara, antes de ser), e somos eternos,  
frágeis, nebulosos, tartamudos, frustrados: eternos.*

*E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono  
selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,  
ou nunca fomos, e contudo arde em nós  
à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão.*

(Carlos Drummond de Andrade)

## RESUMO

Nesta tese, desenvolvemos um estudo sobre memórias e desmemórias na configuração dos personagens escritores em *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Almejamos identificar e examinar os processos pelos quais se deu a criação literária neste romance, assim como analisar o resultado desse processo nos personagens escritores, tendo em vista o projeto do autor que afirma sua pretensão em realizar, simultaneamente, uma autobiografia e a narração dos feitos literários de uma pessoa que conheceu em sua juventude. Trata-se, em *La tía Julia y el escribidor*, de um discurso deflagrado pela memória, sobre literatura e vocação literária, no qual se concretizam, imersos na arte melodramática, os personagens escritores. Inicialmente, identificamos a memória como protagonista da criação literária a partir da análise dos termos “deicidio” e “demônio”, empregados por Vargas Llosa em *García Márquez: historia de un deicidio*. Em seguida, demarcamos o tempo da enunciação do romance em estudo: o presente em que o narrador efetuou um recorte no passado para torná-lo ficção. Posteriormente, ao constatarmos que a pretensão autobiográfica do romancista redundou em autoficção, analisamos a formação dos personagens escritores a partir dos tipos de autoficção estudados por Vincent Colonna; especificamente no tipo especular, examinamos o emprego das técnicas narrativas dos vasos comunicantes e da caixa chinesa operadas por Vargas Llosa. Concluímos que os personagens escritores, soma de memórias e desmemórias, servem à construção de uma imagem de “escritor”, de uma ficção de si mesmo, e à apologia da vocação literária.

**Palavras-chave:** Crítica literária. Literatura latino-americana. Vargas Llosa. Tia Júlia e o escrevinhador. Memória. Autoficção.

## RESUMEN

En esta tesis, nosotros desarrollamos estudios acerca de los recuerdos y desmemorias en la configuración de los personajes escritores en *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Anhelamos identificar y examinar los procesos por los cuales se dio la creación literaria en esta novela, así como analizar el resultado de ese proceso en los personajes escritores, considerando el proyecto Vargas Llosa, que afirma su pretensión de realizar, simultáneamente, una autobiografía y la narración de los hechos literarios de una persona que había conocido en su juventud. Se trata en *La tía Julia y el escribidor* de un discurso sobre literatura y vocación literaria, deflagrado por la memoria, en el que se realizan, inmersos en el arte melodramática, los personajes escritores. Inicialmente, identificamos la memoria como protagonista de la creación literaria a partir del análisis de los términos "deicidio" y "demonio". En seguida, demarcamos el tiempo de la enunciación de la novela en estudio: el presente en que el narrador efectuó un recorte en el pasado para que lo convierta en ficción. En ese contexto, la narrativa nos presenta la concepción de Vargas Llosa sobre la literatura y el papel del escritor. Constatada que la pretensión autobiográfica del novelista redundó en autoficción, analizamos la formación de los personajes escritores a partir de los tipos de autoficción estudiados por Vincent Colonna; específicamente en el tipo especular, examinamos el empleo de las técnicas narrativas de los vasos comunicantes y de la caja china operadas por Vargas Llosa. Concluimos que los personajes escritores, suma de memorias y desmemorias, se prestan a la construcción de una imagen de "escritor", de una ficción de sí mismo, y de una defensa de la vocación literaria.

**Palabras clave:** Crítica literaria. Literatura latinoamericana. Vargas Llosa. *La tía Julia y el escribidor*. La memoria. Autoficción.

## ABSTRACT

In this work, we studied memories and confabulations in the configuration of the characters writers in *Aunt Julia and the Scriptwriter*, a novel by Mario Vargas Llosa. We aimed to identify and to analyze the processes by which the literary creation took place in this novel, as well as the results of it. We took into account the Vargas Llosa's project in which he claimed to perform an autobiography and narrative of the acts of a character he had met in his youth. The *Aunt Julia and the Scriptwriter* is a discourse triggered by memory, about literature and literary vocation, in which the characters and writers were materialized, immersed in melodramatic art. In the first part of these work, we identified the memory as the protagonist of literary creation based on analysis of the terms "deicide" and "demon", used by Vargas Llosa in *García Márquez: History of a Deicide*. Next, we detach the time of the novel narrative under study: the present in which the narrator has cut the past to make it fiction. In this context, the story presents Vargas Llosa's conception of literature and the role of the writer. Later, when we find that the Llosa's autobiographical pretension resulted in autofiction, we analyze the formation of the writer's characters from the study of autofiction types by Vincent Collona, specifically in the specular type, whose axis is the narrative techniques of communicating vessels and the Chinese box operated by Vargas Llosa. We conclude that the writer's characters, the sum of memories and confabulations, serve to construct a self-image as a "writer", a fiction of itself, as a support for the apology of the literary vocation.

**Keywords:** Literary criticism. Latin American Literature. Vargas Llosa. Aunt Julia and the Scriptwriter. Memory. Autofiction.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>I Conjecturas em torno da gênese de romances</b>	
1.1 A vocação .....	22
1.2 Entre demônios e deicídios .....	24
1.2.1 Deicídios .....	25
1.2.2 Demônios .....	29
1.3 Romance: experiência e memória .....	32
1.3.1 Experiência .....	34
1.3.2 Memória .....	38
1.4 Memórias compartilhadas: a polêmica <i>La tía Julia</i> .....	42
1.5 <i>La tía Julia y el escritor</i> no pós-modernismo .....	47
1.5.1 Radionovelas, canções e cinema melodramáticos: o espaço cultural em <i>La tía Julia y el escritor</i> .....	57
<b>II Encontro entre dois tempos</b>	
Introdução .....	69
2.1 Campo literário e campo político .....	72
2.2 O intelectual .....	73
2.3 Vargas Llosa e a Revolução .....	77
2.4 Semelhanças entre os tempos: <i>La tía Julia</i> em 1970 .....	82
<b>III O caminho da autoficção</b>	
Introdução .....	97
3.1 Escrita de si: autobiografia e romance autobiográfico .....	102
3.1.1 Pacto autobiográfico .....	102
3.1.2 Pacto referencial .....	105
3.2 Autoficcionalidade em <i>La tía Julia</i> .....	108
<b>IV El escritor Pedro Varguitas Llosa Camacho</b>	
Introdução .....	121
4.1 Vincent Colonna e suas categorias de autoficção .....	122
4.1.1 Autoficção fantástica .....	124
4.1.1.1 A mistura de estilos literários e os dramalhões camacheanos .....	127
4.1.1.2 Permuta dos elementos da narrativa entre as histórias .....	130
4.1.2 Autoficção biográfica .....	135
4.1.3 Autoficção especular .....	141
4.1.3.1 Los vasos comunicantes .....	143
4.1.3.2 La caja china .....	157
<b>Considerações finais</b> .....	<b>165</b>
<b>Referências</b> .....	<b>175</b>

## Introdução

Para lidar com a rebeldia natural das palavras, tarefa do escritor, Jorge Mario Pedro Vargas Llosa afirmou, em discurso proferido no recebimento do Prêmio Nobel de Literatura (2010), ter contado com vários mestres:

Flaubert me ensinou que o talento é disciplina severa e grande paciência. Faulkner, que é a forma – a escrita e a estrutura – que engrandece ou empobrece os temas. Martorell, Cervantes, Dickens, Balzac, Tolstói, Conrad, Thomas Mann, que magnitude e ambição são tão importantes em um romance quanto a habilidade estilística e a estratégia narrativa. Sartre, que as palavras são atos, que um romance, uma peça ou um ensaio, comprometidos com o presente e com as melhores escolhas, podem mudar o curso da história. Camus e Orwell, que uma literatura desprovida de moralidade é desumana; e Malraux, que o heroísmo e a épica são tão possíveis no presente quanto no tempo dos argonautas, da Odisseia e da Ilíada. (V.LLOSA, 2015, p.17).

Em entrevista ao jornal El Comercio (Perú) de 13 de novembro de 1997, Mario Vargas Llosa (1997) sustenta que o ponto de partida de todas as histórias é a experiência de quem inventa o vivido. Grandes experiências já teria o jovem autor em sua primeira publicação, aos 23 anos de idade: *Los jefes* (1959), livro de contos que iniciara aos dezoito anos e rendeu-lhe o reconhecimento literário com o Prêmio Leopoldo Alas. As publicações que se seguem – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) e *Conversación en la catedral* (1969) – revelam um escritor comprometido com uma literatura que não se restringia ao domínio das formas em prol do entretenimento, mas com uma literatura na qual ele exercia “su condición de ciudadano, de miembro de una comunidad que tiene la obligación social y cívica de participar en el debate y en la solución de los problemas de esa sociedad.”<sup>1</sup> (V.LLOSA, 2000). Essas obras (1959 a 1969) garantiram a Vargas Llosa sua participação no movimento literário reconhecido como *boom* latino-americano, que revelou, segundo Antonio Maura<sup>2</sup>, “os autores mais importantes *em língua espanhola*.”<sup>3</sup> (MAURA, 2014, grifo nosso).

<sup>1</sup> Uma literatura na qual ele exercia sua condição de cidadão, de membro de uma comunidade que tem a obrigação social e cívica de participar de debates e soluções dos problemas desta sociedade. (V.LLOSA, 2000, tradução nossa).

<sup>2</sup> *Brasil, terra de erotismo, luz e vida* (Jorge Amado na Espanha). Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/498>. Acesso em: 15 Jul. 2018.

<sup>3</sup> Emir Rodríguez-Monegal, em *La nueva novela latinoamericana* (1968), cita, como escritores de língua portuguesa pertencentes ao *Boom*, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Porém, os autores brasileiros, normalmente, não são reverenciados a partir desse movimento.

O *boom* literário, como afirma Emir Rodrigues Monegal<sup>4</sup> (2008 [1972]), foi promovido por Cuba que, embora pequeno e sitiado, foi ampliado e difundido pela esquerda intelectualmente poderosa do continente. O triunfo de Fidel Castro protagonizou, de acordo com Monegal, o movimento do qual fez parte Vargas Llosa. Embora, na duração desse movimento, tenha participado da esquerda política na América Latina, esse escritor, intelectual e político, na década de 1970, assume uma postura de direita. Efraim Kristal<sup>5</sup> (2001, p.339) considera que a mudança de posição política acarretou mudança no juízo de valor dos críticos: aqueles que antes defendiam suas obras passaram a denegri-las quando suas atitudes decepcionaram autoridades da Revolução Cubana. Embora isso possa ter ocorrido (e ainda ocorrer) em alguns críticos, como os expõe Kristal (2001, p.341-344), o que sobressai é o valor estético literário das obras de Vargas Llosa. Podemos citar como exemplo de uma visão que separa a obra da opção política de seu autor a do crítico literário Alberto Quiroga. Segundo Ricardo Moncado Esquivel, Suplemento Gaceta, Diário El País, 19 de setembro de 1999, Quiroga teria dito que fora seduzido pelos primeiros romances de Vargas Llosa, mas que não tem mais afinidade com a obra dele, porque não vê em seus escritos a voz da América Latina nem ‘sente química’ frente ao que ele escreve. No entanto, admite que Vargas Llosa é um fenômeno literário cuja impressionante obra, difícil de descrever, abarca toda classe de temas.

---

Xavi Ayen, jornalista espanhol, publicou, em 2015, *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y o grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Neste livro, apresentado por João Cesar de Castro Rocha na Folha/UOL, Xavi Ayen reproduz trecho da carta de Nérida Piñon a Vargas Llosa, na qual, referindo-se ao *Boom*, ela se define como “escritora brasileira deste país surpreendentemente marginalizado do maravilhoso processo de conquista internacional, que ora invade a América hispânica”. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/03/1595816-como-escritores-se-articularam-para-criar-o-boom-latino-americano.shtml>. Acesso em: 10 set. 2018.

<sup>4</sup> Emir Rodrigues Monegal, com o intuito de defender o *boom* latino americano como um movimento literário, redigiu *Notas sobre (hacia) el boom*, publicadas, inicialmente, na Revista Plural, México, em janeiro e março de 1972. Nas notas, Monegal faz um levantamento do contexto anterior, traçando uma relação de dependência e continuidade do *boom*, no qual Vargas Llosa estava inserido, a outro anterior, que teve início a partir da Segunda Guerra com a nova geração de leitores que apareceu na América Latina. As causas do primeiro boom, segundo Monegal, seriam basicamente duas. A primeira, a chegada de escritores refugiados espanhóis (ele cita “escritores como Jiménez, Alberti y León Felipe, editores como Gonzalo Losada y López Llausas, professores como José Gaos y Xavier Zubiri”) e suas publicações que alavancaram editoras e provocaram um renascimento cultural na América Latina. A segunda causa seria o crescimento demográfico e industrial provocado pela Guerra, tendo a América Latina o papel de prover matéria prima para os aliados. Nessa época, foram criadas, como afirma Monegal, mais universidades, mais bibliotecas, revistas e editoras que traduziam e adaptavam a cultura universal, fomentando assim as culturas nacionais e da América Latina. “Lectores apasionados y militantes, muchas veces creadores ellos mismos, o críticos, se fueron formando en los años cincuenta y constituyeron la base de este primer boom o ur-boom sin el cual el otro (el conocido, el publicitado) no hubiera podido llegar a ser. Esa generación estaba más que pronta para entrar en escena, en forma aún más decisiva, cuando ocurrió el triunfo de Fidel Castro. (MONEGAL, 2008 [1972]). Disponível em <http://otrolunes.com/archivos/05/html/recycle/recycle-n05-a01-p01-2008.html>.

<sup>5</sup> Efraim Kristal é professor de literatura espanhola e comparada da Universidade da Califórnia, Los Angeles. É autor do livro *Temptation of the word. The Novels of Mario Vargas Llosa* (1998).

À parte as controvérsias que tenha gerado sua guinada política, Vargas Llosa é reconhecido como romancista, ensaísta, professor universitário, acadêmico, político e “unos de los principales generadores de la novela moderna, tanto en la creación como en la reflexión sobre temas de actualidad en la sociedad latinoamericana.”<sup>6</sup> (ESQUIVEL, 1999). Antes do Nobel de Literatura em 2010, já havia recebido vários outros prêmios<sup>7</sup>, tais como: Prêmio Biblioteca Breve, em 1963, com *Batismo de Fogo (A cidade e os cachorros, no Brasil)*; Prêmio Rómulo Gallegos (1967); Prêmio Nacional de Romance do Peru em 1967, por seu romance *A Casa Verde*; Prêmio Príncipe das Astúrias de Letras da Espanha (1986); Prêmio Cervantes (1994); Prêmio da Paz de Autores da Alemanha, concedido na Feira do Livro de Frankfurt (1997); e o Prêmio Planeta, em 1993, por seu romance *Lituma nos Andes*. Em quatro de fevereiro de 2011, o rei de Espanha, Dom Juan Carlos I, outorgou-lhe o título de marquês, por sua “extraordinaria contribución”<sup>8</sup> à Literatura e à língua espanhola. Contudo, é necessário concordar com Emir Rodríguez Monegal, quando este afirma que somente prêmios não criam a fama de um escritor. Para Monegal (2008 [1972]):

Hay otro camino al reconocimiento, y ese camino es el que pasa por el lector. Porque un premio, una propaganda nacional o internacional, una conspiración de agentes, una diligente mafia, no aseguran que la obra sea leída. Publicada y distribuida, sí: comentada y premiada, es claro. Leída es otra cosa. (MONEGAL, 2008 [1972]).<sup>9</sup>

Após escrever *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversación en la catedral* (1969), romances aclamados e considerados pela crítica como representativos da condição sociopolítica não só do Peru, mas da América Latina, Vargas Llosa escreve *Pantaleón y las visitadoras* (1973) e *La tía Julia y el escribidor* (1977). O escritor perseguia, durante a década de 1960, o objetivo de um Romance Total. J.J. Armas Marcelo relata que Vargas Llosa fizera “ascos del humor, adscribiéndose a la tradición de los escritores que odian el humor en la literatura porque [creía que] la novela degenerase, precisamente por el humor, en subproducto literario o, cuanto menos, en genero menor.”<sup>10</sup> (MARCELO, 2008, p.330).

<sup>6</sup> Um dos principais criadores do romance moderno, tanto na criação quanto na reflexão sobre temas atuais da sociedade latino-americana. (ESQUIVEL, 1999, tradução nossa).

<sup>7</sup> Disponível em

[http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/berlin\\_mario\\_vargas\\_llosa\\_1](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/berlin_mario_vargas_llosa_1).

<sup>8</sup> Disponível em

<http://www.aviondepapel.tv/2011/02/el-rey-de-espana-otorga-a-mario-vargas-llosa-el-titulo-de-marques/>

<sup>9</sup> Há outro caminho ao reconhecimento, e este caminho é o que passa pelo leitor. Porque um prêmio, uma propaganda nacional ou internacional, uma conquista, uma conspiração de agentes, uma diligente máfia, não asseguram que uma obra seja lida. Publicada e distribuída sim: comentada e premiada, é claro. Lida é outra coisa. (MONEGAL, 2008 [1972], tradução nossa).

<sup>10</sup> Vargas desdenhara do humor, vinculando-se à tradição dos escritores que odeiam o humor na literatura,

Contudo, nos romances de 1973 e 1977, o autor descobre e exercita o humor. Quando Marcelo o questiona acerca dessa contradição, Vargas Llosa responde: “eso te indica que ni siquiera en literatura tenemos derecho a ser dogmáticos.” (V.LLOSA *apud* MARCELO, 2008, p.341).

Em *Pantaleón y las visitadoras* (1973), leitores e críticos, surpresos, descobrem essa faceta do humor em Vargas Llosa, mas um humor ácido que coloca em evidência e sob crítica a obediência cega dentro da hierarquia militar. O livro, com o sarcasmo subversivo de seu autor, foi bem recebido. No entanto, Marcelo relata que *La tía julia y el escritor* (1977) provoca reação diferente e que foi recebido como uma traição estética, ideológica, literária e política por um grupo de críticos que julgaram ter Vargas Llosa

abandonado el tono sacralmente moral, casi de música wagneriana; [olvidado] el tono épico-dramático, de denuncia sociológica con todas sus implicaciones ideológicas; además, [dimitido] de la “seriedad” a lo que nos tenía acostumbrados en sus novelas anteriores para descender incluso a la “chismografía” de su propia existencia.<sup>11</sup> (MARCELO, 2008, p.341).

Félix de Azúa publica sua crítica no periódico El País, em outubro de 1977<sup>12</sup>, logo após a publicação de *La tía julia y el escritor*, apontando a inferioridade desse romance em relação ao *La ciudad y los perros*. O crítico comenta, ironicamente, que Vargas Llosa estava

haciendo la carrera al revés. Comenzó como viejo novelista lleno de trucos, artificios, intelectualismos, experimentos y audacias; en la actualidad, en cambio, es un brillante escritor novel, narrando su primer amor con inseguridades que enternecen al lector más bragado, y una auténtica necesidad de ganar al público para su causa. ¿Será el próximo un libro adolescente, mentiroso, locuaz, narcisista e impertinente? Dios se lo inspire. Pero el caso es que, hoy por hoy, Mario Vargas Llosa ha escrito un brillante ejercicio juvenil. No está todavía en el terreno de la literatura; todavía el joven Vargas no desea complicar sus recetas narrativas. Dentro de unos años, cuando su carrera se encuentre firmemente asentada gracias a estos relatos sencillos y sentidos, emprenderá el camino de la renovación, quizá con libros que se llamarán *La ciudad y los perros* o *La casa verde*. (AZÚA, 1977).<sup>13</sup>

---

porque [acreditava que] o romance perde em qualidade, tornando-se, justamente pelo humor, em subproduto literário ou, pelo menos, em gênero menor. (MARCELO, 2008, p.330, tradução nossa).

<sup>11</sup>abandonado o tom sacralmente moral, quase de música wagneriana; [esquecido] o tom épico-dramático de denúncia sociológica com todas suas implicações ideológicas; além disso, [renunciado] à “seriedade” com a qual estávamos acostumados em seus romances anteriores para descer inclusive à “chismografia” de sua própria existência. (MARCELO, 2008, p.341, tradução nossa).

<sup>12</sup> Disponível em [https://elpais.com/diario/1977/10/12/cultura/245458801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/12/cultura/245458801_850215.html).

<sup>13</sup>Fazendo a carreira *de trás pra frente*. Começou como um velho romancista cheio de artimanhas, artificios, intelectualismos, experimentos e audácias; hoje, ao contrário, é um brilhante escritor de romances, contando seu primeiro amor com inseguranças que enternecem o leitor, revelando uma autêntica necessidade

Embora tenha sido também considerado como um “romance rosa<sup>14</sup>”, esse subproduto literário excessivamente “menospreciado por la crítica literária al uso”, *La tía Julia* tornou-se, com o passar dos anos, um dos romances de maior interesse para “seguidores y amigos de MVLL<sup>15</sup> (sic), ellos mismos escritores.” (MARCELO, 2008, p.354; 341). O motivo da ascensão do interesse, segundo Marcelo, é que, “junto a *Elogio de la madrastra*, *La tía Julia* y *el escribidor* es la más flaubertiana de las novelas de MVLL.” (MARCELO, 2008, p.341). Essa característica encontra-se na exploração do cotidiano trivial – ao ponto de torná-lo arte – e na entrega da vida à arte pela personagem Pedro Camacho (tal como Flaubert o fez). Também a submissão da personagem Varguitas a uma espécie de educação sentimental e romanesca é uma característica flaubertiana “a la manera de los modelos, de los grandes escritores en los que [Vargas Llosa] cree.” (MARCELO, 2008, p.342).

Alonso Rabi do Carmo (2010), trinta e dois anos após a publicação de *La tía Julia y el escribidor*, reconhece em artigo publicado no periódico *El Comercio Sociedad*<sup>16</sup>, que o romance foi mal lido e, por isso, condenado ao baú das obras menores. Esse romance não se insere no *boom* da literatura latino-americana<sup>17</sup>, mas em um período em que o olhar estava voltado “hacia la cultura de masas, la performatividad y el espectáculo como materiales

---

de ganhar o público para sua causa. Será o próximo livro um adolescente mentiroso, loquaz, narcisista e impertinente? Deus o inspire. Mas, o caso é que, hoje, Mario Vargas Llosa escreveu um brilhante exercício juvenil. Não está ainda no terreno da literatura; no entanto, o jovem Vargas não deseja complicar suas receitas narrativas. Dentro de uns anos, quando sua carreira encontrar-se firmemente estabelecida graças a estes relatos de sentidos simples, empreenderá o caminho da renovação, talvez com livros que se chamarão *La ciudad y los perros* o *La casa verde*. (AZÚA, 1977, tradução nossa).

<sup>14</sup> “La novela rosa debe su nombre a una cuidada colección literaria. La Novela Rosa, fundada por la editorial catalana Juventud y que el 1 de enero de 1924 saca a la luz el primer número de una colección que se convertirá en genérico para identificar aquellas producciones narrativas que tuvieran como base un asunto sentimental y que fueran construidas con un estilo ameno, sencillo y entretenido, y destinado en su mayoría a mujeres.” (GALLO, In FERNÁNDEZ; MORAZZANI, 2016, p.55).

<sup>15</sup> J.J. Marcelos utiliza, em todo seu estudo sobre Vargas Llosa, *El vicio de escribir*, as iniciais do nome do escritor: MVLL.

<sup>16</sup> Disponível em <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/critica-analisis-tia-julia-escribidor-noticia-689799>

<sup>17</sup> Diferentemente de Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama define o como um “fenómeno de la sociedad de consumo [que funcionou] de conformidad con las leyes del sistema de mercado” (1984, p.51). Quanto ao fim desse período, Rama julga que esteja relacionado a uma estratégia mercadológica de retirada “en el mismo momento en que los riesgos externos – publicitarios y comerciales que ostentaba el *boom* [...] comenzaban a marchitarse” (RAMA, 1984, p.51). Ele afirma o “anunciado óbito”, apoiando-se no argumento de que “en 1972 no se concluyó el ciclo de importantes novelas producidas en el continente, ni declinó la atención de los lectores por algunos de sus autores, ni dejaron de sumarse la producción nuevos escritores” (RAMA, 1984, p.51). Embora seja perspicaz e pertinente a visão de Rama, é necessário reconhecer que características desse período, verificadas por meio da linguagem, temas e estrutura narrativa, subordinavam-se ao anelo dos escritores por um Romance Total. No período do *boom* identifica-se um projeto “a favor de la integración continental, [de] la llamada patria latinoamericana” (GARCÉS, 2013, p.16) atrelado ao compromisso do escritor com as causas políticas e sociais. Já nas décadas de 1970 e 1980 constata-se o surgimento de uma narrativa “que desestima los proyectos novelísticos totalizadores y se enfoca en el tratamiento de realidades personales, parciales e regionales.” (GARCÉS, 2013, p.18).

literarios, la incorporación del melodrama como elemento activo de la trama y, en un sentido bastante amplio, el de la continuación de la experimentación narrativa.” (CARMO, 2010)<sup>18</sup>.

Como leitora de Vargas Llosa, foi que elegi o romance *La tía Julia y el escribidor* (1977) como objeto de estudo<sup>19</sup>. Escrito na fase de rompimento com a esquerda política, esse romance destoa dos primeiros, pertencentes à fase do *boom*, relativamente à proeminência da intenção de apresentar questões sociais e políticas. No entanto, um romance, por si só, é um ato político; é das questões sociais e culturais em *La tía Julia y el escribidor* que emerge o conceito de escritor. Minha intenção foi verificar o processo de construção das personagens Varguitas e Pedro Camacho. Interessa-me, sobretudo, o jogo entre memórias e desmemórias transformado em cenário ou suporte dos conceitos de literatura e de vocação literária que fundamentam o surgimento e ascensão do escritor Varguitas e o surgimento e declínio do escritor Pedro Camacho. Nesse jogo, o romance proporciona um diálogo entre passados e presente e apresenta, para os estudos literários, importantes estratégias narrativas.

Em *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa parte de três fatos vividos ou acontecidos ao seu redor à época em que trabalhou na Rádio Panamericana, em Lima, no ano de 1953, e acrescenta outras recordações e desmemórias, que se entremeiam na tessitura de um passado e, enfatizam, com humor, reflexões sobre a arte e o fazer literários. O primeiro fato recordado (segundo o autor) e narrado é o caso de um escritor de radionovelas cujos déficits de memória afetam a estrutura de suas histórias até culminar na morte de todos os personagens; o segundo foi o namoro e casamento de Vargas Llosa com a irmã da esposa de seu tio; o terceiro, sua descoberta vocacional como escritor.

O que chamo de desmemórias é o preenchimento que o autor faz àqueles espaços da memória deixados pelo esquecimento; em outras palavras: invenções necessárias ao ato de recordar. Isso pode ser explicado a partir da afirmativa de Walter Benjamin (1974) sobre a impossibilidade epistemológica de haver alguma correspondência entre discurso científico e fatos históricos. “Estes últimos”, diz Jeanne Marie Gagnebin (2009, p.40) ao comentar o

---

<sup>18</sup> O olhar estava voltado para a cultura de massa, a performatividade e o espetáculo como materiais literários, a incorporação do melodrama como elemento ativo da trama e, num sentido bastante amplo, para a continuação da experimentação narrativa. (CARMO, 2010, tradução nossa).

<sup>19</sup> Para estes estudos, utilizamos, em citações no corpo do texto, o original em espanhol, primeira edição de setembro de 1977, Barcelona, Caracas, México, Editorial Seix Barral. As traduções em notas de rodapé, realizadas por José Rubens Siqueira, foram transcritas da edição da Editora Objetiva Ltda, sublicenciado para MEDIAfashion, publicação em 2012, Coleção Folha, Literatura ibero-americana, v.3.

pensamento de Benjamin, “adquirem seu status de ‘fatos’ apenas por meio de um discurso que os constitui enquanto tais, nomeando-os, discernindo-os, distinguindo-os nesse magma bruto e não linguístico.” O não linguístico seria o “que, na falta de algo melhor, chamamos de real.” (VIDAL-NAQUET, 1987, p.148 *apud* GAGNEBIN, 2009, p.40).

O que Vargas Llosa faz, portanto, é remexer no não linguístico para trazer à existência fatos. E o faz por meio de articulações: une, formula, desenvolve, organiza, sistematiza, combina, alterca, inventa, enfim, estiliza. E o fato, aquele que era sem ser, passa a ser o que foi: eis a própria vida narrada. Apenas distinguir o que foi do que foi inventado seria um trabalho insípido e improficuo. Por isso, interessam-me, além do fato ou motivo que move o escritor em direção ao passado, o resultado de suas articulações, as vozes que são encenadas no articular de passados e presentes e os gêneros e discursos que, no romance, se apresentam e, eventualmente, se entrecruzam. Os personagens escritores, sobretudo Varguitas e Pedro Camacho; a citação de gêneros como radionovela – na forma de escrita e na encenação –, cinema, teatro e canções, e a interconexão dos filmes e das radionovelas melodramáticos à vida dos personagens respondem aos meus interesses, nesta tese, em *La tía Julia y el escribidor*.

Para Carmo, o traço distintivo de *La tía Julia y el escribidor* é a intensa exploração do “universo de relaciones entre la realidad y la ficción, entre la vida contingente y aquella imaginada y materializada en la escritura.”<sup>20</sup> (CARMO, 2010). Consideramos que, nesse romance, a ‘vida materializada na escritura’, sobretudo na constituição dos personagens escritores, está diretamente relacionada à memória, vivências marcantes de uma época, acionada por uma vivência no presente da enunciação. Em *La tía Julia y el escribidor* ocorre o encontro de dois tempos, em que o passado não só se revela como serve de recurso argumentativo de Vargas Llosa em defesa do seu conceito de literatura e de qual seja o papel do escritor.

O grande tema de *La tía Julia y el escribidor* é a literatura e a vocação literária em um universo semelhante às sociedades que

além de não darem lugar em seu seio à literatura, alimentaram uma constante desconfiança por este ser marginal, um tanto anômalo, que se empenhava,

---

<sup>20</sup> Exploração do universo de relações entre realidade e ficção, entre a vida contingente e aquela imaginada e materializada na escritura. (CARMO, 2010, tradução nossa).

contra toda a razão, em exercer um ofício [de escritor] que nas circunstâncias latino-americanas resultava quase irreal.” (V.LLOSA, 1985, p.135).

Para assumir a vocação nesse contexto era preciso lucidez e loucura na medida certa, tal como teve o poeta Oquendo de Amat, descrito por Vargas Llosa em *Literatura é fogo* (1967), ao padecer “a hostilidade, a indiferença, o menosprezo de nossos países [da América Latina] pela literatura” (V.LLOSA, 1985, p.134). Pedro Camacho, o personagem escritor de radionovelas, apesar da sobrepujança da loucura, tem muito de Oquendo; já Varguitas vence o “mecanismo frio, quase perfeito”, montado por nossas sociedades, “para desanimar [o escritor] ou matar nele a vocação.” (V.LLOSA, 1985, p.134).

Em um romance no qual o autor pretendeu uma *collage* autobiográfica, questionamo-nos sobre a relação que os personagens escritores teriam com a vida de seu criador, ou com o instante dessa vida no momento em que criava. Embora a biografia do autor possa se cruzar em muitos pontos com a narrativa em primeira pessoa de Varguitas, a ficção é o meio em que estão imersos alguns dados biográficos. Uma espada fina de dois gumes que penetrasse até a separação entre o que é memória e o que é ficção (matérias-primas na constituição das personagens), provavelmente não nos ofertaria Camacho, Varguitas e Vargas Llosa, mas dois pálidos personagens e um autor. Portanto, não é na separação, mas na junção de memória e ficção que *La tía Julia y el escribidor* é uma história de amor e casamento com a literatura. No amor, a vocação; no casamento, o sim à escrita: a aliança, o pacto que só se rompe com a inexistência da memória.

Tendo em vista o tema “memórias e desmemórias na configuração dos personagens escritores em *La tía Julia y el escribidor*”, e com o objetivo precípuo de analisar os processos pelos quais se deu a criação literária de Pedro Camacho e Varguitas e a forma que estes dois servem a um dizer de si do autor no romance, dividimos estes estudos em quatro capítulos. Uma vez que a presença da teoria literária desenvolvida por Vargas Llosa é marcante na construção do enredo e de seus personagens – o escrevinhador e o aprendiz de escritor –, elaboramos, no primeiro capítulo, um estudo sobre vocação literária e surgimento do escritor. Consideramos, para isso, a relação da memória (protagonista da criação literária) com os termos “deicidio” e “demônio” – que o autor utiliza como eixos para a análise da obra de García Márquez, no ensaio *García Márquez: historia de un deicidio* (1971). Posteriormente, a partir da forma paródica em que o sentido do passado foi construído no romance e das repercussões que

gerou, apontamos algumas características que mantêm a obra em afinidade com o que se convencionou nomear de pós-modernismo<sup>21</sup>.

*La tía Julia y el escribidor* é uma história de vida, portanto, de pretéritos que o autor ambicionou trazer à tona juntamente com seus habitantes. Aguçado por um presente, ele ruminou um passado. O momento da escritura direciona o foco e o enfoque do olhar. Por isso, no segundo capítulo fizemos um percurso pelo tempo da enunciação da obra, ou seja, pelo local social e político em que estava inserido Vargas Llosa, apontando semelhanças entre os dois tempos – no passado que está no romance e no presente de sua escritura. Nesse percurso, foram úteis tanto as entrevistas do próprio Vargas Llosa quanto seus ensaios da década de 1970 (e outros anteriores a esta década), muitos deles reunidos em *Sabres e utopias: visões da América Latina* (2010) e *Contra Vento e Maré* (1985). Utilizamos também os estudos realizados por Adriane Vidal Costa (2013) em *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*, e por José Luis de Diego (2014) em “¿*Quien de nosotros escribirá el Facundo?* Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)”.

Em *La tía Júlia y el escribidor* há uma mistura de elementos autobiográficos e ficcionais com referências na realidade histórica. Vargas Llosa resgata sonhos e vários momentos de sua juventude; revela-se por meio da seleção temporal e espacial e, sobretudo, por meio da linguagem com a qual ele presentifica o passado. Porém, presentificar o passado não é resgatar o real, resgatar o vivido em sua integridade. O passado é recriado no decorrer da escrita, na discursividade. Na recriação, emergem semelhanças e discrepâncias entrelaçadas ao dizer de si. Nosso propósito no terceiro capítulo foi analisar como se correlacionam os elementos autobiográficos, autoficcionais e ficcionais assim como os efeitos de sentido gerado por estes gêneros. Em busca de um lugar para *La tía Julia y el escribidor* no espaço biográfico, partimos dos conceitos de autobiografia de Philippe Lejeune e de Leonor Arfuch e dos conceitos de autoficção estudados por Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Vincent Colonna. A expectativa era selecionar características genéricas que nos proporcionassem um enfoque mais preciso para conhecimento e análise dos personagens escritores. Contudo,

---

<sup>21</sup> Não é nossa intenção alimentar a discussão acerca de estabelecimentos de períodos ou de suas nomenclaturas. Contudo, muito do estudo realizado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) apontam para as mudanças ocorridas em *La tía Julia y el escribidor* relativamente aos romances anteriores de Vargas Llosa e orientam-nos a uma análise desse romance tendo como eixo a ironia e os textos melodramáticos – paródias e pastiches - pelos quais se constroem os personagens escritores.

‘precisão’ não é uma palavra pertencente ao campo semântico do ‘gênero’ ao qual identificamos *La tía Julia y el escritor*: a autoficção.

Embora ainda reste a dúvida se “é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual”, como colocada por Philippe Gasparini (*apud* NORONHA, 2014, p.16), o que já é conhecido e reconhecido como característica da autoficção forneceu-nos ferramentas para nossa análise. No capítulo quatro, examinamos a formação dos personagens escritores, à procura de um dizer e de um autodizer do criador. Pudemos demonstrar como as técnicas narrativas dos vasos comunicantes e das caixas chinesas utilizadas por Vargas Llosa corroboraram a escrita autoficcional que se consubstancializa nos personagens escritores.

Pedro Camacho e Varguitas são duas vidas que se tangenciam e se constroem sob um olhar voltado para o passado. É como se Vargas Llosa pretendesse ser biógrafo e autobiógrafo ao mesmo tempo, sem, contudo, abandonar o terreno da ficção; é como se ele quisesse transplantar um ser da realidade para a ficção, porém, o ser vivo, como afirmou Antonio Candido, jamais terá aproveitada “integralmente a sua realidade” pelo autor,

primeiro, porque é impossível [...] captar a *totalidade do modo de ser duma pessoa*, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele *conhecimento específico, diferente e mais completo*, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 2014, p.65, grifos nossos).

O encanto da autoficção que está também no “conhecimento específico, diferente e *mais completo*” que ela proporciona (conforme a definição de Antonio Candido), leva-nos a entender que a totalidade habita em fragmentos de tempos que se transubstancializam em linguagem e se reúnem num agora. Por meio dos fragmentos, ultrapassando os limites da linearidade da escrita, a linguagem esboça a completude do instante.

Consideramos que a autoficção não pretende a exposição da totalidade de uma vida por definir essa totalidade como uma ilusão ou utopia; e sequer pretende que a exposição seja a representação literalmente especular de uma realidade. Autoficção são fragmentos da vida recortados pela memória e reunidos como um mosaico pela desmemória. Simulações de si; imaginário de si; o irreal, a hipótese; a verdade e o falseamento camuflados; a ideia e suas defesas; o subterfúgio: tudo incrustado nas personagens.

O trabalho artístico autoficcional de *La tía Julia y el escritor* – do que foi ou deveria ter sido ou do que seria se tivesse sido de outra forma – resulta em um discurso que expomos nas

considerações finais. O encontro entre tempos, nesse romance, promove a apologia da literatura na epopeia de um escritor.

**CAPÍTULO I**  
**CONJECTURAS EM TORNO**  
**DA GÊNESE**  
**DE ROMANCES**

*Me he visto yo mismo a mis catorce o quince años, en la grisácea Lima de la dictadura del general Odría, exaltada con la ilusión de llegar a ser algún día un escritor, y deprimido por no saber qué pasos dar, por dónde comenzar a cristalizar en obras esa vocación que sentía como un mandato perentório.*

*(Vargas Llosa, 1997)*

## 1. CONJECTURAS EM TORNO DA GÊNESE DE ROMANCES

### 1.1 A vocação

O início sempre instigou a imaginação do homem. Ele não consegue se ver no meio de uma reta cujo fim é conhecido e não saber onde, como, quando e por que tudo foi criado. Pela narrativa primordial é que ele busca primeiramente; depois, pelo ato que tornou possível a narratividade: a criação – ato e não efeito do criar. Também para adentrar nos significados e formas e processos de criação literária ficamos à procura de analogias ou de metáforas que elucidem o movimento que torna viva, ou que pelo menos corporifica a palavra literatura em seus diversos gêneros. Quanto a estes, Mikhail Bakhtin já se encarregara de nos informar sobre sua instabilidade após serem elaborados em diferentes campos de utilização da língua. Os gêneros são volúveis; transformam-se e se unem ao sabor do tempo e do espaço, funcionando como “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2016, p.20). Essas correias realizam transferência de potência. Dessa forma, sociedade e linguagem se fazem por meio de gêneros, que, muitas vezes, resultam de atos humanos de criação; atos que almejam arte. Dentre atos, o romance.

O gênero romanesco, segundo Bakhtin (2015, p.29), “é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.” Paulo Bezerra, no prefácio de *Teoria do romance I* (2015), apresenta o heterodiscurso (diversidade de discursos) como “um universo discursivo povoado por uma diversidade de linguagens e vozes sociais, que são pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua compreensão verbalizada, horizontes semânticos e axiológicos.” (BEZERRA in BAKHTIN, 2015, p.13). O romance é, portanto, a elaboração e apresentação artística desse universo que representa o homem e sua vida, mas, principalmente, representa “o homem falante e a vida que fala pelo heterodiscurso.” (BEZERRA, in BAKHTIN, 2015, p.13).

*La tía Julia y el escribidor* congrega, dentre outros, discursos sobre artes, essencialmente a literária; sobre a relação de amor e preconceito diante de subgêneros; cultura de massa e massificação; interação entre literatura e meios massivos; ato e processo criativo. Contudo, um discurso que permeia e penetra todos os outros é a formação do ser escritor, a vocação literária.

Se é uma história de amor, *La tía Julia y el escribidor* é uma história de amor a literatura. Por isso, a pergunta que subjaz nesse romance emerge em nossos estudos: perguntamos pelo antes do texto: o que impulsiona a escritura de um romance? Perguntamos pelo que deflagra o processo de criação literária. Se uma matéria bruta inanimada poderia originar a vida ou se esta viria apenas de outro ser, a ciência já concluiu pela biogênese e não nos restaria mais questionamento para ousarmos uma analogia com a criação literária: romance nasce de romance. Porém, se não a ciência, certamente a literatura já desmitificou a existência de matéria bruta, pois nada há de bruto, no sentido de primeiro, e nada há de inanimado; e nenhuma matéria – se algo dessa forma pode ser chamado – assim seria, se não fosse pela vida. Sim: um romance pode ter nascido de uma “matéria bruta inanimada”. A abiogênese não explicou a vida humana, mas favorece reflexões sobre a arte do romanceio, na qual não há cercas e impossibilidades. De uma camisa suja nascem ratos, estrelas e mundos. Por isso, e não pela biogênese, também é possível romance nascer de romance. Basta analisar pais e filho, antecessores e sucessor, ou seja, identificar influências, discursos, diálogos, ideologias, intertextualidades, semelhanças estruturais, formais e de conteúdos, e tudo mais que houver de inscrito no *corpus*, para desenharmos uma árvore genealógica do romance. Podemos até mesmo, como Borges, seguir o caminho inverso para admitirmos que o que veio depois foi quem criou o seu predecessor.<sup>22</sup> Mas, inicialmente, nossa procura não é pelo ser primeiro ou anterior, mas pelo instante fecundo originário de cada romance.

Por que se escreve e como tudo começa é o que também os escritores se perguntam. Clarice Lispector diz que deve ter seguido a vocação de escritora por ser a escrita um aprendizado que não exige muito estudar, senão a “própria vida que se vai vivendo em nós e ao redor de nós”. Fernando Sabino disse que se soubesse o motivo pelo qual escrevia, provavelmente deixaria de escrever, pois essa pergunta tem a mesma gravidade da por que se nasce, vive e morre. Um escreve para ser mais amado pelos amigos, como García Márquez, outro para ganhar a vida, como Faulkner e outro ainda para salvar a alma, como Fernando Pessoa (BRITO, 2014)<sup>23</sup>. As

---

<sup>22</sup> Borges, em *Kafka e seus precursores*, utilizando seu recurso argumentativo preferido, a enumeração, demonstra como Kafka criou seus precursores. A lista é curta, porém suficiente para comprovar que o presente, mais especificamente a escrita, altera o passado. Borges afirma que, apesar de o poema *Fears and scruples* de Robert Browning ter sido escrito antes de Kafka existir e deste poema “profetizar a obra de Kafka”, este é que torna a existência do poema possível, pois “nuestra lectura de Kafka afina e desvia sensiblemente nuestra lectura del poema”. O poema se modifica a partir de Kafka. Borges ainda acrescenta que “cada escritor crea a sus precursores. Su labor [a escrita] modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 1974, p. 109). O autor remete a um movimento no qual um poema profetiza um escritor que altera o poema que o profetizou; o que veio depois modificou o antes. Assim se produzem, borgeamente, passados.

<sup>23</sup> José Domingos de Brito organizou o livro “*Por que escrevo?*” da série “Mistérios da Criação Literária

finalidades da escritura aproximam-nos do ato de ficcionar: é como se a ficção fosse um verbo que tivesse a urgência de ser conjugado e os motivos da urgência são inventados para preencherem o espaço do não sei. Para Vargas Llosa (1997, p.6)., “escribir significa [...] la mejor manera posible de vivir, con prescindencia de las consecuencias sociales, políticas o económicas que puede lograr mediante lo que escribe.”<sup>24</sup>

Mario Vargas Llosa publicou como ensaio, seis anos antes de *La tía Julia y el escribidor*, tese de seu doutorado, um estudo acerca das obras de Gabriel García Márquez, com ênfase em *Cem anos de solidão*, intitulada *García Márquez: história de um deicídio* (1971). O que move Vargas Llosa nesse estudo é o anseio de conhecer e explicar o processo criativo literário. Anseio também presente em suas ficções, como veremos em *La tía Julia y el escribidor*. Ele desde muito se perguntava:

O que há por trás dessa permanente transmutação da realidade em ficção? A pretensão de preservar certas passagens importantes contra a passagem do tempo devorador? O desejo de exorcizar, transfigurando-os, certos fatos dolorosos e terríveis? Ou, simplesmente, um jogo, uma embriaguez reunindo palavras e fantasia? Quanto mais escrevo, mais difícil me parece encontrar uma resposta. (V.LLOSA, 2010. p.38).

E foi assim e devido a essas interrogações, que Vargas Llosa se aventurou a explicar o ato e o processo criativo que dão origem aos romances de García Márquez. Para que possamos também mergulhar na aventura de pensar, não só a origem do processo criativo, mas o que dele e nele surge e perdura em *La tía Julia y el escribidor*, faremos uma breve exposição do eixo “deicídios e demônios” que sustenta a análise de *Cem anos de solidão* no ensaio de Vargas Llosa.

## 1.2 Entre demônios e deicídios

---

que é a resposta dessa pergunta aos cânones da literatura, da poesia, e do jornalismo. Em alguns casos, a resposta já fora dada pelos escritores; em outros, Brito busca até mesmo na poesia pela resposta, como foi o caso de Augusto dos Anjos: (A princípio escrevia simplesmente / Para entreter o espírito... Escrevia / Mais por impulso de idiossincrasia / Do que por uma propulsão consciente. / Entendi, depois disso, que devia, / Como Vulcano, sobre a forja ardente / Da ilha de Lemnos, trabalhar contente, / Durante as 24 horas do dia!)

<sup>24</sup> “escrever significa [...] a melhor maneira possível de viver, independentemente das conseqüências sociais, políticas ou econômicas que possam ser alcançadas com o que se escreve” (V.LLOSA, 1997, p.6, tradução nossa).

Ángel Rama publica na Revista Marcha, em 5 de maio de 1972, o artigo *Vade Retro*, do qual se inicia uma polêmica entre ele e Vargas Llosa, que perdura até o mês de outubro desse mesmo ano, em relação ao ensaio *García Márquez: história de um deícidio*<sup>25</sup>. No artigo, segundo Vargas Llosa (1972, in V.LLOSA, 1985, p.179), Rama afirma que as opiniões sobre a vocação narrativa “transportam-nos em cheio à teologia” e critica-o “por manejar uma metáfora mais que uma definição crítica fundada”.

Consideramos que não importa a metáfora ser religiosa, política ou de qualquer outro discurso: desde que favoreça a construção de significados, é recurso válido e mesmo digno para o estabelecimento de conceitos ou a fundamentação de uma crítica. Vargas Llosa (1985, p.182) mesmo responde a Rama com uma pergunta retórica: “desde quando não é válida a metáfora para descrever uma dada realidade?”. Embora quase sempre de rara beleza, ela não é um mero ornamento. Quanto mais conhecemos de um elemento da relação mais conheceremos do outro: assim entendemos a metáfora. Por isso, será importante analisar os termos colocados em relação metafórica com o ato criador – deícidio e demônios – na busca de uma compreensão dos conceitos apresentados por Mario Vargas Llosa em seu ensaio. Esses conceitos são sustentados e utilizados como estratégia narrativa na construção do enredo e dos personagens em *La tía Julia y el escribidor*.

Entendemos que, enquanto estabelece teorias em seu ensaio, Vargas Llosa está focando o fazer literário (de onde surgem a vocação e os temas, sobretudo) de García Márquez; porém, ele revela também o conceito que tem referente ao próprio fazer literário. Assim que Vargas Llosa entende e é assim que cria ou pretende à criação. Para J.J. Armas Marcelo,

Artículos, conferencias, documentos, opiniones, ensayos de mayor o menor envergadura, independientemente de su rigor académico, forman un bosque dialéctico en que el novelista [Vargas Llosa] se sumerge con cierta frecuencia, para reconocerse a sí mismo en aquellas constantes literarias que le sirven de paradigma.<sup>26</sup> (MARCELO, 2008, p. 316)

### 1.2.1 Deícidio

<sup>25</sup> Vargas Llosa responde com o artigo *O regresso de Satã*; Ángel Rama responde a esse artigo com *O fim dos demônios*; e Vargas Llosa responde com *Ressurreição de belzebu ou a dissidência criadora*.

<sup>26</sup> Artigos, conferências, documentos, opiniões, ensaios de maior ou menor magnitude, independente de seu rigor acadêmico, formam um bosque dialético em que o romancista [Vargas Llosa] se submerge com certa frequência, para se reconhecer naquelas constantes literárias que lhe servem como um paradigma. (MARCELO, 2008, p.316, tradução nossa).

Ângela Gutierrez (1996, p.18), em uma análise da relação de reversibilidade entre a vida do escritor Vargas Llosa e sua escrita afirma que a

rebeldia de Lúcifer na criação de seu próprio mundo habita o olhar do escritor. Diante da realidade, [o escritor] vê-se sempre insatisfeito, rebelde luciferino, deicida, impulsionado à criação de uma nova realidade que, por ser outra, não é necessariamente edênica, podendo ser, ao contrário, uma descida ao reino das sombras. (GUTIERREZ, 1996, p.18).

A ânsia de obter respostas ao que define o escritor, como ele surge, qual a origem de sua vocação e o que o sustenta a prosseguir nesse ofício mesmo em condições excepcionalmente difíceis, tais como as vividas por García Márquez, conduz Vargas Llosa à construção e exploração do conceito de deicida. Em *García Márquez: História de um deicidio*, Vargas Llosa afirma que:

escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Éste es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. (V.LLOSA, 1971, p.76)<sup>27</sup>

O ato de escrever, segundo o autor, é uma tentativa de corrigir, mudar ou abolir a “realidade real” e de substituí-la por uma fictícia, segundo a insatisfação com essa realidade. É como se o escritor fosse tomado por uma consciência da imperfeição e da incompletude inerente à condição humana e passasse a sofrer do desejo de alteração da perspectiva que se projeta ao seu olhar. A insatisfação o angustia e o impulsiona à escrita que é, ao mesmo tempo, destruição e criação. O escritor não quer o nada ou destruir unicamente. Ele quer a vida, mas outra vida nesta mesma. Contudo, nem sempre o resultado é algo melhor que aquela geradora de insatisfações, pois a questão não é ser melhor ou pior, mas ser outra; mesmo que redunde, por exemplo, em retrato e explicitação de problemas sociais: a semelhante ainda será outra vida.

---

<sup>27</sup> Escrever romances é um ato de rebelião contra a realidade, contra Deus, contra a criação de Deus, que é a realidade. É uma tentativa de correção, mudança ou abolição da realidade real, de sua substituição pela realidade fictícia que o romancista cria. Este é um dissidente: cria vida ilusória, cria mundos verbais porque não aceita a vida e o mundo tal como são (ou crê que sejam). A raiz de sua vocação é um sentimento de insatisfação com a vida; cada romance é um deicidio secreto, um assassinato simbólico da realidade. (V.LLOSA, 1971, p.76, tradução nossa).

Podemos nesse conceito de escritor vislumbrar certa distinção romântica entre o escritor e o resto dos mortais: ele é o que vê, conseqüentemente sofre, e busca transformar as sociedades, mesmo se mantendo a margem delas; Vargas Llosa afirma que

Esta vocación, en su origen, es una comprobación, o, en el peor de los casos, una invención: quien la asume, automáticamente establece una diferencia entre él y los demás, aquéllos que se resignan en todo o en parte a la realidad, y se declara a sí mismo un ser *marginal*. ¿Esta diferencia es cierta? ¿Quien la proclama no puede, por razones psicológicas y sociales auténticas, someterse como los otros a la evidencia inapelable de lo real? ¿O, simplemente, no quiere hacerlo? ¿Es un apestado o un simulador? La cuestión será zanjada por la praxis de esta vocación: ella convertirá, objetivamente, a quienes la asumen en seres marginales, en suplantadores de Dios. (V.LLOSA, 1971, p.86).<sup>28</sup>

Contudo, se nos ativermos ao pensamento existencialista (que Vargas Llosa compartilhara primeiro com Sartre e depois com Camus), veremos que a distinção não é entre escritores e não escritores, não é uma questão de genialidade, mas de ocorrência da descoberta e do sentimento do absurdo, comum entre os homens. Para Albert Camus (2005, p.26), um primeiro sinal desse sentimento se revela naquele “singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente dos gestos cotidianos, em que o coração procura em vão o elo que lhe falta. [...] tudo começa pela consciência e nada vale sem ela”. O absurdo nasce com o questionamento e a constatação da ausência de sentido da vida. “Começar a pensar”, diz Camus (2005, p.18), “é começar a ser atormentado”. De posse da visão do absurdo que é o viver seguido da obviedade da morte, dois escapes, segundo Camus, devem ser refutados: o suicídio e a esperança de outra vida. Todo sentido que se queira dar à vida será um engodo. É preciso se manter no absurdo e se sustentar nele, naqueles lugares “desertos e sem água, onde o pensamento chega aos seus limites” (CAMUS, 2005, p.23).

A constatação do absurdo – que não está no homem nem no mundo, mas na presença comum de ambos –, é o início de “uma confrontação e de uma luta sem trégua”. Luta que, segundo Camus (2005, p.46), supõe a “ausência total de esperança (que nada tem a ver com o

---

<sup>28</sup> Esta vocação, em sua origem, é uma comprovação ou, no pior dos casos, uma invenção: quem a assume, automaticamente estabelece uma diferença entre ele e os demais (aqueles que se resignam parcial ou totalmente à realidade) e se declara marginal. É correta esta diferença? Quem a proclama não pode, por razões psicológicas e sociais autênticas, submeter-se como os outros à evidência inapelável do real? Ou simplesmente não quer fazê-lo? É um pervertido ou um simulador? A questão será resolvida na práxis desta vocação: ela converterá, objetivamente, àqueles que a assumem, em seres marginais, em suplantadores de Deus. (V.LLOSA, 1971, p.86).

desespero), a recusa contínua (que não deve ser confundida com a renúncia) e a insatisfação consciente (que não se poderia assimilar à inquietação juvenil)”.

Lendo uma teoria com a outra, a de Vargas Llosa com a de Camus, depreende-se que o escritor é aquele que constata o absurdo, que nutre uma insatisfação consciente com o mundo (realidade) e que o recusa continuamente, mesmo sabendo que esta recusa não destruirá esse mundo ou uma dada realidade. Para Camus a destruição de qualquer uma das partes – o mundo ou o homem – eliminaria o absurdo, e este precisa manter-se vivo para dar origem à revolta. Para Vargas Llosa, o escritor passa a agir como um rebelde, um suplantador de Deus ao criar mundos fictícios provenientes de suas insatisfações. O resultado de sua rebeldia, o romance, é que provocaria a morte simbólica da realidade – “un deicidio secreto”. Realicídio seria um neologismo mais próximo desse conceito, pois a realidade é que seria assassinada e não Deus. E assassinada “simbolicamente”, algo que ocorre no terreno da linguagem e se estanca no ponto médio do caminho entre desejo e concretização. Porém, Vargas Llosa compreende que

No hay aguas bautismales capaces de lavarlo de ese crimen de suprema soberbia que, en un instante dado, lo llevó a esa rebeldía total: la voluntad de asesinato de la realidad. El ejercicio de su vocación es un paliativo, no un remedio. Nunca triunfará en su vertiginoso, casi siempre inconsciente designio de sustituir: cada novela será un fracaso, cada cuento una desilusión. Pero de esas derrotas sistemáticas sacará nuevas fuerzas, y otra vez lo intentará, y fracasará y seguirá escribiendo, en pos de la imposible victoria. Su vocación será un simulacro continuo gracias al cual podrá vivir. (V.LLOSA, 1971, p.86).<sup>29</sup>

O escritor é, portanto, semelhante ao homem que constatou o absurdo e nele permaneceu até a revolta que se manifesta com e na escrita. Notamos, também, na vertiginosa tarefa do escritor descrita por Vargas Llosa, semelhança com Sísifo, o homem condenado pelos deuses ao castigo de empurrar uma rocha da base ao topo de uma montanha, de onde ela tornava a rolar para a base: Sísifo deveria, sucessiva e eternamente, voltar à base e empurrar a mesma rocha, montanha acima. “Os deuses certamente pensaram [...] que não haveria castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança.” (CAMUS, 2005, p.137). No entanto, a análise que

---

<sup>29</sup> Não existem águas batismais capazes de lavá-lo deste crime de suprema soberba que, em dado instante, o levou a essa rebeldia total: a vontade de assassinar a realidade. O exercício de sua vocação é um paliativo, não um remédio. Jamais triunfará em seu vertiginoso e, quase sempre, inconsciente desígnio de substituir: cada romance será um fracasso, cada conto uma desilusão. Porém, destas derrotas sistemáticas retirará novas forças e, outras vezes tentará e fracassará, e seguirá escrevendo em busca da vitória impossível. Sua vocação será um simulacro contínuo, graças ao qual poderá viver. (V.LLOSA, 1971, p.86, tradução nossa).

Camus faz desse mito nos aproxima de um Sísifo feliz. Talvez não quando atinge sua meta de levar a pedra até o topo (a escritura); talvez não quando “contempla a pedra despencando” (a concretização do romance e o fracasso no assassinato da realidade), mas sim durante seu regresso para buscar novamente a pedra (entre um romance finalizado e a próxima escritura). O “regresso de Sísifo” seria para o escritor o momento da constatação, de discernir e rebelar-se contra uma dada realidade.

Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração, [...] essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha. (CAMUS, 2005, p.139).

Como observou Camus parafraseando um crítico católico, “a arte, qualquer que seja seu objetivo, faz sempre uma concorrência culpada a Deus” (CAMUS, 2005, p.297). A arte literária como imitação a Deus ou forma de concorrência a ele pode ter origem na revolta contra a finitude da vida, contra a morte, o não-ser. Assim, o romance seria uma ação pela durabilidade. Contudo, uma vez que o “castigo”, tal como em Sísifo, é nunca alcançar a meta, mas sempre buscá-la, resta ao escritor “tentar manter viva, para os vivos e através da palavra viva [...], a lembrança gloriosa dos mortos” (GAGNEBIN, 2009, p.27). Isso presume uma resistência contínua ao loto, saboroso fruto do esquecimento oferecido a Ulisses pelos Lotófagos (Canto 9, 1978, p.83) e a todos nós durante nossa odisséia. A tarefa do escritor passa a ser um trabalho pela memória.

### 1.2.2 Demônios

O uso do vocábulo ‘demônio’ foi o motivo de Angel Rama ter afirmado que as opiniões de Vargas Llosa sobre vocação narrativa constituíam um regresso à teologia. Vargas Llosa responde a Rama:

Para qualquer leitor de boa fé<sup>30</sup>, deveria ficar claro que os ‘demônios’ de meu ensaio não são os sulfurosos personagens de cauda flamígera e tridente dos Evangelhos, e sim criaturas estritamente humanas: certo tipo de obsessões negativas – de caráter individual, social e cultural – que

---

<sup>30</sup> Nesse artigo, Vargas Llosa acusa Rama de má fé na interpretação de seus demônios; no seguinte, ele escreve: “antes temi que de má fé e agora temo que de boa fé” (V.LLOSA, 1985 [1972], p.187).

antagonizam um homem com a realidade em que vive, de tal modo e a tal ponto que fazem brotar nele a ambição de contradizer tal realidade refazendo-a verbalmente. (V.LLOSA, 1985, p.179).

Ao dizer que seus demônios não são “os sulfurosos personagens de cauda flamígera e tridente dos Evangelhos”, mas que “são criaturas estritamente humanas”, Vargas Llosa nos conduz ao entendimento de que o homem é o demônio de si mesmo. O vocábulo em sua origem grega – *daimon* – não possui uma etimologia precisa. Segundo Valcicléia Pereira Costa,

a presença desse termo nas mais antigas tradições gregas, ao mesmo tempo que exerceu um certo fascínio, devido a sua riqueza de significados, possibilitou um desafio aos autores posteriores que ora elegiam um desses significados, ora utilizavam vários ao mesmo tempo. Platão, como grego, não permaneceu imune ao termo, recorrendo a ele em quase todos os seus diálogos e cartas. Mas Platão, nem sempre se contenta em expor o que a tradição veicula, às vezes ele adapta um dos sentidos a sua própria concepção filosófica. (COSTA, 2001, p.102)

Os *daimons* seriam um remanescente da Idade de Ouro utilizado pelos deuses como protetores e vigias das decisões dos homens. Entretanto suas funções e significações foram estendidas. Em Platão, eles são mensageiros e intérpretes, uma vez os deuses não poderiam se misturar com os homens; acompanhantes de cada homem em sua vida e, após a morte, para conduzir a alma ao lugar estabelecido pelos deuses; e escolhidos pelas almas para a nova existência da alma e quanto a vida que levará. (COSTA, 2001). Dessa forma, a responsabilidade pelas escolhas da alma será atribuída inteiramente a ela e nenhum *theos* poderá ser acusado de interferir nesse processo. (COSTA, 2001, p.103).

Esses seres não estariam necessariamente vinculados ao bem ou ao mal e seriam como gênios inspiradores presidindo ou assistindo o destino e o caráter dos homens. Porém, observamos em todas as definições o subentendido de certa incapacidade do homem de agir por si mesmo sem a assistência dos deuses ou dos *daimons*; estes existiriam como gênios fora do homem. Embora o vocábulo persista polissêmico, a teoria romântica traz o gênio<sup>31</sup> para dentro do homem, do artista especificamente. Isso sim estaria mais próximo da definição “criaturas estritamente humanas” de Vargas Llosa, e, mais ainda, do orgulho estritamente humano.

---

<sup>31</sup> “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte”, ou “[...] gênio é a inata disposição de ânimo [ingenium] pela qual a natureza dá regra à arte”. Com base nessa definição, conclui-se que “o gênio se opõe totalmente ao espírito de imitação” (KANT, I. *Analítica do belo* § 46, p. 153, apud SÜSSEKIND, 2009, p.32). De acordo com Sussekind, “o gênio nunca adota as regras ou as formas prontas da tradição; sua característica principal é a originalidade. Isso porque, simplesmente repetir algo que já foi feito, de acordo com algum conceito estabelecido, não tem como resultado o sentimento de prazer que constitui a beleza.” (SÜSSEKIND, 2009, p.33). Em Hegel, a questão do gênio ganha um caráter histórico. Ela está ligada ao diagnóstico a respeito da modernidade, pelo qual se identifica a mudança incontornável no papel cultural da criação artística. (SÜSSEKIND, 2009).

Parece-nos que o ocorrido aos autores das antigas tradições gregas também se passou com Vargas Llosa: foi tomado de fascínio pela palavra, adaptando-a a sua teoria literária. Ele a utiliza 163 vezes em seu ensaio, no qual observamos que os demônios significam tanto os temas quanto os “hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte enemistaron [lo escritor] con la realidad”. (V.LLOSA, 1971, p.78).<sup>32</sup> Vargas Llosa diz que esses demônios nutrem a vocação de escritor e se convertem:

en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, en esas ficciones en las que ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en ‘temas’ (V.LLOSA, 1971, p.78)<sup>33</sup>

Logo, na [...] *história de um deicídio*, que podemos chamar de história de um “realicídio”, sobrevivem os demônios. Entretanto, aquele “certo tipo de obsessões negativas – de caráter individual, social e cultural” (V.LLOSA, 1985, p.179), que Vargas Llosa nomeia demônios, nada mais é que a força de algo vivido, impregnado em algum espaço do ser, que insiste em continuar sendo ou voltar, de alguma forma, a ser. Defendemos que o que Vargas Llosa chama de obsessões negativas são memórias que emergem da confluência inevitável entre “el homo psychologicus y el homo sociologicus”, expressão de Winter e Sivan (1999), citados por Elizabeth Jelin (1998, p.20); confluência que torna a memória em “una reconstrucción más que um recuerdo” (JELIN, 1998, p.21).

No entanto, não podemos desconsiderar o significado que o *daimon* adquiriu no romantismo e, a partir desse significado, compreender a atuação do escritor Vargas Llosa e dos personagens escritores Pedro Camacho e Varguitas em *La tía Julia y el escribidor*. Traçando um paralelo entre a antiguidade clássica – em que as Musas cumpriam o papel, tal como os daimones, de intermediadora entre deuses e homens – e o romantismo, Donald Schuler (1992, p.11), afirma que “o gênio (agora sem Deus, sem deuses, sem Musas) se anuncia como energia interior, segregada, confinada, diabólica e temida”.

---

<sup>32</sup> “Os demônios significam tanto os temas quanto os fatos, pessoas, sonhos, mitos cuja presença ou ausência, cuja vida ou cuja morte tornaram inimigos o escritor e a realidade.” (V.LLOSA, 1971, p.78, tradução nossa).

<sup>33</sup> Esses demônios nutrem a vocação de escritor e se convertem nos materiais de seu trabalho de reedificação da realidade e naqueles que tentará, simultaneamente, de recuperar e exorcizar com palavras e com fantasia no exercício desta vocação que nasceu e se nutre deles, nessas ficções em que eles, disfarçados ou não, onipresentes ou secretos, aparecem e reaparecem, uma e outra vez, convertidos em tema. (V.LLOSA, 1971, p.78, tradução nossa).

O gênio, no romantismo, é uma força criativa, uma inspiração, um dom, que explode espontânea e repentinamente no artista. Diante dessa explosão, o artista romântico impõe-se, conforme afirma Benedito Nunes (1993, p.62), “a tarefa universal de legislador do reino dos fins espirituais intangíveis, onde, imune à lei da causalidade e às mutáveis circunstâncias do mundo exterior, ocupa, como o viu Lamartine, um lugar firme e elevado com relação à humanidade”.

Pela imortalidade debate-se o artista romântico. Na impossibilidade de alcançá-la, vê na arte a herança e a marca de sua vida. Manter-se-á vivo pela memória: ele será um passado viajando no tempo e ocupando múltiplos espaços sequer sonhados pelos mortais. Como passado, incumbe-se a tarefa de ser a marca de um tempo habitando outros tempos, fundamentando-se, para isso, em sua própria genialidade. Intuição, espontaneidade, liberdade assim como a insatisfação com o mundo e com a finitude da vida fluem do gênio.

No romance *La tía Julia y el escribidor*, como o próprio personagem Varguitas reconheceu, Pedro Camacho “se parece [...] a los escritores românticos”. Embora tenha ficado ressentido com a comparação de Varguitas, a esquiva de Camacho foi proeminentemente romântica: “- En todo caso, ellos se parecen a mí [...]. Nunca he plagiado a nadie. Se me puede reprochar todo, menos esa infamia.” (V.LLOSA, 1977, p.30).

### 1.3 Romance: experiência e memória

No início de *García Márquez: historia de un deicidio*, o autor escreve: “Más importante que saber cómo ocurrieron [los] hechos del pasado local es averiguar cómo sobrevivieron en la memoria colectiva y cómo los recibió y creyó (o reinventó) el propio escritor”<sup>34</sup> (V.LLOSA, 1971, p.09). O importante é o processo mnemônico que está na origem do romance. Especificamente no caso de escritores, esse processo cria temas, caso as experiências tenham sido gravadas “con fuego en su memoria” (V.LLOSA, 1971, p.78). Não há como, tendo a memória como objeto a ser trabalhado, a ser inscrito pelo fogo, prescindir da imagem de violência e dor – mesmo que não seja essa imagem a única com valor e potência do fogo.

---

<sup>34</sup> “Mais importante do que saber como ocorreram os acontecimentos do passado local é descobrir como eles sobreviveram na memória coletiva e como foram recebidos e criados (ou reinventados) pelo próprio escritor.” (V.LLOSA, 1971, p.09, tradução nossa).

Contudo, é essa relação entre experiência e memória que promove o sopro e o ressurgir do “mais longo, mais profundo, mais duro dos passados.” (NIETZSCHE, 1987, p.84).

Nietzsche (1987, p.84) considera que “talvez mesmo não haja nada mais terrível e monstruoso em toda a pré-história do homem” do que sua mnemotécnica como resposta ao antiquíssimo problema da maneira para se fazer uma memória, de como imprimir “algo a esse em parte embotado, em parte estouvado entendimento-de-instante, a essa viva aptidão de esquecimento, de modo que permaneça presente”. A proposição mestra impingida ao homem foi: “imprime-se algo a fogo, para que permaneça na memória: somente o que não cessa de fazer mal [doer, em outra tradução], permanece na memória”. Dessa forma, memórias foram fabricadas ou destruídas conforme a necessidade ou o poder dominante de uma época ou de uma cultura, pelo “instinto que advinha na dor o mais poderoso meio auxiliar da mnemônica.” (NIETZSCHE, 1987, p.85).

Nietzsche refere-se ao fabricar de memórias por instâncias políticas, culturais ou religiosas, à violência impingida para a seleção e criação de verdades: forma tão humana de criar o que será chamado de realidade, de inventar a história por apagamentos e reescritas. Um romance, no entanto, protege-se dessa crítica com o escudo da ficção e sustentando-se, muitas vezes, no fato de que, como afirmou Isak Dinesen (*apud* ARENDT, 2007, p.188), “todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito”. Se contar, narrar oralmente, possui um efeito psicanalítico de catarsis, de cura, também a escrita de si cumpre esse papel acrescido de uma função, como afirmou Michel Foucault (2004, p.147) retirando a palavra em Plutarco, “*etopoiética*”, ou seja, a escrita de si age “como um operador da transformação da verdade em *ethos*”<sup>35</sup>. Seria, portanto, um construir-se com o outro e para outro, possivelmente resultando em uma nova visão de si mesmo.

Contudo, é no oferecer-se ao outro que a escrita de si, constituindo-se em romance, revela-se como arte: a experiência é reificada. Como disse Hannah Arendt (2007, 182) referindo-se a Rilke: na arte, “a reificação é algo mais que mera transformação; é transfiguração, verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até as cinzas pudessem irromper em chamas”.

---

<sup>35</sup> *Ethos* seria, grosso modo, um autorretrato em que se imprimem qualidades, com o objetivo de criar e representar uma autoimagem, ou seja, uma imagem não necessariamente vinculada à identidade daquele que enuncia. Na perspectiva da Análise do Discurso, o *ethos*, segundo Discini (2008), encontra-se no sujeito construído no discurso; é uma imagem do autor, um autor discursivo construído pela e na tessitura do texto, e não o autor real.

### 1.3.1 Experiência

No valor dado à experiência por Vargas Llosa, podemos afirmar que *O narrador* de Walter Benjamin (1994) estava marcado a fogo em sua memória, tanto na definição de narrador quanto na priorização da experiência para a arte de narrar. Embora Benjamin esteja se referindo à narrativa oral que antecede o surgimento do romance, há semelhança nos conceitos e aplicação destes. Vargas Llosa se esmera em defender García Márquez como um narrador atravessado por múltiplas experiências, as quais redundaram em *Cem anos de Solidão*<sup>36</sup>.

García Márquez seria uma mistura dos dois grupos de narrador apresentados por Benjamin, decorrentes de experiências diferentes: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, respectivamente, aquele que conhece as tradições de seu povo e aquele que viaja muito e, logo, tem muito que contar. De acordo com Benjamin (1994, p.199), “a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”.

Embora Vargas Llosa não cite Walter Benjamin em seu ensaio, quando responde ao *Vade Retro* de Angel Rama, reconhece que o filósofo estava na origem da sua formulação teórica:

Jamais pretendi dar uma definição ‘científica’ do romancista. Tracei uma hipótese pessoal, mas não original: ela deve sua origem empírica à minha própria de escritor, e sua formulação, chamemo-la ‘teórica’, a um grupo de autores dos quais, certamente, não está excluído o excelente Benjamin, a quem Rama me acusa haver posto de lado por outros ‘idealistas’.  
(V.LLOSA, 1972, in V.LLOSA, 1985, p.182)

Sem uma experiência que seja comunicável, a narrativa está fadada ao fim, avisa Benjamin (1994, p.201) ao constatar a baixa das ações da experiência com a “evolução secular das forças produtivas”. Em Vargas Llosa, sem a experiência, os demônios que incitam ao exercício da vocação não existiriam. Os demônios são classificados, de acordo com as experiências vividas pelo escritor, em três tipos: pessoais, históricos e culturais. Da mesma

---

<sup>36</sup> Em *La realidad real*, primeiro capítulo de *García Márquez: história de um deicídio*, Vargas Llosa traça a árvore genealógica de García Márquez e faz emergir a história de seus avós, em Aracataca, na costa atlântica da Colômbia, que vivia naqueles anos o auge da banana. No papel de biógrafo, Vargas Llosa relaciona as histórias de família e do vilarejo, assim como muito da vida pessoal e profissional de García Márquez, aos personagens e enredos de suas histórias. “A falta de algo mejor, Aracataca vivía de mitos, de fantasmas, de soledad y de nostalgia. Casi toda la obra literaria de García Márquez está elaborada con esos materiales que fueron el alimento de su infancia. Aracataca vivía de recuerdos cuando él nació; sus ficciones vivirán de sus recuerdos de Aracataca.” (V.LLOSA, 1971, p.13)

forma, a obra será inserida em determinada categoria de acordo com a intensidade de intervenção de cada demônio. Para Vargas Llosa:

Los ‘demonios’ que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas, y esto es importante, porque de la proporción en que los ‘demonios’ personales, históricos o culturales hayan intervenido en su edificación, depende la naturaleza de la realidad ficticia (V.LLOSA, 1971, p. 93).<sup>37</sup>

A experiência é a condição da existência da narrativa, mas esta se realiza pela memória, a “perpetuadora do romancista.” (BENJAMIN, 1994, p.211). A memória é a linha pela qual navega o tempo – passado, presente e futuro. E se ela é uma construção, seu constructo é o que nomeamos de espaço e tempo. Por ela é que estamos sempre nos tornando sem sermos. Tudo passa. Na luta contra a finitude, próprias do humano (luta e finitude), o escritor percebe, na linguagem e na escrita, uma forma de aprisionar o tempo, de paralisar o espaço, de mudar o rumo da história, de lutar contra a morte. A cada romance, ele comemora a vitória e sofre a derrota. Eis a vida. E o que a movimenta é o próprio homem ao vivê-la. Os demônios pessoais, históricos ou culturais definidos por Vargas Llosa por ‘obsessões negativas’ formam o combustível para o trânsito da vida à morte e da morte à memória.

Contudo, nem toda experiência trafega da memória à escrita. Vargas Llosa questiona em *Cartas a un joven novelista* (1997)<sup>38</sup> o porquê de algumas memórias não se transformarem em material de criação, em matéria-prima para a escrita narrativa:

¿Por qué, entre los infinitos hechos que se acumulan en la vida de un escritor, hay algunos cuantos que resultan tan extraordinariamente fértiles para su imaginación creadora, y otros muchísimos en cambio desfilan por su

---

<sup>37</sup> Os ‘demônios’ que decidem e alimentam a vocação podem ser experiências que afetaram especificamente a pessoa do suplantador de Deus, herança da sociedade e seu tempo ou experiências indiretas da realidade real refletidas na mitologia, na arte ou na literatura. Toda obra de ficção projeta experiências destas três ordens, porém em doses distintas, e isto é importante, pois, da proporção em que os ‘demônios’ pessoais, históricos ou culturais tenham intervindo na sua edificação, depende a natureza da realidade fictícia. (V.LLOSA, 1971, p. 93, tradução nossa).

<sup>38</sup> *Cartas a um joven novelista* possui doze fictícias cartas nas quais se tratam, basicamente, sobre a vocação literária, a função, o uso e criação de cada elemento da narrativa e a construção e progressão do enredo no romance. O autor ainda acrescenta alguns conceitos, ideias próprias e uma rica crítica ao fazer literário de muitos escritores, tomados como exemplos. O livro guarda, além do visível trocadilho no título e da redação epistolar, semelhanças com o livro de Rainer Maria Rilke (*Cartas a um jovem poeta*, 1903) no propósito de falar e ensinar sobre a construção do texto. Lembrando que a escrita epistolar é uma das modalidades de escrita de si, podemos afirmar que nas cartas, apesar do inevitável didatismo inerente à intenção delas, para o espectro autobiográfico muito comum às obras de Vargas Llosa.

memoria sin convertirse en desencadenantes de la inspiración? (V.LLOSA, 1997, p.17).<sup>39</sup>

O autor afirma não saber com certeza a resposta, mas suspeita que a mesma divergência que deu origem à vocação é que realizaria a seleção do material vivido para a ação do imaginar criador. Ele conjectura que

las caras, anécdotas, situaciones, conflictos que se imponen a un escritor incitándolo a fantasear historias, son los que se refieren a disidencia con la vida real, con el mundo tal como es, [...] seria la raíz de la vocación del novelista, la recóndita razón que empuja a una mujer o a un hombre a desafiar al mundo real mediante la simbólica operación de sustituirlo con ficciones” (V.LLOSA, 1997, p.17).<sup>40</sup>

A resposta pode estar de fato na vivência, mas não necessariamente naquela oriunda da insatisfação e de sua conseqüente dissidência com o mundo. Consideramos que aqui o sentido panteístico (já esvaziado da palavra vivência) deve a ela retornar para a explicação daquilo que, embora já vivido, ressurge em um dado momento com tamanha força a ponto de presentificar-se. Referimo-nos àqueles atos ligados à vida pela infinitude de vida que se manifesta neles, àquela mesma definição encontrada por Hans-Georg Gadamer no estudo da história do conceito de vivência, e também do vivenciar e do vivido (GADAMER, 1999, p.117-132). O ato que se torna vivência seria um instante de vida que carregaria nele toda a vida. Contudo, “a relação da vida e da vivência não é a de um geral para um particular. A unidade da vivência [...] encontra-se, antes, numa relação direta com o todo, com a totalidade da vida” (GADAMMER, p.129). A vida está no instante, o instante é a vida no seu todo; e esta é a forma de ela expandir-se: ser, acontecer, permanecer, tornar-se.

Dois outros termos diríamos que estão, também, presentes no ressurgir do vivido e que, semelhante à vivência, seriam responsáveis por um fato, e não outro, ter a força de acionar a imaginação criadora. Eles são os levantados por Yosef Hayim Yerushalmi, em *Reflexiones sobre el olvido*, proferidas no Colóquio de Royamont, Paris, 1982, e por Walter Benjamin em *Sobre o conceito de História* (2012), ensaio publicado no ano de sua morte, em 1940, no qual apresenta dezoito teses em defesa do materialismo histórico atrelado ao messianismo em

<sup>39</sup> Por que entre os infinitos feitos que se acumulam na vida de um escritor, há alguns que se tornam extraordinariamente férteis para sua imaginação criadora, e outros, contrariamente, desfilam por sua memória sem desencadear a inspiração? (V.LLOSA, 1971, p. 93, tradução nossa).

<sup>40</sup> Os rostos, casos, situações, conflitos que se impõem a um escritor incitando-o a criar histórias, são aqueles que se referem à dissidência com a vida real, com o mundo como é, [...] seriam a raiz da vocação do romancista, a razão oculta que leva uma mulher ou um homem a desafiar o mundo real através de a operação simbólica de substituí-lo por ficção. (V.LLOSA, 1997, p.17, tradução nossa).

contraposição ao historicismo; os termos são, respectivamente, *halakhah* (hebraico) e *Jetztzeit* (alemão).

Apesar de, segundo Yerushalmi, em a toda a Bíblia existir uma conclamação à memória, ao ‘não esquecer’, os sábios estudiosos da Torá não se angustiam com a possibilidade de a história ser esquecida, pois haveria uma linha de transmissão e recepção para garantir o trânsito do conhecimento do passado para o futuro: a Tradição. Para eles, a única história que a memória retém é aquela que pode

integrarse en el sistema de valores de la halakhah. El resto es ignorado, olvidado.[...] Cada grupo, cada pueblo tiene su halakhah, pues la halakhah no es la ley, nomos, en el sentido alejandrino y después paulínico. La palabra hebrea viene de halakah, que significa marchar; halakhah es por lo tanto, el camino por el que se marcha, el Camino, la Vía, el Tao, ese conjunto de ritos y creencias que da a un pueblo el sentido de su identidad y de su destino. (YERUSHALMI, 1989, p.20, 22).<sup>41</sup>

A *halakhah*, aqui entendida por ‘o que um povo é’, não necessariamente está na história dele, mas é depreensível das histórias desse povo. Ela pode até ser esquecida, mas não morre. Consideramos que, assim como há a ‘halakhah’ de um povo, também haveria a de um indivíduo: aquilo que o identifica, aquele conjunto de linhas por ele percorridas, trançadas e entrecruzadas. Porém, esse conjunto, focalizável em dado momento, continua seu percurso, transformando-se, permanecendo nele apenas elementos-vida, elementos passíveis de continuidade ou de reinício em presentes atuais e vindouros.

O segundo vocábulo com o qual constatamos um paralelo com o conceito de vivência e contrapomos à resposta de Vargas Llosa sobre a relação da memória com o surgimento dos temas, encontra-se em Walter Benjamin. Na segunda tese de *Sobre o conceito de história*, Benjamin (2012, p.10) traz a ideia de uma possível e única forma de felicidade existente somente no passado, “indissolúvelmente ligada à [imagem da] redenção”. Para Benjamin, é possível entrar em contato com esse passado, pois existiria “um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa”. Na quinta tese, Benjamin (2012, p.12) principia a contrapor materialismo histórico e historicismo. Enquanto os historicistas afirmam: “a verdade não nos

---

<sup>41</sup> A única história que a memória retém é aquela que pode ser integrada no sistema de valores da halakhah. O resto é ignorado, esquecido. [...] Cada grupo, cada povo tem sua halakhah, pois a halakhah não é a lei, nomos, no sentido alexandrino e depois paulino. A palavra hebraica vem de halakhah, que significa marchar; halakhah é, portanto, o caminho pelo qual se marcha; o Caminho, a Via, o Tao, aquele conjunto de ritos e crenças que dá a um povo o sentido de sua identidade e seu destino. (YERUSHALMI, 1989, p.20, 22, tradução nossa).

foge”, o materialismo histórico reconhece que “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela; o passado só pode ser apreendido no momento de seu reconhecimento”. O presente, somente quando se reconhece como intenção do passado, recupera o instante intencionado naquele passado. O encontro desses dois tempos seria possível num tempo preenchido pelo “Agora”, que Benjamin (2012, p.20) declara ser o *Jetztzeit*, “modelo do tempo messiânico, [que] concentra em si toda a história de toda a humanidade e corresponde milimetricamente à figura da história da humanidade no contexto do universo”. Consideramos, para além do sentido dado por Benjamin, que o *Jetztzeit*, aquele instante preenchido pelo “Agora”, porque decorrente de um passado<sup>42</sup> que não se extingue, seria também o instante, o motivo e o instigador da escrita literária. Da congruência entre presente e passado, consideramos o advir de temas para o escritor. Há algo de vida que insiste em voltar a ser um tornar-se; algo que foi gerado pela força do instante e nele somente existiu, existe e persiste.

É nosso objetivo rastrear em *La tía Julia y el escribidor* esse instante gerador de Pedro Camacho e de Varguitas e que neles habitam. Vargas Llosa (1977) diz que esse romance nasceu “como casi todo lo que he escrito, a base de ciertos recuerdos”. Nele estão fragmentos da vida do autor e da vida de uma época representada por seus espaços e a arte com a qual os preenche: música, radionovelas, teatro, cinema. Fragmentos que sobrevivem em *La tía Julia y el escribidor* permanece a memória, essa mistura do que foi com o que poderia ter sido com o não me lembro mais e com o que invento. Consideramos que a memória bem pode ser o paradigma do romance.

### 1.3.2 Memória

O conceito do tempo messiânico em Benjamin é parecido com o conceito de espaço no conto *Sobre o rigor da ciência*, de Borges. No conto, o mapa de um Império, devido ao rigor dos cartógrafos, foi construído, inicialmente, na medida da cidade, depois da província até coincidir ponto por ponto com o tamanho do Império. As gerações futuras, decidindo pela inutilidade daquele mapa, abandonaram-no. Porém, “Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos”. (BORGES, 1982,

<sup>42</sup> Para os judeus, segundo Benjamin, a investigação do futuro estava proibida e isso não os relegava a viver num tempo homogêneo e vazio, pois, para eles, “cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar o Messias.” (BENJAMIN, 2012, p.20).

p.117). O mapa seria uma representação da realidade: se a representação corresponde milimetricamente à realidade, ela perde a sua função de representar e não precisa mais existir. Essa é uma leitura do conto; analogamente, o *Jetztzeit*, o tempo preenchido pelos tempos, ao corresponder “milimetricamente à figura da história da humanidade”, torna desnecessária a subdivisão temporal de passado, presente e futuro. Em outras palavras: existiria uma dimensão a que podemos nomear de eternidade, que prescinde do tempo. Nessa dimensão, a memória não poderia existir, pois esta só é apreendida na relação entre o tempo presente e o passado; ou ela não precisaria existir, pois não existiria o esquecimento. A memória é criada do tempo. Por isso é que, prescindível ao *Jetztzeit*, é imprescindível à história. Porém, ela é uma representação do passado e, por mais perfeita que fosse, não o cobriria milimetricamente.

Na conferência internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”, em 8 de Março de 2003, em Budapeste, Paul Ricoeur apresentou seu ensaio “Memory, history, oblivion”<sup>43</sup>. Embora com o mesmo título de seu livro, nessa conferência, o autor propôs-se empreender “uma espécie de releitura crítica a partir de uma inversão de ponto de vista.” (RICOEUR, 2003). Sua ênfase recaiu não na memória como matriz da história, “mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu.” Segundo Ricoeur (2003), o processo da memória na reapropriação do passado histórico possui enigmas que devem ser elucidados. Um destes enigmas decorre da afirmativa aristotélica de que “a memória é *do* passado.” Ricoeur questiona o sentido da preposição “de” nessa afirmativa (a memória pertence ao passado? Está nele? Ela pertence ao passado, mas reside no presente? Ou ela é uma representação do passado?). E responde:

uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está *presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve.* (RICOEUR, 2003, grifo nosso)

Em 1977, alguns meses antes da primeira publicação de *La tía Julia y el escribidor* pela editora Seix Barral, em uma entrevista concedida a José Miguel Oviedo<sup>44</sup> – por ocasião de uma Conferência dedicada a Mario Vargas Llosa pela Universidade de Oklahoma e pela

<sup>43</sup> Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia).

<sup>44</sup> Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html>. Entrevista concedida a José Miguel Oviedo para a Revista Vuelta, México (1977).

revista *World Literature Today* – o escritor explica a estrutura desse romance, fundamentando-o em três recordações: do escritor de radionovela, da definição de sua vocação literária e de sua primeira experiência matrimonial. Ele diz que a origem mais remota do romance é o escritor de radionovelas, “cuja lucidez fora devorada por algum tempo por suas histórias melodramáticas” (VARGAS LLOSA, 2012, p.7), pois não lhe saía da cabeça a história de Raúl Salmón e sempre pensara “en escribir alguna vez algo que se relacionara com esto”<sup>45</sup>. Ao que recordava do escritor, o autor acrescentaria, em capítulos separados, as radionovelas que o personagem teria escrito. Esse foi o projeto. Porém, ao estruturá-lo, ocorreu ao autor, “para que o romance não fosse excessivamente abstrato”, que “poderia ser contrapesado por una história real” (V.LLOSA, 2012, p.7). Assim, surgem os contrapesos ditos reais: a vocação e o matrimônio.

“Presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve”, na memória do escritor está, portanto, a origem desse romance. Está na luta contra os esquecimentos e na criatividade com que o escritor preenche cada um deles. Há um desejo pela escrita do rastro, a inscrição da “lembrança de uma presença que não existe mais” (GAGNEBIN, 2009, p.44). No entanto, Vargas Llosa constata que, na transposição da memória para a escrita, seu projeto para o romance, de associar à história do protagonista delirante uma história pessoal, não se realizou:

El proyecto empezó a desbaratarse a la hora de llevarse a la práctica. Es decir, los episodios en los que yo quería no ser sino veraz y contar solamente cosas que estaba absolutamente seguro que habían ocurrido así, eran completamente imposibles, porque la memoria es engañosa, y se contamina de fantasía y porque en el momento mismo de escribirse el elemento imaginario se filtra, se instala y se incorpora irremediabilmente a lo que uno escribe. Y al mismo tiempo, en los capítulos que son supuestamente o síntesis o paráfrasis de los radioteatros del protagonista, la pura invención tampoco existe. Hay también unos ingredientes, intrusos, diríamos, que proceden de la realidad objetiva, que se van infiltrando poco a poco (V.LLOSA, 1977)<sup>46</sup>

Vargas Llosa responsabiliza a memória, por seu projeto não ter se realizado conforme idealizara para *La tía Julia y el escribidor*: “la memoria es engañosa, y se contamina de

---

<sup>45</sup> Idem

<sup>46</sup> O projeto começou a desmoronar quando colocado em prática. Ou seja, os episódios em que eu queria ser nada mais do que sincero e só dizer coisas que eu tinha absoluta certeza de terem acontecido daquela forma eram completamente impossíveis, porque a memória é enganosa e contaminada pela fantasia, e porque, no momento de escrever, o elemento imaginário é filtrado, instalado e irremediavelmente incorporado ao que se escreve. E, ao mesmo tempo, nos capítulos que supostamente são a síntese ou a paráfrase das radionovelas do protagonista, a pura invenção também não existe. Há também alguns ingredientes, intrusos, diríamos, que vêm da realidade objetiva, que se infiltram pouco a pouco (V.LLOSA, 1977, tradução nossa).

fantasia”. Entretanto, se unicamente à memória, por ser enganosa, é deixada a responsabilidade pelas alterações, corre-se o risco de uma solução imediata mediada pela escrita. Recordação total registrada, guardada como a memória de Funes. Quando Pedro Camacho, o escrevinhador, começa a misturar suas personagens e suas tramas, o leitor clama por um arquivo e pode julgar, precipitadamente, que não foi um caso de loucura, mas de desordem externa: que fosse uma gaveta cheia de envelopes de A a Z e os ouvintes da rádio continuariam envolvidos na urdidura ‘camachiana’. Porém, consideramos que tão responsável quanto a memória pela modificação do projeto de romance é a própria escrita, que já foi considerada<sup>47</sup> um “rastros privilegiado que os homens deixam de si mesmo” (GAGNEBIN, 2009, p.111). Se o rastro, inscrição da “lembrança de uma presença que não existe mais” (GAGNEBIN, 2009, p.44), é ausência, sua escrita é dupla ausência. Esse caráter da escrita que a fragiliza como transposição do rastro foi assim analisado:

Se as “Palavras” só remetem às coisas na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do objeto real que ele significa. (GAGNEBIN, 2009, p.44).

A consciência da fragilidade essencial do rastro, da memória e da escrita pode ser árdua ao historiador cuja tarefa é “lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática da verdade” (GAGNEBIN, 2009, p.44). No entanto, ao escritor, pode fomentar sua criatividade, de modo que a imaginação e a técnica literária preencham os buracos da memória, abertos pelo esquecimento. Uma vez preenchidos, com invenção e criatividade, os dois terrenos, o do antigo buraco e o da memória, têm que se conformar um ao outro e, muitas vezes, a memória tem que ser modificada para isso. A escrita literária, tendo como aliado o esquecimento, colabora na construção da topografia da memória, em uma “operación de dar sentido al pasado” (JELIN, 2002, p.27).

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en las huellas “mnésicas” del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en si mismas, no constituyen “memória” a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido.<sup>48</sup> (JELIN, 2002, p.30).

---

<sup>47</sup> A escrita foi considerada metáfora fundadora de memória e de lembrança, porém, devido “à consciência da fragilidade e da caducidade das criações humanas [...] não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana (GAGNEBIN, 2009, p.112).

<sup>48</sup> O que o passado deixa são traços nas ruínas e marcas materiais nos traços mnésicos do sistema

Também devemos considerar que na reconstrução de um passado memorável ocorre uma confluência da memória individual com a social. Como afirma Vargas Llosa (1971, p.142), os demônios culturais, pessoais e históricos estão interligados e é “imposible marcar los límites entre influencia y coincidência”. Isso acontece porque demônios pessoais, históricos e culturais correspondem a processos mnemônicos que ocorrem em indivíduos

insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual e interactivo se impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales específicos. Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos.<sup>49</sup> (JELIN, 2002, p.19).

#### 1.4 Memórias compartilhadas: a polêmica *La tía Julia*

*La tía Julia y el escritor* é bastante ilustrativo do ato de dar sentido ao passado, tornando-o memória escrita. Esse romance rendeu a Vargas Llosa sérios problemas com a ex-esposa, Julia Urquidi, e também com o amigo Raúl Salmón, por ter revelado que este era a origem da personagem Pedro Camacho. O “esboço da esfera do privado” para se constituir, requer “sua publicidade, ou seja, a inclusão do outro no relato” (ARFUCH, 2010, p.47). Narrar memórias próprias seria impossível sem se referir ao outro. A vida de um só é na existência do outro. Logo, todos são expostos. Dessa forma, no processo de construção de memória há “actores sociales diversos, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada – quienes la vivieron e quien la heredaran, quienes la estudiaran y quienes la expresaran de diversas maneras – [que] pugnan por afirmar la legitimidad de “su” verdad.”<sup>50</sup> (JELIN, 2002, p.40).

Julia Urquidi, primeira mulher do escritor, escreve e publica, em 1983, *Lo que "Varguitas" no dijo*, atitude que resultou em uma situação conflituosa entre os dois. Vargas Llosa, irritado com a publicação, retirou de Julia o direito ao seu primeiro romance, *La ciudad y los perros*,

---

neurológico humano, na dinâmica psíquica das pessoas, no mundo simbólico. Mas esses traços, em si mesmos, não constituem "memória", a menos que sejam evocados e colocados em uma estrutura que lhes dê significado. (JELIN, 2009, p.30, tradução nossa).

<sup>49</sup> inseridos em redes de relações sociais, grupos, instituições e culturas. Rapidamente e sem solução de continuidade, a passagem do individual para o social e interativo é imposta. Aqueles que têm memória e lembram-se são seres humanos, indivíduos, sempre localizados em contextos de grupos específicos. É impossível lembrar ou recriar o passado sem apelar para esses contextos (JELIN, 2002, p.19, tradução nossa).

<sup>50</sup> “no processo de construção de memória há “atores sociais diversos, em diferentes ligações com a experiência passada – aqueles que a viveram e a herdaram, que a estudaram e os que a expressaram de maneiras diferentes – lutam para afirmar a legitimidade da “sua” verdade”. (JELIN, 2002, p. 40, tradução nossa).

que lhe havia cedido por ocasião do divórcio e, sobre as memórias de Julia, respondeu à revista *Cambio* 16<sup>51</sup> (*apud* COMAS, 1990): “Es un libro que yo no he leído. Comencé a hojearlo y me di cuenta de que era puramente chismográfico, lleno de un tremendo rencor y de insultos contra Patricia<sup>52</sup> y contra mí. Entonces no pude leerlo, no quise leerlo y, desde luego, jamás lo pienso leer”. Para José Comas, *Lo que "Varguitas" no dijo* trata-se de “un documento subjetivo, desde la perspectiva de una mujer abandonada, que se sintió engañada y agraviada”. (COMAS, 1990)

Sobre Raúl Salmón que, à época da publicação de *La tía Julia y el escribidor*, era prefeito de La Paz, Vargas Llosa disse que, “ni siquiera sabía si estaba vivo”. No entanto, como uma personagem política de Bolívia, Salmón teve seus brios atingidos e declarou, segundo o próprio Vargas Llosa em entrevista a Raúl Peñaranda, publicada no periódico *Página Siete*, em 02 de fevereiro de 2014: “Yo conozco perfectamente a ese señor Vargas Llosa, y voy a escribir un libro de sus andanzas homosexuales en La Paz”. Porém, José Comas (1990) cita em artigo publicado no periódico *El País*<sup>53</sup>, que Raúl Salmón teria respondido em entrevista:

Si usted me preguntara qué opino de Vargas Llosa escritor y qué opino de su participación en política, yo le respondería esto: es un reelaborador. Por ejemplo, fue el protagonista, vivió en un liceo o estudió en un liceo, en Lima, y escribió *La ciudad y los perros*, donde el capítulo sobresaliente es la vida de los jovencitos homosexuales del colegio donde él estudió. Un día tuvo un rechazo sexual en una zona del Perú que se llama Loreto, en una casa de pecado, y la anécdota la reelabora en *Las visitadoras*, ¿me comprende? Pero yo creo que Perú no requiere novelas sino un verismo extraordinario para solventar y resolver sus problemas.” (COMAS, 1990)<sup>54</sup>

Desafetos instituídos, Vargas Llosa (2012, p.7) não menciona no prólogo da edição de 1999 o nome de Raúl Salmón (assim como o fez abertamente na entrevista citada) como sendo o escritor de radionovelas (o que realmente não caberia a um prólogo). Porém, diz que a história do matrimônio foi apenas uma *collage* autobiográfica, cujo resultado foi a transformação de

<sup>51</sup> Revista de notícias, análises, reportagens e entrevistas sobre atualidade na Espanha e no mundo, citada por José Comas, em 03 de junho de 1990, em uma publicação no periódico *El País*, de Buenos Aires, disponível em [http://elpais.com/diario/1990/06/03/cultura/644364004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/03/cultura/644364004_850215.html). Comas não menciona a data da entrevista nem o nome do entrevistador.

<sup>52</sup> Patricia é a segunda mulher de Vargas Llosa, sua prima e, realmente, sobrinha de Julia Urquidi.

<sup>53</sup> À época da entrevista, 1990, Raúl Salmón era proprietário da emissora Radio Nueva America, em La Paz, Bolívia.

<sup>54</sup> Se você me perguntasse o que penso de Vargas Llosa como escritor e o que penso da sua participação na política, eu responderia: ele é um reelaborador. Por exemplo, ele foi o protagonista, viveu ou estudou em uma escola secundária em Lima, e escreveu *La ciudad y los perros*, em que o capítulo notável é a vida dos jovens homossexuais da escola onde ele estudou. Um dia ele teve uma rejeição sexual em uma zona do Peru chamada Loreto, uma casa de pecado, e o caso é reproduzido em *Las visitadoras*, me entende? Mas acredito que o Peru não requer romances, mas um verismo extraordinário para saldar e resolver seus problemas. (COMAS, 1990, tradução nossa).

verdades, quando transladadas para a ficção, em “mentiras (quer dizer, umas verdades duvidosas e inverificáveis)”.

Embora a justificativa (ou esquivia) do autor (no prólogo) possa ter mitigado os ânimos, ela não deve desviar o leitor dos traços autobiográficos presentes na obra e das informações históricas, contextuais, que esses mesmos traços congregam. São traços de memória individual que tocam a social fazendo com que ambas se sustentem e perdurem em unidade, pois “toda memoria – aun la más individual e privada – es constitutivamente de carácter social” (RICOEUR, 1999, *apud* JELIN, 2002, p.34). Segundo Jelin,

La experiencia es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida e compatible. Es la agencia humana que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en u sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura [...] que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales [...] que se convierten en vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas de historia. (JELIN, 2002, p.37)<sup>55</sup>

Também não podemos deixar de entender que há uma vivência compartilhada e que aqueles que hoje a rememoram partem de locais de enunciação diferentes e aqueles que viveram a mesma experiência a vivenciaram de forma também diferente. A experiência “no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino [...] está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza”<sup>56</sup> (SCOTT, 1999; VAN ALPHEN, 1999 *apud* JELIN, 2002, p.34). Scott (1999, p.77 *apud* JELIN, 2002, p.35) explica que os sujeitos são constituídos discursivamente, mas que há “conflictos entre sistemas discursivos, contradicciones dentro de cada uno, múltiples significados de los conceptos”<sup>57</sup>.

Vargas Llosa fundamentou seu romance em dados autobiográficos – usou seu próprio nome como narrador em primeira pessoa e o nome verdadeiro da primeira esposa – e biográficos – na rememoração de uma pessoa com a qual conviveu (inclusive citou o nome desta pessoa em entrevista). Com isso criou, no mínimo, uma situação embaraçosa para Julia Urquid e Raúl

<sup>55</sup> A experiência é vivenciada subjetivamente e é culturalmente compartilhada e compatível. É a agência humana que ativa o passado, incorporada nos conteúdos culturais (discursos em um sentido amplo). A memória, então, ocorre quando há sujeitos que compartilham uma cultura [...] que tentam "materializar" esses significados do passado em vários produtos culturais [...] que se tornam veículos da memória, tais como os livros, museus, monumentos, filmes de história. (JELIN, 2002, p.37, tradução nossa).

<sup>56</sup> Não depende direta e linearmente do evento ou acontecimento, [...] mas é mediado pela linguagem e pelo quadro cultural interpretativo em que é expresso, pensado e conceituado. (SCOTT, 1999; VAN ALPHEN, 1999 *apud* JELIN, 2002, p.34, tradução nossa)

<sup>57</sup> Existem conflitos entre sistemas discursivos, contradições dentro de cada um, múltiplos significados de conceitos (SCOTT, 1999, p.77 *apud* JELIN, 2002, p.35, tradução nossa).

Salmón. Temos de considerar que, embora existam “múltiples sistemas discursivos e múltiples significados [...] los sujetos no son receptores pasivos sino agentes sociales con capacidad de respuesta e transformación.” (JELIN, 2002, p.35).

Vargas Llosa reconheceu como erro a atitude de ter revelado que a personagem Pedro Camacho surgira de Raúl Salmon e, na entrevista concedida ao jornalista Raúl Peñaranda (2014), demonstrou seu arrependimento. Contudo, observamos na resposta dada a mesma ironia e humor que permeiam o romance. Vargas Llosa revelara o nome de Raúl Salmón ao peruano José Miguel Oviedo. E aqui ele se comporta como Pedro Camacho com seus clichês na construção de um estereótipo do argentino:

Yo cometí la equivocación, que no he vuelto a repetir nunca más, de contarle a un periodista argentino que la historia estaba inspirada en un autor de radioteatro que yo había conocido en Lima, y dice su nombre... Y eso salió en Argentina, no sé cómo llegó a La Paz y entonces Raúl Salmón se indigno.<sup>58</sup> (VARGAS LLOSA, 2014).

É preciso deixar claro que o que disseram Raúl Salmón e Julia Urquidi não anula ou desmente Vargas Llosa; são falas diferentes que nos apontam quem é cada um deles para si mesmo ou qual é a representação que fazem do passado no presente. O passado torna-se, assim, uma questão de intencionalidade, leitura e interpretação. Ricoeur (1999) explica:

Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no pude deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer lo que ha sucedido no suceda, el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. Además de que los acontecimientos del pasado pueden interpretarse de otra manera, la carga moral vinculada a la relación de deuda respecto al pasado puede incrementarse o rebajarse, según tengan primacía la acusación, que encierra al culpable en el sentimiento doloroso de lo irreversible, o el perdón, que abre la perspectiva de la exención de la deuda, que equivale a una conversión del propio sentido del pasado. Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación tanto en el plano moral como en el del simple relato, como un caso de acción retroactiva e la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado.<sup>59</sup> (RICOEUR, 1999, p.49, *apud* JELIN, 2002, p.39)

---

<sup>58</sup> Eu cometi o erro, que nunca mais vou repetir, de dizer a um jornalista argentino que a história foi inspirada por um dramaturgo que eu conheci em Lima, e ele disse o nome dele... E isso saiu na Argentina, eu não sei como ele chegou em La Paz e Raúl Salmón irritou-se. (VARGAS LLOSA, 2014).

<sup>59</sup> Embora, realmente, os fatos sejam indelévels e não se possa desfazer o que foi feito, nem fazer com o que aconteceu não aconteça, o significado do que passou, ao contrário, não é fixado definitivamente. Além do fato de que os eventos passados podem ser interpretados diferentemente, o ônus moral ligado à relação da dívida com o passado pode ser aumentado ou reduzido, segundo tenha primazia a acusação, que mantém o culpado em um sentimento doloroso e irreversível, ou o perdão, que abre a perspectiva de isenção da dívida, o que equivale a uma conversão do sentido do passado. Podemos considerar esse fenômeno de reinterpretação

Mesmo se desconsiderássemos a questão essencial de que há um recorte intencional de um passado e uma leitura e interpretação realizada pela mesma pessoa que fez este recorte, não podemos nos esquecer de que esta pessoa é um romancista. O que decorre dos posicionamentos de Julia Urquide e Raúl Salmón é uma sobreposição de realidades facultando o surgimento de um novo universo ficcional (além do próprio romance) que é, curiosamente, semelhante às radionovelas de Pedro Camacho em relação à mistura dos elementos das narrativas. Em outras palavras: tia Julia não é Julia Urquide nem Pedro Camacho é Raúl Salmón. Eles pertencem a universos diferentes, vivem em dimensões diferentes, mas assim como nas radionovelas do romance, pessoas da vida real invadem a cena de uma memória, tornando assim o real da vida semelhante à ficção.

Outro fato que não podemos desconsiderar nesse quiproquo é a possibilidade de haver uma questão comercial, um jogo mercadológico para promover o romance pelas apresentações de analogias entre ficção e realidade. Vargas Llosa, por ocasião da escrita e publicação desse romance, como veremos adiante (Capítulo II), estava em processo de rompimento com a esquerda política e, provavelmente, não teria mais o apoio de Cuba, da Casa das Américas e de seus antigos companheiros na divulgação de suas obras. Embora sua fama já estivesse bastante estabelecida, esse apoio ainda era muito precioso. Além do mais, o mercado já entrara como preponderante na legitimação da obra literária. Estar na lista dos mais vendidos tornara-se critério de valor. Para esse mercado da escrita, a estratégia foi a criação e manutenção de um público leitor, como afirma Alfredo Bosi (2002, p.249), “faminto de uma literatura que [fosse] especular e espetacular. Autor e leitor perseguem a representação do show da vida, incrementado e amplificado”.

Devemos atentar também para a época em que todo esse melodrama, numa relação com a memória, se instaura no texto e fora dele. Embora seja resultado de memórias provenientes da década de 1950, *La tía Julia y el escribidor* foi escrito quando se principiou uma explosão da midialidade (com recursos tecnológicos utilizados para as retóricas de autenticação das marcas ficcionais bem desenvolvidos) em que o simples espiar pelo buraco da fechadura como atividade do leitor já se tornara quase uma obsessão<sup>60</sup> pela violação do privado.

---

tanto no nível moral quanto no do relato simples, como um caso de ação retroativa e de intencionalidade do futuro na apreensão do passado. (RICOUER, 1999, p.49, *apud* JELIN, 2002, p.39, tradução nossa).

<sup>60</sup> Como observou Leonor Arfuch, hoje quase não é necessário “espiar pelo buraco da fechadura: a tela global ampliou de tal maneira nosso ponto de observação que é possível nos encontrarmos na primeira fila e em tempo real diante do desnudamento de qualquer segredo.” (ARFUCH, 2010, p.48).

(ARFUCH, 2010). O que Vargas Llosa faz, como escritor, é entrar em “jogos identitários de mascaramento múltiplo”, comuns no final século XX (ARFUCH, 2010, p.47). Essa a ação fora do romance. Dentro dele, constatamos um modo de fazer literário que se desdiz para dizer-se, que desloca, mistura, confunde: semelhante às radionovelas de Pedro Camacho. Entre o dentro e o fora do romance, a plasticidade de suas fronteiras. Tudo é linguagem? Tudo é discurso, responderia o pós-modernismo, cujas características julgamos presentes em *La tía Julia y el escribidor*.

### 1.5 *La tía Julia y el escribidor* no pós-modernismo

Não é nossa intenção alimentar a discussão acerca de estabelecimentos de períodos ou de suas nomenclaturas. Estamos diante de um termo – pós-modernismo – impreciso e controverso, embora seja, como afirmou Olga Valeska (2003, p.116), “tão difundido nos discursos que buscam analisar a complexidade do mundo em que vivemos.” É um fenômeno cultural e, como tal, caracterizá-lo “gera inúmeros problemas conceituais que acabam por forçar uma determinada visão sobre o contexto a que se refere. Essa visão terá um caráter simplificado e tendencioso, já que a dimensão total de uma cultura não poderia ser apreendida por simples conceito” (VALESKA, 2003, p.116). Contudo, muito do estudo realizado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991) aponta para as mudanças ocorridas em *La tía Julia y el escribidor* relativamente aos romances anteriores de Vargas Llosa e orienta-nos a uma análise desse romance tendo como eixo o humor e a ironia e os textos melodramáticos – paródias e pastiches – pelos quais se constroem os personagens escritores.

Nas décadas de 1970 e 1980, surge uma narrativa “que desestima los proyectos novelísticos totalizadores y se enfoca en el tratamiento de realidades personales, parciales e regionales.” (GARCÉS, 2013, p.18). O próprio Vargas Llosa confessa ao amigo J.J. Armas Marcelo, após a escritura de *Pantaleón y las visitadoras*: “hasta ahora me he sentido agobiado con las novelas que había escrito. *Pantaleón* ha sido un respiro. De aquí en adelante no escribiré novelas tan ambiciosas” (V.LLOSA *apud* MARCELO, 2008, p.337). Embora, em 1981 publique o romance *La guerra del fin del mundo*, podemos notar, tanto nessa fala ao amigo quanto na escritura de *Pantaleón* e do romance seguinte, *La tía Julia y el escribidor*, que as mudanças estavam ocorrendo também em Vargas Llosa. Porém, mudanças culturais eram

notadas em toda a América e Europa, segundo Linda Hutcheon (1991, p.20), “na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento”. Essas mudanças se condensaram no fenômeno denominado pós-modernismo, que seria a cultura questionando a si mesma a partir de seu próprio interior; “a cultura desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.” (HUTCHEON, 1991, p.16).

O pós-modernismo foi estudado por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991), com o propósito, segundo a autora, não de defendê-lo nem de depreciá-lo, mas de simplesmente estudá-lo como um fenômeno cultural merecedor de uma atenção crítica. Contudo, no decorrer de seu estudo, apresenta seus argumentos de defesa do pós-modernismo. Hutcheon (1991, p.37) afirma que Terry Eagleton, em *Capitalismo, Modernismo e Pós-modernismo* (1985), transforma o pós-modernismo em negação e oposto do modernismo, descrevendo-o como arte desistorizada e desprovida de memória histórica e de conteúdo político, sem profundidade e sem estilo. A autora se encarrega de examinar as ideias de Eagleton, considerando que o pensamento dele, “binário e absolutista [...] nega grande parte da complexidade dessa arte.” (HUTCHEON, 1991, p.37). É na defesa de Hutcheon que nos apoiaremos para cotejar *La tía y e el escritor* com características definidas como pós-modernistas.

Para Hutcheon (1991, p.44), não existe uma negação do modernismo no pós-modernismo, mas uma fusão de suas “contradições num enfoque estritamente político”. A arte pós-modernista não nega sua dependência do modernismo que a precedeu e a possibilitou, pois “ela surgiu da própria reunião da política e das formas do modernismo e da vanguarda” (PORTOGHESI, 1983, p.35, *apud* HUTCHEON, 1991, p.44). Contudo, é uma arte “criticamente consciente em relação aos mitos dos modernistas e também da vanguarda da última fase romântica” (HUTCHEON, 1991, p.44). O pós-modernismo busca “explorar e suplantar” o elitismo de algumas artes do modernismo. Embora pareça ser um *kitsch* comum desprovido de profundidade, essa arte destaca a si própria de forma a lançar “luz sobre as atividades da conceitualização estética e sobre a situação sociológica da arte.” (RUSSEL, 1980, p.189, *apud* HUTCHEON, 1991, p.45).

O pós-modernismo não pretende uma “autêntica historicidade”, pois contesta a “possibilidade de um dia conseguirmos conhecer “os objetos fundamentais” do passado” e defende que a “realidade social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como referente da arte” (HUTCHEON, 1991, p.41). Não se está afirmando com isso

que as artes possam se desvincular ou “escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir.” (HUTCHEON, 1991, p.41). A arte pós-modernista inclusive destaca esses contextos; mesmo as mais paródicas. Não é, portanto, uma arte desistorizada ou vazia, mas plena de discursos que remetem a si mesma fundamentando-se numa visão crítica do passado, especificamente, desse passado que sobrevive no presente.

Para Hutcheon (1991, p.22, 24), “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia [...] e sempre atua dentro das convenções a fim de subvertê-las”. O desafio é também dirigido às próprias instâncias de produção da arte e às “instituições nas quais encontraram abrigo e sentido”. Mais que uma forma pós-moderna, a paródia cumpre uma mesma função que tanto a literatura quanto o pós-modernismo almejam, ou seja, de subverter, problematizar e colocar em questionamento os modelos vigentes. Subverter sem demolir o modelo; problematizar destacando carências e questionar sem dar respostas prontas. Contudo, traz, para os discursos históricos e literários, a possibilidade de mudança. Hutcheon (1985, p.52 *apud* ALAVARCE, 2008, p.69) afirma que a paródia é “um princípio construtivo na história literária” e exerce, como defendido pelos formalistas, “o papel de evolução ou mudança das formas literárias”.

Também Carlos Ceia (2010), em *E-Dicionário de Termos literários*<sup>61</sup> afirma que, por implicar uma atitude de protesto, é a paródia, e não o pastiche, que se revela como forma pós-modernista. Contudo, Ceia questiona Linda Hutcheon quanto ao fato de ela negar a inerência do ridículo e da zombaria à paródia. Para Ceia, retirar a possibilidade de cômico à paródia seria reduzir o conceito à mera repetição com distanciação. Para exagerar um fato ou atributo considerado exemplar e adequado às circunstâncias no texto-objeto, a paródia, deformação criativa de um texto modelar, pressupõe o cômico.

Remetendo para a concepção dialógica da paródia em Bakhtin, Linda Hutcheon concorda também com Genette na definição da paródia como uma simples relação formal ou estrutural entre dois textos, sem a menção do cômico. Mas como é que se estabelece essa relação dialógica? Qualquer efeito de cômico se consegue por um desvio à norma linguística ou a um padrão universal de comportamento. A paródia concretiza-se da mesma forma para estabelecer a referenciação entre texto parodiante e texto parodiado. (CEIA, 2010)

---

<sup>61</sup> Disponível em [http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2). Acesso em: 02 maio 2018.

Quando fala em paródia, Hutcheon (1985, p.47) diz que não está se referindo “à imitação ridicularizadora das teorias e definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. Contudo, a autora admite a existência da ironia assinalando uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora. A ironia, uma vez presente na paródia, promove a ruptura com o texto anterior ao assinalar a diferença em relação ao passado, sem, contudo desvencilhar-se dele. Para Hutcheon (1991, p.164), “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E [...] esse é o paradoxo pós-moderno”.

Frederic Jameson, em *Pós-modernidade e sociedade de consumo*<sup>62</sup> (1985), defende o pastiche, e não a paródia, como traço distintivo da pós-modernidade. Jameson (1985, p.18) aponta que ambas as formas intertextuais partem da imitação de um estilo singular, de um mimetismo “dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos”. A imitação paródica simula o original incorporando as idiossincrasias e singularidades do estilo. Não havendo idiossincrasias não seria possível a paródia, mas tão somente o pastiche, cuja prática,

é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor [...] (JAMESON, 1985, p.18)

Notamos, na definição e no estabelecimento do pastiche como característica do pós-modernismo, a crítica de Jameson a essa época. Ele vê como negativa a “perda do estilo peculiar e individual do modernismo, [...] como um aprisionamento do texto no passado por meio do pastiche” (HUTCHEON, p.28). São visões diferentes (de Jameson e de Hutcheon) sobre uma mesma época que estão apontando o pastiche ou a paródia como traço peculiar. Uma definição apartidária, ou mais imparcial, será importante para a compreensão e reconhecimento da forma intertextual presente em *La tía Julia y el escibidor*.

Em *Intertextualidades: teoria e crítica*, Maria Zilda Cury e Ivete Walty (2005, p.42) esclarecem que o pastiche é uma forma de transgressão derivada de uma ousadia do texto “ao levar às últimas conseqüências a imitação, a ponto de ultrapassar as expectativas já formadas

---

<sup>62</sup> “Texto originalmente apresentado como uma conferência no Whitney Museum, em 1982. Fredric Jameson ampliou e desenvolveu seus principais tópicos no longo ensaio “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, recentemente publicado na *New Left Review* (n.º 146, julho-agosto 1984)” (Nota do tradutor Vinicius Dantas)

pelo gênero”, tal como fez Silviano Santiago em seu livro *Em Liberdade* (1981). Para Santiago (1987, p.117, *apud* CURY; WALTY, 2005, p.41) “a paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia”. Cury e Walty (2005, p.42) concordam que “o pastiche equivale a uma reação que se assume como repetição” numa época em que se percebe a “saturação estética impedindo a busca de propostas revolucionárias”. Ele não resolve o “impasse da criação, [mas] tem algo de nostálgico e algo de proposta suplementar ao passado”.

Embora ambas perfaçam uma imitação criativa, a paródia se distingue do pastiche por resultar em uma deformação do texto base. Como observa Ceia (2010), a paródia censura, desenvolve, ridiculariza, não conserva a ideologia do texto-objeto e suporta o exercício de autorreflexividade. Contudo, um mesmo texto pode ser ao mesmo tempo um pastiche e uma paródia, se contiver tanto o “puro divertimento” do pastiche quanto a “ironia corrosiva” da paródia. (CEIA, 2010).

Quando a paródia consegue expropriar o objeto do seu sentido original e cria as condições para que o próprio sentido parodístico seja autodestruidor, obteremos um efeito metalinguístico diferente da simples sobreposição de estilos. Neste caso, podemos identificar a paródia como paradigma pós-moderno. (CEIA, 2010).

Consideramos que Vargas Llosa realiza em *La tía Julia y el escribidor* o que Maria Lúcia Aragão, em relação à narrativa paródica, descreve como “projeto de estilização [...] da ideologia de uma determinada época, para [reconduzir] o texto a uma crítica dessa ideologia. Fala do velho para falar do novo. Recua no tempo para deixar o tempo avançar.” (ARAGÃO, 1980, p.22, *apud* ALVARCE, 2008, p.64). O autor, em *La tía Julia*, traz um desafio à relação entre cultura erudita (elitista) e cultura de massa (popular, tradicional), com críticas que reverberam de uma a outra. Ambas as culturas são, como as definem Hutcheon, “manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural).” (HUTCHEON, 1991, p.24).

Os discursos sobre as artes em *La tía Julia y el escribidor*, nas intertextualidades<sup>63</sup> e dentro das convenções do gênero melodrama, acontecem em forma paródica; é assim inclusive entre

---

<sup>63</sup> De acordo com Carlos Ceia, “Linda Hutcheon não aceita qualquer sinonímia entre paródia e intertextualidade (*A Theory of Parody*, p. 23), porque “as associações que se produzem no intertexto não são controladas (pelo leitor ou pelo ouvinte ou pelo espectador), o que é exclusivo da paródia. Diria antes que são as associações textuais, arbitrarias ou construídas, que constituem o fenômeno da intertextualidade. Quando

a ficção e a não-ficção, o mundo extraliterário. Vargas Llosa declara que o romance é autobiográfico, biográfico e fictício com “unos ingredientes, intrusos, diríamos, que proceden de la realidad objetiva, que se van infiltrando poco a poco (V.LLOSA, 1977); declara também que o projeto inicial da obra desconjuntou-se no momento da escritura e que a realidade sofreu alguns reveses ficcionais e vice-versa. “La memoria es enganosa”, justifica-se o autor. Contudo, divulga nomes, expõe o outro e a si mesmo em dados autobiográficos; rompe fronteiras entre o público e o privado, provocando atitudes em pessoas do mundo extratextual similares às “atitudes literárias” da personagem Pedro Camacho ao colocar personagens de uma história em outra, ao misturar os elementos de uma narrativa com outra. Há uma repetição paródica desses textos (literários e extraliterários) com a ironia marcando, notadamente, a diferença entre eles.

Além do mais, o recurso da ironia, comum às paródias, é marcadamente utilizado pelo personagem Varguitas em relação a Pedro Camacho. Linda Hutcheon (2000, p.28) entende que “a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de um significado em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma atitude para com o dito e o não dito.” Por esse recurso é que muitas vezes podemos conhecer Varguitas e o contexto no qual ele se insere. A própria personagem, em sua autoimagem de escritor e intelectual é resultado de uma construção irônica.

Na relação paródica que acontece em *La tía Julia y el escribidor* há uma crítica à arte melodramática partindo de dentro do melodrama. A história edipiana do amor entre Varguitas e Julia está para os filmes a que o casal assistia assim como para as músicas que eles ouviam, as radionovelas de Pedro Camacho, os textos jornalísticos de Pascal e para a forma de rompimento com a literatura por Javier. São partes que se unem em definições questionáveis do fazer artístico e, simultaneamente, relacionam estas artes – literatura, radionovela (como gênero literário), cinema e música – a uma sociedade e uma época, colocando-as também sob uma crítica.

Contudo, julgamos que os capítulos pares do romance, nos quais são expostas as escrituras das radionovelas, perfazem um pastiche dentro da paródia. Nesses capítulos, ocorre a imitação

---

tais associações são feitas com o objectivo de produzir o cómico ou um efeito de ridicularização ou quando pretendem sobre-(im)-por-se a um texto precedente, chegamos ao limiar da paródia. A intertextualidade pode ser vista, deste modo, como a condição de partida da formação da paródia e não um seu sinónimo, ou seja, por outras palavras, a intertextualidade é uma condição necessária da paródia mas não a sua definição estrutural.” Disponível em [http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2). Acesso em: 02 maio 2018.

de um gênero antigo e “tem algo de nostálgico e algo de proposta suplementar ao passado”, (CURY; WALTY, 2005, p.41) ao mesmo tempo em que “não tem a ironia como estratégia retórica e conserva a ideologia do texto-objecto” (CEIA, 2010). Vargas Llosa escreve radionovelas falsas do escritor Pedro Camacho; faz-se de Pedro Camacho assim como Silviano Santiago fez-se de Graciliano Ramos ao escrever um diário íntimo falso deste escritor. Vargas Llosa e Santiago levam “às últimas conseqüências a imitação, a ponto de esta ultrapassar as expectativas já formadas pelo gênero.” (CURY; WALTY, 2005, p.42).

*La tía Julia y el escribidor* é composto por um conglomerado de *kitsch e huachaferia*, que se substancializam ora em *melodrama* na escrita vargasllosiana, ora em dramalhão na escrita camacheana. Temos aqui três termos que consideramos importante expor suas definições para a compreensão do romance: *kitsch, huachaferia e melodrama*.

*kitsch e huachaferia* referem-se mais a um comportamento, uma maneira de ser decorrente da relação do homem com os objetos. Para Abraham Moles (1998, p.10), o *kitsch* é um fenômeno social universal, porém ganhou maior amplitude ou “revelou toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, o excesso de meios em face das necessidades”. Moles (1998) considera que os objetos são tão portadores de significados e significantes quanto a palavra. A psicanálise nos aponta o conhecimento do homem por meio da narrativa, da palavra. Porém, a relação do homem com os objetos que ele constrói (inclusive os artísticos e nestes estão inseridos aqueles que têm a palavra como matéria prima), seja ele criador seja consumidor, também deveria ser, segundo Moles (1998) objeto de análise, sobretudo, numa época de produção em massa de objetos consumíveis. A atitude psicológica ou o modo kitsch de relação com o objeto seria uma mistura de amor, prazer, sensualidade; “a relação pode ser provisória, mas sempre intensa: o objeto é o conhecimento do mundo” (MOLES, 1998, p.35). A atitude pode ser também de destruição, pois “destruir é tão sedutor quanto construir, e muitas vezes mais rápido e mais direto.” (MOLES, 1998, p.36). Adquirir, guardar, possuir, acumular, misturar (surrealisticamente) objetos de origens díspares são ações kitsch, localizáveis também nos textos escritos.

Huachaferia é uma vertente peruana do fenômeno kitsch. De acordo com Ângela Gutiérrez (1996, p.165), no Peru, é reconhecida como:

um fenômeno citadino, relacionando-se à classe média e apresentando as mesmas características da arte de viver à altura do homem comum. Como o

kitsch, realiza-se no estereótipo e no artificioso e constitui-se em um estado de espírito que pode cristalizar-se em objetos ou comportamentos. (GUTIÉRREZ, 1996, p.165)

Vargas Llosa coloca a definição de huachuferia no diálogo das personagens em *La tía Julia y el escribidor*. Julia, nos encontros secretos com Varguitas na Panamericana, perguntou-lhe se poderia chamar aquele local de “ninho de amor” dos dois ou se isso seria *huachafo*? “– Por supuesto que es huachafo y que no se puede decir – le respondía yo –. Pero podemos ponerle Montmartre.” (V.LLOSA, 1977, p.127). A resposta de Varguitas, embora tenha sido em tom de brincadeira, contrapõe Peru e Paris, como se dissesse ‘huachuferianicamente’: “Paris sim é que é *chic!*”

Vargas Llosa escreve o artigo *¿Un Champancito, hermanito?*, publicado em *El Comercio*, Lima, 28 de agosto de 1983<sup>64</sup>, no qual realiza um levantamento bem humorado referente ao uso de huachuferia pelos peruanos, e o distingue do que é “cursilería” (brega):

Huachafería es un peruanismo que en los vocabularios empobrecen describiéndolo como sinónimo de cursi. En verdad, es algo más sutil y complejo, una de las contribuciones del Perú a la experiencia universal; quien la desdena o malentiende, queda confundido respecto a lo que es este país, a la psicología y cultura de un sector importante, acaso mayoritario de los peruanos. Porque la huachafería es una visión del mundo a la vez que una estética, una manera de sentir, pensar, gozar, expresarse y juzgar a los demás. La cursilería es la distorsión del gusto. [...] La huachafería no pervierte ningún modelo porque es un modelo en sí misma; no desnaturaliza patrones estéticos sino, más bien, los implanta, y es, no la réplica ridícula de la elegancia y el refinamiento, sino una forma propia y distinta – peruana – de ser refinado y elegante.<sup>65</sup> (V.LLOSA, 1983).

Dos termos que nos propusemos apresentar a definição, resta o melodrama, esta estética reconhecida pelas emoções excessivas, exageradas, em narrativas que, normalmente pretendem ensinar, conduzir e moralizar. Originou-se no teatro em forma de canção para traduzir as emoções do personagem, tornou-se um termo para depreciar peças que

<sup>64</sup> Disponível em <http://www.arkivperu.com/huachafo.htm>.

<sup>65</sup> A Huachafería é um peruanismo que é empobrecido nos dicionários quando descrito como sinónimo de piegas. Na verdade, é algo mais sutil e complexo, uma das contribuições do Peru para a experiência universal; quem desdenha ou não entende, está confuso sobre o que é este país, a psicologia e a cultura de um setor importante, talvez majoritário entre os peruanos. Porque a huachafería é uma visão do mundo e, ao mesmo tempo, uma estética, uma maneira de sentir, pensar, apreciar, expressar e julgar os outros. O kitsch é a distorção do gosto. [...] A huachafería não perverte nenhum modelo porque é um modelo em si; não desnaturaliza padrões estéticos, mas os implanta, e não é a réplica ridícula de elegância e refinamento, mas uma forma própria e distinta – a peruana – de ser refinada e elegante. (V.LLOSA, 1983, tradução nossa).

tematizavam e provocavam emoções fortes e lágrimas, difundiu-se no século XIX por meio do romance de folhetim e chegou ao século XX em gêneros tais como a fotonovela, a radionovela e a telenovela. Contudo, durante esse percurso temporal, segundo Gutierrez (1996), o melodrama conservou

seus traços de ambiguidade funcionando como fator de integração à moral burguesa (punição do mal, respeito aos interditos da sociedade) e ao mesmo tempo [agindo] subversivamente, ao mostrar uma parte oculta da sociedade; [esta estética] mostra-se como espelho da sociedade, mas irrealiza-se ao apoiar-se em maniqueísmo e personagens prototípicos; dirige-se a um público mais amplo e, portanto, quer ser entendido por ele, mas adota tendências da arte *culta*. Enfim, realiza-se como uma forma híbrida. (GUTIÉRREZ, 1996, p.163).

Ivete Huppés, em *Melodrama: o gênero e sua permanência* (2000), afirma que a origem do melodrama remonta ao século XVII, associado à ópera, e que se popularizou na França do século XVIII. É interessante notar como esse gênero perdurou em diversos tipos de arte e em diferentes suportes; passou pelos palcos, jornais, rádios, livros, televisão e ainda subsiste e resiste na era tecnológica, mantendo suas características básicas. De acordo com Flávio Luiz Porto e Silva, a narrativa melodramática envolve

amores tornados impossíveis, intrigas, conspirações, mistérios, segredos, crianças trocadas, filhos perdidos, juramentos, venenos, passagens secretas, fugas espetaculares, noites tempestuosas cortadas por relâmpagos e trovões. De fácil apelo sentimentalista, aos olhos do leitor desenha-se o sofrimento humano ao mesmo tempo em que o fascínio pelas situações dramáticas e apaixonantes levadas ao exagero. Explora-se ainda a atração pelo fantástico, pelo nebuloso, pelo exótico, marcantes influências do romance gótico. Em alguns autores as descrições dos ambientes (internos ou externos) e das ações são feitas de modo quase teatral, semelhantes em alguns casos a rubricas detalhadas. (PORTO E SILVA, 2005, p.49).

Para Gutiérrez, o melodrama é uma “opção estética especialmente sedutora para os escritores do continente. Vargas Llosa apropria-se desse supragênero, tido como culturalmente inferior, contrapondo-o às chamadas formas de alta cultura.” (GUTIÉRREZ, 1996, p.163). Embora alvo de críticas e muitas vezes de descrédito e zombarias, esse é o gênero, conforme Jesús Martín-Barbero (1997, p.304),

em que se reconhece a América Latina popular, mas também a culta ... quando se embriaga. [...] É como se estivesse nele o modo de expressão mais aberto ao modo de viver e sentir da nossa gente. [...] Como nas praças de mercado, no melodrama está tudo misturado, as estruturas sociais com as do sentimento, muito do que somos – machistas, fatalistas, supersticiosos a – e do que sonhamos ser, o roubo da identidade, a nostalgia e a raiva.

As radionovelas, as canções e o cinema em *La tía Julia y el escribidor* destacam um contexto sociocultural e se revelam como uma profunda marca que denuncia o passado ainda presente em Varguitas. Estas artes também colaboram na constituição da imagem das personagens, quando associadas ao comportamento, à idade, ao gênero e até mesmo à profissão. As radionovelas apontam ainda para a relação entre produtores, compradores e público ouvinte; relação que Jesús Martín-Barbero (1997, p.305) reconhece como “a dimensão viva da sociabilidade atravessando e sustentando a dimensão institucional, a do ‘pacto social’”.

Hutcheon, examinando o artigo de Eagleton (1985), depreende que ele acusa a arte pós-modernista de não possuir conteúdo político. Contudo, no pós-modernismo a arte é revelada como discurso que se vincula intimamente aos âmbitos político e social. *La tía Julia y el escribidor* é um entrecruzamento de discursos sobre a arte, sobretudo a literária. No espaço da autorreflexividade e por meio da memória emerge o conteúdo político de *La tía Julia*.

Mostraremos, a seguir, alguns exemplos de como, por meio do melodrama, da paródia e do pastiche, a arte – especificamente a radionovela, a canção e o cinema – é apresentada e desenvolvida em *La tía Julia y el escribidor*. É notável, nos exemplos, a relação da ironia e da imitação intertextual com o passado, assinalando, respectivamente a diferença e o vínculo com ele. (HUTCHEON, 1991).

### **1.5.1 Radionovelas, canções e cinema melodramáticos: o espaço cultural em *La tía Julia y el escribidor***

#### **1.5.1.1 A radionovela**

Com semelhança temática ao gênero romance-folhetim, as radionovelas diferenciaram-se devido, sobretudo, à própria mudança do suporte (jornal / rádio). Sons – ruídos e músicas – foram acrescidos à palavra para contribuir com um maior envolvimento emocional e com a imaginação. Enquanto os folhetins pressupunham a necessidade de um público leitor, as radionovelas, inspiradas no melodrama, alcançavam um grande público de ouvintes, provocando-lhes suspiros e lágrimas, risos e sonhos. (CHAVES, 2007).

Os compradores das radionovelas, em *La tia Julia y el escritor*, pareciam não saber muito bem do que se tratava em tais textos. O objetivo era audiência para as propagandas. Para assegurá-las não era preciso grande investimento. Os artistas que as representavam são apresentados por Varguitas como membros de uma “fauna radiotetral”: “actrices y actores declinantes, hambrientos, desastrados, cuyas voces juveniles, acariciadoras, cristalinas, diferían terriblemente de sus caras viejas, sus bocas amargas y sus ojos cansados.”<sup>66</sup> (V.LLOSA, 1977, p.7). Indiferente, Genaro filho, um dos proprietários da Rádio, prognosticava: “El día que se instale la televisión en el Perú no les quedará otro camino que el suicidio.” (V.LLOSA, 1977, p.7).

Varguitas define as radionovelas como uma “torrente de adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes, para ilusionar las tardes de las abuelas, las tías, las primas y los jubilados.”<sup>67</sup> (V.LLOSA, 1977, p.7). Sonhos, muitas lágrimas e risos, mas com pouco investimento pelas empresas radiofônicas. Antes de Pedro Camacho, as radionovelas eram importadas de Cuba, produzidas pela CMQ, uma espécie de império comandado por Goar Mestre. Compradas por “peso e por telegrama”, sequer eram lidas ou conferidas. “¿Tú serías capaz de leer setenta kilos de papel? [...] ¿Calcula cuánto tomaría. ¿Un mes, dos? ¿Quién puede dedicar un par de meses a leerse un radioteatro?”<sup>68</sup> – pergunta Genaro Filho, proprietário da Rádio Central, frente à indignação de Varguitas. (V.LLOSA, 1977, p.7). Ocorria com frequência de capítulos inteiros serem devorados pelos ratos no depósito da rádio ou de se perderem no trajeto de Havana a Lima devido à umidade. Como o problema só era descoberto na última hora, era resolvido pulando-se o capítulo perdido e fingindo que estava tudo bem ou que os atores estavam doentes para que se pudessem “eliminar sin excesivos traumas, los gramos o kilos desaparecidos.” (V.LLOSA, 1977, p.8). E o ouvinte que se virasse para entender ou fingir que entendeu. Ele não era o mais importante.

As radionovelas eram produzidas e adquiridas como mercadoria barata para um público consumidor pouco exigente. Importava o preço pago por elas, que começou a ficar pesado.

---

<sup>66</sup> Atores em declínio, esfomeados, desastrados, cujas vozes juvenis acariciantes, cristalinas, contrastavam terrivelmente com as caras velhas, bocas amargas e olhos cansados (V.LLOSA, 2012, p.11).

Todas as traduções de *La tia Julia y el escritor* que estão nas notas de rodapé foram as realizadas por José Rubens Siqueira (2012).

<sup>67</sup> Torrente de adultérios, suicídios, paixões, encontros, heranças, devoções, acasos e crimes [...] para fazer sonhar as tardes das avós, das tias, das primas e dos aposentado. (V.LLOSA, 2012, p.11).

<sup>68</sup> Você seria capaz de ler 70 quilos de papel? Calcule quanto tempo levaria. Um mês, dois? Quem tem dois meses para perder lendo uma novela? (V.LLOSA, 2012, p.11).

Por isso, os proprietários da Rádio buscavam um substituto para a produção de Goar Mestre e o encontraram no boliviano Pedro Camacho.

Quando contratado pela Rádio Central, Pedro Camacho começou com quatro radionovelas diárias, e chegou a dez, causando nos lares limeños um grande impacto e aumentando a audiência da Rádio. Proporcionalmente à audiência, aumentaram os patrocinadores, o lucro da emissora e a fama de Pedro Camacho. A personagem Varguitas conta que sua tia Laura, durante as novelas, requisitava o silêncio e se inclinava para o rádio como “para poder no sólo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano”<sup>69</sup> (V.LLOSA, 1977, p.52); sua tia Hortência, seus avós, e em todas as casas que visitava: haviam contraído uma verdadeira “paixão radioteatral”. Questionando sobre o porquê de gostarem tanto das radionovelas e não dos livros, a avó responde: “Es una cosa más viva, oír hablar a los personajes, es más real. [...]. Y, además, a mis años, se portan mejor los oídos que la vista”<sup>70</sup>. (V.LLOSA, 1977, p.52).

*La tia Julia y el escritor* nos coloca diante de um veículo de comunicação de massa sendo utilizado pela indústria cultural, mas também diante da recepção das radionovelas por meio das pesquisas de Varguitas para recolher indícios “del impacto que causaba en los hogares limeños la pluma de Pedro Camacho”. Efetuadas a partir de amostra feminina e entre membros de sua família, a pesquisa obteve como respostas à pergunta de por que gostavam das radionovelas o fato de elas serem “[entretenidas], tristes o fuertes, porque las distraían y hacían soñar, vivir cosas imposibles en la vida real, porque enseñaban algunas verdades o porque una tenía siempre su poquito de espíritu romántico.”<sup>71</sup> (VARGAS LLOSA, 1977, p.53). À pergunta de por que gostavam mais das radionovelas que dos livros, responderam que não havia comparação, pois os livros eram cultura e as novelas, passatempo. Porém, Varguitas presumia que não liam, já que nunca as tinha visto abrir um livro.

Jesús Martín-Barbero (1997, p. 228) diz que, na maior parte da história escrita na América Latina, agiram “deixando de fora o espaço cultural, ou reduzindo-o a seus registros cultos – a Arte, a Literatura”. Assim Varguitas parece agir. Na pesquisa, o narrador quer ser a voz da

<sup>69</sup> como se quisesse não só ouvir, mas também cheirar, tocar a (trémula, ríspida, ardente ou cristalina) voz do artista boliviano. (V.LLOSA, 2012, p.99).

<sup>70</sup> é uma coisa mais viva, ouvir os personagens falando é mais real. [...] Além disso, na minha idade, os ouvidos funcionam melhor que as vistas. (V.LLOSA, 2012, p.99).

<sup>71</sup> Porque eram divertidas, tristes ou fortes, porque as distraíam e faziam sonhar, viver coisas impossíveis na vida real. Porque mostravam algumas verdades ou porque sempre se tinha um pouquinho de espírito romântico. (V.LLOSA, 2012, p.100).

cultura letrada percebendo deficiências “intelectuais” nas ouvintes do rádio. Em outro momento ele afirmou que Julia: “era (como todas las mujeres que había conocido hasta entonces) terriblemente aliteraria.” (V.LLOSA, 1977, p.51). O que Varguitas parece não perceber é que as radionovelas eram terrenos de interatividade, local de contato entre o povo e a cultura popular. Na Lima de *La tia Julia y el escritor* criara-se um público que participava das narrativas ouvindo, comentando, julgando; que telefonava e enviava cartas para parabenizar ou para discordar. O que ocorria com a audiência radiofônica era uma espécie de “leitura coletiva, essa ‘leitura auditiva’ que durante tanto tempo constituiu a leitura popular”, conforme explica Martín-Barbero (1997, p.236) ao compará-la com o “costume de leitura coletiva nas fábricas de tabaco”. Um tipo de leitura que favorece o desenvolvimento de uma competência cultural, aquela “que vive da *memória* - narrativa gestual, auditiva - e também dos *imaginários* [...] que alimentam o sujeito social.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.236)

O fato problematizado por Varguitas era a ausência de leitura, a priorização da radionovela em detrimento do livro. Como se existissem dois mundos dicotômicos em luta pela sobrevivência ou um mundo acima do outro. Contudo, é importante refletir juntamente com Martín-Barbero (1997, p.59) que, “enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, foi o jornal que começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o encontro”.

“Entre a lógica do sistema produtivo e as lógicas dos usos, medeiam os gêneros”, afirma Martín-Barbero (1997, p.301). O gênero radionovela funciona instaurando a interatividade e organizando a competência textual narrativa entre emissores e destinatários. Emissores (no caso a indústria cultural representada em *La tia Julia* pelas Rádios) e receptores (os ouvintes da Rádio) têm o gênero radionovela como meio no qual negociam e ressignificam sentidos e se ressignificam de maneira não passiva. Há consciência, construção de conhecimento e reconhecimento (de si mesmo enquanto representado). Embora o racionalismo operante só lhe tenha atribuído o valor negativo de “des-conhecer”, identificando-o no “reino da alienação”, para Martín-Barbero (1997, p.304), o re-conhecer significa

interpelar uma questão acerca dos sujeitos, de seu modo específico de se constituir. E não só os sujeitos individuais, mas também os coletivos, os sociais, e inclusive os sujeitos políticos. Todos se fazem e refazem na trama simbólica das interpelações, dos reconhecimentos. Todo sujeito está sujeito a outro e é ao mesmo tempo sujeito para alguém. É a dimensão viva da sociabilidade atravessando e sustentando a dimensão institucional, a do "pacto social". (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.304).

As radionovelas não só faziam sonhar as tardes de “las abuelas, las tías, las primas y los jubilados de cada país”, como dissera Varguitas. Elas os inseriam no tempo, que é onde a vida se faz na presença comum de sujeitos leitores-ouvintes-falantes. “Começamos a suspeitar de que o que faz a força da indústria cultural e o que dá sentido a essas narrativas não se encontra apenas na ideologia, mas na cultura, na dinâmica profunda da memória e do imaginário”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.307).

### 1.5.1.2 A Canção

Como afirma Wanderlan Silva Alves (2014, p.99), toda a história em *La tía Julia y el escritor* “está esquematizada a partir de uma estrutura binária ligada à ideia de estratificação cultural”. As Rádios na Lima de *La tía Julia* se distinguem no tipo de música que transmitem e na arquitetura de uma e outra. Eram duas estações de rádio de um único proprietário. Enquanto a Rádio Central “se apretaba en una vieja casa llena de patios y de vericuetos, y bastaba oír a sus locutores desenfadados y abusadores de la jerga, para reconocer su vocación multitudinaria, plebeya, criollísima”<sup>72</sup> (V.LLOSA, 1977, p.6), a Panamericana

ocupaba el segundo piso y la azotea de un edificio flamante, y tenía, en su personal, ambiciones y programación, cierto aire extranjerizante y snob, ínfulas de modernidad, de juventud, de aristocracia. Aunque sus locutores no eran argentinos (habría dicho Pedro Camacho) merecían serlo<sup>73</sup>. (V.LLOSA, 1977, p.6).

As Rádios “no se parecían en nada. Más bien, como esas hermanas de tragedia que han nacido, una, llena de gracias y, la otra, de defectos, se distinguían por sus contrastes.”<sup>74</sup> (V.LLOSA, 1977, p.6). As Rádios, a Panamericana e a Central, não só eram projetadas para um público específico cheio de “graças” ou de “defeitos” como também criavam esse público.

Na Panamericana,

<sup>72</sup> Ficava espremida numa velha casa cheia de pátios e desvãos, e bastava ouvir seus locutores informais, que abusavam da gíria, para reconhecer sua vocação pelas multidões, plebéia, nacionalíssima. (V.LLOSA, 2012, p.10)

<sup>73</sup> Enquanto a Rádio Central ocupava o segundo andar e a cobertura de um edifício novo e bastava Ouvir seus locutores informais, que abusavam da gíria, para reconhecer sua vocação pelas multidões, plebéia, nacionalíssima, a Panamericana ocupava o segundo andar, e a cobertura de um edifício novo, e tinha, em seu pessoal, ambições e programação, um certo ar estrangeirado e esnobe, pretensões de modernidade, de juventude, de aristocracia. Embora seus locutores não fossem argentinos (como diria Pedro Camacho), mereciam ser. (V.LLOSA, 2012, p.10).

<sup>74</sup> Não se pareciam em nada. Eram mais como essas irmãs de tragédia que nasceram, uma, cheia de graças, e a outra, de defeitos. (V.LLOSA, 2012, p.6).

Se pasaba mucha música, abundante jazz y rock y una pizca de clásica, sus ondas eran las que primero difundían en Lima los últimos éxitos de Nueva York y de Europa, pero tampoco desdeñaban la música latinoamericana siempre que tuviera un mínimo de sofisticación; la nacional era admitida con cautela y sólo al nivel del vals<sup>75</sup>. (VARGAS LLOSA, 1977, p.6)

Nem toda música latina era tocada; era necessário um “mínimo de sofisticação”. Quem julgava a presença deste “mínimo”, afirmava implicitamente que a música latina não era sofisticada, mas que existiam exceções, passíveis de serem tocadas, meio a outras cuja peculiaridade seria a sofisticação. O significado que este adjetivo carrega e que provoca a categorização tanto na música quanto nos grupos de ouvintes, apontando para uma linha demarcatória nas interações sociais, resume-se em luxo e requinte; um significado que aponta para um envoltório acessível à determinada classe social. As músicas que o possuíam eram “os últimos sucessos de Nova York e da Europa”, demonstrando uma valorização da cultura norte-americana e europeia em detrimento da cultura local.

Já na Rádio central, antítese da Panamericana, tocava-se a música peruana que lá “era reina y señora [...], incluyendo a la andina, y no era infrecuente los cantantes indios [...]. También estremecían sus ondas, con prodigalidad, la música tropical, la mexicana [y] la porteña.”<sup>76</sup> (V.LLOSA, 1977, p.6). Se considerarmos que a enumeração de Varguitas está em ordem de valor decrescente, a música indígena seria a mais desprovida de sofisticação. Presume-se também que a ordem da enumeração aponta para o fato de a Rádio Central estar voltada para as raízes e cada vez mais distante do contexto eurocêntrico ou norte-americano. Uma barreira ideológica parecia separar as duas rádios pela oposição de níveis culturais, como se existisse uma cultura superior autêntica mantendo-se pelo constante confronto com seu oposto. Fica exposto, em *La tía Julia y el escribidor*, a oposição “a partir do velho esquema aristocrático ou populista que busca a autenticidade na cultura superior ou na cultura popular do passado” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.58).

Esse o contexto levantado pelas músicas tocadas nas rádios em *La tía Julia*. No enredo, elas não só se referem às personagens, como muitas vezes a constituem e até mesmo sustentam um fato e uma opinião. As canções estão dispersas por todo o romance, compondo o cotidiano e a

<sup>75</sup> Tocava-se muita música, jazz, bastante rock, e uma pitada de clássica, suas ondas eram as que primeiro difundiam em Lima os últimos sucessos de Nova York e da Europa, mas também não desprezavam a música latino-americana sempre que houvesse um mínimo de sofisticação; a nacional era admitida com cautela e só no nível da valsa. (V.LLOSA, 2012, p.10).

<sup>76</sup> A música peruana era rainha e senhora, inclusive a andina, e, não raro, cantores índios. [...] Suas ondas também estremeciam, generosamente, com a música tropical, mexicana [e] portenha. (V.LLOSA, 2012, p.10, tradução Jose Rubens Siqueira).

vida da cidade. Em um momento, relaciona-se, ironicamente, o gosto musical com a idade: Tio Pancrácio, primo-irmão da avó de Varguitas, um dos pretendentes de tia Julia, tinha como assunto predileto, se não o único, a música criolla, “en la que era un experto – en las celebraciones familiares ofrecía siempre un solo de cajón”<sup>77</sup> (V.LLOSA, 1977, p.10). Em outros momentos, expõe-se e critica o comportamento de fascínio da população pelos ídolos da música: Lucho Gatica, cantor chileno de boleros<sup>78</sup>, foi contratado pela Rádio Panamericana para cantar em Lima – “soberbio acontecimiento artístico y gran hit de la radiotelefonía nacional”<sup>79</sup> –, como anunciado nos boletins da Rádio. (V.LLOSA, 1977, p.49). Uma hora antes da apresentação, o trânsito na rua Belén havia parado e, segundo o proprietário Genaro Filho, o Peru inteiro estava sintonizado na Panamericana. No final do espetáculo, o artista teve de ser conduzido e protegido por uma insuficiente escolta para furar e vencer a barreira de mulheres: “El astro estaba indemne, pero de su ropa sólo conservaba íntegros los zapatos y los calzoncillos.”<sup>80</sup> (V.LLOSA, 1977, p.50).

As canções marcaram o primeiro beijo de Varguitas e Julia. Na comemoração dos cinquenta anos de tio Lucho, eles dançaram ao som de uma orquestra que “tocaba boleros, pasodobles, blues, y la estrella del show era una francesa, blanca como la leche, que recitaba acariciadoramente sus canciones mientras daba la impresión de masturbar el micro con las manos.”<sup>81</sup> (V.LLOSA, 1977, p.34). Varguitas conta como foi o primeiro beijo:

Yo saqué a la tía Julia y mientras bailábamos ella permanecía (por primera vez) muda. Cuando, entre la masa de parejas, el tío Lucho y la tía Olga quedaron distanciados, la estreché un poco contra mí y le junté la mejilla. La oí murmurar, confusa: "Oye, Marito...", pero la interrumpí diciéndole al oído: "Te prohíbo que me vuelvas a llamar Marito". Ella separó un poco la cara para mirarme e intentó sonreír, y entonces, en una acción casi mecánica, me incliné y la besé en los labios.<sup>82</sup> (V.LLOSA, 1977, p.35).

<sup>77</sup> A música folclórica na qual era perito – nas festas familiares tocava sempre um solo de *cajón*. V.LLOSA, 2012, p.18).

<sup>78</sup> De fato, o cantor chileno, segundo consta na página da Wikipédia, em 1956, fez um percurso pelo exterior e visitou a Venezuela; porém, não afirmam que tenha visitado o Peru nessa época. Contudo, a mesma página exhibe como louros do cantor o fato de ele ter sido mencionado “en las obras del escritor peruano Mario Vargas Llosa tituladas *La Fiesta del Chivo* y *La tía Julia y el escribidor*, donde le dedica seis páginas en las que narra la visita del cantante a Lima.” Disponível em [https://es.wikipedia.org/wiki/Lucho\\_Gatica](https://es.wikipedia.org/wiki/Lucho_Gatica). Acesso em: 10 jul. 2017.

<sup>79</sup> Soberbo acontecimento artístico e grande sucesso da radiofonia nacional. (V.LLOSA, 2012, p.101).

<sup>80</sup> O astro estava incólume, mas de sua roupa só restavam íntegros o sapato e a cueca. (V.LLOSA, 2012, p.49).

<sup>81</sup> Uma orquestra tocava boleros, pasodobles, blues, e a estrela do show era uma francesa, branca como leite, que recitava acariadoramente suas canções, enquanto dava a impressão de masturbar o microfone com as mãos. (V.LLOSA, 2012, p.64).

<sup>82</sup> Tirei tia Julia e, enquanto dançávamos, ela permanecia (pela primeira vez) muda. Quando, na massa de pares, tio Lucho e tia Olga ficaram longe, apertei-a um pouco contra mim e coleí o rosto no dela. Ouvi-a murmurar confusa: “Olhe, Marito”, mas a interrompi dizendo em seu ouvido: “Proíbo que me chame de

Também chá-chá-chás e merengues, cumbias e valsas desfilavam nas radionovelas de Pedro Camacho. A história de Crisanto Maravillas, por exemplo, embora tenha sido escrita quando a suspeita da loucura de Camacho já havia se elevado ao patamar da certeza, é a que mais se refere à música; pode-se dizer até que a novela gira em torno da música e esta em torno da novela. Crisanto Maravillas, embora fosse

muy flaquito [...] – señal fehaciente de naturaleza artística, esbeltez que hermana a los inspirados [...] a los pocos meses, sus canciones eran conocidas en Lima y en unos años estaban en la memoria y corazón del Perú. No había cumplido los veinte cuando abeles y caínes reconocían que era el compositor más querido del país. Sus valsos alegraban las fiestas de los ricos, se bailaban en los ágapes de la clase media y eran el manjar de los pobres.<sup>83</sup> (V.LLOSA, 1977, p.177).

### 1.5.1.3 O cinema

O cinema<sup>84</sup> que foi fundamental para a unidade nacional, pois “ao compartilhar entusiasmos e catarse, um público se surpreende integrado a uma nação” (MONSIVÁIS, 1982, *apud* Martín-Barbero, 1997, p. 211), na história de amor de Varguitas e Julia, foi quase um cúmplice. Era o local onde podiam estar sem que ninguém soubesse do namoro: “El cine se fue convirtiendo en pretexto; elegíamos los más alejados de la casa de Armendáriz (el Montecarlo, el Colina, el Marsano) para estar juntos más tiempo”<sup>85</sup> (V.LLOSA, 1977, p.51). Embora Varguitas lamente

---

Marito outra vez”. Ela afastou um pouco o rosto para olhar para mim e tentou sorrir, e então, num gesto quase mecânico, me inclinei e beijei-a na boca. (V.LLOSA, 2012, p.65).

<sup>83</sup> Embora fosse muito magrinho, [...] sinal certo de natureza artística, esbeltez que irmana aos inspirados em poucos meses [...] suas canções eram conhecidas em Lima e em poucos anos estavam na memória e no coração do Peru. Não havia completado vinte anos quando abéis e caínes reconheciam que era o compositor mais querido do país. Suas valsas alegravam as festas dos ricos, eram dançadas nos ágapes da classe média e constituíam o manjar dos pobres. (V.LLOSA, 2012, p.344).

<sup>84</sup> O cinema medeia vital e socialmente na constituição dessa nova experiência cultural, que é a experiência popular urbana: será ele sua primeira "linguagem". Para além de seu conteúdo reacionário e do esquematismo de sua forma, *o cinema vai ligar-se à fome das massas por se fazerem visíveis socialmente*. E vai se inscrever nesse movimento dando imagem e voz à "identidade nacional". As pessoas vão ao cinema *para se ver*, numa seqüência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens, cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorga uma nacionalidade, mas sim os modos de senti-la. Com todas as mistificações e os chauvinismos estimulados aí, mas também com a importância vital que essa imagem teria para as massas urbanas, que através dela amenizam o impacto dos choques culturais e pela primeira vez concebem o país a *sua* imagem. Monsiváis concentra toda a ambigüidade e a força dessa imagem na seqüência dos cinco verbos: no cinema as pessoas *se reconhecem*, com um reconhecimento que não é passivo, mas o *transforma*; e para um povo que vem da Revolução isso significa apaziguar-se, resignar-se e "secretamente ufanar-se". Ou seja: não há só consolo, como também revanche. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 232).

<sup>85</sup> O cinema foi se transformando em pretexto; escolhíamos os mais distantes da casa de Armendáriz (o Montecarlo, o Colina, o Marsano) para ficarmos juntos mais tempo. (V.LLOSA, 2012, p.98).

ter suportado “una buena cantidad de melodramas mexicanos y argentinos”, trocaram “una considerable cantidad de besos”<sup>86</sup> (V.LLOSA, 1977, p.51).

O primeiro filme a que assistiram foi o mexicano *Madre y amante*. O caráter edipiano no título espelha a vida amorosa do casal, em que a diferença de idade e o grau de parentesco geram toda a desavença que eles terão com a família, sobretudo com o pai de Varguitas. Julia, referindo-se a esse filme, dissera: “me muero por ver la del Barranco, es impropia para señoritas.”<sup>87</sup> (V.LLOSA, 1977, p.10). Porém, Varguitas reclamara por considerá-lo “una película que para colmo era mexicana y se llamaba “Madre y amante”; e ainda complementa que teve de “soportar hora y media de Dolores del Río, gimiendo, abrazando, gozando, llorando, corriendo por la selva con los cabellos al viento”.<sup>88</sup> (V.LLOSA, 1977, p.10).

Na citação da atriz mexicana, a intertextualidade faz a conexão entre o mundo textual e o extratextual, servindo, além de alusão a uma coletânea de filmes melodramáticos e à crítica de Varguitas, como estratégia para persuadir o leitor de que ele está diante de uma realidade de seu mundo. Contudo, o nome *Madre y amante* não consta no rol de filmes em que essa artista trabalhou<sup>89</sup>. O título, com seu conteúdo semântico, serve, portanto, unicamente à trama amorosa do romance. Não se espera que o leitor vá pesquisar todas as citações; mas, caso o faça e se depare com esse tipo de engodo, servirá para que ele se recorde de que está diante de uma ficção.

“A ironia é a transmissão intencional tanto da informação quanto da atitude avaliadora além do que é apresentado explicitamente” (HUTCHEON, 2000, p.28). A declaração de Varguitas: “Além de tudo, é mexicano”, referindo-se ao pior do filme o fato de ele ser mexicano, perfaz uma crítica que se direciona ao cinema mexicano<sup>90</sup> e, extensivamente, a todo cinema

<sup>86</sup> Embora Varguitas lamenta ter suportado uma boa quantidade de melodramas mexicanos e argentinos, trocaram uma considerável quantidade de beijos. (V.LLOSA, 2012, p.98).

<sup>87</sup> Estou louca para ver a fita do Barranco, que é imprópria para senhoritas. (V.LLOSA, 2012, p.18).

<sup>88</sup> Varguitas reclamara por considerá-lo um filme que, além de tudo, era mexicano e se chamava *Madre y amante*; ainda complementa que teve de suportar uma hora e meia de Dolores del Río gemendo, abraçando, gozando, chorando, correndo pela selva com os cabelos ao vento. (V.LLOSA, 2012, p.18).

<sup>89</sup> Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dolores\\_del\\_R%C3%ADo](https://en.wikipedia.org/wiki/Dolores_del_R%C3%ADo).

<sup>90</sup> Os melodramas cabareteros, a partir do final da década de 1940, foram produzidos em regime industrial, com apuro técnico e narrativo, e exportados massivamente para todo o mundo hispânico e, em menor medida, para o Brasil. Na América Latina, o México foi o país em que o cinema viveu a “Edad de Oro” de mais alto quilate e o filme musical foi uma peça-chave nesse processo. Em direção contrária ao veio cômico-carnavalesco que predominou nos musicais brasileiros do mesmo período, os mais emblemáticos musicais mexicanos estão mais próximos de um “cinema de lágrimas”, como graciosamente definiu Sílvia Oroz (2000). *La mujer del puerto* (1934), de Arcady Boytler, *Deseada* (1951), de Roberto Gavaldón, *Señora tentación* (1948), de José Díaz Morales, *Besame mucho* (1945), de Eduardo Ugarte, *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández, *Perdida* (1950), de Fernando A. Rivero, *Pecadora* (1947), de José Díaz Morales e Carlos

melodramático, à Julia, que estava “louca para ver a fita” e também, implicitamente, ao público feminino, destinatário desses melodramas (devido ao estereótipo criado por uma visão latino-americana masculina). O não-dito, abstraído do contexto social histórico e cultural do melodrama e do cinema melodramático, é que nos permite abarcar a dimensão semântica da crítica. Além disso, a opinião de Varguitas é mais uma peça na constituição da autoimagem de intelectual, que é desenvolvida no decorrer da história. “As armas da ironia apontam para todos os lados.” (D.J. ENRIGHT, 1986, p.110 *apud* HUTCHEON, 2000, p.26). Inclusive para o próprio ironizador.

Varguitas dizia que Julia impunha-lhe “esas idas al cine, a esas horribles truculencias (V.LLOSA, 1977, p.32), pois ela gostava de assistir a “películas en las que se llora a mares”<sup>91</sup> (V.LLOSA, 1977, p.39). Ele sempre reclamava dos filmes e, no entanto, afirma que o cigarro, o cinema e os livros eram seus vícios. Dirigia críticas negativas a algo de que gostava. E assim foi também com muitas músicas. Só se entusiasmou (além da literatura) pelo teatro, a ponto de considerá-lo “tan complejo y profundo como la novela, e, incluso, por ser algo vivo, en cuya materialización intervenían seres de carne y hueso, y otras artes, la pintura, la música, era tal vez superior.”<sup>92</sup> (V.LLOSA, 1977, p.109).

Interessante notar que, as radionovelas, em suas encenações, guardavam semelhanças com o teatro, sobretudo sob a direção de Pedro Camacho. Embora houvesse proibido a entrada no estúdio de qualquer um além dos atores e técnicos, Varguitas conseguira permissão para assistir à gravação do décimo sétimo capítulo de *As aventuras e desventuras de dom Alberto Quinteros*, sob a condição de que permanecesse como uma “estátua de sal”. Camacho o advertira de que “la grabación de un episodio es una misa” (V.LLOSA, 1977, p.56); e Varguitas constata que “en realidad, era algo más solemne. Entre todas las misas que

---

Schlieper, *La bien pagada* (1948), de Alberto Gout, *Victimas del pecado* (1951), de Emilio Fernández, *La hermana impura* (1948), de Miguel Morayta, são, entre muitos outros, títulos que evidenciam uma vocação inequívoca para o melodrama, herdeira, em grande parte, da difusão das radionovelas cubanas na América hispanohablante. Embora o melodrama cabaretero e as películas de rumberas tenham se tornado o mais eloquente símbolo do cinema mexicano do período, o país produziu e consumiu um número significativo de comédias musicais populares. [...] Este cinema musical cabaretero dos anos 40/50 se entrelaçava ao melodramático e ao erótico, em que os números musicais eram a justificativa para a performance sensual dos corpos na tela. O cabaré convertia-se numa espécie de “templo sagrado tropicalizado”, na qual a rumbera era a deusa do sexo e dos fetiches tropicais, e onde a música garantia as relações de identificação entre o público e os filmes. (MAIA; RAVAZZANO, 2015, p.219-220).

<sup>91</sup> Por me obrigar a essas idas ao cinema, a essas horríveis truculências, pois ela gostava de assistir a filmes em que se chora baldes. (V.LLOSA, 2012, p.59).

<sup>92</sup> O teatro podia ser tão complexo e profundo quanto o romance e, inclusive, por ser uma coisa viva, em cuja materialização interviam seres de carne e osso e outras artes – a pintura, a música, talvez fosse superior ao romance. (V.LLOSA, 2012, p.212).

recordaba (hacia años que no iba a la iglesia) nunca vi una ceremonia tan sentida, un rito tan vivido.”<sup>93</sup> (V.LLOSA, 1977, p.56).

A peça a que haviam assistido e que encantara Varguitas – num programa dominical “intelectual y cosmopolita” oferecido e patrocinado pelo amigo Javier – foi *A morte de um caixeiro viajante*, de Artur Miller, apresentada pela companhia argentina de Francisco Petrone. Varguitas diz que “había pocas ocasiones, en la Lima de los años cincuenta, de ver teatro de calidad, y la compañía argentina de Francisco Petrone trajo una serie de obras modernas, que no se habían dado en el Perú<sup>94</sup>.” Ele confessa ter sido “la primera pieza que [...] veía de carácter no tradicional, irrespetuosa de las convenciones de tiempo y espacio.” (V.LLOSA, 1977, p.109). Veremos adiante que o escrevinhador tem o mesmo posicionamento de desrespeito às convenções de tempo e espaço em suas radionovelas.

Os textos de Pedro Camacho, assim como os contos de Varguitas, serão analisados no quarto capítulo destes estudos. A arte camacheana, obviamente escrita por Vargas Llosa, é um pastiche das melodramáticas radionovelas. No entanto, a história da vida de Varguitas também é escrita de forma melodramática envolvendo situações que igualmente assim se definem. Em ambos os textos ocorrem ironia, intertextualidade e intratextualidade na composição de paródias e pastiches que, juntos, criam uma imagem de escritor contrária à preconizada pela esquerda política da década de 1970 – como veremos no capítulo seguinte –, época em que Vargas Llosa escreve *La tía Julia y el escribidor*. O mesmo que afirmou Hutcheon em relação à arte pós-moderna, podemos afirmar em relação a esse romance: “Não é um retorno nostálgico ao passado; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p.20). Embora os interlocutores – arte e sociedade – residam em tempos diferentes, a similaridade entre os tempos faculta a construção dos sentidos.

<sup>93</sup> Na verdade, foi algo mais solene. Entre todas as missas de que me lembrava (não freqüentava a igreja há anos), nunca vi uma cerimônia tão sentida, um ritual tão vívido. (V.LOSA, 2012, p.107).

<sup>94</sup> Uma peça de caráter não tradicional que não respeitava as convenções de tempo e espaço. [...] Havia poucas ocasiões, na Lima dos anos 50, de ver teatro de qualidade, e a companhia argentina de Francisco Petrone trouxe uma série de obras modernas que nunca tinham sido apresentadas no Peru. (V.LLOSA, 2012, p.211).

**CAPÍTULO II**  
**ENCONTRO**  
**ENTRE DOIS TEMPOS**

*Así comencé a escribir; no me sentía un político, pero hubiera sido para mí imposible concebir una literatura que estuviera totalmente de espaldas a la política.*

*[...]*

*Creo que el efecto político, que se puede llamar político, de la literatura más visible es el de despertar en nosotros una sensación respecto a las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos; y que éso es político, ésa es una manera de formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en rededor.*

*(Mário Vargas Llosa)*

## 2. ENCONTRO ENTRE DOIS TEMPOS

### Introdução

Uma vez que a existência literária das personagens em *La tía Julia y el escribidor* decorrem de um ato artístico literário, é imprescindível situar o momento desse ato para reconhecer as implicações do local de enunciação do escritor, durante a escrita criadora, na constituição das personagens. Para reconhecermos o passado é importante conhecer o presente que o suscitou. Considerando que Vargas Llosa olha para os anos de 1950 a partir dos 1970 num processo de reativação de memórias, e que a recuperação do passado tem uma função no presente que rememora (ou cumpre com um objetivo surgido nesse presente), neste capítulo, abordaremos especificamente o contexto em que surgiu *La tía Julia y el escribidor* e algumas relações de similaridades entre os contextos literários e extraliterários.

Consideramos que toda arte, independentemente de vinculações partidárias, é um ato político. Para Rancière,

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que puebla ese espacio (RANCIÈRE, 2005, p. 17 *apud* VICH, 2015, p.92).<sup>95</sup>

Vargas Llosa traz à cena, tanto em sua produção literária quanto em seus ensaios e entrevistas, importantes fatores políticos, reveladores de seu posicionamento ideológico. Esse posicionamento é mais nítido nos romances da década de 1960, pois estes almejam a representação de estruturas da sociedade, dos conflitos e das identidades de alguns grupos sociais. Em *Literatura y política: dos visiones del mundo* Conferencia proferida por Mario Vargas Llosa, em Monterrey, México, aos 11 de maio de 2000, ele reconhece que:

---

<sup>95</sup> A arte não é política em primeiro lugar por causa das mensagens e sentimentos que ela transmite sobre a ordem do mundo. Também não é política devido à maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política por causa da distância que mantém em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e espaço que ela estabelece, pelo modo como povoa aquele espaço (RANCIÈRE, 2005, p.17, *apud* VICH, 2015, p.92, tradução nossa).

Esas ideas vistas desde la actualidad parecen muy remotas, prehistóricas, y sin embargo ese era el aire intelectual de la época, lo que unía a escritores de muy distintas culturas, de muy distintos países e incluso, como dije, de posiciones políticas. Así comencé a escribir; no me sentía un político, pero hubiera sido para mí imposible concebir una literatura que estuviera totalmente de espaldas a la política.<sup>96</sup> (V.LLOSA, 2000).

A produção da década de 1960 garantiu a Vargas Llosa sua participação no movimento literário reconhecido como *boom* latino-americano. Em seus dois primeiros romances da década de 1970, escreve *Pantaleón y las visitadoras* (1973) e *La tía Julia y el escribidor* (1977), romances que surpreendem leitores e críticos. Dentre estes últimos, houve um grupo, segundo J.J. Armas Marcelo, que considerou *La tía Julia y el escribidor* (1977) uma traição estética, ideológica, literária e política. Embora algumas décadas à frente haja um reconhecimento de que o romance fora injustamente condenado “al baúl de las obras menores” (CARMO, 2010), essa crítica é reveladora da quebra de expectativa em relação às produções de Vargas Llosa e das mudanças que estavam ocorrendo em seu posicionamento político.

Convém apresentarmos o trajeto político deste escritor para a compreensão do momento da escritura de *La tía Julia y el escribidor* e para que possamos identificar e analisar algumas similaridades do mundo extratextual com o romance. É preciso ressaltar que não nos cabe, na presente pesquisa, discutir a validade dos argumentos utilizados por Vargas Llosa para a mudança de seu posicionamento político. Importa-nos a influência que esse período possa ter exercido sobre a obra e, especificamente, sobre a constituição dos personagens escritores. Para isso, faremos um estudo acerca dos campos literário e político em que ele estava inserido, assim como o papel do intelectual e do escritor naqueles campos (nas décadas de 1960 e 1970). Será importante também analisarmos o rompimento de Vargas Llosa com a esquerda política e o papel que ele assume após esse rompimento. Entendemos que, desse trajeto emergem as concepções de arte literária, vocação, escritor e intelectual que são apresentadas nos personagens escritores Varguitas e Pedro Camacho. Mais que apresentação de teorias por meio de personagens, Vargas Llosa funda as personagens sob estas concepções.

---

<sup>96</sup> Essas ideias vistas na atualidade parecem muito remotas, pré-históricas, e, no entanto, esse era o clima intelectual da época, o que unia escritores de diferentes culturas, de diversos países e, inclusive, como disse, de diferentes posições políticas, Assim comecei a escrever; não me sentia um político, mas teria sido impossível para mim conceber uma literatura que estivesse totalmente fora da política. (V.LLOSA, 2000, tradução nossa).

Quando estudante de Direito na Universidade de São Marcos, de 1953 a 1957, em Lima, Peru, conforme consta em *O país das mil faces Vargas* (1983), Llosa militou na Fracción Universitária Comunista – Cahuide –, “nome com que se tentava ressuscitar o Partido Comunista” (V.LLOSA, 1983, in V.LLOSA, 2010, p.35). Nessa época, a estética oficial do partido era o realismo socialista<sup>97</sup>. Vargas Llosa (1983, in V.LLOSA, 2010, p.35) não compartilhava da ideia de utilizar a literatura como propaganda e dizia que os “princípios aberrantes desse realismo aboliam todo mistério e transformavam o fazer literário em um exercício de propaganda”. No entanto, conformou-se ao materialismo dialético e ao materialismo histórico sob a força da influência de Jean Paul Sartre, que disseminara a ideia do compromisso do escritor com o seu tempo. Em *Literatura y política: dos visiones del mundo* (2000), Vargas Llosa diz que Sartre foi um de seus mentores intelectuais. O texto escrito por este filósofo para o primeiro número da revista *Los tiempos modernos* (1945) afirma a necessidade do compromisso do escritor com o seu tempo, por considerar a escrita um ato social, transformador da história, que interfere em todas as manifestações da vida.

Quatro anos após a publicação de seu primeiro livro de contos, *Los Jefes*, Vargas Llosa é louvado pela crítica literária devido a *La ciudad y los perros* (1963). A *Casa das Américas* promoveu e publicou um debate sobre este romance, confirmando o êxito da obra e gerando, conforme relata Adriane Vidal Costa, a partir de 1965, um lugar para Vargas Llosa no Comitê editorial dessa revista (COSTA, 2013). Os vínculos com a Revolução foram estreitados. Isso pode ser constatado em seu discurso ao receber o Prêmio Rômulo Galegos – Caracas, Venezuela, em 1967. Vargas Llosa diz:

Dentro de dez, vinte ou cinquenta anos terá chegado a todos os nossos países, como agora em Cuba, a hora da justiça social e a América Latina inteira se terá emancipado do império que a saqueia, das castas que a exploram, das forças que hoje a ofendem e reprimem. Quero que essa hora chegue o quanto antes e que a América Latina ingresse de uma vez por todas na dignidade e na vida moderna, que o socialismo nos libere de nosso anacronismo e nosso horror. (V. LLOSA, 1967, in V.LLOSA, 1985, p.136).

---

<sup>97</sup> Homero Freitas de Andrade esclarece no *ensaio O realismo socialista e suas (in)definições* (2010) que o chamado realismo socialista vigorou na URSS de 1932 a 1991, em conformidade com o estatuto da União dos Escritores Soviéticos (fundado em 23 de abril de 1932 pelo Comitê Central do Partido) como “método fundamental da literatura e da crítica literária soviética que exige do escritor a descrição verdadeira, historicamente concreta, da realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário; e a veracidade e a correção histórica da representação artística da realidade devem acompanhar a tarefa de uma transformação ideal e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.” Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64089>. Acesso em 02 Jul. 2018.

É inegável que o triunfo da Revolução Cubana protagonizou o movimento literário do qual fez parte Vargas Llosa (o *boom* latino-americano). “Fidel Castro assume una posición cultural [...] que tendrá incalculables beneficios para toda América Latina” (MONEGAL, 2008 [1972]), tanto ao cuidar do problema da educação cubana, principalmente do analfabetismo, quanto ao projetar “una política cultural a escala latinoamericana” (MONEGAL, 2008 [1972]). Uma de suas ações para o desenvolvimento desse projeto foi a criação da instituição *Casa de las Américas*, que se tornou, durante alguns anos, em um “centro revolucionario de la cultura latinoamericana”, com a publicação da Revista *Casa de las Américas* e de livros (reedições de clássicos da literatura latino-americana e edição de novas obras), além da promoção de reuniões, festivais e concursos (MONEGAL, 2008 [1972]). Nessa época, destaca-se não só uma nova fase política na América Latina, mas também uma estreita relação entre os campos político e literário.

## 2.1 Campo literário e campo político

Um campo, segundo Pierre Bordieu (2002, p.9), à maneira de um campo magnético, constitui “un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de el pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponem y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”<sup>98</sup>. Da mesma forma, cada um desses agentes está também “determinado por su pertenencia a este campo” (BORDIEU, 2002, p.9). O campo literário é estruturado “por los propios escritores y sus proyectos creadores, los cenáculos o espacios para la discusión literaria, las academias, la crítica institucionalizada y la que no lo es, los intermediarios entre el artista e el público y el propio público consumidor de literatura”<sup>99</sup> (GARCÉS, 2013, p.13).

O que confere legitimidade ao campo são as posições, as interações, as lutas e os interesses de agentes e instituições que o constituem. É a lógica da legitimidade “la que anima y justifica la existencia del campo literario y la que estrecha las relaciones de los escritores e sus proyectos con la sociedad a través de la demanda social de los consumidores de literatura”<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que fazem parte dele podem ser descritos como forças que, ao surgir, se opõem e se agregam, conferindo-lhe estrutura específica em um dado momento no tempo. (BORDIEU, 2002, p.9, tradução nossa).

<sup>99</sup> O campo literário é estruturado pelos próprios escritores e seus projetos de criação, os cenários ou espaços de discussão literária, as academias, a crítica institucionalizada e a que não é, os intermediários entre o artista e o público e o próprio público consumidor de literatura. (GARCÉS, 2013, p.13, tradução nossa).

<sup>100</sup> É a lógica da legitimidade que anima e justifica a existência do campo literário e que estreita as relações dos

(GARCÉS, 2013, p.13). Nos anos de 1960, na América Latina, boa parte do campo literário<sup>101</sup> vinculou-se ao campo intelectual por meio da figura do compromisso do escritor, defendido por Jean Paul Sartre.

José Luis de Diego (2014, p.32), em sua tese *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, diz que se compartilhava, nessa época, a ideia de uma impossibilidade em falar de um texto literário se não fosse a partir das posições políticas do autor. Embora não haja necessidade de ser intelectual, político ou revolucionário para ser um escritor, a supressão quase total entre os limites dos campos literário e político trouxe a exigência de o escritor ser, também e simultaneamente, intelectual, político e revolucionário para que pudesse colaborar “en la construcción del socialismo.” (DIEGO, 2014, p.27). Com o fim de alcançarmos o significado dessa junção de aptidões, convém apresentarmos a relação entre escritor e intelectual definidas naquele contexto e o posicionamento de Vargas Llosa.

## 2.2 O intelectual

De acordo com Maria Zilda Ferreira Cury (2008, p.14), o surgimento da figura do intelectual na vida pública é datado por alguns estudiosos pela publicação de *O Príncipe*, de Maquiavel, direcionado não aos dominantes, mas “à classe revolucionária da época, na Itália, que poderia,

---

escritores e seus projetos com a sociedade através da demanda social dos consumidores de literatura. (GARCÉS, 2013, p.13, tradução nossa)

<sup>101</sup> A ampliação de um campo literário que abarque toda a América Latina, embora tenha sido o objetivo de uma época e dos escritores *do boom*, é algo bastante utópico. O próprio *boom* latino-americano, nas palavras de Antonio Maura, “não foi um movimento literário homogêneo, nem na procedência dos autores nem em suas temáticas. Era uma resposta à conjuntura favorável que provocou o aumento da produção de livros na Espanha e o auge das editoras, bem como o esgotamento do modelo da narrativa espanhola de um realismo empobrecido.” Maura considera que o *boom* “contribuiu para criar um autêntico balão de oxigênio no panorama literário espanhol (grifo nosso). Jorge Amado, conforme diz Maura, embora, pela temática e estilo de seus livros pudesse também ser considerado um dos autores do *boom*, foi aceito (ou traduzido) somente na década de 1970, pelo motivo de ser brasileiro e escrever em português. E, assim como ele, vários outros escritores brasileiros ficaram à margem desse “campo”. Jorge Amado posiciona-se em relação à suposta homogeneidade de um campo literário latino-americano, quando, em 1987, o então Instituto de Cooperação Iberoamericana, dedicou-lhe a *Semana do Autor*, como fazia anualmente aos autores do *boom latino-americano*: “Não existe uma literatura latinoamericana. Existem literaturas nacionais dos mais diversos países de América Latina: uma literatura argentina, peruana, brasileira, venezuelana, cubana, colombiana... ou haitiana. Todas completamente diferentes. Falar de cultura ou literatura latinoamericana é usar conceito colonialista. É um impulso colonialista dos espanhóis. E quando um latino-americano a aceita está adotando uma posição colonial. Eu não sou um escritor latinoamericano. Sou um escritor brasileiro... Se junto a países como Cuba há países como Bolívia ou Paraguai, ou países da América Central, se não há nem sequer uma unidade econômica, como pode haver uma unidade cultural ou literária? (Apud MAURA, 2010).

a partir da conscientização dos mecanismos de poder, propor mudanças políticas e sociais efetivas”. Contudo, o caso Dreyfus<sup>102</sup> é considerado o sinalizador da efetividade participativa de intelectuais, especificamente Emile Zola, “na defesa incondicional da verdade e dos direitos do cidadão, da verdade e da justiça, acima dos interesses do Estado.” (CURY, 2008, p.15). Zola, em razão do ocultamento pelo Exército francês de provas que inocentavam Dreyfus, redige, com outros escritores e estudiosos, uma série de manifestos, exigindo a revisão do processo.

De uma análise do retrato de Emile Zola pintado por Monet, Cury (2008, p.20) depreende

o campo de significação afeito à figura do intelectual: posicionamento político, no espaço público, através da palavra. [...] associa-se a um grupo que o reconhece. [...] a intervenção do intelectual se exterioriza numa ação de defesa de valores atinentes à razão, aos direitos do cidadão, à liberdade de que deve gozar o artista.

O economista marxista Paul Barán (1960, p.2), em *El compromiso del intelectual*<sup>103</sup> reconhece que a definição de intelectual assinala aquele que não o é, de forma a sustentar a antiga dicotomia entre trabalho manual e mental; dicotomia que se tornou “en una de las facetas principales de la desintegración progresiva del individuo, esto es, de lo que Marx llamaba la "alienación del hombre de sí mismo”<sup>104</sup>. O economista reconhece também que são dois campos excludentes (o trabalho mental e o manual), porém não desvinculados, que assinalam uma radical polarização da sociedade. Contudo, ele parte das diferenças entre esses campos para estabelecer quais sejam os compromissos do intelectual. Barán (1960, p.3) alerta para o perigo de o intelectual

enaltecer su propia posición, a exagerar la dificultad de su trabajo y la complejidad de las aptitudes que se requieren para realizarlo, y sobrevalorar la importancia de la educación formal, los títulos académicos, etc. [...] buscando proteger su posición, se colocan en contra de la labor manual, se identifican con los trabajadores intelectuales que forman la clase dirigente y

<sup>102</sup> De acordo com a narrativa desse caso por Hannah Arendt, foi em defesa de Alfred Dreyfus – um oficial judeu do Estado-Maior francês, acusado e condenado, em 1894, por espionagem em favor da Alemanha, que Emile Zola redige o manifesto *J'accuse*, publicado em janeiro de 1898. “Zola, levado em fevereiro a julgamento por calúnia contra o exército, foi condenado tanto pelo tribunal comum como pelo Tribunal de Apelação.” (ARENDR, 1989, p.111). O caso estendeu-se até setembro de 1899, quando Dreifus foi indultado pelo presidente da República. “Em dezembro do mesmo ano, todos os julgamentos ligados ao caso foram encerrados por anistia geral.” (ARENDR, 1989, p.111). Contudo, foi somente em 1906 que Dreifus foi de fato absolvido de todas as acusações.

<sup>103</sup> Discurso proferido em American Association for the Advanced of Science, Nova York (1960). Disponível em <http://www.omegalfa.es/titulos.php?letra=&pagina=8>. Acesso em: 25 out. 2016.

<sup>104</sup> Em uma das principais facetas da desintegração progressiva do indivíduo, isto é, do que Marx chamou de “alienação do homem de si mesmo”. (BARÁN, 1960, p.2, tradução nossa)

se consustancian con el orden social que los ha elevado a aquella situación, creando y protegiendo sus privilegios<sup>105</sup>.

Conforme Barán (1960), o intelectual não deve ater-se às partes sem relacioná-las a um todo. Essa diferença é substancial entre o trabalhador que utiliza seu intelecto em função de um trabalho específico e o intelectual: este se esforça em relacionar “cualquier área específica en la que pueda estar trabajando, con los demás aspectos de la existencia humana.” (BARÁN, 1960, p.7). Dessa diferença decorre uma das principais funções do intelectual:

servir como símbolo y como mentor del hecho fundamental de que los aspectos aparentemente autónomos, desarticulados y separados de la existencia social bajo el capitalismo – la literatura, el arte, la política, el ordenamiento económico, la ciencia, las condiciones culturales y físicas del pueblo – solamente pueden ser comprendidos (e influídos) si se los visualiza claramente como partes de la totalidad global del proceso histórico.<sup>106</sup> (BARÁN, 1960, p.8).

Garcés (2013) considera que essa aspiração de observar e reconhecer os fatos assim como de relacioná-los com a totalidade do processo histórico exige que o intelectual tenha uma visão muito ampla dos acontecimentos assim como capacidade para interpretá-los. Somente segundo a concepção da realidade como um todo estruturado, os fatos poderiam ser compreendidos. Foi, sob essa definição, que o campo literário das décadas de 1950 a 1980 encontrou a única maneira de lutar contra o domínio capitalista. Como escritor intelectual de esquerda, Vargas Llosa assumiu o compromisso de responder às demandas sociais e políticas, buscando projetar uma ideia integral do processo histórico e social do continente e provocar uma reflexão sobre a identidade latino-americana. Daí o ambicioso projeto de um Romance Total, representação da imagem integral do processo histórico e social do continente, com temas que conduzissem ao reconhecimento de uma identidade latino-americana ou até mesmo à integração de toda a América Latina em uma só pátria livre de ditaduras e do capitalismo (GARCÉS, 2013). Vargas Llosa acreditava nesse projeto, em que se pudesse abarcar, tal como Paul Barán havia prescrito para a função do intelectual, uma história que fosse parte de

<sup>105</sup> Enaltecer sua própria posição, exagerar a dificuldade de seu trabalho e a complexidade das habilidades necessárias para realizá-la, e superestimar a importância da educação formal, dos graus acadêmicos, etc. [...] procurando proteger sua posição, colocam-se contra o trabalho manual, identificam-se com os intelectuais que formam a classe dominante e se consubstanciam com a ordem social que os elevou a essa situação, criando e protegendo seus privilégios. (BARÁN, 1960, p.3, tradução nossa)

<sup>106</sup> Uma das principais funções do intelectual “servir como símbolo e mentor do fato fundamental que os aspectos aparentemente autônomos, desarticulados e separados da existência social sob o capitalismo - literatura, arte, política, ordem econômica, ciência, as condições culturais e físicas das pessoas - somente podem ser compreendidos (e influenciados) se forem claramente vistos como parte de todo o processo histórico.” (BARÁN, 1960, p.7, tradução nossa).

uma história universal e a esta pudesse ser relacionada como forma de apresentação e compreensão do “universal”.

Vargas Llosa, segundo Garcés (2014, p.33) objetivava fazer do romance um espaço de representação da verdade como totalidade, uma forma de “criar uma realidade que [abrange] todas as dimensões do ser humano”. Para isso, todos os níveis – sensorial, místico, mítico, mágico, legendário, onírico – deveriam estar envolvidos no texto, de forma a permitir ao escritor a possibilidade de atuar como se fosse Deus, competindo com ele no desejo de construir um mundo em toda sua complexidade. (GARCÉS, 2014, p.33). Vargas Llosa chegou mesmo a relacionar o anelo de totalidade no romance com a vocação do escritor ao afirmar que a “noción de totalidad [seria] inseparable del la vocación del novelista.”<sup>107</sup> (V.LLOSA, 1971, p.464).

O compromisso do intelectual, entretanto, não era somente com a escritura, mas também com pronunciamentos, viagens e debates; enfim, “con una agenda de responsabilidades claras relacionadas con la problemática social de la época” (GARCÉS, 2013, p.18). Diego (2014, p.29) esclarece que não bastava “escribir novelas, cuentos o poemas: [era] necesario además, participar en los debates de la vida social, sumiendo la defensa de los desposeídos, colaborando en la construcción del socialismo”<sup>108</sup>. Imbuído do conceito sartriano de compromisso e do projeto de Romance Total, e acreditando que a experiência revolucionária de Cuba mostrara “las posibilidades de instaurar una sociedad más justa en América Latina”<sup>109</sup> (GARCÉS, 2013, p.16), Vargas Llosa cumpria com estes compromissos.

Contudo, estabelecer o papel do intelectual depois da Revolução tornou-se um tema polêmico. Essa questão foi levantada em 1966, em Havana, durante a Conferência da Tricontinental, cujo objetivo, segundo Adriane Vidal Costa (2009, p.67), era construir uma unidade entre as lutas da Ásia, África e América Latina pela libertação nacional, de forma a coordenar a luta contra o imperialismo e impulsionar a criação de uma “Internacional Revolucionária no Terceiro Mundo”. Participaram dessa conferência, além dos representantes da esquerda legal e clandestina dos três continentes e dos membros de movimentos nacionalistas mais radicais,

<sup>107</sup> A noção de totalidade seria inseparável da vocação do romancista. (V.LLOSA, 1971, p.464, tradução nossa).

<sup>108</sup> Não bastava escrever romances, histórias ou poemas: [foi] necessário, além de participar dos debates da vida social, assumindo a defesa dos despossuídos, colaborando na construção do socialismo. (DIEGO, 2014, p.29, tradução nossa).

<sup>109</sup> A experiência revolucionária de Cuba mostrara as possibilidades de se estabelecer uma sociedade mais justa na América Latina (GARCÉS, 2013, p.16, tradução nossa).

vários escritores intelectuais. Com o intuito de saber “o que levava Vargas Llosa, Alberto Moravia e Manuel Rojas a participar de uma conferência que se dirigia principalmente aos guerrilheiros”, (COSTA, 2009, p.68) foi organizada uma pesquisa com o tema *El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional*. As perguntas foram as seguintes: “sobre quais bases, por quais vias e com que objetivos os intelectuais cumpririam esse papel?; o que se entendia por intelectual ?[...] o que se compreendia ou dever-se-ia compreender por movimento de libertação nacional?” (COSTA, 2009, p.68). Em sua resposta, Vargas Llosa defendeu a autonomia da arte e do escritor e apontou diferenças entre o escritor e o intelectual. O trabalho do escritor não seria racional, mas espontâneo, intuitivo; se colocasse sua criação a serviço de uma causa, o ato de criar não seria livre. Contudo, segundo Costa, Vargas Llosa entendia (e respondera ao questionário) que tanto o intelectual quanto o criador

deveriam ocupar um posto na luta pela libertação nacional, mas como cidadãos comprometidos com as melhores opções [...] para a sociedade. Ele não acreditava que a vocação literária e a responsabilidade do cidadão deviam estar confundidas, misturadas ou subordinadas. (COSTA, 2009, p.69).

### 2.3 Vargas Llosa e a Revolução

No final da década de 1960, Vargas Llosa desentende-se com a esquerda e começa a se desvencilhar do projeto socialista. O primeiro desentendimento foi em 1968, quando se posicionou contrário ao apoio dado por Cuba à invasão da Checoslováquia, no ensaio *El socialismo y los tanques*, publicado pela primeira vez em Lima, no número 381, da revista *Caretas*, conforme nos informa Efraim Kristal (2001). Nesse ensaio, ele defende que a invasão constituía “uma desonra para a pátria de Lênin, uma estupidez política de dimensões enormes e um dano irreparável para a causa do socialismo no mundo” (V.LLOSA, 1970, in V.LLOSA, 1985, p.160).

O segundo desentendimento foi decorrente de uma contestação referente ao caso Padilha<sup>110</sup>. Em 20 de maio de 1971, Vargas Llosa assina uma carta – juntamente com outros sessenta intelectuais, dentre eles Ítalo Calvino, Carlos Fuentes, Simone de Beauvoir, Susan Sontag e

<sup>110</sup> “O poeta cubano Heberto Padilla recebeu o prêmio Casa de las Américas em 1967 e, em seguida, foi destituído do prêmio e expulso da União dos Escritores de Cuba por causa de suas opiniões sobre a Revolução. Em 1971, Padilla foi preso e fez – ou, como muitos afirmam, foi coagido a fazer – uma autocrítica, negando tudo que havia dito anteriormente. Isso desencadeou uma onda de protestos por parte de antigos aliados de Cuba.” (COSTA, 2009, p.13).

Jean-Paul Sartre – cujo conteúdo era o manifesto repúdio à forma com que foi obtida a confissão do poeta Heriberto Padilla, acusado de emitir críticas contrarrevolucionárias em seu livro *Fora do Jogo*. Segundo Carlos Granés, ao perceber que a confissão não teria partido espontaneamente de Padilla, Vargas Llosa mobilizou intelectuais de esquerda para que redigissem a manifestação de repúdio ao fato. A carta com o vocativo “Comandante Fidel Castro/Primeiro ministro do governo revolucionário de Cuba” (1971), posteriormente publicada em *Contra viento y marea* (1986) e também em *Sabres e utopia* (2010), inicia-se com a justificativa: “Acreditamos ser nosso dever transmitir-lhe nossa vergonha e nossa ira” e termina com a conclamação para que a “Revolução Cubana [voltasse] a ser aquilo que nos fez, em um dado momento, considerá-la um modelo dentro do socialismo.” (V.LLOSA, 2010, p.111).

Houve, reconhecidamente, uma rejeição por parte dos intelectuais que não concordavam com o posicionamento de Vargas Llosa. Reforçou esta rejeição a resposta do próprio Fidel Castro em um discurso no qual proibia o regresso de Vargas Llosa a Cuba (KRISTAL, 2001). Para que possamos adentrar no clima que foi então gerado, será interessante reler trecho desse discurso pronunciado no encerramento do *Primer congreso nacional de educación y cultura*, e publicado em Casa de las Américas, Habana, año IX, N. 65-66, 1971:

latinoamericanos descarados, que, em vez de estar allí en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses, a diez mil millas de los problemas, usufructuando un poquito de la fama que ganaron cuando en una primera fase fueron capaces de expresar algo de los problemas latinoamericanos. [...] Ya saben señores intelectuales burgueses y liberales burgueses [...] en Cuba no tendrán entrada. (*apud* KRISTAL, 2001, p.344)<sup>111</sup>

Não bastassem esses desentendimentos, Vargas Llosa havia publicado, em 1966, *O papel do intelectual nos movimentos de libertação nacional*. Neste artigo, de acordo com Granés (2008, in V.LLOSA, 2210, p.11), Vargas Llosa defendia que, caso o romancista ligado a uma causa política passasse por “tensões entre os fantasmas pessoais e as causas políticas [...], deveria assumir esse dilaceramento interno e optar por se manter fiel à sua vocação literária”. Segundo Kristal, Roberto Fernandes Retamar, em um debate sobre o papel do intelectual

---

<sup>111</sup> latino-americanos desavergonhados, que, em vez de estarem nas trincheiras de combate, vivem nos salões burgueses, a dez mil quilômetros de distância dos problemas, aproveitando um pouco da fama que ganharam quando na primeira fase conseguiram expressar algo dos problemas latino-americanos. [...] Senhores intelectuais burgueses e liberais burgueses, vocês já sabem [...] em Cuba não terão entrada. (*Apud* KRISTAL, 2001, p.344, tradução nossa).

revolucionário, posteriormente publicado em Casa de las Américas, Año X, N 56, 1969, avaliou

la doctrina literaria de Vargas Llosa, según la cual la literatura puede ser crítica aun dentro del socialismo, [como] contrarrevolucionaria, porque la tarea del intelectual en la sociedad socialista no es la disensión, sino el fortalecimiento del sistema.<sup>112</sup> (KRISTAL, 2001, p.343).

Vargas Llosa havia sido acolhido como escritor intelectual político que agia em prol da Revolução. Seus pensamentos e atitudes foram então vistos como desvio ideológico. Segundo José Luis de Diego (2014), Vargas Llosa acabou por finalmente se distanciar de seus “compañeros de ruta” ao elogiar *Persona non grata* do escritor chileno Jorge Edward. Para Vargas Llosa (1974, in 1985, p. 203), nesse livro, cujo gênero memorialista está

a meio caminho entre o conto autobiográfico e o ensaio, [Jorge Edward] rompe com o tabu sacrossanto na América Latina para um intelectual de esquerda: de que a Revolução Cubana é intocável e não pode ser criticada em voz alta sem que aquele que o fizer se converta automaticamente em cúmplice da reação.

Vargas Llosa trafega ideologicamente de Sartre<sup>113</sup> a Camus. Enquanto Sartre propagava a ideia de escritor comprometido, de literatura engajada, Camus, ao ser expulso do Partido, chegou a declarar que não poderia “sacrificar nem os árabes e nem sua concepção da arte às exigências de um partido que faz o conteúdo político de uma obra passar à frente de qualquer outra consideração, sobretudo artística.” (TODD, 1988, p. 161). É importante ressaltar que Camus criticava não a esquerda ou a direita, mas o totalitarismo tanto de esquerda quanto de direita, assim como as prisões e os assassinatos perpetrados em nome da Revolução.

<sup>112</sup> Roberto Fernandes Retamar avaliou a doutrina literária de Vargas Llosa, segundo a qual a literatura pode ser crítica mesmo dentro do socialismo [como] contra-revolucionária, porque a tarefa do intelectual na sociedade socialista não é dissidência, mas o fortalecimento do sistema (KRISTAL, 2001, p.343, tradução nossa).

<sup>113</sup> O jovem Vargas Llosa absorvera, desde o ingresso na faculdade de Direito, os ensinamentos de Sartre, assim como assumira a postura de escritor comprometido defendida por este filósofo. Contudo, conforme afirma Adriane Vidal Costa, após uma reportagem de Sartre publicada no Le Monde, em 1964, em que “dizia que diante de uma criança que morre de fome, *La nausée* não serve de nada, não vale nada” e aconselhava “aos escritores dos novos países africanos que renunciassem a escrever no momento e se dedicassem muito mais ao ensino e outras tarefas urgentes, a fim de construir um país onde mais tarde a literatura fosse possível” (VARGAS LLOSA, 1986, p.241 *apud* COSTA, 2008, p.233), Vargas Llosa se decepciona com Sartre. Chega a se sentir traído e observa que as afirmativas significavam que “a escritura de romances ou poemas era coisa inútil, ou pior, imoral, enquanto houvesse injustiças sociais”. Sem eufemismo, significavam que literatura não era para países pobres. Porém, Vargas Llosa desejou questionar Sartre: “a partir de qual coeficiente de proteínas per capita num país era já ético escrever romances? Que índices deviam alcançar a renda nacional, a escolaridade, a mortalidade, a salubridade, para que não fosse imoral pintar um quadro, compor uma cantata ou fazer uma escultura?” (VARGAS LLOSA, 1986, p.241 *apud* COSTA, 2008, p.233).

Criticava, igualmente, “todos aqueles que preferem defender sistemas teóricos abstratos em detrimento da defesa dos seres humanos.” (CASTRO, 2007, p.32).

É preciso esclarecer que o rompimento com a esquerda política não leva Vargas Llosa a defender o militarismo nem, pelo menos nesse instante<sup>114</sup>, a apoiar o capitalismo. Este apoio ocorre em 1976, quando Vargas Llosa<sup>115</sup> “passa a defender a via das urnas como o único meio legítimo de ascensão ao poder.” (GRANÉS, 2008, in V.LLOSA, 2010, p.15). Trata-se, hoje, conforme afirma Granés (2008, in V.LLOSA, 2010, p.9), “de um liberal, um liberal de quem se pode discordar ou não, mas, ao fim e ao cabo, um liberal”. Quando, em 1990, candidatou-se à presidência no Peru, Vargas Llosa

defendeu as privatizações, o rigor fiscal, o investimento estrangeiro e conseguiu convencer boa parte do eleitorado peruano de que o caminho para vencer a pobreza em curto prazo passava por seguir o exemplo de países que [...] tinham se inserido nos mercados mundiais e tirado proveito da globalização. (GRANÉS, 2008, in V.LLOSA, 2010, p.19)

Outro motivo, não de rompimento, mas de controvérsias no seio da própria esquerda era o fato de escritores latino-americanos – Cortázar, Fuentes, García Márquez e Vargas Llosa – viverem e escrevem distantes da América Latina. David Viñas acusa-os de uma “esquizofrenia geográfica [...] emparentada con el fenómeno de la doble lealdad” (VIÑAS, 1972 *apud* DIEGO, 2014, p.31). Segundo Diego (2014, p.31), via-se como uma afronta esses escritores utilizarem-se de referenciais latino-americanos, escrevendo e opinando no conforto da Europa. Mario Benedetti (1973, *apud* DIEGO, 2014 p.31) diz que o exílio foi uma escolha deles, pois, na maioria das vezes, não houve uma perseguição que os forçasse a isso. Nesse mesmo texto, Benedetti refere-se especificamente a Vargas Llosa, como o “premiado best-seller que, desde la *rive gauche* pergeña comprometidos cuentos, novelas o poemas, a menudo

---

<sup>114</sup> Partindo do ensaio *Os ex-comunistas*, de Hannah Arendt, (2008 [1953], p.407), diríamos que naquele instante inicial do rompimento, Vargas Llosa se encaixava plenamente no que Arendt definiu como “antigos comunistas”, aqueles que se “destacavam na organização não por causa de sua importância política, mas devido ao seu renome em algum outro campo.” Contudo, ele vai assumindo outro papel, o de ex-comunista, à medida que se desloca para a direita, como que “à procura de um sucedâneo para uma fé perdida”, e contrapõe, ao socialismo, o liberalismo. O ex-comunista, segundo Arendt (2008 [1953], p.408) tenta “persuadir os antigos amigos a se juntar a eles: confessar, se converter e formar um grupo político sólido. [...] A tentação de se juntar aos ex-comunistas é ainda maior porque a humilhação pública de uma confissão espetacular seria compensada pela vantagem de uma carreira pública ininterrupta.”

<sup>115</sup> Carlos Granés afirma que a posição política de Vargas Llosa é de intelectual liberal que defende irrestritamente o regime democrático e a literatura. “Seu critério para mensurar o clima de liberdade de uma determinada sociedade tem sido sempre o mesmo: o espaço que se permite ao escritor para que expresse livremente suas ideias” (GRANÉS, 2008, in V.LLOSA, 2010, p. 10)

inspirados en los cándidos compatriotas que corren sus riesgos, no precisamente literarios, en la patria lejana, sufriente y subdesarrollada.”<sup>116</sup>

Esse debate acerca do exílio voluntário de escritores é mais antigo. Em 1968, Vargas Llosa (1985, p.145) responde, de Londres, no ensaio *Literatura e Exílio*, ao constante questionamento nas entrevistas pelo porquê de um escritor latino-americano viver fora de seu país: “porque escrevo melhor no exílio. Melhor, neste caso, é algo que deve ser entendido em termos psicológicos, não estético; quer dizer com “mais tranquilidade” ou “mais convicção”. Nesse ensaio, o autor faz um levantamento de escritores que vivem fora e de outros que permaneceram no país de origem e verifica que é impossível comprovar que a qualidade do que se escreve seja dependente de onde se está. O que se obtém com o levantamento são apenas indícios; é um raciocínio indutivo e “qualquer generalização sobre este tema naufraga no absurdo” (V.LLOSA, 1968, in 1985, p.147). Vargas Llosa conclui que “o contato físico com a própria realidade nacional não pressupõe nada, do ponto de vista da obra; não determina os temas nem o voo imaginativo nem a vitalidade da linguagem num escritor. Com o exílio ocorre exatamente o mesmo.” (V.LLOSA, 1968, in 1985, p.147). Aos que acusam os escritores de desertores da pátria e de egoístas, assim como aos que esperam por um determinado comportamento do escritor, Vargas Llosa responde que estão colocando em dúvida a utilidade da vocação e da literatura. A única maneira de resolver esse impasse, segundo Vargas Llosa (1968, in V.LLOSA, 1985, p.149), seria demonstrando que a literatura serve para alguma coisa. “O problema continuará intacto, entretanto, porque a utilidade da literatura, embora evidente, é também inverificável e indemonstrável em termos práticos.”

O fazer literário e a vocação, motivos de controvérsia com a esquerda política nos anos de 1970, foram rememorados em *La tía Julia y el escribidor*. Embora esse romance não se restrinja à autobiografia, como demonstraremos no capítulo 3, o momento de crise em que vivia Vargas Llosa por ocasião de sua escritura favorece “una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones e revisionismos que implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal.” (JELIN, 2002, p.26)<sup>117</sup>. Assim é que as vivências das décadas de

---

<sup>116</sup> O best-seller ganhador de prêmios que, da *rive gauche*, elabora, sem compromisso, comprometidos contos, romances ou poemas, muitas vezes inspirados pelos inocentes compatriotas que correm seus riscos, não precisamente literários, na distante, sofrida e subdesenvolvida pátria. (BENEDETTI, 1973 apud DIEGO, 2014 p.31, tradução nossa).

<sup>117</sup> Uma volta reflexiva ao passado, reinterpretações e revisionismos que também envolvem questionar e redefinir a própria identidade grupal. (JELIN, 2002, p.26, tradução nossa).

1950 e de 1970 são atreladas pelo que há de comum entre elas: a literatura. Ela é o passado que está no romance e o presente de sua escritura, e é nela e por ela que alguns elementos autobiográficos, muitos deles revestidos com os conceitos de escritor e de intelectual, trafegam. Isso porque, ainda que sejam memórias individuais, estão sempre marcadas socialmente. (JELIN, 2002, p.21). Literatura e vocação é o grande tema do romance e é o que mais interessa a Varguitas, o personagem narrador; mais mesmo que Julia. Literatura é o que mais interessava a Vargas Llosa; mais mesmo que a Revolução.

#### 2.4 Semelhanças entre os tempos: La tía Julia em 1970

*La tía Julia y el escribidor* é um olhar para o passado de forma crítica, irônica e carregada de humor. Houve a realidade pretérita como ponto de partida, porém há aquele que olha de algum presente para o passado. Ao olhar, ele viu conforme o lugar onde estava. O que se vê, portanto, depende de onde se está e do recorte que se faz nesse passado. Em *Cartas a un joven novelista* (1997), Vargas Llosa questionou o porquê de algumas memórias serem utilizadas em prol da criação literária e outras não. Levantamos dois outros questionamentos fundamentando-nos na afirmativa de Tzvetan Todorov em *Los abusos de la memoria* (2000) – “Como la memoria es una selección, ha sido preciso escoger [...] en nombre de ciertos criterios” (TODOROV, 2000, p.19). Primeiro: que critérios direcionaram o escritor na escolha e seleção desse passado específico? Segundo: qual papel esse passado desempenha no presente da escritura do romance? Consideramos que o presente da enunciação da obra, o momento em que foi escrita, fornece-nos pistas para a elucidação desses critérios e estes, por sua vez, remetem-nos ao entrelaçamento da temática do romance ao seu contexto de enunciação.

Há em Vargas Llosa uma insatisfação com sua juventude pelo fato de não ter reagido contra a ditadura; Isso pode ser constatado quando chama ‘sonâmbula’ a geração de adolescentes de classe média da qual ele fazia parte (1964, in V.LLOSA, 1985, p.64-67). Não há um Varguitas assim como não houve um Vargas Llosa (na década de 1950) politicamente atuante. Varguitas não se envolvia com a política, porque tudo o que desejava ser era um Vargas Llosa. E, para isso, ele precisava ler, intelectualizar-se, sair do Peru, mudar-se para Paris; ou seja, atender ao chamado para a ação: voc - ação.

Em 1964, Vargas Llosa escreve de Paris uma muito subjetiva crítica ao livro *Una piel de serpiente* do amigo Luis Loayza. Conheceram-se na adolescência, “nos anos turvos e medíocres da ditadura de Odría”. Vargas Llosa confessa que, ao ler o romance, se tornou impossível para ele “diferenciar o que pertence à literatura às [suas] próprias lembranças”, e manifesta, além da nostalgia, uma visível contrariedade com o jovem adolescente que fora:

Os jovens apistas e comunistas que Odría encarcerou ou exilou [...] poderão recordar esses anos com orgulho e furor. Em troca, nós, os adolescentes dessa tibia classe média a quem a ditadura se contentou em aviltar, desgostando-nos com o Peru, com a política, com nós mesmos, ou fazendo-nos conformistas ou filhotes de tigre, só poderíamos dizer: *fomos uma geração de sonâmbulos* (V.LLOSA, 1964, In V.LLOSA, 1985, p.65, grifo nosso).

Em 1964, Vargas Llosa (1985, p.65) se culpa por não ter agido contra aquele mundo, “seus preconceitos, sua hipocrisia e sua boa consciência” e julga sua passividade como cúmplice de um sistema. Contudo, naquela época, eles, os amigos, já se diziam escritores. “Nada no mundo nos importava tanto como a literatura”, declara Vargas Llosa (1964, in 1985, p.65). Eles não lutavam contra o sistema, mas sonhavam com o dia em que abandonariam rotina, trabalho tedioso, abandonariam tudo para escrever: “Irámos para longe, viveríamos a pão e água, organizaríamos uma oficina literária – acabou a brincadeira retórica, temos de ser sérios: dali por diante publicaríamos livros.” (V.LLOSA, 1964, in 1985, p. 67). Porém, até então, quase não escreviam “e ninguém ousava assumir sua verdadeira vocação como tem de fazê-lo: exclusiva, totalmente.” (V.LLOSA, 1964, in 1985, p.65).

Quando Vargas Llosa escreveu essa crítica a *Una piel de serpiente*, deixara seu país há oito anos e publicara há um ano *La ciudad y los Perros*. O “Sartrecillo Valiente”, como era chamado pelos amigos “por repetir frases de Sartre” como se fossem suas, (V.LLOSA, 1985, p.65), via agora, em ascendência, seu envolvimento com a política e com Cuba. Foi também em 1964 que se divorciou de Julia Urquidi.

Vargas Llosa, em *Literatura y política: dos visiones del mundo* (2011), “repete” (pois, diz saber de memória) um texto de Sartre que o enchera de entusiasmo:

“las palabras son actos. A través de la escritura uno participa en la vida. Escribir no es un ejercicio gratuito, no es una gimnasia intelectual, no en una acción que desencadena efectos históricos, que tiene reverberaciones sobre todas las manifestaciones de la vida, por lo tanto es una actividad profunda, esencialmente social. Y ya que es así nosotros tenemos la obligación, a la hora que nos sentamos frente a la página en blanco y tomamos una pluma, de

ser responsables, de saber que aquel acto que iniciamos, garabatear unas líneas, desarrollar un pensamiento, va a tener unas consecuencias y que esas consecuencias van a recaer sobre nosotros desde el punto de vista mortal y desde el punto de vista social y ya que es así, nosotros tenemos la obligación de comprometernos.<sup>118</sup> (SARTRE *apud* V.LLOSA, 2011)

Em 1978, Vargas Llosa (in 1985, p.321) escreve *Sartre, vinte anos depois* e, nesse ensaio, confessa que desde que lera, em 1953, *¿Qué es la literatura?*, “durante dez anos, pelo menos”, tudo o que havia escrito, lido e dito “sobre a função da literatura glosava ou plagiava este ensaio”. Contudo, relendo-o, “na perspectiva que o tempo fornece”, ele afirma que “a obra criativa do próprio Sartre é uma oposição sistemática ao “compromisso” que ele exige do escritor de seu tempo” e que, a partir das ideias de Sartre, “fazer *literatura genuína* [...] era pura e simplesmente impossível” (1978, in 1985, p.321, grifo nosso). O artigo foi escrito um ano após a publicação do romance em estudo, porém suas dúvidas em relação a Sartre são anteriores. E *La tía Julia y el escribidor* pode bem ser, para o autor, o que ele chamou de *literatura genuína*.

Embora se passe na década de 1950, num período em que o Peru era governado pelo ditador general Manuel Arturo Odría Amoretti, não há no romance uma denúncia ou uma crítica social explícita a este governo. Trata-se, sim, da situação do escritor no Peru, da cultura de massa, da exploração pela indústria cultural da produção das radionovelas e de questões culturais diversas. Contudo há algumas referências a Odría, relacionando-o à cultura de massa, à censura, aos seus discursos escritos por seus assessores, à falência – como consequência do final de seu governo – da imprensa que o apoiava, e a um desentendimento entre Varguitas e sua esposa Patricia. A primeira citação foi na resposta de Genaro Filho a Varguitas sobre o problema que vinha causando à Radio o uso constante de estereótipos de argentinos por Pedro Camacho em suas histórias:

– Ya no importa, ahora puede hablar pestes contra quienquiera – me dijo, con aire misterioso –. ¿No sabes la gran noticia? El General no se pierde los radioteatros de Pedro.

Me dio precisiones, para convencerme. El General, como las cuestiones de gobierno no le daban tiempo para oírlos durante el día, se los hacía grabar y

<sup>118</sup> Palavras são atos. Através da escrita, participa-se da vida. Escrever não é um exercício livre, não é uma ginástica intelectual. Não. Escrever é uma ação que desencadeia efeitos históricos, que repercutem em todas as manifestações da vida, sendo, portanto, uma atividade profundamente social. E como é assim, temos a obrigação, no momento em que nos sentamos em frente à página em branco e pegamos uma caneta, de sermos responsáveis, de saber que aquele ato que começamos rabiscar algumas linhas, desenvolver um pensamento, terá consequências e que essas consequências cairão sobre nós do ponto de vista mortal e social e, como é assim, temos a obrigação de nos comprometermos. (SARTRE *apud* V.LLOSA, 2011, tradução nossa).

los escuchaba cada noche, uno tras otro, antes de dormir. La Presidenta en persona se lo había contado a muchas señoras de Lima.

– Parece que el General es un hombre sensible, a pesar de lo que dicen – concluyó Genaro-hijo –. De modo que si la cumbre está con nosotros, qué más da que Pedro se dé gusto contra los ches. ¿No se lo merecen?<sup>119</sup> (V.LLOSA, 1977, p.93).

Considerando que Varguitas questionava se era arte o que Pedro Camacho produzia e que, geralmente, associava as radionovelas às pessoas que não sabiam ou não gostavam de ler; e, considerando também que a leitura era para Varguitas o pressuposto de intelectualidade, a imagem de Odría aqui foi denegrida. Essa citação, além de demonstrar a aquiescência do general aos estereótipos dos argentinos, imergia-o na ‘massa inculta’, apesar de uma possível sensibilidade sugerida por Genaro. Obviamente, Odría é uma personagem do romance; porém, guardaria semelhanças com a personagem histórica.

A segunda citação foi decorrente de uma entrevista feita por Varguitas a um mexicano, “hombre lúcido y un desenvuelto expositor. Dirigía una revista, había escrito libros sobre la revolución mexicana, presidía una delegación de economistas [...]”. (V.LLOSA, 1977, p.125)<sup>120</sup> A entrevista foi censurada porque o mexicano, em resposta a uma pergunta atacou duramente as ditaduras militares. E Varguitas, entre parênteses, informa: “(en el Perú padecíamos una, encabezada por un tal Odría).” (V.LLOSA, 1977, p.125). A informação parentética, deixada como que por acaso, faz com que a crítica social entre sorratamente na ficção tingindo-a de realidade.

Na terceira citação, Varguitas já era um escritor e estava realizando uma pesquisa na biblioteca para a escritura de um romance situado na época de Odría. O escritor conta que folheava e lia, “con algo de masoquismo” alguns discursos escritos pelos assessores para serem lidos pelo ditador (V.LLOSA, 1977, p.197). Mais uma vez Varguitas alude à incapacidade do general e de seus agregados. Os discursos, seja pela retórica forense seja pelo conteúdo, eram lidos com muito sofrimento por Varguitas.

<sup>119</sup> – Não importa mais, agora pode rogar pragas contra quem quiser – me disse, com ar misterioso. – Não sabe da grande notícia? O general não perde as novelas de Pedro.

Me deu detalhes para me convencer. O general, como as questões de governo não lhe deixavam tempo para ouvi-las durante o dia, mandava que fossem gravadas e escutava toda noite, uma atrás da outra, antes de dormir. A primeira-dama em pessoa tinha contado isso a muitas senhoras de Lima. – Parece que o general é um homem sensível, apesar do que dizem – concluiu Genaro Filho. – De modo que se a cúpula está conosco, que importância tem que Pedro fale o que quiser dos *ches*. Eles não merecem? (V.LLOSA, 2012, p.181).

<sup>120</sup> Um homem lúcido e desenvolto expositor. Dirigia uma revista, tinha escrito livros sobre a revolução mexicana, presidía una delegación de economistas. (V.LLOSA, p.242, 2012).

A quarta e última citação que merece ser apresentada decorre da falência da revista “Extra” cujo chefe de redação era Pascoal, antigo funcionário da Panamericana sob as ordens de Varguitas. Pascoal contou que a revista fora próspera à época de Odría, pois “el régimen le daba avisos y le pasaba plata por lo bajo para que atacara a ciertas gentes y defendiera a otras. Además, era una de las pocas revistas permitidas y se vendía como pan caliente. Pero, al irse Odría, empezó una competencia terrible y quebró.”<sup>121</sup> (V.LLOSA, 1977, p.200). A revista, para sobreviver à concorrência, investira na linha sensacionalista, mas as ações perdidas na justiça, iniciadas por aqueles que se julgavam difamados, acabou por levá-la à bancarrota.

Um quadro do país à época da ditadura foi sutilmente desenhado. Por isso, podemos afirmar que Vargas Llosa não abandona de todo o compromisso sartreano do escritor, embora a forma utilizada em nada se pareça com aqueles romances que escrevera na década de 1960. O compromisso não se restringe a uma posição de direita ou de esquerda, mas seria algo intrínseco ao escritor. Mesmo porque, como ele mesmo afirma em *Literatura y política: dos visiones del mundo*, escrever era exercer

su condición de ciudadano, de miembro de una comunidad que tiene la obligación social y cívica de participar en el debate y en la solución de los problemas de esa sociedad. Esa era una idea que compartían escritores de muy distintas posiciones políticas. Había escritores de derecha, por ejemplo, el filósofo Gabriel Marcel, filósofo católico [...] Y desde luego escritores que estaban más bien en la izquierda del espectro político, un Sartre, un Camus, un Merleau-Ponty.<sup>122</sup> (V.LLOSA, 2000)

Alguns sonhos, ideias e ideais de vida de Varguitas que nasceram na década de 1950 se realizaram (tornar-se escritor) outros se desfizeram (o casamento com Julia). Contudo, nessa matemática do tempo, resta uma imagem de escritor na qual, não Varguitas, mas Vargas Llosa, nos ensaios e no romance *La tía Julia y el escribidor*, se agarra. No romance, o passado lhe advém e o tema se impõe pela premência do presente: é preciso viver intensamente a vocação de escritor e defender, a qualquer custo, a literatura.

Importa-nos observar três pontos fundamentais que persistiram através das décadas e se encontram em *La tía Julia y el escribidor*: dedicação exclusiva ao ofício de escritor;

<sup>121</sup> O regime lhe dava anúncios e passava dinheiro por baixo do pano para atacar determinada pessoa e de defender outra. Além disso, era uma das poucas revistas não censuradas e vendia como pão quente. Mas, quando Odría saiu, começou uma concorrência terrível e a revista quebrou. (V.LLOSA, 2012, p.390).

<sup>122</sup> Sua condição de cidadão, membro de uma comunidade, que tem uma obrigação social e cívica de participar do debate e na solução dos problemas dessa sociedade. Essa foi uma ideia compartilhada por escritores de posições políticas muito diferentes. Havia escritores de direita, por exemplo, o filósofo Gabriel Marcel, um filósofo católico [...] E, claro, os escritores que estavam mais à esquerda do espectro político, um Sartre, um Camus, um Merleau-Ponty. (V.LLOSA, 2000, tradução nossa).

impossibilidade de exercer o ofício no Peru (ou mesmo na América Latina) e o compromisso do escritor como intelectual.

Primeiro ponto: Vargas Llosa ainda via que a vocação de escritor deveria ser exercida “exclusiva e totalmente”, tal como a personagem Pedro Camacho o fez e como Varguitas desejava fazer. Embora o tenha nomeado como escrevedor ou escrevinhador e não como escritor, Varguitas, confessa que sentia por Pedro Camacho “una curiosa mezcla de piedad y envidia”<sup>123</sup> (V.LLOSA, 1977, p.106). Camacho havia se tornado a questão a ser entendida e, possivelmente, um modelo a ser seguido. Varguitas se envolvia com ele contra o tempo que dedicava ao trabalho, aos estudos e ao amor, mas contra também seus preconceitos relativos à formação intelectual de um escritor (e, por extensão, aos gêneros produzidos pelo escritor não intelectual). Podemos notar a ironia de Varguitas em relação aos escritores intelectuais quando, ao comparar Pedro Camacho com escritores que eram também “políticos, abogados y pedagogos”, questiona por que estes seriam mais escritores que aquele. E ele mesmo responde dentro do que julgava ser necessário para preencher o papel de intelectual: ‘só porque leram (ou sabiam que deviam ter lido!) Proust, Faulkner e Joyce?’ Logo, para Varguitas, ler estes autores não tornava alguém intelectual; mas, era impossível tornar-se um se não os lesse. Contudo a incógnita Camacho permanecia:

*¿Qué medio social, qué encadenamiento de personas, relaciones, problemas, casualidades, hechos, habían producido esa vocación literaria (¿literaria? ¿pero qué, entonces?) que había logrado realizarse, cristalizar en una obra y obtener una audiencia? ¿Cómo se podía ser, de un lado, una parodia de escritor y, al mismo tiempo, el único que, por tiempo consagrado a su oficio y obra realizada, merecía ese nombre en el Perú? ¿Acaso eran escritores esos políticos, esos abogados, esos pedagogos, que detentaban el título de poetas, novelistas, dramaturgos, porque, en breves paréntesis de vidas consagradas en sus cuatro quintas partes a actividades ajenas a la literatura, habían producido una plaquette de versos o una estreñida colección de cuentos? ¿Por qué esos personajes que se servían de la literatura como adorno o pretexto iban a ser más escritores que Pedro Camacho, quien sólo vivía para escribir? ¿Porque ellos habían leído (o, al menos, sabían que deberían haber leído) a Proust, a Faulkner, a Joyce, y Pedro Camacho era poco más que un analfabeto? [...] Cada vez me resultaba más evidente que lo único que quería ser en la vida era escritor y cada vez, también, me convencía más que la única manera de serlo era entregándose a la literatura en cuerpo y alma. No quería de ningún modo ser un escritor a medias y a poquitos, sino uno de verdad, como ¿quién? Lo más cercano a ese escritor a tiempo completo, obsesionado y apasionado con su vocación, que conocía, era el*

---

<sup>123</sup> Uma curiosa mescla de piedade e inveja. (V.LLOSA, 2012, p.206).

radionovelistas boliviano: por eso me fascinaba tanto.<sup>124</sup> (V.LLOSA, 1977, p.108, grifo nosso).

Segundo ponto a ser observado: Vargas Llosa continua tendo (na década de 1970) a percepção de que era impossível desenvolver-se como escritor no Peru e, qualquer um, se assim o quisesse, deveria exilar-se tal como Varguitas. A comprovação dessa tese está no desfecho da contraposição Pedro Camacho e Varguitas. Este declara acalentar o sonho de “viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura<sup>125</sup>.” (V.LLOSA, 1977, p.50). Mas se a literatura era o mais importante, por que não ser escritor no seu país de origem? Acreditamos que Varguitas esteja respondendo a essa pergunta, quando expõe à prima Nancy uma das peças do quebra-cabeça que se tornara seu romance com Julia: Todos “los escritores se morían de hambre. [...] ¿Me iba a esperar la tía Julia hasta que fuera un hombre solvente, si alguna vez llegaba a serlo?<sup>126</sup> (V.LLOSA, 1977, p.94). Pedro Camacho é, em parte, a descrição daquilo que Varguitas receava: a pobreza ou ser devorado mentalmente pela exploração de padrões e fisicamente pelo excesso de trabalho.

Pedro Camacho, “boliviano y artista”, foi exercer sua arte no Peru. Entregou-se totalmente a ela. Varguitas, “por curiosidad”, calculou seu horário de trabalho:

Empezó con cuatro radioteatros al día, pero, en vista del éxito, fueron aumentando hasta diez, que se radiaban de lunes a sábado, con una duración de media hora cada capítulo [...]. Como los dirigía e interpretaba todos, debía permanecer en el estudio unas siete horas diarias, [...] Escribía los radioteatros a medida que se iban radiando; comprobé que cada capítulo le tomaba apenas el doble de tiempo que su interpretación, una hora. Lo cual significaba, de todos modos, unas diez horas en la máquina de escribir. [...] Su horario era, pues, entre quince y dieciséis horas de lunes a sábado, y de

<sup>124</sup> Que meio social, que encadeamento de pessoas, relações, problemas, casualidades, fatos haviam produzido aquela vocação literária (literária?, se não isso o quê?) que havia conseguido se realizar, cristalizar em uma obra e obter uma audiência? Como era possível ser, de um lado uma paródia de escritor e, ao mesmo tempo, o único que, pelo tempo consagrado a seu ofício e pela obra realizada, merecia esse nome no Peru? Acaso são escritores esses políticos, esses advogados, esses pedagogos, que detinham o título de poetas, romancistas, dramaturgos porque, em breves parênteses de vidas consagradas em quatro quintas partes a atividades alheias à literatura, produziram um livreto de versos ou uma miserável coleção de contos? Por que esses personagens que se serviam da literatura como adorno ou pretexto seriam mais escritores que Pedro Camacho, que só vivia para escrever? Por que eles tinham lido (ou pelo menos sabiam que deveriam ter lido) Proust, Faulkner, Joyce, e Pedro Camacho era pouco mais que um analfabeto? Cada vez ficava mais evidente para mim que a única coisa que eu queria ser na vida era escritor e cada vez, também, me convencia mais de que a única maneira de sê-lo era entregar-me à literatura de corpo e alma. Não queria ser um escritor pela metade e aos pouquinhos, mas um de verdade, como quem? O mais próximo que eu conhecia desse escritor em tempo integral, obcecado e apaixonado com sua vocação, era o novelista boliviano: por isso me fascinava tanto. (V.LLOSA, 2012, p.209).

<sup>125</sup> O sonho de viajar pela França e viver numa água-furtada no bairro dos artistas, totalmente entregue à literatura. (V.LLOSA, 2012, p.96).

<sup>126</sup> Todos os escritores morriam de fome. Tía Julia ia me esperar até que eu fosse um homem capaz de saldar suas dívidas, se é que algum dia chegaria a isso? (V.LLOSA, 2012, p.183).

ocho a diez los domingos. Todas ellas prácticamente productivas, de rendimiento 'artístico' sonante<sup>127</sup>. (V.LLOSA, 1977, p.72)

Embora Camacho trabalhasse tanto, morava em um quarto que parecia uma cela, na pensão La Tapada, uma construção antiga que dava a impressão que iria desmoronar. Ao visitá-lo, Julia constatou surpresa: “Vive como un pordiosero, no hay derecho. Siendo sus radioteatros tan famosos, creí que ganaría montones de plata”<sup>128</sup> (V.LLOSA, 1977, p.76).

Pedro Camacho trabalhava muito, ganhava pouco, vivia mal e entregava o sucesso para a Rádio que o transformava em dinheiro para os Genaros pai e filho, proprietários das empresas. Acabou enlouquecendo ou, conforme transcrição a Varguitas por Genaro Filho do diagnóstico médico: “su psiquis está en proceso de deliquescencia. Deliquescencia. ¿Tú entiendes eso? Que el alma se le cae a pedazos, supongo, que se le pudre la cabeza o algo así ¿no? (V.LLOSA, 1977, p.188). Passou cerca de um mês em uma clínica particular. Porém, como “resultaba muy cara, los Genaros consiguieron hacerlo transferir al Larco Herrera, el manicomio de la Beneficencia Pública<sup>129</sup>” (V.LLOSA, 1977, p.194)

Pedro Camacho carrega a alegoria do escritor injustiçado, visto como “um ser marginal, anômalo”. Esse é um tema caro a Vargas Llosa, pois relembra o percurso de tantos escritores latino-americanos<sup>130</sup> e, especialmente, um compatriota seu, Oquendo de Amat, que, “em Lima, foi um provinciano faminto e sonhador que vivia no bairro de Mercado, numa cova sem luz.” (V.LLOSA, 1967, in V.LLOSA, 1985, p.133). Vargas Llosa (1967, in V.LLOSA, 1985, p.134) descreve-o como “um bruxo da palavra, um ousado arquiteto de imagens, um fulgurante explorador do sonho, um criador cabal e obstinado que teve a lucidez e loucura necessárias para assumir sua vocação de escritor, como é preciso ser: como uma imolação

<sup>127</sup> Começou com quatro novelas por dia, mas, em vista do sucesso, foram aumentando até dez, que eram transmitidas de segunda a sábado, com duração de meia hora cada capítulo. Como dirigia e interpretava todos, devia permanecer no estúdio, umas sete horas diárias [...]. Escrevia as novelas à medida que iam sendo transmitidas; constatei que cada capítulo lhe tomava o dobro do tempo de sua interpretação, uma hora. O que significava, de qualquer modo, umas dez horas na máquina de escrever. [...] Seu horário era, portanto, de 15 a 16 horas de segunda a sábado e de oito a dez nos domingos. Todas elas praticamente produtivas, de rendimento *artístico* sonante. (V.LLOSA, 2012, p.139).

<sup>128</sup> Vive como um mendigo. Com essas novelas tão famosas, achei que ganhava montes de dinheiro. (V.LLOSA, 2012, p.147).

<sup>129</sup> A psique dele está em estado de deliquescência. Deliquescência. Você entende isso? [...] a alma dele está caindo aos pedaços, acho que a cabeça apodreceu ou algo assim, não é? [...] Como era muito cara, os Genaros conseguiram que fosse transferido para o Larco Herrera, o manicômio da beneficência pública. (V.LLOSA, 2012, p.365).

<sup>130</sup> Por ocasião da morte de Javier Heraud, Vargas Llosa escreve *Homenagem a Javier Heraud* (1963), onde protesta contra a morte dos jovens poetas do Peru: “Que maldição fulmina os melhores de nós apenas começam a viver e a criar? Ontem, Enrique de Alvarado, Oquendo de Amat, o *chiclayano* Lora, caíram aniquilados em plena juventude; hoje Javier Heraud. [...] morto pela polícia na floresta amazônica?” (V.LLOSA, 1985, p.35).

diária e furiosa”. A semelhança com Camacho aumenta quando descobrimos que o poeta viveu o mesmo que muitos “criadores na América Latina: hostilidade, indiferença e menosprezo; e morreu “nas serras de Castela, num hospital de caridade, enlouquecido de furor” (V.LLOSA, 1967, in V.LLOSA, 1985 p.134) Oquendo de Amat vive agora na memória de poucos. Uma personagem fictícia teria maior fixidez na memória dos leitores.

Varguitas passa um período em Lima, após o casamento com Julia, em que acumulou sete trabalhos: duas horas, entre os boletins da manhã, na biblioteca do Clube Nacional, registrando novos livros e revistas e fazendo catálogo das já existentes; entre as três e as cinco da tarde, na casa de um professor de História, fichando temas para um projeto de *História do Peru*; a qualquer hora, inclusive aos domingos, no Cemitério Presbiteriano Maestro, decifrando os dizeres de lápides da época colonial, cujos registros haviam sido apagados, e elaborando listas com nomes e datas. Os outros trabalhos, segundo Varguitas, “eran más o menos (más menos que más) literários”: entrevistar poetas, semanalmente, para o Suplemento Dominical do *El Comercio*; escrever um artigo mensal para a revista *Cultura Peruana* e, por último, redigir e entregar, toda segunda-feira, um texto de educação cívica para os postulantes da Universidade Católica, dentro do programa de admissão. (V.LLOSA, 1977, p.192-193). Restava-lhe pouco tempo para o estudo, a leitura e a escrita de seus contos. Contudo, de que outra forma, poderia ter dito ao pai: “Ya ves que puedo ganarme la vida, mantenerme y seguir los estudios. [...] Te he venido a pedir permiso para llamar a Julia. Nos hemos casado y no puede seguir viviendo sola ”? (V.LLOSA, 1977, p.194). De que outra forma ele poderia ter saído do Peru e assim realizado seu sonho de se tornar escritor? Varguitas disse que esses trabalhos o “hacían sentir, un poco, émulo de Pedro Camacho.” (V.LLOSA, 1977, p.192). Porém, Camacho não servia mais como modelo.

Já ninguém mais se lembrava de Pedro Camacho, nem ele se lembrava (ou se lembraria um dia) dele mesmo, como constata Varguitas quando, em visita a Lima, o encontra trabalhando como informante policial de uma revista sensacionalista e sendo repreendido pelo chefe. Apagaram-se em Pedro Camacho – o modelo de escritor, o produtor tenaz, que passava “nueve, diez horas al día, *inventando* las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de varias historias distintas” (V.LLOSA, 1977 p.73) – os rastros que o conduziriam a ele mesmo. Mesma dicção, mesmo timbre, “¿Pero cómo identificar al escriba boliviano en el físico y el

atuendo de este espantapájaros?”<sup>131</sup> Perguntou-se, espantado, Varguitas. (V.LLOSA, 1977 p.201).

Varguitas havia publicado um único conto no suplemento dominical de “El Comercio”; ficava dias escrevendo um conto a partir de um caso real que havia escutado e, no final, na maioria das vezes, o conto ia para a lixeira. Esse mesmo aprendiz de escritor, em outro país, mesmo que “todo lo que escribía se refería al Perú” (V.LLOSA, 1977, p.196), fizera-se escritor. Pedro Camacho, em Lima, desfez-se. Ou foi desfeito.

É, pois, na contraposição do destino dessas duas personagens que Vargas Llosa reitera sua opinião (e também sua resposta tantas vezes dada à esquerda política da década de 1970) sobre o exílio voluntário, exposta em *Literatura e exilio* (1968). Se o escritor escreve melhor em seu país, e este *mejor* “deve ser compreendido em termos psicológicos, não estéticos; quer dizer com ‘mais tranquilidade’ ou ‘mais convicção’”, ele deve continuar em seu país (V.LLOSA, 1968, in V.LLOSA, 1985, p.145).

Se escreve melhor no estrangeiro, deve partir. É possível que sua ausência prive sua sociedade que, talvez, a tivesse servido eficazmente como jornalista, professor ou animador cultural; mas é também possível que esse jornalista, professor ou animador cultural a esteja privando de um escritor. (V.LLOSA, 1968, in V.LLOSA, 1985, p.148)

O terceiro ponto que observamos em *La tía Julia y el escribidor* e que persistiu no tempo, até a década de 1970, refere-se ao compromisso do intelectual. Vargas Llosa dissociou o compromisso sartreano do escritor intelectual, porém não abdicou do seu papel de escritor e de intelectual compromissado. Para Garcés (2013, p.74),

Vargas Llosa sigue atendiendo a las demandas que el compromiso impuso en los años sesenta a quienes asumieron la tarea desde la literatura, de influir sobre la opinión pública con sus puntos de vista y tomas de posición. Quede claro que la idea clásica del compromiso en Vargas Llosa dejó de estar influenciada por Jean Paul Sartre hacia fines de los sesenta y que, desde los mediados de los años setenta, sus referentes políticos y filosóficos se orientaron por los caminos del liberalismo. [...] este cambio de rumbo no lo eximió de los modos de pensar y proceder del escritor comprometido ni de su énfasis en la presentación de argumentos en defensa de sus creencias.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Passava nove, dez horas por dia, *inventando* as situações, as anedotas, os diálogos de várias histórias diferentes. [...] mas como identificar o escriba boliviano no físico e na vestimenta daquele espantalho? (V.LLOSA, 2012, p.391)

<sup>132</sup> Vargas Llosa continua respondendo às demandas que o compromisso impôs na década de 1960 sobre aqueles que assumiram a tarefa da literatura, de influenciar a opinião pública com seus pontos de vista e assumir posições. É claro que a idéia clássica de compromisso em Vargas Llosa deixou de ser influenciada

Varguitas se orgulhava do título de intelectual. É a importância dada à intelectualidade que infla a autoimagem de Varguitas. Podemos observar isso no número de personagens que elege para assim apresentá-lo: os amigos que faziam “programas intelectuais” para agradá-lo; tio Lucho, apresentando-o a tia Julia (“Ya está en tercero de Derecho y trabaja como periodista [...] Él no piensa en faldas ni en jaranas. Es un intelectual. Ha publicado un cuento en el Dominical de *El Comercio*.”)<sup>133</sup> (V.LLOSA, 1977, p.8); o olhar de Genaro Filho, “Con esa condescendencia benigna que le merecía la condición de intelectual que había conferido [a Varguitas] desde que vio un cuento [suyo] en el Dominical de *El Comercio*.”<sup>134</sup> (V.LLOSA, 1977, p.7). Também na citação dos vários autores que disse ou sugeriu ter lido – tais como Petrarca e os trovadores provençais, Proust, Faulkner, Joyce, Mark Twain, Bernard Shaw, Jardiel Poncela, Fernandez Flórez, Shakespeare, Hemingway e Borges –, Varguitas esmera-se em justificar o título de intelectual.

Um dos contos que o aprendiz de escritor se empenhou para escrever seria intitulado *O salto qualitativo*. Ele queria que esse conto “fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges, a quien acababa de descubrir por esos días.” (V.LLOSA, 1977, p.28). O título pretende remeter à teoria da dialética hegeliana, em que, grosso modo, a existência seria formada de opostos e que a contradição entre estes seria a origem de todo movimento e das mudanças deles decorrentes. Em um dado momento da sequência de mudanças, algo completamente novo seria produzido. No conto, homens fantasiados de diabos eram assassinados por homens que os julgavam realmente diabos; estes homens, por sua vez, também assim se fantasiavam e eram assassinados por outros homens; e assim sucessivamente até que, “entre tanto “pishtaco” de mentiras, se deslizaba el diablo vivito y coleando.” (V.LLOSA, 1977, p.28). A questão, por trás do conto (o real que surge da repetição de fantasias) – seria somente exibir seu conhecimento marxista e seu intelecto “frio, condensado e irônico” tal como em Borges.

Concluimos que na postura artificialmente “intelectual” do personagem Varguitas está a origem da ironia direcionada à arte e ao “fazer artístico” camacheano; também o

---

por Jean Paul Sartre no final dos anos 60 e que, desde meados dos anos setenta, seus referentes políticos e filosóficos foram guiados pelos caminhos do liberalismo. [...] essa mudança de direção não o eximiu das formas de pensar e proceder do escritor comprometido ou de sua ênfase na apresentação de argumentos em defesa de suas crenças. (GARCÉS, 2013, p.74, tradução nossa).

<sup>133</sup> Já está no terceiro ano de Direito, um homem feito de 18 anos [...] Ele não pensa nem em rabos de saia, nem em farra. É um intelectual. Publicou um conto no suplemento dominical do *El Comercio*. (V.LLOSA, 2012, p.14).

<sup>134</sup> Com aquela condescendência benigna que merecia dele a condição de intelectual que conferira a mim ao ver um conto meu no suplemento de domingo do *El Comercio*. (V.LLOSA, 2012, p.12).

distanciamento que mantinha em seu relacionamento com o “amigo” Pedro Camacho origina-se no valor que atribuía ao intelectual. Varguitas constatava surpreso que nunca ouvira o amigo “decir que había estado en un cine, un teatro, un partido de fútbol o en una fiesta. Jamás [lo había visto] leer un libro, una revista o un periódico, fuera del mamotreto de citas y de esos planos que eran sus *instrumentos de trabajo*.”<sup>135</sup> (V.LLOSA, 1977, p.72).

Não podemos deixar de notar, também, a ironia em relação aos escritores intelectuais e ao seu próprio fazer literário. Varguitas espionava Camacho enquanto este datilografava durante horas suas histórias, e admirava-se de como escrevia sem parar para “buscar alguna palabra o contemplar una idea” (V.LLOSA, 1977, p.73). O único livro que portava era, segundo Camacho, “un viejo compañero de aventuras. Un amigo fiel y un buen ayudante de trabajo” (V.LLOSA, 1977, p.31); e, segundo observara Varguitas,

era de un autor desconocido y de prontuario pomposo (Adalberto Castejón de la Reguera, Licenciado por la Universidad de Murcia en Letras Clásicas, Gramática y Retórica), y el título era extenso: "Diez Mil Citas Literarias de los Cien Mejores Escritores del Mundo". Tenía un subtítulo: "Lo que dijeron Cervantes, Shakespeare, Molière, etc., sobre Dios, la Vida, la Muerte, el Amor, el Sufrimiento, etc..."<sup>136</sup> (V.LLOSA, 1977, p.31)

Pedro Camacho utilizava os recortes efetuados e publicados por La Reguera, o desconhecido, para recortá-los e aproveitá-los em outro contexto, em outra instância. Trazia Cervantes, Shakespeare, Molière e outros para habitarem em suas radionovelas, fazendo com que o recorte se misturasse textualmente com seus roteiros. Mais que isso, ele realizava sobre os recortes um ritual parecido como o ritual antropofágico definido por Silviano Santiago (2000, p. 16), um “movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo”. Dessa forma, as citações selecionadas e recombinadas transformavam-se em outro texto sob a habilidade de Camacho. Cervantes, Shakespeare, Molière e todos os outros jamais seriam eles mesmos depois de re-citados por Camacho, o boliviano residente em Lima, que odiava os argentinos e aconselhava Varguitas a não manter complexo de inferioridade, pois os cérebros “de nuestra

<sup>135</sup> Nunca ouviu o amigo dizer que tinha ido a um cinema, a um teatro, a uma partida de futebol ou a uma festa. Jamais o vi ler um livro, uma revista ou um jornal, além do tijolo daquele livro de citações e dos mapas que eram seus instrumentos de trabalho. (V.LLOSA, 1977, p.72, 2012).

<sup>136</sup> Um velho companheiro de aventuras. Um amigo fiel e bom ajudante de trabalho. [...] O livro era de um autor desconhecido e de títulos pomposos (Adalberto Castejón de la Riguera, licenciado pela Universidade de Murcia em Letras Clássicas, Gramática e Retórica), e o título era extenso: Dez mil citações literárias dos cem melhores escritores do mundo. Tinha um subtítulo: “O que disseram Cervantes, Shakespeare, Molière, et Cetera, sobre Deus, a Vida, a Morte, o Amor, o Sofrimento, et Cetera”. (V.LLOSA, 2012, p.58)

América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes” (V.LLOSA, 1977, p.73). Contudo, Varguitas não reconhecia essa manobra criativa que fazia com que as radionovelas camacheanas se formassem por meio de uma rede intertextual, pois defendia os intelectuais que haviam lido na íntegra os clássicos.

Julia, após passar algumas horas com Varguitas e Camacho, comentou que os intelectuais eram divertidos como nunca imaginara e Varguitas respondeu: “Pedro Camacho es un intelectual entre comillas. ¿Te fijaste que no hay un solo libro en su cuarto? Me ha explicado que no lee para que no le influyan el estilo”<sup>137</sup> (V.LLOSA, 1977, p.76). Pedro camacho não era um escritor intelectual. Já Varguitas, ironicamente, gabava-se de sua intelectualidade antes mesmo de ser um escritor.

Segundo Vargas Llosa (1979, in V.LLOSA, 1985, p.329), em muitos países latino-americanos, inclusive no Peru, “existia a crença, melhor dito, o mito, de que a intelectualidade constituía algo assim como a reserva moral do país”. Também ele acreditou nesse mito até que, em julho de 1974, o governo militar “tomou de assalto os diários de Lima”. Muitos jornalistas e trabalhadores que não serviam ao sistema foram despedidos e o General Velasco fez congregar em torno de si um grande número de intelectuais com a falsa pretensão de “convertê-los em trincheiras da revolução”. No entanto, tinham por missão, com a estatização dos meios de informação por aquele regime autoritário, “dar publicidade a todas as decisões do poder, adular os governantes, silenciar as críticas, desfigurar as verdades incômodas, propagar mentiras úteis e cobrir de ignomínia os adversários.” (V.LLOSA, 1979, in V.LLOSA, 1985, p.331). Vargas Llosa, questionando-se em *O intelectual barato* (1979) sobre o que fazia um intelectual prestar-se a esse nível de mentira e servir a um governo demagógico, ditatorial e corrompido, conclui que “a fome de poder [...] é a mais forte das tentações para um intelectual”. A desmitificação do intelectual pode ter sido dolorosa a Vargas Llosa, porém lhe rendeu a consciência fortalecida sobre o perigo da desonestidade moral de intelectuais.

A produção intelectual convertida em ilusão e manobra de distração só pode desembocar na esterilidade do pensamento, numa cultura de tópicos. [...] é quase certo que o resultado seja um pensamento confuso e inautêntico, uma arte sem ousadia nem originalidade, uma ciência pobre. (V.LLOSA, 1979, in V.LLOSA, 1985, p.334).

---

<sup>137</sup> Pedro Camacho é um intelectual entre aspas. Você notou que não há um único livro no seu quarto? Ele me explicou que não lê para que nada influencie seu estilo. (V.LLOSA, 2012, p.147).

Porém Varguitas não pensava assim. Provavelmente porque “En ese tiempo remoto, [...] era muy joven y vivía con [suyos] abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores.” (V.LLOSA, 1977, p.6). Bastava ser intelectual. (fossem outros tempos, talvez o escritor tivesse sobrevivido em Pedro Camacho!). Entretanto, os três – autor, narrador e personagem – em determinado momento do futuro, encontrar-se-iam na construção de uma imagem de escritor.

Essa imagem é construída na contraposição e na interseção de Varguitas e Camacho. Mas quem de fato são estes dois? Para os conhecermos importa confirmar se *La tía Julia Y el escritor* é de fato uma autobiografia (nesse caso, conheceríamos Varguitas por meio do autor); se é um romance autobiográfico (nesse caso, Varguitas (e, eventualmente, Camacho) teria algumas semelhanças com o autor, que de nada nos serviriam para conhecê-lo em sua completude e apenas nos colocariam em uma enfadosa busca de referenciais); ou se é uma autoficção (nesse caso, conheceríamos Varguitas e Camacho pelo romance e pelo criador dos personagens e, uma vez conhecidos, saberíamos a ficção que Vargas Llosa constrói de si). Consideramos que esse romance seja uma autoficção, tal como *Fils* (1977), publicado por Serge Doubrovsky, em cujas páginas pré-textuais (quarta capa), o autor lança o neologismo, definindo-o:

Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se preferirem, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fils* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz da música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY *apud* LEJEUNE, 1993, in NORONHA, 2014, p.23)

A palavra e o conceito foram criados por Doubrovsky. Concordamos com aqueles que “estimam que o neologismo veio nomear uma prática que, de fato, já existia.” (NORONHA, 2014, p.7). Contudo, entendemos que a prática fez-se gênero como efeito e necessidade de uma época que reconhece a impossibilidade (ou o engodo) do “conhece-te a ti mesmo”. Veremos isso em *La tía Julia y el escritor*, contemporâneo de *Fils*. Para tanto, examinaremos como o romance em estudo se amolda ao gênero autoficção, assim como se afasta, conceitualmente, de autobiografia e de romance autobiográfico.

### **CAPÍTULO III**

## **O CAMINHO DA AUTOFICÇÃO**

*A arte é um engodo, Mallarmé já o disse: e é por isso que a sinceridade é sua inimiga tão preciosa, à qual nada faltaria para ser a regra suprema se ela própria não fosse uma impostura.*

*(Maurice Blanchot)*

### 3. O CAMINHO DA AUTOFICÇÃO

#### Introdução

Embora Vargas Llosa (1977) afirme que a autobiografia em *La tía Julia y el escribidor* tenha sido apenas uma estratégia para que a história “no fuera excesivamente abstracta, para que no ocurriera en un mundo puramente de juego mental, de delirio fantástico”, esse romance é considerado, dentre as obras do autor, “o que apresenta lastro autobiográfico mais ponderável na tessitura da trama e na criação dos personagens, sobretudo, através da figura de Varguitas” (GUTIÉRREZ, 1996, p.156).

Segundo Vargas Llosa (V.LLOSA, 1977), ocorrera-lhe que

las historias delirantes del protagonista que escribe radioteatros y tiene una imaginación perturbada, quizás podía mezclarse con una historia que fuera exactamente lo contrario, algo absolutamente objetivo e absolutamente cierto. [...] Intercalar esas dos historias era un poco como presentar el reverso y el anverso de una realidad.<sup>138</sup>

Assim, a decisão do autor pela autobiografia teria sido em prol do romance e não da necessidade de (re) constituição do sujeito na revivência e reconstrução de seu passado. Entretanto, o sujeito que se constrói na narrativa de si mesmo continua beneficiário dessa decisão assim como as personagens que surgem nesse constructo. Ângela de Castro Gomes, em *Escritas de si, escritas da história: a título de prólogo* (2004, p.16), afirma que “a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto.” (GOMES, 2004, p.16).

A ambiguidade é inerente à arte literária. Contudo, notamos essa ambiguidade também nas declarações contraditórias de Vargas Llosa sobre o caráter autobiográfico da obra. É como se o campo literário se estendesse para a vida do escritor até que, em dado momento, ele mesmo não soubesse mais distinguir a ficção em sua geografia pessoal. Diz e desdiz e diz outra coisa que se desdiz. E não são apenas palavras ao vento, mas palavras que voam e povoam uma instância imaginária onde tudo passa a existir.

---

<sup>138</sup> As histórias delirantes do protagonista que escreve radionovelas e tem uma imaginação perturbada, talvez pudessem ser misturadas com uma história que era exatamente o oposto, algo absolutamente objetivo e absolutamente verdadeiro. [...] Intercalar essas duas histórias foi um pouco como apresentar o anverso e o reverso de uma realidade. (V.LLOSA, 1977, tradução nossa).

*La tía Julia y el escribidor* foi estruturado para narrar a vida de Pedro Camacho e também a de Vargas Llosa pela “*collage* autobiográfica”. Duas vidas que se tangenciam e se constroem sob um olhar voltado para o passado. É como se o escritor pretendesse ser biógrafo e autobiógrafo ao mesmo tempo. Como biógrafo, ele cria uma personagem que, apesar de possuir uma referencialidade, não tem o mesmo nome de seu referencial; como autobiógrafo, ele estabelece uma relação de identidade com o narrador Varguitas.

A realização de uma “*collage* autobiográfica” (V.LLOSA, 2012, p.7), como pretendeu Vargas Llosa, demanda estruturas linguísticas específicas e um compósito narrativo que engloba, além de um recorte cronológico na vida individual que se tornará o assunto tratado, o estabelecimento de um contrato de leitura com o leitor, um pacto autobiográfico. Nesse pacto, segundo Philippe Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.18), o autor estabelece a “identidade entre autor, narrador e personagem principal” e emprega a primeira pessoa gramatical “de modo privilegiado ao longo da narrativa”. Ciente de que “no son ‘temas’ los que deciden el fracaso o la victoria de un creador sino ‘la forma’ en que se encarnan” (V.LLOSA, 1971, p.124)<sup>139</sup>, o escritor de *La tía Julia y el escribidor* trata de – a partir do romance e, mesmo antes ou depois dele em entrevistas e no prólogo da edição de 1999 – seguir procedimentos similares à autobiografia. Vargas Llosa cria um narrador em primeira pessoa com seu mesmo nome (Varguitas – também Dom Mario, Marito - assim chamado o autor na época de seu primeiro casamento), elege a cidade de Lima – lugar onde viveu (estudou, trabalhou, casou) como espaço da narrativa, faz o recorte temporal em 1950, na mesma década de seu casamento com Julia Urquidi, e ainda coloca alguns personagens com os quais de fato convivera (alguns com os mesmos nomes). Há, juntamente com esses elementos comuns à narrativa autobiográfica, toda uma arquitetura da cidade e uma efervescência (e também uma aquiescência!) cultural que correspondem à época vivida e narrada por ele.

A busca de estabelecer um contrato de leitura, como se fosse um apelo ao leitor – um pedido de desculpas e, ao mesmo tempo, de adesão ao texto autobiográfico – pode ser constatada no início da narrativa e no prólogo da edição de 1999. São atitudes comuns ao autobiógrafo para incitar “o leitor real a entrar no jogo, dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes” (LEJEUNE, 1986, in LEJEUNE, 2014, p.66). Assim inicia-se a narrativa de *La tía Julia y el escribidor*: “En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en

---

<sup>139</sup> Não são ‘os temas’ que decidem o fracasso ou o sucesso de um criador, mas sim ‘a forma’ em que se encarnam. (V.LLOSA, 1971, p.124, tradução nossa).

una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores.” (V.LLOSA, 1977, p.6). Nesse trecho, dois tempos são apresentados pelo autor, mostrando-se à época da enunciação como ser adulto, sentindo-se muito distante temporalmente e, de certa forma, eximindo-se tanto da responsabilidade sobre distorções da lembrança sofridas pelo tempo, quanto sobre atos, fatos ou ditos do passado, por serem permitidos à juventude. O autor, provavelmente, estaria sustentando-se no argumento tácito de que jovens têm licença poética dada pela vida. É o tempo de erros, destas flores que se tornarão em algum tempo frutos maduros que serão oferecidos aos jovens de épocas futuras em forma de conselhos; frutos que muitas vezes são pura exibição de vida vivida e de um orgulhoso “eu sei”. Porém, a julgar pela epígrafe<sup>140</sup> de *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa sabia que olhar para si mesmo é olhar para outro e que, em cada tempo, é outro que olha para outro; que a escrita de si é tão enganosa e tortuosa quanto o “conhece-te a ti mesmo”. Para Diana Klinger, “a ficção se apropria da forma da autobiografia, mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto “falha” em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade” (KLINGER, 2012, p.17).

No estabelecimento desse pacto de leitura, o narrador parece ainda não assumir ou não se apossar de sua voz. Nesse instante, o leitor é levado a acreditar que aqui está Vargas Llosa, naquele tempo presente, olhando para o passado, feito o anjo do quadro de Klee, *Angelus Novus*, no qual Walter Benjamin viu “os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas”, como que se preparando “para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente.” (BENJAMIM, 2012, p.14). O autor de *La tía Julia y el escribidor* estaria se afastando do passado, porém permanece vinculado a ele ao apoiar-se em pretéritos imperfeitos dos verbos, naquele sentido insistente de continuidade, por recusa em deixar o ocorrido finalizado lá mesmo no passado ou, talvez, por o passado ainda se impor ao presente. De qualquer forma, o escritor desse romance vincula-se ao passado, mas seus “olhos esbugalhados” são insuficientes ou ineficazes na constatação de fatos e, por isso, a incerteza ronda suas palavras: “*Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una*

---

<sup>140</sup> “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y tambien puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viendome que escribia. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viendome recordar que escribia y escribo viendome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veia escribir que recordaba haberme visto escribir que escribia y que escribia que escribo que escribia. Tambien puedo imaginarme escribiendo que ya habia escrito que me imaginaria escribiendo que habia escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.” (SALVADOR ELIZONDO, *El Grafógrafo*).

profesión liberal, *aunque, en el fondo*, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor.”<sup>141</sup> (V.LLOSA, 1979, p.6, grifos nossos).

Há também toda uma externalidade – usada para promoção mercadológica, de marketing da obra – geminada ao contrato de leitura estabelecido dentro do livro: uma espécie de adendo. A montagem de um espetáculo fora da obra com entrevistas, criação de polêmicas e reportagens sobre elas, corroboram a aceitação de autobiografia pelo leitor. O foco do leitor desliza do autor para a narrativa do que teria sido sua vida. Estabelece-se assim a figura do leitor juiz, tão benfazeja à legitimação da obra. *La tía Julia y el escribidor* trouxe consigo *Lo que Varguitas no dice*, de Julia Urquide, entrevistas, declarações e ameaças de Raúl Salmón e a carta que Ernesto Vargas, pai de Vargas Llosa, ao identificar-se com o personagem do romance (e, com isso, sentir-se caluniado), envia ao filho e ainda “faz circular cópias [dela] aos parentes e amigos de Vargas Llosa no Peru.” (GUTIÉRREZ, 1996, p.156). Em síntese: é um teatro da memória que tem os leitores ora como espectadores ora como coadjuvantes.

É preciso esclarecer que, embora Vargas Llosa revele sua pretensão autobiográfica e siga (Philippe Lejeune dirá “imite”) alguns parâmetros desse gênero, ele afirma que o empenho de escrever sobre a própria vida em um romance serviu-lhe para que pudesse comprovar que “o gênero romance não nasceu para contar verdades, que estas, ao passar para a ficção, transformam-se *sempre* em mentiras (quer dizer, umas verdades duvidosas e inverificáveis).” (V.LLOSA, 2012, p.07). A constatação de Vargas Llosa sobre o romance coaduna-se com a de Starobinsk (1970) sobre autobiografia, para o qual

A autorreferência atual [o eu atual] pode se mostrar um obstáculo para a captação fiel e a reprodução exata dos acontecimentos passados. [...] Sob a forma de autobiografia ou confissão, apesar do desejo de sinceridade, o conteúdo da narração pode escapar, se perder na ficção, sem que nada seja capaz de deter essa transição de um plano para outro. (STAROBINSK, 1974, [1970] p.66-67 *apud* ARFUCH, 2010, p.53-54).

Entretanto, alguns dados biográficos no romance são facilmente verificáveis (apesar de muitas vezes permanecerem duvidosos). Deduz-se disso que nem “sempre” (como grafamos na citação de Vargas Llosa) as “verdades” transformam-se em “mentiras” ao serem transpostas para a ficção. Embora não seja nosso objetivo embarcar, como advertiu Paul de Man (1984) para a leitura de Proust, em “uma infinita discussão entre uma leitura do romance como ficção

---

<sup>141</sup> Estudava na San Marcos, Direito, acho, resignado a, mais tarde, ganhar a vida com uma profissão liberal, embora, no fundo, me agradasse mais chegar a ser escritor. (V.LLOSA, 2012, p.9).

e uma leitura do mesmo romance como autobiografia”, devemos afirmar que Vargas Llosa resgata sonhos e vários momentos de sua juventude; revela-se por meio da seleção temporal e espacial e, sobretudo, por meio da linguagem com a qual ele presentifica o passado. Porém, presentificar o passado não é resgatar o real, resgatar o vivido em sua integridade. Como constata Lucia Castello Branco em *A traição de Penélope* (1994),

sob o gesto de se debruçar sob [...] o passado [...] outro gesto se efetua: o da linguagem. [...] enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, simultânea e subliminarmente, se dá [...] em direção ao que ainda não é, a uma distância futura que, no entanto, é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal, a linguagem. (BRANCO, 1994, p.24-25).

Vargas Llosa não nega ter escrito uma autobiografia, mas afirma que estes escritos, pertencentes ao gênero romance, resultaram diferentes da realidade. Porém, a diferença com a realidade é inerente à escrita de si, justamente por ser escrita. Logo, podemos afirmar que o caráter autobiográfico permanece tanto quanto o ficcional. Porém, não podemos permitir que o jogo retórico iniciado por Vargas Llosa desde antes da publicação de *La tía Julia y el escribidor* nos prenda em seu emaranhado e nos desvie de analisar a consequência da fusão de gêneros tão próximos – autobiografia e ficção – na constituição das personagens.

Consideramos que a fusão do jogo retórico iniciado por Vargas Llosa desde antes da publicação de *Tia Júlia e o escrevinhador* com o conteúdo autobiográfico da obra imiscuído à ficção resulta no que Serge Doubrovsky (1977) nomeou como autoficção. Nosso objetivo neste capítulo foi delinear a autoficção, no romance em estudo, a partir dos limites conceituais que a distingue da autobiografia e do romance autobiográfico. Consideramos que as semelhanças entre esses gêneros os colocam em um amplo espaço biográfico, tal como estudado por Leonor Arfück. Contudo, como a plasticidade desse ambiente fronteiro impede a precisão dos contornos, navegaremos por ele procurando traçar a autoficção também pelo que ela não é, ou seja, na definição de seus gêneros vizinhos. Para isso, buscamos os estudos realizados por Philippe Lejeune, Leonor Arfück, Diana Klinger, Doubrovsky e Jacques Lecarme. Os textos destes dois últimos teóricos estão em *Ensaio sobre a autoficção* (2014), livro organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha.

Identificar no campo biográfico a confluência de autobiografia e ficção será importante para a compreensão da constituição das imagens dos personagens escritores. Buscaremos também, eventualmente, (uma vez que isso será mais explorado na segunda parte destes estudos)

relacionar essa confluência com a estrutura narrativa *de La tía Julia y el escritor*, sem contudo nos limitarmos ao apontamento do que pertence ou não à realidade. Não almejamos identificar o referencial, mas o resultado da pretensão autobiográfica em uma ficção ou, em outras palavras, aquilo que ficção e autobiografia podem fazer, mutuamente, quando se encontram numa mesma escrita.

### 3.1 Escrita de si: autobiografia e romance autobiográfico

#### 3.1.1 Pacto autobiográfico

Conforme Paul de Man<sup>142</sup>, no artigo *Autobiografia como des-figuração* (1984, [1979]), o interesse da autobiografia “não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz”. Da mesma forma, ou menos ainda, o romance autobiográfico. Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.30) considera que, “se nos ativermos à análise interna do texto, não há nenhuma diferença” entre estes dois gêneros. Mas isso, retifica Lejeune, “quando nos limitamos ao texto sem considerar a página do título, com o nome do autor”. A identidade do nome exposto na capa seria, para esse estudioso das “escritas do eu”, a assinatura primordial ao pacto que distingue a autobiografia. Contudo, como observara Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.30), “todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes o foram - imitados pelo romance”. Ora, estabelecer diferenças entre original e cópia torna-se problemático, uma vez que a própria autobiografia pretende-se à cópia de um original que seria o sujeito; e uma cópia desse sujeito por ele mesmo: uma representação que pressupõe a tradução de si mesmo por meio da linguagem escrita. A complexidade dessa imitação se potencializa ao constatarmos que, a qualquer pessoa que se preste à labuta de narrar a própria vida será impossível fazê-lo sem se referir ao outro. A vida de um só é na existência do outro. “Toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais e, portanto, todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’.” (KLINGER, 2012, p.21). A

---

<sup>142</sup> Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 02 ago. 2016.

autobiografia e sua “imitação” seriam, portanto, uma representação de si e do outro por meio de uma tradução.

Embora considere inconclusiva a distinção entre autobiografia e ficção, Paul de Man (1984 [1979]) afirma que “a autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de um modo menos ambivalente que a ficção. Parece pertencer a uma forma mais simples de referencialidade, de representação e de diegese”. A diferença, portanto, seria de grau e não de conceito, pois ambas são dependentes “de eventos reais e potencialmente verificáveis”. Isso nos leva a admitir um campo autobiográfico amplo que abarca também as enunciações autobiográficas ficcionais. No entanto, isso não é o que defende o fundador dos estudos teóricos problematizadores da autobiografia e de seus gêneros vizinhos, Philippe Lejeune. Para ele, ficção e autobiografia são campos distintos delimitados pelo tipo de pacto estabelecido pelo autor, de aceitação tácita e lógica pelos leitores. Esse autor chama de romance autobiográfico a “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 1976, in LEJEUNE, 2014, p.32)

Ao se dizer e nomear o narrador com seu próprio nome, o enunciador do discurso autobiográfico informa ao leitor que se trata de uma autobiografia e gera, com isso, “um contrato de leitura”, cuja assinatura será o nome do autor. Este contrato será determinante para o tipo de leitura e postura do leitor em relação ao texto. De acordo com Lejeune:

É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo texto escrito. [...] Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles (LEJEUNE, 1976, in LEJEUNE, 2014, p. 26).

Em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), coletânea de ensaios de Philippe Lejeune publicados de 1975 a 2002, Jovita Maria G. Noronha (2014 [2007], p.8) afirma que Lejeune, desde seu primeiro livro, em 1971, dedicou-se à investigação das escritas do eu e buscou “constituir um inventário de textos autobiográficos e entender seu funcionamento, mas, sobretudo, [buscou] um modo de legitimar o gênero”. No ensaio de 1976, Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p. 35) elabora um quadro de dupla entrada, relacionando nome do autor, nome do personagem principal e natureza do pacto firmado pelo autor. Da grade de

combinações possíveis, identifica-se se o pacto é romanesco, ausente ou autobiográfico. Será romanesco quando o nome do personagem for diferente do nome do autor (nesse caso, há um “atestado de ficcionalidade”) ou quando, numa ocorrência mais complexa, o personagem não tem nome. Porém, nesse caso, o pacto poderá ser autobiográfico se for firmado por declaração explícita do narrador. Caso não haja pacto algum – “ausente” – ficará a critério do leitor, ler como autobiografia ou romance. O pacto será autobiográfico quando o nome do personagem for igual ao nome do autor: para Lejeune, “esse fato, por si só, exclui a possibilidade de ficção”.

Logo, *La tía Julia y el escribidor* estaria inserida no rol de autobiografias, pois Vargas Llosa afirmou essa identidade dentro do romance ao nomear o narrador com o próprio nome, e fora dele, nas entrevistas. Mesmo tendo declarado também não ter logrado o projeto autobiográfico, continuaria sendo autobiografia; pois, essa declaração pode não passar de uma “retórica da autenticação, do apagamento das marcas ficcionais” (ARFUCH, 2010, p.44), tal como foi amplamente utilizado nas produções literárias do século XVIII com o objetivo de criar um efeito de verdade. Vargas Llosa, dessa forma, remete ao paradoxo “do falso mentiroso”<sup>143</sup>, uma afirmação dogmática e, por isso mesmo, tão indemonstrável quanto a afirmação contrária, para conduzir o leitor ao emaranhado do jogo discursivo em que ele contrapõe realidade e ficção como se ambas fossem opostas. Silviano Santiago, em entrevista a Haroldo Ceravolo Sereza (2004, p.10), afirma que “o paradoxo do falso mentiroso é a melhor tradução do que deve ser o papel e a função da literatura. O que é literatura? É um texto ‘mentiroso’, uma ficção que não apreende de maneira direta o real, mas que, nos melhores casos, contém a verdade”. Mesmo Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.35) não considera a verdade como um artigo do pacto autobiográfico, pois afirma que nele, “ainda que, historicamente, seja completamente falsa, a narrativa será da ordem da mentira (que é uma característica autobiográfica) e não da ficção”.

No pacto autobiográfico, podem-se distinguir dois casos. No primeiro, nomeado por Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.35) de ‘Pacto 0’, “o leitor constata a identidade do autor-narrador-personagem, embora esta não seja objeto de nenhuma declaração solene”. O

<sup>143</sup> “[...] afirmando que tudo é verdade, afirmamos a verdade da afirmação oposta e em consequência a falsidade da nossa própria tese (pois a afirmação oposta não admite que ela possa ser verdadeira). E se dizemos que tudo é falso, esta informação também se revela falsa. Se declaramos que só é falsa a afirmação oposta à nossa ou então que só a nossa não é falsa, mesmo assim somos obrigados a admitir um infinito de juízos verdadeiros ou falsos. Pois aquele que emite uma afirmação verdadeira pronuncia, ao mesmo tempo, que ela é falsa, e assim por diante até o infinito.” (CAMUS, 2005, p.31).

segundo, e mais comum, seria o pacto autobiográfico que, “ainda que não figure no início do livro de maneira solene, [...] aparece disperso e repetido ao longo do texto” (LEJEUNE, 1976, in LEJEUNE, 2014, p.37). Notamos que *La tía Julia y el escribidor* poderia, perfeitamente, dentro dos moldes lejeunianos, receber o título de autobiografia, não fosse, no referido quadro construído por Lejeune, ele haver excluído a possibilidade de “coexistência tanto da identidade de nome e do pacto romanesco, quanto da diferença de nome e do pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1976, in LEJEUNE 2014, p.33). Para Lejeune, naquele ensaio de 1976, a simultaneidade de pacto romanesco e autobiográfico seria impossível ou da ordem da contradição interna que, uma vez “voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandaliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado de verdade.” (LEJEUNE, 1976, in LEJEUNE, 2014, p.38).

### 3.1.2 Pacto referencial

Coextensivo ao pacto autobiográfico, Lejeune identificou o pacto referencial, que intensifica a distinção entre ficção, autobiografia e biografia. Estes dois últimos, segundo o autor,

são textos referenciais; exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. (LEJEUNE, 1976, In LEJEUNE, 2014, p.43).

No pacto referencial há um compromisso com a verdade, sem, contudo, tornar o texto exhaustivamente vinculado a ela. Para Lejeune (1976, in LEJEUNE, 2014, p.43), seria plausível, implícita ou explicitamente, o autor restringi-la ao possível: “a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.”; e ainda, explicitamente, demarcar o campo de ocorrência da verdade: “a verdade sobre tal aspecto da minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto”. Entendemos com isso que o autobiógrafo transitaria entre verdades e mentiras declaradas. Interessante, nesse caso, pensar sobre os critérios de seleção para a narração da mentira. Não estaria esse autor de si mesmo misturando também realidade e ficção tal como Vargas Llosa em *La tía Julia y el escribidor*?

Notamos que o critério da referencialidade mais problematiza que explica a autobiografia. Paul de Man levanta alguns questionamentos, os quais julgamos importante reproduzi-los na íntegra, embora os dois últimos sejam de maior interesse para estes estudos:

Estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos os seus aspectos, pelos recursos de seu meio? E, uma vez que a mimese pressuposta como operante é um modo de figuração entre outros, será que o referente determina a figura, ou ao contrário: não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, quer dizer, não apenas clara e simplesmente um referente, mas algo similar a uma ficção, a qual, entretanto, adquire por sua vez um grau de produtividade referencial? (DE MAN, 1984 [1979])

Questões autobiográficas são, também, às vezes, aporia, cuja única saída é a própria entrada, é voltar ao instante e lugar que a literatura abriu o caminho. A ficção poderia ser a produtora de referencialidades e o seria justamente naquele momento em que se empreendesse a mimese de um referente (ou aquela “ilusão de referência”) pela língua escrita. Ficção criando aquilo que a cria.

Paul de Man reconhece “uma situação indecidível entre ficção e autobiografia”, um impasse do qual ele se desfaz no entendimento de que:

o momento em que o sujeito olha para si mesmo, o momento especular não é primordialmente uma situação ou um evento que pode ser localizado em uma história, mas [...] é a manifestação, no nível do referente de uma estrutura linguística. O momento especular inerente a todo ato de entendimento revela a estrutura tropológica que subjaz a toda cognição, incluindo o conhecimento de si. O interesse da autobiografia [...] está na demonstração, de modo surpreendente, da impossibilidade de fechamento da totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos os sistemas textuais conformados por substituições tropológicas (DE MAN, 1984 [1979]).

A questão que se impõe é se haveria algum sistema textual que não fosse conformado por “substituições tropológicas”. Com tudo se transformando e se dizendo em tropos, tanto ao olhar direcionado para fora quanto para dentro, o conhecimento a respeito do mundo seria mera ilusão, engodo e armadilha, tal como dissera Nietzsche. Este filósofo reflete sobre a relatividade do conhecimento humano, fundamentando-o em uma linguagem que não estabelece entre o sujeito e o objeto “qualquer laço de causalidade, qualquer exatidão,

qualquer expressão possíveis, mas, antes de mais nada, uma relação estética, quer dizer, no sentido que dou, uma transposição aproximativa, uma tradução balbuciante numa língua totalmente estranha.” (NIETZSCHE, 2007, p.42). O conhecimento do objeto pelo sujeito por meio da linguagem não acontece porque esta

designa somente as relações entre os homens e as coisas e para exprimi-las ela pede o auxílio das metáforas mais audaciosas. Transpor uma excitação nervosa numa imagem! Primeira metáfora. A imagem por sua vez é transformada num som! Segunda metáfora. A cada vez, um salto completo de uma esfera para outra completamente diferente e nova. (NIETZSCHE, 2007, p.32).

Uma vez que um objeto externo não se dará a conhecer, muito menos o sujeito quando objeto de si mesmo, o que exigiria uma torção no olhar, algo inabitual ao homem. “Estamos lejos de muchas cosas, pero de nada estamos más lejos que de nosotros mismos.” (CORTÁZAR, 1984, p.66). Nietzsche estabelece a dúvida de que o homem seja capaz “de se perceber a si próprio, totalmente de boa fé, como se estivesse exposto numa vitrine iluminada” ou de conhecer a verdade, esta

multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos; [esta] soma de relações humanas que foram realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica e que, depois de um longo uso, pareceram estáveis, canônicas e obrigatórias aos olhos de um povo. (NIETZSCHE, 2007, p.36).

Nietzsche desconstrói a noção de verdade e a categoria de sujeito cartesiano – aquele que, porque acredita pensar, diz-se existir como sujeito. Essa desconstrução, conforme explana Klinger<sup>144</sup> (2012, p.28-29), prolonga-se pelo século XX até culminar na declaração da morte do autor por Roland Barthes<sup>145</sup> (1968) e no preenchimento, com uma função autoral, do espaço vago devido ao desaparecimento do autor por Michel Foucault<sup>146</sup> (1969); na

---

<sup>144</sup> Diana Klinger acredita que na atualidade “já não seja possível reduzir a categoria de autor a uma função [tal como 2 argumentou]. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático.” (KLINGER, 2012, p.30). Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, numa análise sobre a intenção do autor e lugar que cabe a ele nos Estudos Literários, comenta sobre a “função autor” definida por Foucault: “É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard.” (COMPAGNON, 2006, p.52).

<sup>145</sup> Segundo Barthes ([1968] 2004, p.59), “toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita”. Em conformidade com esse pensamento, Barthes defendeu no ensaio *A morte do autor* que “é a linguagem que fala, não é o autor.” Partindo da definição de texto como um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura, ele diz que “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.

<sup>146</sup> Para Foucault (2001 [1969], p.271-298), não basta dizer que o autor desapareceu, mas é preciso localizar o

reformulação do inconsciente freudiano por Jacques Lacan (1957), segundo o qual o inconsciente está estruturado como uma linguagem, e no pensamento de, “como sugere Barthes, [...] que o sujeito é uma ficção ou um efeito da linguagem.” (KLINGER, 2012, 45). Nessas concepções, o sujeito é formado na linguagem que estrutura o seu inconsciente, mas, ao utilizar esta linguagem, na forma escrita, ele, como autor, desaparece, desaparecem-lhe seus caracteres individuais como sujeito escritor (KLINGER, 2012, p.29-30). Logo, o campo autobiográfico seria um espaço nulo onde nenhum texto é ou pode ser autobiográfico. Interessante notar que, Lejeune, em 1986, escreve: “dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário. Mas, por mais que a autobiografia seja impossível, isso não a impede de existir” (LEJEUNE, 1986, in LEJEUNE, 2014, p.77).

O que observamos é que, com a desconstrução, visível em Nietzsche, o sujeito como referencial de si mesmo desabona o pacto referencial que se atrela ao autobiográfico, ambos considerados por Lejeune distintivos e identificadores da autobiografia. Embora devamos também considerar que hoje, séculos XX e XXI, “tanto na antropologia, na filosofia, como na teoria literária, há um movimento de retorno à problemática do sujeito, uma busca de um meio-termo entre desconstrução e hipóstase do sujeito” (KLINGER, 2012, p.31). Contudo, o sujeito que retorna, como considera Diana Klinger, não é a “figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional.” (KLINGER, 2012, p.33).

Embora seja verdade que Lejeune tenha sido rigoroso na delimitação do campo autobiográfico, para Anna Faedrich Martins (2014, p.19-20), é ingênuo julgá-lo por

suas primeiras pesquisas, tão necessárias num determinado momento sócio-histórico para valorizar a autobiografia e repensar o papel do autor na literatura. [...] É preciso levar em consideração a versatilidade e a flexibilidade de Lejeune enquanto professor e teórico, uma vez que ele está sempre revisando, repensando sobre os seus conceitos e publicando os resultados de suas pesquisas. (MARTINS, 2014, p.19-20)

---

espaço vago deixado pela desaparecimento do autor e compreender os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer. Partindo de uma reflexão sobre a importância do nome do autor em relação ao discurso, Foucault diz que o nome atesta o valor do discurso. Este é portador (provido) da função autor, que é a característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. Foucault reconhece que a função autor: “está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.” (FOUCAULT, 2001 [1969], p.264)

Consideramos que o rigor de Lejeune é justificável enquanto delimitador de um objeto de pesquisa. Seu propósito, como ele declara, era “simplesmente explicitar e descrever o funcionamento desse sistema” autobiográfico (1986, in LEJEUNE, 2014, p.76). Para isso procurou abstrair de um campo maior da escrita do eu a autobiografia de caráter não ficcional (apesar de ser questionável, como vimos, a existência de um texto assim!). Um processo de abstração funciona com exclusão. Porém, o que foi excluído continua pertencendo ao campo maior. Este permanece abarcando outros gêneros e ampliando-se em conformidade com a exigência cultural e histórica, pois assim é o funcionamento dos gêneros. (BAKHTIN, 2016). Por mais que o abstraído por Lejeune tenha agora um novo centro, jamais poderá negar suas raízes no campo da escrita do eu; logo, suas semelhanças e vínculos indissociáveis.

Em 1986, Lejeune publica *O pacto autobiográfico (bis)*. Nesse ensaio, o autor avalia e remodela o ensaio de 1976 a partir de novos estudos e das críticas que suas ideias suscitaram. Ele começa por verificar a definição que dera à autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (1986, in LEJEUNE, 2014, p.16, 58). Ainda que perceba nessa definição a perigosa mistura de “hipótese teórica e asserção normativa” e que afirme não se reconhecer mais nela, diz também, travessamente, que não se arrepende de tê-la empregado: “afinal de contas, se essa definição passou a ser uma referência, é porque corresponde a uma necessidade” (1986, in LEJEUNE, 2014, p.59). Porém, reconhece que “a definição genérica parece criar uma espécie de problema insolúvel, de círculo vicioso: é impossível estudar o objeto antes de tê-lo delimitado e impossível delimitá-lo antes de tê-lo estudado” (1986, in LEJEUNE 2014, p.59). Embora concorde com a existência de erros, justifica-se: “errei – mas como tive razão em errar.” (1986, in LEJEUNE 2014, p.59). Nos ensaios subsequentes continua seu exercício de autocrítica e, em *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, diz ter cometido um erro grosseiro ao associar a narrativa à ficção: “Hoje sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens-narrativas” (2005, in LEJEUNE, 2014, p.86). Meio às autocríticas, nada isenta de autocomplacências, Lejeune (2005, in LEJEUNE, 2014, p.95) confessa que, para ele, “o essencial continua sendo [...] o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu cumprir”.

Ainda que não fosse o rigor de Lejeune a destituir *La tía Julia y el escribidor* do gênero autobiografia, ela não poderia manter-se nele, pois “a autobiografia levanta fatalmente

problemas éticos; e, na medida em que é literária, visa ao mesmo tempo o Belo e o Verdadeiro”. (LEJEUNE, 2005, in LEJEUNE 2014, p.127). As questões éticas demandariam de Vargas Llosa justificativas acerca do não verdadeiro. Na autobiografia, segundo Anna Faedrich Martins (2014, p.19), “o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor (ele é responsável pelo que afirma, seja isso verdade ou não, ele terá de se justificar, pois está comprometido)”. Se tomássemos os escritos iniciais de Lejeune sobre autobiografia, certamente *La tía Julia y el escritor* estaria inserido numa “zona mista entre romance e autobiografia”, como “textos nos quais dão um jeito de se entenderem com a verdade, tratando-a como bem querem”; uma forma de “brincar com a curiosidade e a credulidade do leitor” (LEJEUNE, 2005, in LEJEUNE, 2014, p.126). Contudo, Vargas Llosa é previamente absolvido, (embora não deixe de ser constantemente julgado pela pretensão autobiográfica) uma vez que o “comprometimento é impensável no campo romanesco, em que o princípio de invenção e de não-identidade caracteriza o gênero.” (MARTINS, 2014, p.19).

Leonor Arfuch (2010, p.58) reconhece a insuficiência do espaço categorizado por Lejeune “para delinear um campo conceitual”, pois não se configura nesse espaço “um horizonte interpretativo capaz de dar conta da ênfase biográfica que caracteriza o momento atual”. Esse momento, segundo leitura que Arfuch realizou de Norbert Elias, originou-se com a fundação da esfera do privado no

momento fundacional do processo de civilização, no qual o Estado absolutista começa a se afirmar na tentativa de pacificação do espaço social, relegando as expressões violentas e pulsionais a outro âmbito, pela imposição de códigos de comportamento coercitivos que, a partir da corte, seriam assumidos pelas demais camadas sociais. (ARFUCH, 2010, p.39).

Nesse espaço político, nessa nova “economia psíquica”, as estruturas da personalidade teriam sido, conforme diz Arfuch (2010, p.40), radicalmente transformadas, possibilitando “a descoberta [pelo indivíduo] de um estado inabitual: a solidão”, da qual decorreu a escrita autógrafa. Ângela C. Gomes (2004, p.20) entende que “o ato de escrever para si e para os outros atenua as angústias da solidão, desempenhando o papel de um companheiro.” Considerando que o estado de solidão proporcionou o surgimento do gênero, perguntamo-nos (sem pretensão à resposta) se podemos mensurar a solidão deste final do século XX e início do XXI, tendo em vista a

quantidade de variantes literárias e midiáticas [que] coexistem como formas autoficcionais com os já clássicos relatos de vida das ciências sociais, com uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no

cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal. (ARFUCH, 2010, p.40).

Leonor Arfuch (2010, p.37) postulou a expansão de um espaço “comum de inteligência dessas narrativas – o espaço biográfico – que possa dar conta de deslocamentos, semelhanças, mutações de formas e significados”. Nesse espaço, “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa”, o leitor poderia “integrar o verídico e o ficcional num sistema compatível de crenças e jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, das máscaras.” (ARFUCH, 2010, p.56). Essa autora elabora uma extensa lista dos gêneros pertencentes ao espaço biográfico, desde as biografias e memórias, passando pelas autobiografias, autoficções, romances e teatros autobiográficos até chegar ao *talk show* e *reality show* e também às “novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas” (ARFUCH, 2010, p.60). Contudo, ela diz que essa enumeração (“não exaustiva”) que comporia o espaço biográfico “não visa à equivalência de gêneros”, mas assinala

Um crescendo da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros – numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações – de lógica midiáticas, literárias, acadêmicas (em última instância, culturais), que não parecem se contradizer demais. Espaço cuja significância não está dada somente pelos múltiplos relatos, em maior ou menor medida autobiográficos, que intervêm em sua configuração, mas também pela apresentação “biográfica” de todo tipo de relatos (romances, ensaios, investigações etc.). (ARFUCH, 2010, p.63-64).

O estrato formador desse espaço requerido por Arfuch coloca *La tía Julia y el escribidor* como uma das muitas variantes literárias autobiográficas, porém de forma ampla, generalizada. Consideramos *La tía Julia y el escribidor* – romance nascido da memória e de um desejo autobiográfico, uma narrativa híbrida de pretéritos contaminados por realidade presente (o olho de quem vê estes passados e a si mesmo neles) e por ficção – fora do campo conceitual de Lejeune e imersa na homogeneidade (a que se sujeitam os gêneros, apesar de heterogêneos, pela sutileza de seus limites: “um crescendo da narrativa vivencial”) do espaço de Arfuch. Porém, podemos notar que Vargas Llosa, na composição do perfil autobiográfico, caminha para a autoficção.

### 3.2 Autoficcionalidade em *La tía Julia*

Serge Doubrovsky, romancista francês e professor universitário, depois de lhe ter caído nas mãos o quadro que Lejeune traçara no primeiro *Pacto autobiográfico*, de 1976, foi quem

criou o neologismo autoficção. Doubrovsky parte daquela “casa cega” em que Lejeune dissera ser do campo do impossível ou da ordem da contradição interna, e combina, em *Fils* (1977), o pacto romanesco e o emprego do próprio nome, apresentando este romance como uma “autoficção” (LEJEUNE, 1986, in LEJEUNE, 2014, p.69). Lejeune diz ter retomado o problema [da casa vazia] a partir “do exemplo maquiavélico de Doubrovsky” e ter constatado um fenômeno mais amplo. Para ele, “nos últimos 10 anos, da “mentira verdadeira” à “autoficção”, o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos.” (1986, in LEJEUNE, 2014, p.69).

Anna Faedrich Martins (2014) em sua tese de doutorado, *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, fundamentando-se nos estudos de Doubrovsky (realizados e publicados de 1977 a 2011), assim caracteriza a autoficção:

[Ela] parte de experiências vividas pelo autor, mas, ao narrá-las, o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido. Por isso, o pacto da autoficção com o leitor é o pacto oximórico, contraditório, pois, agora, não se verifica mais com o autor aquilo que é verdade e o que é invenção; talvez, nem mesmo o autor soubesse dizê-lo. Rompe-se com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), mas também não se entra totalmente no princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, numa narrativa intersticial (MARTINS, 2014, p.30).

“Todo contar de si é ficcionalizante”, disse Doubrovsky; porém, esclarecemos que, para ele, ficção é “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola.” (DOUBROVSKY, 1988, p.73 *apud* MARTINS, 2014, p.30). Essa definição já afastaria *La tía Julia y el escribidor* do rol das autoficções, pois este romance parte de experiências comprovadamente vividas pelo autor. Contudo, não devemos, segundo Martins, tomar os estudos e definições de Doubrovsky como concluídos. Estamos diante de um conceito relativamente novo<sup>147</sup>, de novas formas de produções literárias e de teorias sobre estas produções. Porém, o conceito de ficção é realmente fundamental para esclarecer este neologismo, que o próprio Doubrovsky confessou, em *O último eu* (2010, in NORONHA, 2014, p. 112), ter ficado surpreso ao vê-lo “andar com as próprias pernas, independente, a

<sup>147</sup> O conceito pode ser novo, porém, segundo Vincent Colonna, “a novidade do procedimento é discutível.” (COLONNA, [2004] 2014)

partir dos anos de 1980-1990, se propagar em resenhas, em livros de crítica e logo adquirir legitimidade, sem aspas, nos jornais, para falar não apenas de literatura, mas de cinema, teatro, pintura.”

O radical grego *autós*, que exprime a noção de próprio, de si próprio, por si próprio, justaposto ao vocábulo *ficção* mais problematiza que induz à formação de um conceito: ficção de si ou por si? Aceitamos que sejam os dois: de si e por si. Mas houve quem dissesse, inclusive, que *auto* é “um vírus que mata a ficção.”<sup>148</sup> (LEJEUNE, 1993, in NORONHA, 2014, p.27). Já a palavra ficção comporta vários discursos com entrecruzamentos, dissonâncias e ressonâncias espetaculares (no sentido de espetáculo mesmo). Jean-Louis Jeannelle apresenta-lhe três grandes definições:

Ou é um modo narrativo constituído de asserções simuladas (ficcional); ou define-se em função de um critério de ordem temática, isto é, pelo recurso ao imaginário (fictício); ou representa tudo o que não é referencial: o imaginário, o irreal, o hipotético, o mentiroso (falso). (JEANNELLE, 2007, in NORONHA, 2014, p.145)

Asserções simuladas de si mesmo, imaginário de si mesmo ou o irreal / hipotético / mentira / falseamento de si mesmo? Para Olga Valeska (2007, p.280) “em seu sentido etimológico [fingere/fingir], a ficção nos leva a pensar o ‘falso’ como possibilidade de um discurso que, interpelando a realidade das representações sociais, impediria uma possível compreensão totalizadora da realidade”. Para a ficção há possibilidades demarcadas de existência; no entanto, a autoficção ainda está situada “na zona da incerteza e da nebulosidade, levando os escritores e teóricos à total rejeição do termo ou à fascinação e consecutiva adesão.” (MARTINS, 2014, p.20). Por isso, deixemos *La tía Julia y el escribidor* nesse terreno, até que possamos levantar o estado de arte desse termo e reconhecê-lo, talvez, como um “incipiente gênero [...] que ainda se apoia muito no romance, para se desarraigir da autobiografia.” (MARTINS, 2014, p.20). Nossa hipótese é que, por a autoficção problematizar “a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional, assim como a tensão entre a presença e a falta” (KLINGER, 2012, p.34) – tensão inerente à memória – ela nos conduzirá à compreensão da hibridez (e da ambiguidade) com a qual são formados os personagens Pedro Camacho e Varguitas.

---

<sup>148</sup> O diagnóstico de “vírus” teria sido dado, segundo Lejeune – *Autoficções & Cia: peça em cinco atos* (1993) – por Olivier Mongin. Contudo, Lejeune não revela a fonte completa.

Notamos que Vargas Llosa, em *La tía Julia y el escribidor*, transgride tanto o pacto romanesco ou ficcional quanto o autobiográfico, sem, contudo, deixar de ser ficcional e autobiográfico. A transgressão parece ser regra para a abertura de um terceiro texto que só o é em regiões fronteiriças. Concordamos com Martins (2014, p.23), para a qual

o termo autoficção dará conta de explicitar esse jogo entre realidade e ficção, entre o que realmente aconteceu e o que poderia ter acontecido; o termo dará conta de desligar o leitor da noção de autobiografia e de convidá-lo para uma leitura marcada pela ambiguidade, pelo entre-lugar [entre autobiografia e romance], pela multiplicidade de práticas literárias, de personalidades e de verdades. (MARTINS, 2014, p.23).

Eurídice Figueiredo em resposta ao questionário de Martins (2014, p.26), elaborado para sua tese, observa que “a autoficção tomou muitos rumos, diferentes daqueles postulados por Doubrovsky, portanto há muitas facetas da autoficção atualmente”. Julgamos ter encontrado em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), de Diana Klinger, uma “faceta” teórica que fundamentará nossos estudos relativamente à “projeção do autor na escrita e construção desse ser ficcional, ou ainda, desse duplo-ficcional” (MARTINS, 2014, p.48) nas personagens Varguitas e Pedro Camacho.

Para sustentar seu conceito de autoficção, Diana Klinger (2012) parte do que considera duas rupturas epistemológicas do final do século XIX e começo do século XX, decorrentes da crítica à concepção de um sujeito transparente a si mesmo e da crítica à noção de representação. Ambas as rupturas estão relacionadas com a tão questionada verdade instituída, segundo Derrida (1996), pela metafísica ocidental.

Audemaro Taranto Goulart (2003)<sup>149</sup>, em seu estudo sobre o desconstrucionismo de Derrida, constata que este filósofo vê na metafísica um projeto autoritário que escamoteia, pelo logocentrismo, os significados dos discursos. As relações binárias originadas da lógica, para Derrida (2002), embargam o fluir da diversidade de significados; a verdade é imposta na linguagem pelo jogo dicotômico, pelos pares de oposição: isto ou aquilo, realidade ou ficção, bem ou mal, ser ou não ser e, assim, com todas as palavras, numa centralização e condicionamento do significado. Seríamos, no contexto da filosofia ocidental, conforme o pensamento derridiano, levados a priorizar o que as palavras significam em detrimento do quanto elas podem significar: o significado em detrimento do significante. Uma vez que o significante assume a cena, o signo perde o centro, deixa de ser fixo, transforma-se.

---

<sup>149</sup> Disponível em [http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20120903143756.pdf](http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20120903143756.pdf). Acesso em: 20 nov. 2017.

(GOULART, 2003). Esse é o princípio do pensamento que abriu uma nova perspectiva para a leitura de textos literários, mas, sobretudo, nos conduziu a uma nova visão do sujeito, não mais como polo oposto do objeto. Os centros mudam na errância dos significados.

Como constatou Diana Klinger (2012, p.43), “toda epistemologia moderna está fundada sobre a noção de representação”. O conhecimento, até então, resumia-se à representação adequada do que está fora da mente. Mas Derrida rompe com a dicotomia fora / dentro, dicotomia fundada no “pressuposto de uma identidade de sentido invariável, [...] no desejo de uma linguagem representativa, linguagem que representaria um sentido, um objeto, um referente, que seriam *anteriores e exteriores* a essa linguagem” (KLINGER, 2012, p.44). Não há o antes da linguagem assim como nada há exterior a ela. E o sujeito que, em Heidegger, teve a representação como modelo de seu pensamento e de tudo que o modificava na sua relação com o objeto, em Derrida, “não se define apenas como o lugar e a localização de suas representações: ele mesmo, como sujeito, fica apreendido como um *representante*.” (KLINGER, 2012, p.44). Com a noção de representação desconstruída, desconstrói-se a ideia de original e cópia ou o sentido de uma origem em algo no tempo ou no espaço: o que aconteceria seriam envios de outro para outro, sem a segurança “de se juntar, de se identificar, de se determinar.” (DERRIDA, 1996, p.80; *apud* KLINGER, 2012, p.45). Não existe a origem: “Tudo começa no remeter, ou seja, não começa.” (DERRIDA, 1996, p.80 *apud* KLINGER, 2012, p.44).

“A prática paradoxal da autoficção cristaliza vários problemas epistemológicos e estéticos da contemporaneidade” (KLINGER, 2012, p.22), que contempla “um sujeito não essencial, incompleto e suscetível de autocriação.” (KLINGER, 2012, p.39). “A autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita.” (KLINGER, 2012, p.22). Fusão de opostos, explosão de princípios que orientaram nossos pensamentos durante milênios e a evidência da contradição: fim do túnel? O paradoxo é a luz? Não pode haver resposta para estas perguntas, pois qualquer que ela fosse, afirmativa ou negativa, levaria a uma acomodação que não se sustenta sob o paradoxo (da nossa contemporaneidade e do gênero autoficção). O discurso autoficcional atende a essa nova noção de sujeito, de forma a conduzi-lo não a um significado estático de si mesmo ou a uma construção de um significado que um dia estará pronto, mas sim a um criar e autocriar-se contínuos e simultâneos; interdependentes (o criador e o criado) no ato de criação.

Contudo, a interdependência no momento da criação não opera em função de uma verdade prévia, ou pelo menos não existe compromisso com a verdade ou interesse por ela, apesar de que, contingencialmente, ela possa estar presente. Dessa forma é que, segundo Klinger (2012, p.46), “a autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’”. O texto autoficcional é criador de mitos do escritor. Por isso, em *La tía Julia y el escribidor* não vamos buscar, de modo prioritário, por sua relação com a vida do autor. Mesmo porque, para isso, deveríamos aprisioná-lo no tempo ou transformá-lo em um personagem, num ser fictício. Como afirmou Antonio Candido (2014, p.56), “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. É que o conhecimento dos seres é fragmentário”. Viver é transformar-se continuamente. Jamais conheceremos o outro tal como ele é, pelo fato de que ele não é, mas está. O que temos é

um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser, [que nos] permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. (CANDIDO, 2014, p.56)

O escritor, ao se ficcionalizar, acrescenta “mais uma imagem de si ao contexto da recepção da sua obra.” (KLINGER, 2012, p.47). Em outras palavras, o escritor utiliza-se de mecanismos linguísticos formadores das personagens para uma construção discursiva que forjará a imagem que pretende que o outro tenha de si (*ethos*). Especificamente em *La tía Julia y el escribidor* é projetada a imagem do escritor e de seu papel frente à sua vocação e à literatura. Isso acontece em autoficções

tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, à pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2012, p.46).

Jovita Maria Gerheim Noronha organizou *Ensaio sobre a autoficção* (2014), uma coletânea que apresenta um panorama dos estudos sobre a autoficção. São produções que representam controvérsias, reflexões e debates de escritores e teóricos franceses, dentre os quais destacamos, para nossos estudos, Jacques Lecarme e Vincent Colonna. Partiremos das definições e características ali expostas para analisarmos a autoficção em *La tía Julia y el escribidor*.

Jacques Lecarme realiza em *Autoficção: um mal gênero?* (1993) uma reflexão sobre a forma com que foi recebido o neologismo *autoficção*, na França, como indicador de um novo gênero. Segundo Lecarme (1993, in NORONHA, 2014, p.71), a autoficção foi vista “mesmo embelezada por grandes nomes, [como] uma mancha na soberba teoria dos gêneros coerentes”. Conforme Lecarme (1993, in NORONHA, 2014, p.74), Gérard Genette julga que “a única autoficção tolerável corresponde a um dos mais antigos procedimentos ficcionais, que consistem através de uma metalepse muito habitual, em fingir que o autor entra em sua própria ficção.” Em contestação a Genette, Lecarme relaciona o que considera características da autoficção, a partir de uma lista de obras. Ele levanta o porquê de umas serem chamadas de autoficcionais e outras não, servindo-se das concepções de Doubrovsky e de Vincent Colonna.

À maneira de Lejeune, Lecarme (1993, in NORONHA, 2014, p.82) descarta como autoficção, primeiramente, aqueles romances “obstinadamente classificados de autobiográficos porque se supõe que eles se nutram da experiência vivida do autor.” Nesse caso, os nomes do autor e do personagem são diferentes. Logo, configura-se unicamente romance, mesmo que o autor invente para si um duplo com o nome diferente. Dessa forma, seriam apenas romances heterodiegéticos (em que o narrador conta uma história não vivida por ele) ou homodiegéticos<sup>150</sup> (quando o narrador personagem retira de sua própria história os elementos com os quais irá construir seu relato).

Em seguida, Lecarme descarta aquelas narrativas que alegam a verdade, ou seja, que se dão por verdadeiras. Mesmo que fique comprovada a “falsificação” dos fatos nessas obras, elas não serão mais classificadas como autoficção. Cabe-nos entender a “falsificação”, segundo Lecarme, como parte da verdade do autor: “o melhor a fazer é tentar compreendê-la.” (LECARME, 1993, in NORONHA, 2014, p.84).

---

<sup>150</sup> Os termos heterodiegético e homodiegético devem ser entendidos tendo em vista a concepção de diegese de Gérard Genette (1972 *apud* REIS; LOPES, 1988, p.27) como “o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história”. Para Antonio Candido (2014, p.20), estes termos referem-se a narradores pertencentes à ficção, criados sob a “intenção ficcional ou mimética, [...] mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam dar a aparência real à situação imaginária.” São narradores fictícios que pertencem ao mundo narrado. No caso da autoficção, não há a intenção puramente ficcional. Daí que seu narrador, embora relate suas próprias experiências como personagem central, não é unicamente ficcional e possui referências propositalmente marcadas por um dizer de si que parte de “um ser onticamente autônomo”. Candido usa essa expressão para referir-se àquilo ou àquele que existe fora da “oração”, fora do texto.

Tendo em vista esses argumentos, pode-se notar que o romance de Vargas Llosa configura-se como autoficção, uma vez que não é uma autobiografia clássica, construída com tal propósito, nem chama para si a responsabilidade sobre a verdade do que está sendo dito. Contrariamente, atende aos critérios de pertencimento à autoficção justamente ao manter “por um lado a alegação de ficção, marcada [...] pelo subtítulo *romance*, e por outro a unicidade do nome próprio para o autor, narrador, protagonista.” (LECARME, 1993, in NORONHA, 2014, p.84). O subtítulo pode aparecer ou ser sugerido em qualquer parte do peritexto e sempre implicará “uma declaração de irresponsabilidade, ou um pacto de não referencialidade, que [exclui] a visada autobiográfica.” (LECARME, 1993, in NORONHA, 2014, p.89).

Lecarme considera que pode ainda marcar sinal característico da autoficção, mesmo que o nome não seja citado: o sobrenome do autor citado ou comentado; alusões aos livros do mesmo autor; o nome verdadeiro do pai para o narrador; manter “os nomes de pessoas [...] esquecidas, mas conhecidas de alguns nostálgicos.” (LECARME, 1993, in: NORONHA, 2014, p.87, 88). Em *La tía Julia*, o narrador de nome Varguitas remete ao sobrenome do autor, e Mario ou Marito, ao nome. São feitas alusões aos primeiros romances do autor (como veremos adiante, em *Autoficção biográfica*). O romance ainda traz o sargento Lituma, personagem criado no primeiro livro de contos de Vargas Llosa, *Los Jefes* (1959), que reaparece, antes de *La tía Julia*, em *A casa verde* (1966). Também o nome de pessoas que foram famosas no passado é citado, tais como o cantor Lucho Gatica (V.LLOSA, 1977, p. 31, 49, 50) e a atriz Dolores Del Rio (V.LLOSA, 1977, p.11).

“O pacto autoficcional deve ser contraditório, diferentemente do pacto romanesco ou do pacto autobiográfico que são, por sua vez, unívocos.” (LECARME, 1993, in NORONHA, 2014, p.92). O autor de *La tía Julia y el escritor* afirmou a intenção autobiográfica, disse não a ter atingido e que seus escritos resultaram em “algumas verdades duvidosas e inverificáveis” (V.LLOSA, 2012, p.7). Primeiro “anuncia que se trata de uma história verdadeira; [depois] avisa que é inventado” (LECARME, 1993, in NORONHA, 2014, p. 93). Esse desacordo não impede o uso do nome próprio dos outros personagens: nomes de ex-esposa, parentes e amigos são citados sem pedir licença. Isso é um problema da autoficção, que

corre sempre o risco de perturbar as vidas privadas de seus atores involuntários, sendo um gênero essencialmente indelicado, que procura seu caminho entre a grosseria, que joga na cara das pessoas seus nomes e sobrenomes, e a perfídia, que faz com que se reconheçam através das telas protetoras. [...] o romance é muito mais decoroso e a autobiografia muito mais honesta quando assume a responsabilidade do autor por sua narrativa e

a seriedade de seus enunciados, e mais ainda quando adia, *sine die*, sua publicação. (LECARME, 1993, in NORONHA, p.100-101)

No epitexto do romance em estudo, Vargas Llosa anuncia uma autobiografia e, ora menciona ora desdiz quais sejam os referenciais; no peritexto diz que foi uma tentativa de acrescentar uma *collage* autobiográfica. Contradições características da autoficção que, segundo Lecarme, (in NORONHA, 2014, p.92, grifo nosso) “não está na ficção nem na autobiografia, mas na *montagem* e no *intervalo lacunar* entre as duas”.

Entretanto, “o intervalo lacunar” é por demais abstrato para uma análise. Mesmo a “montagem”, pois remete também a um projeto e seu processo de aplicação e desenvolvimento. Os estudos de Vincent Colonna (2004, in NORONHA, 2014) embora tenham sido alvo de críticas e discordâncias e, eventualmente, nós mesmos tenhamos discordado deles em alguns pontos, são mais pragmáticos e funcionam como operadores de leitura bastante produtivos. Por isso, e porque entendemos que as controvérsias ajudam a pensar um processo que se estabelece nas contradições, partiremos desse teórico para a análise, no próximo capítulo, da autoficcionalização nos personagens escritores em *La tía Julia*.

**CAPÍTULO IV**  
**EL ESCRIBIDOR**  
**PEDRO VARGUITAS LLOSA CAMACHO**

*Afinal, ao recordar, não existe ninguém que não se encontre consigo mesmo.  
É o que nos está acontecendo agora, só que somos dois. Você não gostaria de saber algo de meu  
passado, que é o futuro que o espera?*

*(Jorge Luis Borges)*

#### 4 EL ESCRIBIDOR PEDRO VARGUITAS LLOSA CAMACHO

##### Introdução

“A autoficção não é um relato retrospectivo como a autobiografia [...] ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor.” (MARTINS, 2014, p.22). Interessante notar que Martins utiliza o termo obsessão tal como Vargas Llosa, relativamente ao fator que impulsiona e deflagra a escrita: “obsessões negativas” (Ver páginas 29, 32 e 35). Haveria um instante que se torna, sucessivamente, em diferentes presentes, um morfema da história. Porém, cada presente que o lê, o revive e, simultaneamente, o modifica. A linearidade histórica de um relato retro e introspectivo é rompida numa tentativa de mostrar “as rupturas absolutas entre o que *eu era* no presente em diversas épocas da minha vida”. (DOUBROVSKY, 2005; *apud* MARTINS, 2014, p.22). Por isso, “a autoficção não é meramente uma recapitulação da história do autor.” (MARTINS, 2014, p.22). Nela, a identidade autor / narrador / personagem não é indicativa de autobiografia, de um movimento “da vida para o texto, [mas] do texto, da literatura, para a vida” (MARTINS, 2014, p.22). O fragmento da vida recortado no tempo só existe de fato a partir do momento em que é escrita literária, em que o autor o recria, criando-o. “Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si.” (MARTINS, 2014, p.22). Segundo Martins, podemos afirmar que

o neologismo barthesiano *biografema* está intimamente ligado ao neologismo doubrovskiano *autoficção*. O primeiro, biografema, se refere a “traços biográficos” como uma crítica às grandes linhas da historiografia, à noção de que a biografia é capaz de dar conta da história de vida de uma personalidade na sua totalidade; o segundo, autoficção, se refere, por assim dizer, a “traços autobiográficos”, uma espécie de “autobiografema”, também associado à fragmentação do sujeito e do discurso, à mobilidade do vivido e do narrado e à descontinuidade do real, ou seja, à potência de reinvenção da própria vida. (MARTINS, 2014, p.173)

Sabemos, portanto, que, transportados por força de uma obsessão histórica, pessoal e cultural, Varguitas e Pedro Camacho carregaram bagagens, digamos, ‘genéticas’, que se associaram ao presente da escrita para se concretizarem em e pela escrita. A autoficção é “autorreferencial e analítica” (MARTINS, 2014, p.43); pois, nela, mesmo o nome da personagem não sendo igual ao do autor ou não sendo explicitado, “a identidade onomástica está ali, por meio do não-dito, o pacto é igualmente estabelecido, através do jogo e do uso de máscaras ficcionais.”

(MARTINS, 2014, p.43). Pretensas máscaras. Varguitas não é Vargas Llosa aos dezoito anos. Varguitas nasce textualmente no instante em que se olha; ele se desenvolve e se revela tanto no olhar irônico e farisaico direcionado a Pedro Camacho quanto em Pedro Camacho. As duas personagens são tecidas pelo que é e pelo que não é Vargas Llosa: pontos e contrapontos de pretéritos e presentes fazendo com que os três – personagens e autor – resultem em literatura, que é o que mais importa ao escritor para reinventar a própria vida. Como afirmou Martins (2014, p.23), “um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro plano”. No pacto ambíguo e oximórico da autoficção, identidade e não-identidade unem-se dentro de *La tía Julia y el escribidor* em teorizações sobre a prática literária e em exposição (melhor dizendo: figuração) do pensamento do autor sobre a própria escritura. Vejamos como isso acontece no romance em estudos, tendo por guia Vincent Colonna.

#### 4.1 Vincent Colonna e suas categorias de autoficção

Lejeune, em 1993, escreveu *Autoficções & Cia. Peça em cinco atos*, alegre texto (esta peculiaridade de seus escritos é, nesse ensaio, ampliada) em que brinca com o surgimento da autoficção desde que ele mesmo transformara “o matagal da literatura do eu em jardim à francesa.” (1993, in NORONHA, 2014, p.21). Aquela casa que ele havia deixado vazia fora invadida por Doubrovsky e, referindo-se a Vincent Colonna, diz: “um concorrente se estabelece do outro lado da rua! Com a mesma placa! Mas a loja vende outra mercadoria. [...] ele reutiliza, com uma nova definição, a palavra inventada por Doubrovsky.” (LEJEUNE, 1993, in NORONHA, 2014, p.25, 26).

Para Doubrovsky, a narrativa autoficcional é estritamente autobiográfica e nela deve haver, portanto, a identidade nominal entre autor, narrador e personagem. Sendo autobiográfica, a autenticidade dos fatos é importante nessa definição. O eixo referencial é considerado por Doubrovsky “a essência do gênero”, embora concorde que

Nenhuma memória [seja] completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. (DOUBROVSKY, 2010, in NORONHA, 2014, p.122).

O trabalho de escritura de uma autoficção consiste, pois, em uma seleção do que será narrado, segundo as pretensões do autor de encobrir-se ou descobrir-se, acrescida de cenas inventadas que servem ao propósito do mostrar-se ou não e de que forma. Para Doubrovsky (2010, in NORONHA, 2014, p.122), o que distingue a autoficção da autobiografia clássica é “a relação do sujeito consigo mesmo”. Uma ruptura epistemológica (com a concepção de um sujeito transparente a si mesmo e com a noção de representação) revelou a ilusão que fundamentava o pensamento de que poderíamos acessar nossas profundezas internas por meio de uma introspecção sincera e rigorosa. (DOUBROVSKY, 2010, in NORONHA, 2014). Uma vida não pode ser desnudada na linearidade cronológica, pois ela se parte em fragmentos que se ligam a níveis diferentes da existência.

A diferença fundamental entre Vincent Colonna e Doubrovsky, segundo Jeannelle (2007, in NORONHA, 2014), está nessa ruptura epistemológica como demarcadora do início da autoficção. Para Colonna, esta não possui limite histórico ou geográfico. Colonna, conforme Noronha (2014, p.9), “considera o modelo doubrovskiano uma das manifestações da autoficção, renomeada por autofabulação, que englobaria um conjunto bem mais amplo de textos de outras épocas e áreas geográficas”. Importante para nós essa extensão a outras épocas e lugares: *La tía Julia y el escribidor*, gestado de 1972 a 1976, nasceu no mesmo ano do romance *Fils*, a partir do qual a palavra autoficção foi criada. Doubrovsky (2010, in NORONHA, 2014, p.120), contudo afirma não ser, de modo algum, o inventor dessa prática: “sou o inventor da palavra e do conceito”. “O neologismo veio nomear uma prática que, de fato, já existia.” (NORONHA, 2014, p. 7).

Colonna, de acordo com Jean-Louis Jeannelle (2007, in NORONHA, 2014, p.131), estende o conceito doubrovskiano “ao conjunto dos procedimentos de ficcionalização de si”. Nesse conceito, a autenticidade dos fatos cede lugar ao imaginário e

o único critério de identificação aceito é o fato de que o escritor tome a si próprio como personagem de sua história e recorra à primeira pessoa ou até mesmo se designe de maneira mais indireta, com a condição [...] de que permaneça sempre óbvia aos olhos do leitor. (JEANNELLE, 2007, in NORONHA, 2014, p.133).

Colonna defende ainda que haja quatro casos de autoficção: fantástica, biográfica, especular e intrusiva (autoral). Com exceção deste último, esses casos nos permitem trazer à cena a figura de Pedro Camacho e a de Varguitas na criação da autoficção, como veremos a seguir. No caso da ‘fantástica’, a lenda do escrevinhador Pedro Camacho é montada como projeção do autor

Vargas Llosa e do personagem Varguitas; na ‘biográfica’, a personagem Varguitas, em cuja vida desfilam alguns fatos e pessoas de determinada época e espaço vivenciados por Vargas Llosa, serve como propósito autobiográfico do autor; na especular, é projetado o ideal de escritor de Vargas Llosa tanto em Varguitas quanto em Pedro Camacho. Excetuamos o caso ‘autoral ou intrusiva’, dado que neste ocorrem, segundo Colonna (2004, in NORONHA, 2014), longos e enfadonhos discursos do narrador dirigidos ao leitor, faceta não presente em Varguitas ou em Pedro Camacho. Exemplificaremos, a seguir, caso a caso.

#### 4.1.1 Autoficção fantástica

Há na autoficção fantástica, segundo Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.42), “uma reificação artística, através da qual o escritor não é mais apenas uma pessoa, mas também objeto estético”. O escritor se autofabula para estatuir-se em lenda. Atendendo à condicionalidade do pacto autobiográfico, o autor de *La tía Julia y el escribidor* dá à sua fábula um nome que é seu: Pedro é o terceiro nome de Jorge Mario Pedro Vargas Llosa. Esse engendramento de um nome a partir de outro é, segundo Jacques Lecarme (1993, in NORONHA, 2014), um meio de refinar o dispositivo da autoficção. Embora Pedro Camacho tenha sido apresentado por Vargas Llosa, em entrevista a Oviedo (1977), como escritor de uma “subliteratura”<sup>151</sup>, o que importa e prevalece é o quanto de Pedro Llosa vive em Camacho, ou seja, aquela capacidade inerente aos escritores da estirpe de um Flaubert que “asumió su vocación como un osado entregándose a ella con una convicción fanática, exigiéndose hasta extremos indecibles.”<sup>152</sup> (V.LLOSA, 1997). É esse personagem que assume o atributo “deicida” do escritor; é ele que destrói os mundos criados por ele mesmo.

*La tía Julia y el escribidor* é dividido em capítulos alternados entre as radionovelas que teriam sido escritas por Camacho e a melodramática vida de Varguitas. Nestes últimos, a história é subdividida em quatro núcleos principais: trabalho, família, amigos e Julia. Contudo, Camacho invade todos eles (o nome dele é mencionado 131 vezes em todo o romance). O

<sup>151</sup> Quando questionado por José Miguel Oviedo sobre a presença do elemento melodramático em sua obra, Vargas Llosa responde que, especificamente, em *La tía Julia y el escribidor*, em parte, “el mundo del radioteatro, el mundo de esa subliteratura” assim o exigiu. (V.LLOSA, 1977).

<sup>152</sup> Ele assumiu sua vocação como um ousado, entregando-se a ela com uma convicção fanática, exigindo de si mesmo a extremos indescritíveis. (V.LLOSA, 1997, tradução nossa). Em notícia publicada em El Comercio sobre uma palestra dada por Vargas Llosa por ocasião do recebimento do título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Lima, em 13 de novembro de 1977. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/art14.html>. Acesso Jan. 2016.

autor acrescenta à pretensão de dizer da própria vida a de elaborar uma biografia de Pedro Camacho. A terceira pessoa (referindo-se a Camacho), muitas vezes, sobressai-se à primeira (referindo-se a si mesmo). Diríamos que há mais de Camacho em *La tía Julia* que de Varguitas. Os capítulos ímpares, que seriam referentes à vida de Varguitas, trazem, em grande parte, os encontros e diálogos deste com Camacho e conversas com outros personagens sobre ele ou suas histórias; até mesmo nos encontros com Julia, Varguitas fala do escrevinhador (embora, nesses instantes, fale, principalmente, dos contos que ele, Varguitas, estava escrevendo ou escreveria). Consideramos que Pedro Camacho seja, também, uma projeção de Varguitas, um duplo no qual ele projeta inclusive aquilo que seus “demônios culturais” o impedem de assumir em si mesmo, tais como a escrita melodramática e a sobreposição do fazer artístico à intelectualidade.

A lenda Camacho nasce da entrega total do *escribidor* – “con una convicción fanática, exigiéndose hasta extremos indecibles” – ao que ele considerava sua arte e do resultado dessa entrega: radionovelas que mobilizaram Lima. Não havia um só lugar frequentado por Varguitas que não as ouviam ou falavam sobre elas. Até o general Odrías acompanhava os capítulos. Segundo o empresário Genaro filho, Camacho “en dos semanas ha aumentado en veinte por ciento la sintonía de los radioteatros. ¿Sabén lo que esto significa? ¡Aumentar en veinte por ciento la factura a los auspiciadores!” (V.LLOSA, 1977, p.53). Pedro Camacho foi consagrado pela crítica – Guido Monteverde o chamou, em sua coluna do *Última Hora*, de “experimentado libretista de imaginación tropical y palabra romántica, intrépido director sinfónico de radioteatros y versátil actor él mismo de acaramelada voz.”<sup>153</sup> (V.LLOSA, 1977, p.53); amado pelos fãs – homens e mulheres faziam fila, trinta minutos por dia, para obterem um autógrafo dele (V.LLOSA, 1977, p.93); e odiado pelos argentinos – isso, mais que tudo, talvez unicamente, representava a glória para Camacho. Além e acima de tudo isso, Camacho era um escritor cuja produção não parecia passar pela angústia da criação, pois, conforme afirma Varguitas, os “libretos salían de [su] cabecita tenaz y de [sus] manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada, como sartas de salchichas de una máquina.”<sup>154</sup> (V.LLOSA, 1977, p.73).

<sup>153</sup> Experimentado libretista de imaginação tropical e palavra romântica, intrépido diretor sinfônico de radionovelas e versátil ator de voz caramelada. (V.LLOSA, 2012, p.101).

<sup>154</sup> Os roteiros saíam daquela cabecinha tenaz e daquelas mãos incansáveis, um atrás do outro, na medida adequada, como fileiras de salsicha de uma máquina. (V.LLOSA, 2012, p.141).

É preciso ressaltar que estamos diante de três enunciadores em instâncias diferentes. A primeira é o escritor – locutor / sujeito comunicante – que é a assinatura Mario Vargas Llosa em relação contratual (ambígua) com o sujeito interpretante – interlocutor / leitor. A segunda é o sujeito enunciatador Varguitas, que se coloca como primeira instância em relação a Pedro Camacho. Este pertenceria (ou seria) à segunda segunda instância. Esta teria o público ouvinte da Rádio Central como sujeito destinatário. (CHARAUDEAU, [1984] 2001). A primeira instância se utiliza das duas segundas instâncias para criar uma ficção de si mesmo ou de uma parte de si. A lenda Pedro Camacho serve à autoficção que é montada em *La tía Julia y el escribidor*. Contudo, só a junção de Camacho e Varguitas alcança a totalidade da autoficção, que é um fragmento da vida daquele que preenche a primeira instância (que não é Mario Vargas Llosa como o conhece a mídia ou seus amigos e familiares, mas um Vargas Llosa na década de 1970, em atitude de reafirmação da importância e superioridade da Literatura em sua vida, inclusive sobre questões político-ideológicas). Um fragmento cheio de vazios preenchidos por desmemórias que realizam a ambiguidade do contrato firmado.

Nas radionovelas, embora o escritor Camacho esteja no centro do texto, ele, assim como é definida a autoficção fantástica por Colonna (2004, in NORONHA, 2104, p.39), “transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança”. Afirmamos que Camacho ocupa o centro, porque há um forte indício de que os personagens principais sejam alvos da egolatria narcísica do autor cinquentão: em todas as histórias, o galã era um “cincuentón” com aparência e força de juventude. Não podemos nos esquecer de que Camacho é também uma projeção de Varguitas. Embora os personagens das radionovelas não sejam necessariamente autoficcionais, podem, eventualmente, guardar traços autobiográficos. Contudo, devemos ressaltar, não é essa referencialidade que nos interessa neste momento, mas a lenda Camacho enquanto autoficcionalidade fantástica, segundo a definição de Colonna.

A autoficção fantástica se relaciona com fatos “fantásticos, irrealis, indiferentes à verossimilhança” (COLONNA, 2004, in NORONHA, 2014, p.39). Defendemos sua presença em *La tía Julia y el escribidor* para a constituição de Pedro Camacho, porque esses fatos fantásticos, irrealis e inverossímeis são estreitáveis a duas características das radionovelas. A primeira delas é a mistura de estilos literários. Embora afirme ser realista (porém, talvez esta seja uma boa definição para a pretensão de mimese de uma realidade múltipla que requer todos os estilos para expressá-la), Camacho seria romântico quando preza a originalidade

(porém, quando Varguitas lhe disse que se parecia com os românticos, respondeu com voz ressentida “em todo caso, ellos se parecen a mi. Nunca he plagiado a nadie. Se me puede reprochar todo, menos esa infâmia.”<sup>155</sup>); seria realista, porque acredita que uma realidade possa ser representada (mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid.”); seria naturalista, ao criar uma relação de dependência entre nomes e locais geográficos com o tema (bairros pobres: violência, prostituição; ricos: adultério, incestos); seria moderno / surrealista ao escrever “maquinalmente” e ao levar persoagens de uma história a outra. Contudo, a junção de tudo isso a um estilo individual melodramático e aos inúmeros papéis que assume – do texto à representação radiofônica – teve por resultado dramalhões que encantaram a cidade de Lima e que fizeram dele uma lenda.

A segunda característica das radionovelas que nos favorece associá-las à “lenda Camacho” como formadora de uma autoficção fantástica refere-se às permutas dos elementos da narrativa entre as histórias apresentadas. Os cinco primeiros capítulos evidenciam a primeira característica e, os seguintes, a segunda. Veremos a seguir uma síntese das histórias para evidenciar estas características.

#### **4.1.1.1 A mistura de estilos literários e os dramalhões camacheanos**

Embora Vargas Llosa tenha considerado que nos capítulos das radionovelas houvesse mais de realidade que naqueles que deveriam ser uma *collage* autobiográfica (1977), o realismo em Pedro Camacho, paradoxalmente, beira ao absurdo e ao irreal.

Camacho afirmava gostar do cubículo que lhe fora destinado como escritório por este estar próximo da rua e lhe permitir um contato maior com a realidade, pois, como explicou a Varguitas: “Yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto da realidad.”<sup>156</sup> (V.LLOSA, 1977, p.27). Ele se apresenta como escritor realista, quando justifica o uso do mapa dos bairros de Lima para sua escrita: “– Yo trabajo sobre la vida, mis obras se aferran a la realidad como la cepa a la vid. Para eso lo necesito. Quiero saber si ese mundo es o no es

<sup>155</sup> No caso, eles é que se parecem comigo. Eu nunca plagiei ninguém. Podem me censurar tudo, menos essa infâmia (V.LLOSA, 2012, p.56).

<sup>156</sup> Eu escrevo sobre a vida e minhas obras exigem o impacto da realidade. (V.LLOSA, 2012, p.50).

así.” (V.LLOSA, 1977, p.30)<sup>157</sup>. Dizia almejar a realidade, contudo, em suas histórias, desfila o grotesco, o caricato, como veremos nas sinopses das radionovelas:

**a)** Capítulo II, p.14-25: a relação incestuosa entre os irmãos Richard e Elianita, sobrinhos do doutor Alberto de Quinteros. Com a gravidez, Elianita decidiu casar-se com um pretendente para esconder sua relação amorosa. Porém, após o casamento, ela passa mal e a gravidez é descoberta e revelada ao inocente noivo pelo tio; Richard, enlouquecido pelo ciúme e embriagado, deixa transparecer ao tio o amor pela irmã.

**b)** Capítulo IV, p.36-48: a dúvida do sargento Lituma se cumpriria ou não a ordem de matar o negro – provavelmente fugitivo da África, desembarcado de algum navio no qual tivesse entrado clandestinamente – que encontrara no porto do Callao. Uma vez que concluíram, após tentarem “hablar con él en todos los idiomas: el inglés, el francés, hasta el italiano” (V.LLOSA, 1977, p.46), que o negro que não era um ladrão, mas um selvagem por “no [hablar] idiomas”, as autoridades militares decidiram que ele deveria ser morto.

**c)** Capítulo VI, p.59-68: a ameaça de Gumercindo Tello, o testemunha de Jeová, frente ao juiz Dr. Dn. Barreda y Zaldívar, de cortar fora o próprio pênis com um abridor de cartas, ao ser acusado injustamente de estupro (com a descrição de todos os pormenores do pseudo ato) por Sarita Huanca Salaverría.

**d)** Capítulo VIII, p.77-85: ratos devoram uma criança e tornam-se, depois, fonte de riqueza para Dom Federico Téllez Unzátegui, irmão da criança devorada e dono de uma empresa de combate a roedores. Dom Federico vivia para o trabalho e agia com autoritarismo sobre a mulher e os quatro filhos. Até que a família, um dia, irrompe em força e ódio para exterminá-lo com socos, pontapés, vassouras, espanador e ferro da lareira. No chão, enfim abatido, viu que era contemplado por um “gris, pequeño, intruso, súbito, de un invisible huequecillo en una esquina del comedor, [...] un pericote de caninos blancos [...] con una luz de burla en los vivaces ojos...”<sup>158</sup> (V.LLOSA, 1977, p.85).

**e)** Capítulo X, p.96-105: os problemas psíquicos de Lucho Abril Marroquino que passou a temer crianças depois de haver atropelado uma menina que atravessara na frente de “su flamante Volkswagen” (V.LLOSA, 1977, p.96). Havia deixado de ultrapassar um velho caminhão que ia a 50 quilômetros por hora, e manteve-se a 10 metros dele. A criança foi arremessada e, em seguida, atropelada uma segunda vez por um caminhão desgovernado. A

<sup>157</sup> Eu trabalho sobre a vida, minhas obras se prendem à realidade como a cepa à videira. É para isso que preciso. Quero saber se esse mundo é ou não é assim. (V.LLOSA, 2012, p.55).

<sup>158</sup> cinzento, pequeno, intruso, repentino, de um invisível buraquinho num canto da sala de jantar [...] um ratinho de caninos brancos [...] com um brilho de caçoada nos olhos vivazes... (V.LLOSA, 2012, p.165).

solução do trauma de infantofobia de Lucho dada pela Dra. Lúcia Acémila seria assumir que ele era um infanticida, havia matado a criança por querer e esse desejo não deveria ser mais recalcado ou sublimado, mas realizado.

f) Capítulo XII, p.115-123: a família Bergua vende todos os bens e muda-se de Ayacucho para Lima para que a filha, a senhorita Rosa, se torne uma concertista. Contudo, logo descobriram que Lima era um “antro de un millón de pecadores y todos ellos [...] querían cometer estupro con la inspirada ayacuchana. [...] Decididos a defender la integridad de ese himen, [...] cancelaron el Conservatorio.”<sup>159</sup> (V.LLOSA, 1977, p.116). Contrataram professora particular, gastaram todo o dinheiro e restaram com a casa que transformaram em pensão. Um dia, receberam como hóspede o jovem Ezequiel Delfín. Este, embora no princípio tivesse levado felicidade à família, atacou, repentinamente, dom Sebastião Bergua, que sobreviveu, milagrosamente, às “14 ou 15” punhaladas. Após o ataque, que deixou mudo para sempre o proprietário, o hóspede ainda tentou estuprar dona Margarita Bergua. Ezequiel Delfín foi enviado para o Sanatório Larco Herrera e não para o cárcere, uma vez que foi aceita a tese de loucura levantada pela defesa, desenvolvida sob o argumento do absurdo da tentativa de estupro em uma senhora e não em sua filha que, além de virgem, tinha hálito forte, cabelos negros e pele branquíssima (V.LLOSA, 1977, p.120).

Relações incestuosas, traições, falcatruas, conchavos, crimes não solucionados, assassinatos, situações insólitas formavam as histórias que Pedro Camacho dizia jamais repetir. Ele prezava a originalidade e não utilizava as radionovelas que fez na Bolívia, porque considerava que, para chegar ao público, elas deviam ser frescas como as frutas e os vegetais, pois a “arte no toleraba las conservas y menos los alimentos que el tiempo había podrido. De otra parte, necesitaban ser ‘historias comprovincianas de los oyentes’ ¿Cómo, siendo éstos limeños, se podían interesar en episodios ocurridos en La Paz?” (V.LLOSA,1977, p.73). A originalidade era, ironicamente, copiada da vida que ocorria em conformidade com o poder aquisitivo, a profissão, o gênero, a religião, o tipo físico, etc. Uma vez identificado o ‘tipo de vida’, as histórias como que lhe escorriam dos dedos para a Remington. Assim é que os conflitos melodramáticos entravam nos lares e corações limenhos.

Além dos estilos diversos identificados nas histórias e nas práticas de escrita do escrevinhador, é preciso destacar que ele mesmo era um aglomerado de estilos e práticas.

---

<sup>159</sup> Lima era um antro de um milhão de pecadores e todos eles [...] queriam cometer estupro com a adorável ayacuchana. [...] Decididos a defender a integridade desse himem, [...] cancelaram o conservatório. (V.LLOSA, 2012, p.225).

Além de escrever as histórias, era também diretor e intérprete e criava, projetava e coordenava cenário e sonoplastia para uma perfeita radiotransmissão em consonância com o que imaginara e escrevera. Ele conhecia e desenvolvia todo o processo de criação das radionovelas; possuía vasto conhecimento da técnica, inclusive dos artifícios para criação de complexos efeitos especiais. A partir de rudimentos como uma prancha, uma porta, uma bacia com água, um pedaço de papel alumínio e um ventilador, Batán, o encarregado de efeitos especiais, sob os diferentes sinais de Camacho, fazia surgir diálogos, suspiros, o som da chuva, do vento, passos se distanciando ou chegando, pássaros cantando, etc.

Sua escrita era destinada à cena. A palavra era unida ao som para que o ouvinte pudesse visualizar, pudesse transformar o som em imagem. O melodrama, que surgiu do teatro,<sup>160</sup> estava em seu ambiente nas radionovelas de Pedro Camacho. Os artistas que ele dirigia o veneravam. Batán dissera: “Siempre fuimos la quinta rueda del coche, nadie daba medio por nosotros, vivíamos tan acomplejados que nos creíamos una basura [...]. Gracias a él descubrimos nuestro oficio, aprendimos que era artístico.”<sup>161</sup> (V.LLOSA, 1977, p.128). E também Josefina Sanches dissera que Camacho santificava a profissão do artista.

#### 4.1.1.2 Permutas dos elementos da narrativa entre as histórias

Enquanto se servia de variados estilos na composição das radionovelas e de seu estilo individual assim como para aplicá-los à variedade de ofícios que realizava, Pedro Camacho era o artista excêntrico, mas respeitado. Contudo, quando começou a levar personagens de uma história a outra, a trocar as profissões desses personagens, deixou receosos patrões, colegas de trabalho e público ouvinte. Os Genaros, que temeram a queda de audiência com as “originalidades” do artista, disseram que não lhe pagavam para que fosse original, mas para entreter as pessoas. Mas, o fato acabou agradando como novidade e a audiência subiu, fazendo a Rádio bater recorde de sintonia. Quando a audiência subiu, Genaro Filho viu a atitude de Camacho como genial. Enquanto fazia aumentar “los avisos”, era aclamado como gênio por “los mercaderes” (como eram chamados os proprietários das Rádios por Camacho).

<sup>160</sup> Conforme afirma Martín-Barbero (1997, p.236), “é na tradição do circo e do teatro itinerante que se encontram as verdadeiras origens do moderno espetáculo popular que é o melodrama”.

<sup>161</sup> Nós sempre ficamos em segundo plano, ninguém dava nada por nós, tão complexada a gente vivia, que achava que era lixo. [...] Graças a ele, descobrimos nosso ofício, aprendemos que era artístico. (V.LLOSA, 2012, p.249).

A genialidade do escrevinhador está em realizar o que foi um sonho do escritor *de La tía Julia y el escribidor*. Camacho reúne subconjuntos de realidades em um grande conjunto. Ele “absorve retroativamente”, tal como Vargas Llosa (1971, p.463) afirma que García Márquez o fez, “a los estadios anteriores de la realidad ficticia, y, añadiéndoles nuevos materiales, edifica una realidad con un principio y un fin en el espacio y en el tiempo.” Esse processo é reconhecido como canibalização: uma ficção se alimenta, literalmente, da outra, que é digerida e transformada de modo a se adaptar à nova ficção. Esta, a que abarca todas as outras, é a história total: a ambição juvenil de Vargas Llosa:

En la mayoría de los casos la canibalización es simple y directa: personajes, historias, símbolos pasan de esas realidades preparatorias, las ficciones anteriores, a la nueva realidad, sin modificación ni disfraz. Pero en otros es indirecta: a veces no pasan personajes, sino nombres de personajes; a veces ciertos hechos enigmáticos reaparecen explicados; a veces datos precisos son corregidos en esta nueva reestructuración de los componentes de la realidad ficticia.<sup>162</sup> (V.LLOSA, 1971, p.464).

Pedro Camacho inicia a deglutição de uma história para compor outra devido à memória não lhe fornecer dados suficientes. A canibalização ocorreu por acidente. Não havia escolha de elementos que passariam a outra ficção. O que ele fazia, como Varguitas lhe explicara, era parecido com experimentações de alguns artistas europeus para criar e manter suspense. Porém Camacho confia-lhe que não tinha domínio sobre o que estava acontecendo:

Lo traicionero es la memoria. Eso de los nombres, quiero decir. [...] Yo no los mezclo, se mezclan. Cuando me doy cuenta, es tarde. Hay que hacer malabares para volverlos a donde corresponde, para explicar sus mudanzas. Una brújula que confunde el Norte con el Sur puede ser grave, grave.<sup>163</sup> (V.LLOSA, 1977, p.132).

As histórias alimentavam-se de realidades, delas mesmas e da memória de Pedro Camacho. Vejamos, na síntese das outras radionovelas, o percurso para a constituição da história total.

**a)** O Capítulo XIV comporta a história de Don Seferino Huanca Leyva, fruto de um estupro, sobrevivente às tentativas de aborto provocado pela parteira e aborteira dona

<sup>162</sup> Na maioria dos casos, a canibalização é simples e direta: personagens, histórias, símbolos passam dessas realidades preparatórias, as ficções anteriores, para a nova realidade, sem modificação ou disfarce. Mas em outros é indireto: às vezes não passam os personagens, mas os nomes deles; às vezes certos fatos enigmáticos reaparecem explicados; às vezes, dados precisos são corrigidos nessa nova reestruturação dos componentes da realidade da ficção. (V.LLOSA, 1971, 464, tradução nossa).

<sup>163</sup> Traíçoeira é a memória. Isso dos nomes, quero dizer. [...] Eu não misturo os nomes, eles se misturam. Quando me dou conta, já é tarde. Tenho de fazer malabarismos para colocar os nomes em seus lugares correspondentes, para explicar as mudanças. Uma bússola que confunde o norte com o sul pode ser grave, grave. (V.LLOSA, 2012, p.258).

Angélica, oitavo e único filho da Negra Teresita (os outros filhos foram morrendo como moscas, tuberculosos ou intoxicados). Mayte Unzátegui, uma latifundiária basca que havia custeado os estudos de Seferino no seminário, tornou-se, no decorrer da mesma história a ex-bruxa, “una vasca de sangre azul añil venida a menos y desalojada como reina y señora del barrio por Jaime Concha”<sup>164</sup> (V.LLOSA, 1977, p.137); este, que era tenente na história do sargento Lituma, é agora um curandeiro que Mayte denuncia ao padre Seferino como concorrente da paróquia. Mayte é referida também como cafetina com vinte anos de regência de bordéis em Tingo María e ajudante do padre na criação de uma espécie de “Academia para Prostitutas”<sup>165</sup> (“Ya que no hay más remedio que se dediquen a ese oficio, por lo menos que lo ejerzan con talento”, defendeu-se o padre ao receber uma advertência da cúria). Ela foi também, na mesma história, a tentação do padre, “una pervertida que se llamaba Mayte Unzátegui y que se hacía pasar por trabajadora social (en verdad era, ¿mujer al fin y al cabo?, meretriz); [...] serpiente del paraíso que adopta las formas voluptuosas, ubérrimas, llenas de brillos lujuriantes de la hembra.”<sup>166</sup> (V.LLOSA, 1977, 141). Esta mulher vivera nas selvas de Tingo María e teve, lá, o filho devorado por um bando de ratos carnívoros (tal como na história de Dom Federico Téllez Unzátegui). Don Seferino Huanca Leyva foi nomeado, na mesma história, como “filho do estupro”, “filho da negra Terezita” e “filho da aborteira dona Angélica.” O curandeiro Jaime Concha que, na radionovela do sargento Lituma, dera a ordem para matar o negro do porto do Callao, reaparece na história como “ex-sargento de la Guardia Civil que había colgado el uniforme desde que su institución le ordenó ejecutar a balazos a un pobre amarillo llegado como polizone hasta el Callao desde algún puerto de Oriente.”<sup>167</sup> (V.LLOSA, 1977, 137); O curandeiro passa a ser também chamado de guarda Lituma, aquele que fornecera ao padre a fórmula para abolir o concubinato: casar todas as vezes que se unir e confessar todas as vezes que trair – vários casamentos e vários adultérios confessados. Muitos outros personagens são trazidos de outras histórias para esta: Ezequiel Delfim (que agredira o padre: mesmo agressor de Sebastian Bergua em outra história), don Sebastian Bergua (que antes de ser pastor e concorrente do padre havia sido ginecologista com uma fortuna de milhões, tio de um rapaz incestuoso que, após abusar da irmã, tornara-se cura papista.).

<sup>164</sup> Uma vasca de sangue azul anil destronada e desalojada como rainha e senhora do bairro por Jaime Concha (V.LLOSA, 2012, p.267).

<sup>165</sup> Não podemos deixar de notar a semelhança com Pantaleón Pantoja em *Pantaleón y las visitadoras* (1973).

<sup>166</sup> Uma pervertida que se chamava Mayte Unzátegui e que se fazia passar por assistente social (na verdade era – mulher afinal de contas?); [...] serpente do paraíso que adota as formas voluptuosas, ubérrimas, cheias de brilhos luxuriantes da fêmea. (V.LLOSA, 2012, p.274).

<sup>167</sup> ex-sargento da Guarda Civil que tinha pendurado o uniforme desde que sua instituição ordenou que executasse a bala um pobre amarelo chegado como clandestino de algum porto do Oriente ao Callao. (V.LLOSA, 2012, p.267).

Interessante observar que os enredos são misturados com os de outras radionovelas e também com as atitudes de Pedro Camacho. Por exemplo, o projeto (recusado) de tese do padre Seferino: “Del vicio solitario como ciudadela de la castidad eclesial”. Desde sua entrada no seminário, que ele defendia o onanismo e exortava “nocturnamente a sus compañeros asegurándoles que el acto manual había sido concebido por Dios para indemnizar a los eclesiásticos por el voto de castidad, y, en todo caso, hacerlo llevadero”<sup>168</sup> (V.LLOSA, 1977, p.136). Soube-se que Pedro Camacho empreendia também a defesa do ato em prol da apresentação das radionovelas. Ele, segundo Gran Pablito, “había aconsejado a Luciano Pando que se masturbara antes de interpretar un diálogo de amor con el argumento de que eso debilitaba la voz y provocaba un jadeo muy romántico.”<sup>169</sup> (V.LLOSA, 1977, p.55).

Nos radionovelas seguintes acentuam-se as trocas, elevando as histórias quase ao incompreensível. A mente de Camacho – com suas falhas de memória – e os enredos mirabolantes irmanam-se em uma relação fantástica e especular.

**b)** No capítulo XVI, Joaquim Hinostroza Bellmont, um juiz de futebol, apaixonase por Sarita Huanca Salaverría, mas não é correspondido, pois ela vivera um trauma que a impedia de amar: havia engravidado de seu irmão e sido renegada e humilhada pelo marido que se descobre usado para encobrir o incesto. Joaquim Hinostroza Bellmont torna-se alcoólatra e, um dia, quando estava apitando uma partida, o negro clandestino que desembarcara no porto de Callao invade o campo e é assassinado pelo capitão Lituma com 12 tiros. A torcida se revolta, recebe bombas de gás lacrimogêneo e corre desesperada provocando a morte de vários personagens dessa e de outras histórias que lá estavam. O inverossímil acentua-se. A partida de futebol se transforma em tourada; os espectadores que tentam invadir o campo passam a ser “taurófilos ensandecidos” que se precipitavam para a “arena”; o que era o Estádio Nacional tornou-se (não metaforicamente em seu texto) na Arena de Acho.

**c)** No capítulo XVIII, em que os personagens mortos em outras histórias ressurgem para morrer novamente, o verossímil tornou-se exceção. Nesse capítulo, todos os enredos são trasladados e recombinaados e todos os personagens colocados em um espaço

---

<sup>168</sup> Ele exortava noturnamente a seus companheiros, garantindo-lhes que o ato manual fora concebido por Deus para indenizar os eclesiásticos pelo voto de castidade e, em todo caso, torná-lo suportável. (V.LOSA, 2012, p.265).

<sup>169</sup> Havia aconselhado a Luciano Pando que se masturbasse antes de interpretar um diálogo de amor, com o argumento de que isso debilitava a voz e provoca um ofegar muito romântico. (V.LLOSA, 2012, p.104).

fechado, num convento, para uma morte apoteótica. Sob a voz de barítono de Crisântemo / Gumercindo Maravillas / padre Gumercindo Tello – personagem principal, o bardo de Lima, poeta e guitarrista –, ocorre um terremoto e “los fieles allí congregados por la música y la religión, morían como moscas” (V.LLOSA, 1977, p.182). Porém, Irmã Fátima e Richard, *durante os séculos que durou o incêndio* (era terremoto!), permaneceram vivos, incólumes, abraçados. Eles morreram quando, ao saírem do convento – “¿infamia de la tierra carnívora? ¿justicia celestial?- se abrió el suelo a sus pies.” (V.LLOSA, 1977, p.183).

Das radionovelas de Pedro Camacho, tal como em *Cem anos de Solidão* de García Márquez, não restou um membro sequer. No final do último capítulo, ou seja, da história que devorara todas as outras, Camacho deixa as perguntas:

¿Era el diablo quien se los llevaba? ¿Era el infierno el epílogo de sus amores? ¿O era Dios, que, compadecido de su azaroso padecer, los subía a los cielos? ¿Había terminado o tendría una continuación ultraterrena esta historia de sangre, canto, misticismo y fuego? (V.LLOSA, 1977, p.183).

Seus personagens deviam ser também de estirpes condenadas não a exatamente cem anos de solidão, mas não teriam “uma nova oportunidade sobre a terra.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p.352). García Márquez descreve uma realidade “que tiene principio y fin, y al relatar esa historia ‘completa’, la ficción abraza toda la ‘anchura’ de ese mundo, todos los planos o niveles en los cuales esa historia sucede o repercute.” (V.LLOSA, 1971, p.480). Camacho, guardadas as devidas proporções entre Macondo e os bairros limenses, apresentou essa realidade. Porém, ele realiza essa utópica façanha, ironicamente, pela traição da memória.

Partirmos não da vida do autor para interpretarmos o texto, mas das narrativas e de suas estruturas e desestruturas para analisar a construção da “lenda Pedro Camacho”. Essa personagem é tão importante ao enredo de *La tía Julia y el escribidor*, que o título do romance seria *Vida e Milagros de Pedro Camacho*<sup>170</sup>. E o que mais era a vida dele senão a arte? “Pedro Camacho no parecía capaz de perder su tiempo, su energía, en la amistad ni en nada que lo distrajera de “su ‘arte’, es decir su trabajo o vicio, esa urgencia que barría hombres, cosas, apetitos.” (V.LLOSA, 1977, p.72). Nessa entrega é que ele realiza “sus

<sup>170</sup> O título inicial seria “La tía Júlía y el escribidor”, mas Vargas Llosa o havia descartado por ter lhe parecido “demasiado jocoso y distorsionador de la historia” (em entrevista – 1977 – a José Miguel Oviedo). No entanto, foi este o título que prevaleceu e desconhecemos se há um pronunciamento do autor sobre ter finalmente se decidido por ele. Porém, o subentendido é que, se ele via o título como jocoso e distorcido e o manteve, sua intenção era burlar.

milagros”: leva uma realidade para a dimensão ficcional e altera esta realidade até sua destruição total.

É possível imaginar García Márquez sendo invadido pelo vazio da plenitude depois de *Cem anos de solidão*. O que escrever depois de a derradeira ter-se alimentado das anteriores até não haver mais alimento? O suplantador passa a habitar a ausência da ficção e ele mesmo, por isso e por fim, é destruído. Assim foi com Pedro Camacho.

#### **4.1.2 Autoficção biográfica**

Para Colonna, a originalidade da autoficção não está na revelação de nomes e sobrenomes do autor e dos outros envolvidos no relato, como defendida pelos Doubrovsky e Lecarme. Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.51) argumenta que a utilização de nomes autênticos é um procedimento comum, desde o pós-guerra, no romance autobiográfico e que “a verdadeira novidade de nossa época está na supervalorização cultural do procedimento.” Em outras palavras: ele reconhece a importância, mas afirma que o nome não é a singularidade, não é um atributo exclusivo da autoficção, pois esta prática seria comum em romances de outras épocas.

Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.51) afirma que o desconhecimento dos nomes citados na obra pelo “leitor comum” faz com que a autoficção tenha um efeito de romance no qual somente as pessoas envolvidas se reconhecerão. Não sabemos o que Colonna chama de “leitor comum”; mas, o adjetivo já categoriza e exclui. Supondo que ele chame de “leitor comum” aquele que lê sem critérios de seleção e sem interesse pelos paratextos, consideramos que este ‘tipo’ de leitor seja uma minoria em um mundo tecnologizado no qual as informações são exaustivamente oferecidas àqueles que estão conectados a ele; e, no qual, cada vez mais, se interessa em tornar público o privado ou em invadir e vasculhar o privado.

Embora concorde com a existência de “uma onda de desvelamento da intimidade”, Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.52) defende que esta onda não configura “uma revolução literária”, pois, para isso, “seria preciso que o planeta tivesse se transformado de fato em uma aldeia, ideia que não passa de fantasia da publicidade.” O próprio tempo se encarregou de invalidar esse argumento. Mais que “fantasia da publicidade”, a aldeia se fez e a autoficção pode, sim, ser um gênero literário característico dessa transformação planetária.

Em 1977, quando é publicado *La tía Julia y el escribidor*, o mundo ainda não era uma aldeia tal como já era em 2004, ano em que Colonna apresenta em *Autofictin & autres mythomanies littéraires* seus argumentos em defesa da autoficção não como gênero específico de uma época, mas como característica de alguns romances desde o pós-guerra. Mesmo assim, foi grande a repercussão entre as pessoas que foram referenciais autobiográficos, como vimos com Julia Urquidi (tia Julia), Raúl Samon (Pedro Camacho) e o pai de Vargas Llosa (pai de Varguitas). O próprio autor utilizou a mídia para divulgação de sua intenção autobiográfica e do referencial Raúl Salmon que trafegaria no romance como Pedro Camacho. Embora consideremos que a divulgação desse referencial seja mais uma ocultação de si mesmo, o objetivo de promoção da obra foi alcançado não só entre seus próximos, mas também entre seus leitores. A aldeia já estava em plena expansão. No caso desse romance, os nomes foram imprescindíveis para a recepção e percepção dos traços autobiográficos. Por eles, fundamentou-se um traço que Doubrovsky (*apud* JEANNELLE, 2007, in NORONHA, 2014, p.145) considera distintivo da autoficção: a hesitação ou indecisão que ela “produz no leitor, incerto quanto à natureza das informações apresentadas.” Nota-se, entretanto, que Colonna (*apud* JEANNELLE, 2007, in NORONHA, 2014, p.146) diverge dessa opinião e afirma que o leitor de autoficção não deveria sofrer nenhuma hesitação ou indecisão, mas ser mergulhado “em um mundo ficcional, sob pena de ser somente uma variante modernizada do ‘romance autobiográfico’.” Nós, porém, partimos do princípio de que estamos diante de um tipo de escrita situado entre duas práticas e, mesmo que seja uma “variante modernizada do romance autobiográfico”, a esta variante nomeamos autoficção. Cabe ao leitor conviver com a possibilidade de alguns fatos narrados serem ou não reais; assim como perceber as armadilhas desse jogo oximórico.

Para além da discussão entre Colonna e Doubrovsky, interessa-nos a categorização efetuada por Colonna, que nos fornece meios de análise da autoficção. Continuaremos, pois, seguindo o direcionamento deste teórico, mesmo que, ocasionalmente, venhamos a divergir. Reiteramos que essas divergências não afetam nossa análise e compreensão de *La tía Julia y el escribidor* como uma autoficção.

Na autoficção biográfica, “o escritor fabula sua existência a partir de dados reais” (COLONNA, 2004, in NORONHA, 2014, p.44). Fabular está semanticamente próximo de inventar, narrar sem critérios, mentir. Embora Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.44) afirme que este mentir seja “uma distorção a serviço da verdade, um mentir-verdadeiro”,

consideramos que a palavra mais apropriada seria confabular, em seu sentido psicanalítico, conforme consta em dicionários técnicos de psicologia: “compensação por perda de memória com a invenção de detalhes.” O ato de confabular na escrita de si é o que nomeamos de desmemórias: o preenchimento de uma ausência que se encaixa ao limite da presença para lhe dar forma e sustentação. Consideramos que sem esse preenchimento as lembranças se perderiam, embora, com ele, elas se transformem.

Vargas Llosa confabula a partir de dados reais. Ele traz amarrado o que está ausente ao que está presente na memória; para isso inventa e, de forma mais ou menos verossímil, junta a invenção ao que foi (ou à sua visão do que foi). Ele faz algo parecido com o que Roland Barthes disse, em *Sade, Fourier, Loiola* (1971), esperar de um biógrafo: ter sua vida reduzida

a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade” poderiam deambular [...] e contagiar, “como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios. (BARTHES, 1971, p.14).

Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.44) diz que as autoficções biográficas apresentam “um núcleo narrativo exibido como verídico e como eixo do livro, tendo como modelo alguns precedentes históricos”. Assim ocorre em *La tia Julia*: um núcleo em que os biografemas podem ser confirmados na biografia conhecida do autor. Vamos expor, a seguir, a título de exemplificação, algumas correspondências ou tessituras entre *La tía Julia y el escritor* e os dados biográficos presentes na página oficial do escritor ou em entrevistas e outros textos biográficos. É notório o “precedente histórico”, embora haja algumas divergências. Contudo, devemos reconhecer que estas são decorrentes do próprio ato de narrar, que os biografemas aqui se movem no tempo da ficção.

- Ingressa al Colegio Militar Leoncio Prado de Lima, en el cual sólo estudia el tercer y cuarto año; sin embargo, termina la secundaria en el Colegio San Miguel de Piura. En 1953 regresa a Lima. Ingressa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde estudia Letras y Derecho.<sup>171</sup>

Varguitas não diz especificamente o período de sua vida que será narrado. Esse é um dado pertencente ao emaranhado entre realidade e ficção, abstraído de entrevistas concedidas por

<sup>171</sup> Ingressa no Colégio Militar Leônicio Prado de Lima, no qual somente estuda o terceiro e quarto ano; porém, termina o secundário no Colégio San Miguel de Piura. Em 1953 regressa a Lima. Ingressa na Universidad Nacional Mayor de San Marcos, onde estuda Letras e Direito. Tradução nossa. Disponível em: Página web oficial Mario Vargas Llosa. Encargada: Rosario M.N. de Bedoya. Diseño web: Pedro Ledesma Raraz. <http://www.mvargasllosa.com>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Vargas Llosa e de sua biografia. O autor diz, em entrevista a José Oviedo (1977), que as recordações do ano em que trabalhou na Radio Panamericana (“el año 1953 o 54”) são a origem de *La tía Julia y el escribidor*. Não seria 1953 porque nesse ano ele teria 17 e não os 18, idade que Varguitas possuía na ocasião de seu casamento. Mas também não é 1954, pois Julia Urquid chegou ao Peru em 1955. Segundo Hebert Morot (1997, p.24), Julia chegara a Lima no final de maio de 1955, e sessenta dias mais tarde estava casada com seu sobrinho. Logo, Vargas Llosa possuía 19 anos<sup>172</sup> e Varguitas mistura as datas. Efeito natural da costura.

Varguitas conta que, naquele ano, morava com seus avós e estudava Direito na San Marcos; não diz que também fazia Letras. O fragmento vivido que lhe interessa narrar está compreendido entre 1955 e, provavelmente, 1965 ou 1966, quando já casado com Patricia. Com Julia, Varguitas viveu um ano em Espanha e cinco em França. O narrador declara que o casamento deles “fue realmente un éxito y duró bastante más de lo que todos los parientes, y hasta ella misma<sup>173</sup>, habían temido, deseado o pronosticado: ocho años”. (V.LLOSA, 1977, p.196)<sup>174</sup>. Varguitas não menciona quantos anos viveram em Lima, mas Vargas Llosa parte rumo à Espanha em 1959, graças a uma bolsa de estudos que recebera para fazer o doutorado na Universidad Complutense de Madrid, conforme consta em sua página oficial. O divórcio do autor de *La tía Julia* acontece em 1964, um ano após a publicação de *La ciudad y los perros*; e o casamento com Patricia, em 1965.

No último capítulo do livro, já casado com Patricia, Varguitas está visitando Lima, com passagens pagas por uma Revista pelos artigos que ele lhe enviava. (V.LLOSA, 1977, p.197). Suas férias no Peru eram importantes por lhe oferecer as bases documentais, segundo ele, necessárias para a composição de seus romances. Varguitas prezava essa documentação, Camacho, os mapas, e Vargas Llosa, ao que parece, embora houvesse desistido de viver no Peru, prezava “viver o Peru através da escrita.” (GUTIERREZ, 1996, p.46). Naquelas férias, Varguitas dizia estar em averiguações livrescas para a escritura de um romance situado na época do general Manuel Apolinário Odría (1948-1956). Mesmo tema e período de *Conversación en La catedral*, de Vargas Llosa, romance publicado em 1969. Varguitas refere-

<sup>172</sup> A Constituição do Peru naquela época, artigo 8 do Código Civil de 1936, determinava a maioria aos 21 anos. Somente com decreto lei 21994, de 15 de noviembre de 1977, este artigo foi modificado e outorgada a cidadania desde os 18 anos. Disponível em <https://peru.justia.com/federales/decretos-leyes/21994-nov-15-1977/gdoc/>. Acesso em 10 ago. 2018.

<sup>173</sup> Tia Julia prognosticara: “No melhor dos casos, a nossa história duraria três, talvez uns quatro anos, quer dizer, até que você encontre a menininha que será mãe de seus filhos. Então você me dará um chute e eu terei de seduzir outro cavalheiro. E aparece a palavra fim.” (V.LLOSA, 2012, p.184)

<sup>174</sup> O casamento foi realmente um sucesso e durou bem mais do que todos os parentes e até ela mesma tinham temido, desejado ou prognosticado: oito anos. (V.LLOSA, 2012, p.381).

se também às férias em que empreendeu uma viagem “a la zona del Alto Marañón, para ver, oír y sentir de cerca un mundo que era escenario de la novela que escribía.”<sup>175</sup> (V.LLOSA, 1977, p.197). Da mesma forma, essa viagem remete ao segundo romance de Vargas Llosa, *La casa Verde* (1966).

- Su [de Vargas Llosa] opción [por Letras e Direito] no fue aceptada por su padre, por lo que fue una etapa sumamente difícil, más aún cuando a los dieciocho años (Como vimos, a idade mais provável de Varguitas era dezenove anos) decide contraer matrimonio con su tía política Julia Urquidi, lo que aumentó sus urgencias económicas.<sup>176</sup>

O pai de Varguitas foi frio, categórico e agiu com determinação em relação ao casamento com Julia, por julgá-lo inválido perante a lei. Ele ameaçou Varguitas, Julia, parentes e amigos em uma carta, dando quarenta e oito horas para que Julia deixasse o país, e concluiu: “Si no obedeces al pie de la letra y ésa mujer no sale del país en el plazo indicado, te mataré de cinco balazos como a un perro, en plena calle”.<sup>177</sup> (V.LLOSA, 1977, p.190). Julia cede às imposições do sogro e viaja para o Chile, onde fica por seis semanas, até que Varguitas se mostrou ao pai como capacitado financeiramente para arcar com seu matrimônio – acumulara sete trabalhos. (V.LLOSA, 1977, p.192, 194). Também na biografia do autor consta que ele desempenhava, naquela época, até sete trabalhos paralelamente aos estudos:

Paralelamente a sus estudios desempeña hasta siete trabajos diferentes: *redactar noticias en Radio Central (hoy Radio Panamericana)*, fichar libros y revisar los nombres de las tumbas de un cementerio, son algunos de ellos. Sin embargo, sus ingresos totales apenas le permitían subsistir<sup>178</sup>. (Grifo nosso)

Interessante observar que Panamericana e Central são uma única Rádio e não duas de mesmos proprietários, como em *La tía Julia*. Varguitas trabalhava na Panamericana, mas Vargas Llosa (assim como Pedro Camacho) trabalhou na Rádio Central. Nesse caso, a diferença entre a realidade extraliterária e a literária corrobora a equiparação de Vargas Llosa a Camacho na

<sup>175</sup> À zona do Alto Marañón, para ver, ouvir e sentir de perto um mundo que era cenário de um romance estava escrevendo. (V.LLOSA, 1977, p.197).

<sup>176</sup> Sua opção não foi aceita por seu pai, por isso foi uma etapa sumamente difícil, mais ainda quando, aos dezoito anos, decide contrair matrimônio com sua tia não sanguínea, Julia Urquidi, o que aumentou suas urgências econômicas. Tradução nossa. Disponível em Página web oficial Mario Vargas Llosa. Encargada: Rosario M.N. de Bedoya. Diseño web: Pedro Ledesma Raraz. <http://www.mvargasllosa.com/menubn.htm>.

<sup>177</sup> Se não obedecer ao pé da letra e essa mulher não sair do país no prazo indicado, mato você com cinco tiros, como se fosse um cachorro. (V.LLOSA, 1977, p.190).

<sup>178</sup> Paralelamente a seus estudos, desempenha até sete trabalhos diferentes: redigir notícias na Rádio Central (hoje Rádio Panamericana), fichar livros e revisar os nomes das tumbas de um cemitério, são alguns deles. Porém, seus rendimentos totais mal lhe permitiam subsistir. Tradução nossa. Disponível em <http://www.mvargasllosa.com/menubn.htm>. Acesso em 10 ago. 2017.

autoficção. Entretanto, no romance, a dicotomia *cult* e *pop* das duas rádios foi importante para a constituição das personalidades do aprendiz de escritor e do escrevinhador. Segundo Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p.46), com a autoficção biográfica, “o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que [a autobiografia] não tem”. *La tía Julia y el escribidor* contém a autoimagem literária – por ocasião de sua escritura – do autor.

Observar trechos de *La tía Julia* na biografia do autor é útil para analisar seu percurso criativo. Contudo, conforme compreendemos a autoficção, ela não pretende a exposição da totalidade de uma vida por definir essa totalidade como uma ilusão ou utopia; e sequer pretende que essa exposição seja a representação literalmente especular de uma realidade. Autoficção são fragmentos da vida recortados pela memória e reunidos como um mosaico pela desmemória. Notamos que o fragmento selecionado pelo autor em *La tía Julia y el escribidor* tem um perfil próximo de um *curriculum vitae*: o autor descreve o surgimento de sua vocação, contos que escreveu como aprendiz, os trabalhos que realizou antes de se tornar escritor, os autores que leu, sua formação acadêmica, o início de sua vida profissional, a saída do Peru, os livros que havia publicado e o que estava escrevendo. O estado civil foi só um detalhe. O mais importante para a constituição desse currículo foi a compreensão, a partir das experiências literárias suas [de Varguitas] e de Pedro Camacho [que são, guardadas as devidas distorções, também dele, do autor], do que é ser escritor, do que é exercer uma vocação nos limites da América Latina ou, mais precisamente, do Peru. Muitos dos sonhos de Varguitas, depois de sair do Peru, fizeram-se, ficticiamente, realidade: ele e tia Julia chegaram a viver em Paris, ele se tornou escritor e publicou alguns livros. Da mesma forma, os sonhos de Vargas Llosa (casou-se com Julia Urquidi, viveram em Paris, etc.) No entanto, o narrador afirma que a ideia de voltar a viver em Lima era inimaginável, pois

El recuerdo de mis siete trabajos alimenticios limeños, que con las justas nos permitían comer, apenas leer, y escribir sólo a hurtadillas, en los huequitos que quedaban libres y cuando estaba ya cansado, me ponía los pelos de punta y me juraba que no volvería a ese régimen ni muerto. Por otra parte, *el Perú me ha parecido siempre un país de gentes tristes*.<sup>179</sup> (V.LLOSA, 1977, p.196, grifo nosso).

---

<sup>179</sup> Quando me lembrava de meus sete trabalhos de manutenção limenhos, que, apertando, nos permitiam comer, ler e escrever só furtivamente, nos tempinhos que sobravam livres e quando já estava cansado, eu ficava todo arrepiado e jurava que não voltaria a esse regime nem morto. E, também, o Peru sempre me pareceu um país de gente triste. (V.LLOSA, 2012, p.382).

Também Vargas Llosa havia concluído, em *O país das mil faces* (1983), por uma inerente tristeza peruana que talvez devesse ter sua origem no período incaico. O escritor acrescenta que, conquanto tenha lutado contra toda forma de nacionalismo, os acontecimentos no Peru o deixam mais “exasperado ou exaltado”. Ele reconhece também que, se fizesse um balanço em sua escrita, chegaria à conclusão de que se fazem mais presentes, nela, os defeitos do Peru. E acrescenta: “embora já me tenha ocorrido odiar o Peru, esse ódio [...] foi sempre impregnado de ternura.” (V.LLOSA, 1983, in V.LLOSA, 2010, p.25-41).

#### 4.1.3 Autoficção especular

Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p. 55) observa que autoficção sempre tem algo de especular, pois o escritor coloca “em circulação seu nome, nas páginas de um livro do qual já é o signatário, [provocando], quer queira quer não, um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou uma demonstração do ato criativo que o fez nascer”. A autoficção especular se distingue da autoficção biográfica da mesma forma que o procedimento na pintura de um quadro, no qual o pintor se representa em um ângulo da tela, (por exemplo, *As meninas* de Velázquez) se distingue de um autorretrato. (COLONNA, 2014 [2004]). O autor pode não ser a figura central, mas se coloca em “algum canto da obra que reflete então sua presença como se fosse um espelho. (COLONNA, 2004, in NORONHA, 2014, p.53). Cabe ao leitor descobrir onde e de que forma o autor se colocou na narrativa, geralmente, repleta de informações visuais.

Em *La tía Julia y el escribidor*, o caminho dessa descoberta segue pistas deixadas pelo autor que induzem à percepção de que os níveis de realidade expostos por Varguitas e Camacho, nas alternâncias dos capítulos, refletem-se. Não vemos Varguitas ou Vargas Llosa como personagens nas radionovelas de Pedro Camacho, mas eles estão lá, como escritores, na escrita melodramática, no estilo simultaneamente refutado e almejado. Embora sutil, há uma comunicação entre a sublitteratura produzida por Camacho e a literatura almejada por Varguitas. Também há uma similaridade entre a loucura de Camacho, que repercute nos radioteatros, e a vida de Varguitas. A história de Marito – filho de Dorita, menino intelectual aprendiz de escritor, funcionário da Rádio Panamericana, marido de Julia, sua tia, e depois de Patricia, sua prima, escritor de um único conto publicado em seu país e escritor famoso fora

dele – é uma permuta de enredos, tempos, espaços e personagens. A loucura de Pedro Camacho é análoga à história da vida de Varguitas.

A forma que os capítulos pares e ímpares se comunicam fornece pistas que sinalizam a presença não só de um na “tela” do outro, mas também do autor / escritor nos personagens escritores. Estrategicamente, em prol do poder de persuasão almejado por todo romance, Vargas Llosa explora, com maestria, a técnica dos vasos comunicantes, a partir de elementos especulares ou, melhor dizendo, de fragmentos de espelhos. Também a partir da técnica da caixa chinesa, com as histórias que Varguitas ouvia e tentava transladar para a ficção, notamos a presença do autor Vargas Llosa que, no início de sua vida de escritor, perseguia o objetivo do Romance Total, fazendo da realidade o *locus* de onde absorvia os elementos constitutivos da trama romanesca. Varguitas e Camacho, assim como Vargas Llosa, tiveram o mesmo *modus operandi*.

Antes de analisarmos como o autor faz uso dessas técnicas em *La tía Julia*, devemos ressaltar que estamos diante de um texto que, embora tendo intenções autobiográficas, funda-se, decisoramente, em ficção. Isso é fundamental para a autoficção. Lejeune (*apud* JEANNELLE, 2007, in NORONHA, 2014, p.148) considera que “se os leitores não tivessem a possibilidade de distinguirem o factual do fictício, a autoficção se veria condenada a ser lida como uma autobiografia clássica”. Estamos diante de uma ficção e, por isso, devemos nos precaver, pois, segundo o próprio Vargas Llosa (1997, p.23), o autor buscará “acortar la distancia que separa la ficción de la realidad y, borrando esa frontera, hacer vivir el lector aquella mentira como si fuera la más imperecedera verdad”. O objetivo dele é persuadir, convencer de que o mundo é tal como está sendo narrado; é transmitir uma “ilusão de soberania”, como se a história fosse independente do mundo real, mesmo sabendo que ela é, inevitavelmente, escrava do real. Para isso, os escritores se valem de diversificados recursos<sup>180</sup>, que Vargas Llosa expõe e analisa em *Cartas a un joven novelista* (1997). Dos recursos elencados neste livro, serviram-nos “los vasos comunicantes” e “la caja china” para o reconhecimento da autoficção especular em *La tía Julia y el escribidor*. São técnicas que perfazem instantes na narrativa em que o ficcional, para passar-se por ‘imperecedoura

---

<sup>180</sup> Para o autor de *Cartas a un joven novelista* (1997), “la secreta aspiración de todo mundo fictício” é a criação de uma “ilusión de independéncia del mundo real”. A ficção surge e depende deste mundo real, mas isso não deve ser percebido pelo leitor. Para triunfar nessa aspiração e prover a narrativa de poder persuasivo, Vargas Llosa aconselha o uso de técnicas para manejo de seus elementos. Além do próprio estilo e da estruturação de narrador, espaço, tempo e nível de realidade, o autor elenca como técnicas “las mudas y el salto cualitativo”, “la caja china”, “el dato escondido” e “los vasos comunicantes”.

verdade’, deixa vazar ou entrar realidade (“intra” ou extratextual). Nesses procedimentos é que encontraremos contornos de uns personagens nos espelhos / textos de outros, e que poderemos equiparar uns aos outros.

#### **4.1.3.1 Los vasos comunicantes**

Vargas Llosa disse que sua intenção em *La tía Julia y el escribidor* era uma *collage* autobiográfica. Uma *collage* é uma história justaposta ou inserida em outra, porém com existência autônoma, independente desta outra e sem provocar nela qualquer efeito temático ou psicológico. (V.LLOSA, 1977). Não haveria, portanto, na *collage*, uma comunicação que resultasse na construção de um terceiro sentido. Logo, esse não seria o caso entre os capítulos alternados em *La tía Julia*. O que o autor realiza é mais corretamente nomeado por vasos comunicantes.

Os vasos comunicantes fazem com que dois ou mais episódios justapostos se comuniquem a fim de que “esa vecindad o mezcla los modifique reciprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado.”<sup>181</sup> (V.LLOSA, 1997, p.89). Essa técnica evidencia a comunicação entre os capítulos pares (ficcionais) e ímpares (realidade na ficção ou ficção da realidade) e também dentro dos capítulos ímpares. Para demonstrar como essa comunicação estabelece uma relação especular entre os personagens escritores e entre eles e seu criador, vamos citar e analisar primeiramente os comentários e críticas sobre os radioteatros e seu produtor e, em seguida, algumas palavras repetidas e de uso comum a Varguitas e aos radioteatros. Depois, vamos também expor e analisar, dentro dos capítulos ímpares, o uso, por Varguitas, Camacho e Vargas Llosa, de frases / ideias semelhantes. Defendemos que essas ocorrências revelam a presença de um escritor na escrita do outro assim como a similaridade entre eles na fala comum de ambos: fato que nomeamos, de acordo com Colonna, como autoficção especular.

#### **a) Comentários e críticas sobre as radionovelas e seu produtor**

---

<sup>181</sup> Os vasos comunicantes fazem com que dois ou mais episódios justapostos se comuniquem a fim de que essa vizinhança ou mistura os modifique reciprocamente, acrescentando a cada um deles uma significação, atmosfera, simbolismo, etc. diferente do que teriam se narrados separadamente. (V.LLOSA, 1997, p.89, tradução nossa).

O incipiente leitor de Vargas Llosa pode se surpreender com os capítulos que trazem mudança de estilo, tema, narrador e personagens (prática comum do autor); inicialmente, os vínculos entre os capítulos, núcleos “reais” e ficcionais, não são perceptíveis. Porém, o procedimento de alternância e o desenvolvimento dos capítulos são esclarecidos nos comentários sobre as radionovelas realizados no núcleo de realidade da ficção. Será importante transcrever alguns destes comentários, para que possamos entender que a ficção e os dados biográficos dos capítulos pares e ímpares se interpenetram e não somente permanecem justapostos.

Varguitas dizia não ouvir as radionovelas, mas se inteirava delas pelas críticas e debates que elas suscitavam. Algumas vezes Tia Júlia comentava e resumia alguns episódios para ele:

ella [la tía Julia] me contó que en el radioteatro de las tres, un muchacho de San Isidro, buenmosísimo y gran corredor de tabla hawaiana, tenía relaciones nada menos que con su hermana, a la que, horror de horrores, había dejado embarazada.” (V.LLOSA, 1977, p.52)

– En los radioteatros de Pedro Camacho rara vez hay amores o cosas parecidas. Ahora, por ejemplo, Olga y yo estamos entretenidísimas con el de las tres. La tragedia de un muchacho que no puede dormir porque, apenas cierra los ojos, vuelve a apachurrar a una pobre niña. (V.LLOSA, 1977, p.94)

– Pasó algo rarísimo: la chica tuvo al peladinho, se murió en el parto y lo enterraron con todas las de ley. ¿Cómo te explicas que en el capítulo de esta tarde aparezcan bautizándolo en la Catedral? (V.LLOSA, 1977, p.111)<sup>182</sup>

Sua tia Olga disse que, às vezes, Pedro Camacho “se le pesaba la mano y que a todas sus amigas la historia del pastor que se ‘hería’ con un cortapapeles delante del juez para probar que no violó a una chica les parecía demasiado.”<sup>183</sup> (V.LLOSA, 1977, p.87). Outras vezes, os proprietários das Rádios, recorriam a Varguitas para que este os intermediasse na solução dos muitos conflitos com Pedro Camacho:

– No sé qué enredos anda armando – se quejó –. Se ha puesto a tomarle el pelo a la gente, a pasar personajes de un radioteatro a otro y a cambiarles los nombres, para confundir a los oyentes. Ya mi mujer me lo había advertido y ahora llaman por teléfono, hasta han llegado dos cartas. Que el cura de

<sup>182</sup> Ela me contou que na novela das três, um rapaz de San Isidro, belíssimo e grande surfista, tinha relações nada menos que com sua irmã, a qual, horror dos horrores, havia engravidado. (V.LLOSA, 2012, p.99). Nas radionovelas de Pedro Camacho, raramente existem amores ou coisas parecidas. Agora, por exemplo, Olga e eu estamos adorando a das três da tarde. A tragédia de um rapaz que não consegue dormir porque, assim que fecha os olhos, volta a atropelar uma pobre menina. (V.LLOSA, 2012, p.184) Está acontecendo algo estranhíssimo: a garota teve o bebezinho, que morreu no parto e foi enterrado com todas as honras. Como você explica que no capítulo de hoje à tarde apareçam batizando o bebê na catedral? (V.LLOSA, 2012, p.215).

<sup>183</sup> Às vezes, Pedro Camacho pesava a mão e que todas as suas amigas achavam que era exagerada a história do pastor que se *feria* com um abridor de cartas na frente do juiz para provar que não violara uma menina. (V.LLOSA, 2012, p.169).

Mendocita se llama como el Testigo de Jehová y éste como el cura.<sup>184</sup>  
(V.LLOSA, 1977, p.111)

Também os artistas, preocupados com Camacho, recorriam a Varguitas:

– Lo cierto es que se han vuelto una mezcla, joven – dijo Josefina Sánchez, desolada – Se enredan unos con otros y nosotros mismos ya no somos capaces de desenredarlos.

– Hipólito Lituma siempre fue un sargento, terror del crimen en el Callao, en el radioteatro de las diez – dijo, con la voz demudada, Luciano Pando –. Pero hace tres días resulta ser el nombre del juez del de las cuatro. Y el juez se llamaba Pedro Barreda. Por ejemplo.

– Y ahora don Pedro Barreda habla de cazar ratas, porque se comieron a su hijita – se le llenaron los ojos de lágrimas a Josefina Sánchez –. Y a quien se comieron fue a la de don Federico Téllez Unzátegui.<sup>185</sup> (V.LLOSA, 1977, p.129)

E Varguitas ouvia a conversa de seus colegas de trabalho Gran Pablito e Pascual:

– La historia del sargento Lituma, el terror del hampa chalaca. – Él también se volvió chicharrón – encadenó Pascual –. Hubiera podido salvarse, estaba saliendo a hacer su ronda, pero regresó para salvar a su capitán. Su buen corazón lo fregó. – Al capitán no, a la perra Choclito – lo rectificó el Gran Pablito. – Eso nunca quedó claro – dijo Pascual–. Le cayó una de las rejas del calabozo encima.<sup>186</sup> (V.LLOSA, 1977, p.147)

Até mesmo desconhecidos faziam com que Varguitas se inteirasse das tramas camacheanas.

Ele conta que, no local onde tentava conseguir os papéis para seu casamento, entrou na conversa de duas senhoras que levavam muito a sério o naufrágio que ocorrera em uma das radionovelas:

– ¿Ocurrió en un radioteatro de Pedro Camacho, no es cierto? – me entrometí.

– En el de las cuatro – asintió la mayor, una mujer huesuda y enérgica, con fuerte acento eslavo –. El de Alberto de Quinteros, el cardiólogo.

<sup>184</sup> – Não sei que rolos anda armando – queixou-se. – Começou a incomodar as pessoas, a passar personagens de uma novela para outra e a mudar os nomes, para confundir os ouvintes. Minha mulher já tinha meavisado disso e agora telefonam, chegaram até duas cartas. Que o padre de Mendocita tem o mesmo nome do testemunha de Jeová e o testemunha o nome do padre. (V.LLOSA, 2012, p.215).

<sup>185</sup> – A verdade é que viraram uma mixórdia, meu jovem – disse Josefina Sanches, desolada. – Uns embaralham com outros e nem nós mesmos somos mais capazes de desembaralhar. – Hipólito Lituma sempre foi um sargento, terror do crime no Callao, na novela das dez – disse, com voz alterada, Luciano Pando. – Mas há três dias esse é o nome do juiz da novela das quatro. E o juiz se chamava Pedro Barreda. Por exemplo. – E agora don Pedro Barreda fala de caçar ratos, porque comeram a filhinha dele – os olhos de Josefina Sánchez se encheram de lágrimas. – E a quem comeram foi a filhinha de Don Federico Téllez Unzátegui. (V.LLOSA, 2012, p.251).

<sup>186</sup> A história do sargento Lituma, o terror dos ladrões do porto de Chalaca. – Ele também virou torresmo – encadeou Pascal. – Podia ter se salvado, estava saindo para fazer a ronda, mas voltou para salvar o capitão. Se ferrou porque tinha bom coração. – Salvar o capitão não, a cadelinha chochlito – corrigiu Grande Pablito. – Isso não ficou claro – Uma grade da cela caiu em cima dele. (V.LLOSA, 2012, p.288).

– Ese que era ginecólogo el mes pasado – metió su cuchara, sonriendo, una jovencita que escribía a máquina. Y se tocó la sien, indicando que alguien se había vuelto loco.

– ¿No oyó el programa de ayer? – se apiadó cariñosamente la acompañante de la extranjera, una señora con anteojos y entonación ultralimeña –. El doctor Quinteros se estaba yendo de vacaciones a Chile, con su esposa y su hijita Charo. ¡Y se ahogaron los tres!

– Se ahogaron todos – precisó la señora extranjera –. El sobrino Richard, y Elianita y su marido, el Pelirrojo Antúnez, el tontito, y hasta el hijito del incesto, Rubencito. Habían ido a despedirlos. Pero lo costeante es que se ahogara el teniente Jaime Concha, que es de otro radioteatro, y que ya se había muerto en el incendio del Callao, hace tres días – volvió a intervenir, muerta de risa, la muchacha; había dejado la máquina –. Esos radioteatros se han vuelto un puro chiste, ¿no les parece?<sup>187</sup> (V.LLOSA, 1977, p.150).

A ficção entrou na realidade das personagens pelo empreendimento dos vasos comunicantes. Pequenos, vários e às vezes insignificantes enredos se comunicando, fazendo com que cada um ganhasse uma significação diferente em prol do todo, da unidade.

Contudo, também Varguitas se apoderava da ficção camacheana para se constituir. Como um espelho invertido, a radionovela representava a subliteratura, o que ele negava em si mesmo. Negava, mas acabou produzindo. Embora o negasse e até mesmo sobre ele tecesse juízo de valor, o melodrama circundou sua vida amorosa e está na base da profissional. Essa ambiguidade encontra-se, também, quando expõe, nos capítulos pares, os comentários sobre as radionovelas, pois isso tanto foi uma forma de Varguitas ridicularizar os dramalhões quanto de exaltá-los: eles são destacados como fonte de prazer de um público vastíssimo e Camacho recebe reconhecimento e glórias dos críticos; a criatividade de um escritor não intelectual é exposta... Mesmo que ao riso. É como se Varguitas revelasse um gosto do qual se envergonhasse; uma revelação com pedidos de desculpas como se estivesse incorrendo em algum erro. Da mesma forma, a confissão de Vargas Llosa, no prólogo da edição de 1999:

O melodrama foi uma das minhas fraquezas precoces, alimentada pelos dilacerantes filmes mexicanos, e o tema desse romance me permitiu assumir isso, sem escrúpulos. Os sorrisos e brincadeiras não chegam a ocultar

---

<sup>187</sup> – Foi na novela de Pedro Camacho, não foi? – me intrometi. – Na das quatro – concordou a mais velha, uma mylher ossuda e enérgica, com forte sotaque eslavo. – A de Alberto Quinteros, o cardiologista. – Esse que era ginecologista no mês passado – meteu a colher, sorridente, uma mocinha que escrevia à maquina. E que tocou a fronte, indicando que alguém estava ficando louco. – Não escutou o programa de ontem? – Apiedou-se, carinhosamente, a acompanhante da estrangeira, uma senhora de óculos e sotaque fora de Lima. – O doutor Quinteros estava indo de férias para o Chile, com sua filhinha, Charo. E os três se afogaram! – Se afogaram todos – explicitou a senhora estrangeira. – O sobrinho Richard, e Elianita e o marido, o Ruivo Antúnez, o boboca, e até o filhinho do incesto, Rubencito. Tinham ido se despedir. – Mas o problema é o tenente Jaime Concha se afogar, que é de outra novel e que já tinha morrido no incêndio de Callao, faz três dias – voltou a interferir, morrendo de rir, a mocinha; tinha deixado a máquina. – Essas novelas viraram uma piada, não acham? (V.LLOSA, 2012, p.293).

totalmente, no narrador deste livro, um sentimental propenso aos boleros, às paixões descaradas e às intrigas de folhetim. (1999, in 2012, p.7-8).

Vargas Llosa se solta em Pedro Camacho; permite-se ser livre de mercado e de questões políticas ou culturais e mesmo da lógica, que age como uma intrusa buscando sitiar as narrativas. Em Camacho, Vargas Llosa é livre e, como diria o escrevinhador boliviano, nenhum argentino poderá dizer o contrário. Ele – Camacho – é livre para dizer o que pensa sobre os atores argentinos e exigir a demissão deles todos; para negar redigir anúncios de seus radioteatros, uma vez que, como dizia, seus libretos não necessitavam de ‘publicidade mercenária’ (V.LLOSA, 1977, p.33); para eleger quem quisesse para personagem principal de suas histórias e não colocar os tipos agradáveis aos patrões ou ao público (V.LLOSA, 1977, p.34); livre para, frente a frente, nomear os representantes da indústria cultural – os Genaros – de mercadores, incultos, ignaros e ‘mesócratas’. (V.LLOSA, 1977, p.71). Sequer os protestos da embaixada argentina “por las alusiones ‘calumniosas, perversas y psicóticas’ contra la patria de Sarmiento y San Martín que aparecían por doquier en las radionovelas”<sup>188</sup> conseguiram silenciar Camacho. (V.LLOSA, 1977, p.71). O escrevinhador possui em si os elementos básicos para o surgimento do escritor, tal como defendido por Vargas Llosa: coragem e rebeldia. Escritores para este são aqueles que assim se elegem a partir de uma predisposição de fantasiar pessoas, situações e fatos. A origem dessa disposição, que é o ponto de partida da vocação, é a rebeldia. (V.LLOSA, 1997, p.8). Vargas Llosa está – especularmente – nesse espaço de Camacho, na rebeldia que guarda a vontade de competir com a realidade criando realidades. (V.LLOSA, 1971, p.89). O escrevinhador é também aquele cuja vocação o transforma num ser marginal – ‘excluído, atormentado, diferente’ – em luta contra a realidade: num suplantador de Deus (V.LLOSA, 1971, p.86), o patamar almejado por Vargas Llosa quando ainda acreditava na feitura de um Romance Total. O suplantador, assassino simbólico da realidade, extrai a matéria para seu mundo fictício da própria realidade. Ele é, pois, segundo Vargas Llosa, além de assassino, um ladrão da realidade: “para suprimirla, debe saquearla; [...] ni siquiera es un creador: se apropria, usurpa, desvalija la inmensa realidad, la convierte en su botín.”<sup>189</sup> (V.LLOSA, 1971, p.93). Tal como o procedimento de Camacho. Parece que Vargas Llosa utiliza este personagem para criticar sua própria ambição de representar uma realidade total. Ele, nessa ambição, observável

<sup>188</sup> Sequer os protestos da embaixada argentina às “alusões ‘caluniosas, perversas e psicóticas’ contra a pátria de Sarmiento e San Martín que apareciam com frequência nas novelas.” (V.LLOSA, 2012, p.138).

<sup>189</sup> Para suprimí-la, debe saqueá-la; [...] nem sequer é um criador: apropria-se, usurpa, tira tudo da realidade, transforma-a em seus despojos. (V.LLOSA, 1971, p.93, tradução nossa).

sobretudo nos primeiros três romances<sup>190</sup>, como afirma Mateus Barroso Sacomman (2015, p.2), viajava aos lugares que seriam referenciais de suas narrativas, informava-se sobre suas peculiaridades por meio de várias leituras, pesquisava e defrontava “documentos históricos e geográficos a fim de caracterizar fielmente os ambientes que descrevia”. Pedro Vargas Llosa, escritor, logo, saqueador de realidade, almejou por em prática “el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real con una imagen que es su expresión y negación.” (V.LLOSA, 1971, p.464). Pedro Camacho, também saqueador e suplantador; contudo, além de eliminar a realidade criada (roubada) por ele, destrói-se durante suas criações: sua memória vai se desfazendo até não existir mais passado.

Consideramos que haja uma analogia entre a perda de memória do escrevinhador e o processo de transição a uma nova fase na escritura de Vargas Llosa. Pedro Camacho foi um dia o arquétipo de escritor. Enquanto representação da entrega sem limites à literatura, Camacho subsiste na nova fase. Porém, dele, foi necessário esquecer a ousadia de um suplantador que ambiciona a realidade total no romance. Vargas Llosa abandona o projeto de um Romance Total já na escritura de *Pantaleão e as Visitadoras* (1973) e confessa ao amigo J.J. Armas Marcelo: “Hasta ahora me he sentido agobiado com las novelas que había escrito. *Pantaleón* há sido um respiro. De aqui em adelante no escribiré novelas tan ambiciosas.<sup>191</sup>” (V.LLOSA *apud* MARCELO, 2008, p.337).

Em 1981, Vargas Llosa publica *La guerra del fin del mundo* e, em 2000, *La fiesta del chivo*. Ambas escrituras se assemelham mais à fase de ambição por um Romance Total. Contudo, não importa, para este trabalho, um Vargas Llosa pós-década de 1970. Seria contraditório à própria concepção de autoficção, estender-se ao conhecimento da vida e produção de um autor além do presente da escritura e do passado que deram origem à obra analisada.

---

<sup>190</sup> “Os três primeiros romances vargasllosianos se referem somente ao Peru e a sua vida no presente (*La ciudad y los perros, La Casa Verde y Conversación en La Catedral*), seus grandes romances depois de 1980 estendem seus limites para fora do Peru *chegando* até o século XIX: *La guerra del fin del mundo* situa-se no Brasil do século XIX, *La Fiesta del Chivo* na República Dominicana de meados do século XX, *El Paraíso en la otra esquina* transcorre na França e na Polinésia do século XIX, e *El sueño del celta* na África, na Amazônia e Irlanda do começo do século XX. Neste sentido, é surpreendente constatar como a técnica de se documentar meticulosamente sobre o tema de cada romance, aprendida de Flaubert, e a experiência de viajar às localidades onde suas ações desenvolvem-se, contribuíram poderosamente para criar nestas obras a impressão de realidade que deixam.” (SOBREVILLA, in: RODRÍGUEZ REA, 2011, p.454-455).

<sup>191</sup> Até agora eu me senti agoniado com os romances que eu havia escrito. *Pantaleón* tem sido um descanso. De agora em diante não vou escrever romances tão ambiciosos. (V.LLOSA, *apud* MARCELO, 2008, p.337, tradução nossa).

A década de 1970, em que escreve *Pantaleão e La tía Julia*, representa um marco na escritura de Vargas Llosa. Julgamos que há uma relação direta na mudança de suas concepções literárias e na nova forma de escritura com seu afastamento da esquerda política. Também é nessa época que, segundo Marcelo (2008, p.337), o escritor peruano pode, finalmente, “dedicarse, excluyente y exclusivamente al ejercicio de la escritura, se hacemos excepción de algunas clases y conferencia que daba em la Universidad de Bellaterra.<sup>192</sup>”.

### **b) Palavras repetidas e de uso comum em Varguitas e nas radionovelas**

Além da comunicação realizada entre os capítulos pelos comentários sobre as radionovelas, pelo relacionamento comum dos três “escritores” com a arte melodramática e pela técnica de aproximar-se da realidade para dela se apropriar como criação literária, há ainda uma curiosidade. São ocorrências comuns de algumas palavras que servem como vasos comunicantes – a supremacia do significante sobre o significado – indicando uma relação especular entre as personagens Varguitas e Camacho. Selecionamos duas de grande ocorrência – ratones e cincuenta – para abstrairmos o significado que adquirem por ser de uso comum aos dois personagens e repetitivo em seus textos. Pretendemos identificar o novo significado a algumas semelhanças existentes entre os personagens escritores e, logo, à autoficção de Vargas Llosa. Embora haja outras ocorrências, limitamo-nos a duas, pois apenas pretendemos exemplificar outra forma de os vasos comunicantes terem servido à caracterização das personagens, equiparando-as.

O substantivo *ratón* (e também *ratones*, *ratoncitos*, *rata* e *ratas*) foi mencionado trinta e duas vezes em todo o romance, sendo seis nos capítulos ímpares (“realidade”) e 26 nos pares (ficção). Sua presença é marcante na radionovela que gira em torno de ratos: primeiro eles devoram uma criança e depois são caçados e mortos pelo irmão da criança. Nas outras, os ratos também são citados e, inclusive, entram no emaranhado das misturas de enredo. Nos capítulos ímpares, Varguitas menciona os ratos que devoravam as radionovelas cubanas nos porões da Rádio Central (V.LLOSA, 1977, p.8) e ainda lá estavam quando entrou para revisar e selecionar algumas que pudessem substituir as de Camacho quando este perdeu a memória (V.LLOSA, 1977, p.188); os que subiam pelas vigas do restaurante Raimondi enquanto

---

<sup>192</sup> Dedicar-se, exclusivamente, ao exercício da escrita, exceto por algumas aulas e conferências que ministrava na Universidade de Bellaterra. (MARCELO, 2008, p.337, tradução nossa).

almoçava com Genaro Filho (V.LLOSA, 1977, p.34); os que haviam mordido e defecado nos libretos da CMQ, misturando uns com outros, como nas histórias de Camacho (V.LLOSA, 1977, p.189), e este fala dos ratos que devoravam sua comida na pensão La Tapada em que morava (V.LLOSA, 1977, p.87).

Compreendemos essa proliferação textual de ratos quando Varguitas diz que eles subiam pelas vigas do Raimondi, parecendo que “puestos allí como prueba de antigüedad del local.<sup>193</sup>” (V.LLOSA, 1977, p.34). Varguitas e Camacho possuíam o mesmo olhar: selecionavam em Lima o que a relacionava com “sujidade”, com o velho, com o que já deveria ter deixado de ser. Lima incomodava a Varguitas tanto quanto a Camacho e Vargas Llosa. Embora afirme que tenha odiado Lima desde o primeiro instante que a conheceu (quando seus pais se reconciliaram), Vargas Llosa confessa ter pela cidade uma mistura de amor e ódio, pois passou “a vida praguejando contra [ela]”, mas gosta “de sua garoa, a chuvinha invisível que sentimos como pequeninas patas de aranha no rosto [...], de suas praias de águas frias e ondas grandes, [...] de seu velho estádio.” (V.LLOSA, 1983, in V.LLOSA, 2010 p.32). Um olhar ambíguo que mistura ratos à literatura e mostra, naquele passado no qual está Varguitas, o que havia no presente em que esteve Vargas Llosa (1972 a 1977) ao olhar para a década de 1950 em Lima.

Ratos também são vistos como indesejáveis, como intrusos que saqueiam e devoram alguns alimentos, deixando contaminados outros. Analogamente, o escritor, segundo Vargas Llosa: devora fatias da realidade e a transforma em ficção. Ele, mais perigoso ainda, devolve para a realidade a parte devorada transmutada em ficção; parte que pode trazer em si a capacidade de alterar ou de criar novas realidades. Ato que nos remetem para a definição que Wolfgang Iser extrai do ato criador de uma ficção. Para Iser (in COSTA LIMA, 1983, p.379) a ficção “provém do ato de ultrapasse das fronteiras existentes entre o imaginário e o real, mas mantém uma diferença constante quanto a eles [...], adquire predicados da realidade e guarda os predicados do imaginário”. A ultrapassagem é realizada por atos de fingir e estes fazem com que “a realidade [seja] repetida no texto e transformada em signo de uma outra coisa.” (CASTRO, 2007, p.56). No resultado das transgressões, a realidade é irrealizada e o imaginário realizado. Provocadas pelo ato de fingir, as transgressões, segundo Iser (1996, p.16) “representam a condição para a reformulação do mundo formulado, possibilitam a

---

<sup>193</sup> “postos ali como prova de antigüedad del local.” (V.LLOSA, 2012, p.62).

compreensão de um mundo reformulado e permitem que tal acontecimento seja experimentado”.

Ratos são transgressores; e não podemos deixar de imputar-lhes também a peste. Porém, a peste que os escritores estariam sujeitos a disseminar seria aquela que Albert Camus<sup>194</sup> (2002) viu como símbolo do mal e que Antonin Artaud (1999) defendeu como mal e fenômeno salvador: “um mal em que nele reside a possibilidade de abalar e alterar uma normalidade fundamentada na inconsciência, que é a origem da própria peste. A peste seria um ponto de partida para um viver consciente.” (CASTRO, 2005). A cidade de Lima *de La tia Julia* estava cheia de ratos; logo, cheia de possibilidades. Mas apenas possibilidades que se perdiam no furor vingativo de tantos exterminadores tais como Federico Téllez Unzátegui, aquele personagem de Camacho.

Outra repetição no romance em estudo, ainda mais admirável, é a do numeral *cincuenta*. São vinte e uma repetições, sendo sete nas histórias de Camacho e 14 nos capítulos ímpares. Todos os galãs das radionovelas tinham cinquenta anos e o escrevinhador enaltecia o poder dessa idade, “en que se era más deseado por las mujeres y más temido por los hombres” (V.LLOSA, 1977, p.34): doutor Quinteros, aos cinquenta exibía “un vientre [...] liso y unos músculos [...] despiertos” (V.LLOSA, 1977, p.16); Padre Seferino Huanca chegou aos cinquenta, “a la flor de la edad” (V.LLOSA, 1977, p.140); Lucho Abril Marroquín acabava de completar a “edad egregia del hombre: cincuenta años.”<sup>195</sup> (V.LLOSA, 1977, p.123). Além de idades, Camacho também menciona o numeral, por exemplo, para a quantidade de flexões feitas por doutor Quinteros na academia (V.LLOSA, 1977, p.17); para a velocidade em que estava o caminhão à frente do flamante Volkswagen de Lucho Abril Marroquín, forçando-o a reduzir sua velocidade; (V.LLOSA, 1977, p.97); para o número de espectadores – cinquenta mil – que estavam assistindo à partida de futebol que seria arbitrada por Joaquín Hinostroza Bellmont. (V.LLOSA, 1977, p.161).

Também Varguitas era aficionado pelo número: julgava que Pedro Camacho possuía cinquenta anos (V.LLOSA, 1977, p.12) e também esta era a idade de tio Lucho e do senador arequipeño Adolfo Salcedo, aquele que propusera casamento a Julia (V.LLOSA, 1977, p.28);

<sup>194</sup> Conforme análise de Pierre-Louis Rey no prefácio de *Estado de sítio* (2002).

<sup>195</sup> o escrevinhador enaltecia o poder desta idade, “do apogeu cerebral e força sensual” (V.LLOSA, 2012, p.63): doutor Quinteros, aos cinquenta exibía “uma barriga [...] lisa e um músculos [...] despertos” (V.LLOSA, 2012, p.30); Padre Seferino Huanca chegou aos cinquenta, “à flor da idade” (V.LLOSA, 2012, p.274); Lucho Abril Marroquín acabava de completar a “idade nobre do homem: cincuenta anos” (V.LLOSA, 2012, p.239).

o preço que iria cobrar um alcalde de um dos distritos procurados por Varguitas e Julia para a realização do casamento: 50 libras (V.LLOSA, 1977, p.171); a distância que Varguitas percorreu carregando nos braços a enferma esposa do mexicano que entrevistara: 50 metros (V.LLOSA, 1977, p.125); o acidente que Pascoal e Javier sofreram quando voltavam do casamento de Varguitas e Julia: aconteceu a 50 km de Lima (V.LLOSA, 1977, p.184); valor que Varguitas arrecadou com a venda de seus livros para que Julia pudesse viajar para o Chile: 50 dólares (V.LLOSA, 1977, p.191).

Para complementar a obsessão pela palavra, notamos que os anos rememorados foram os cinquenta (V.LLOSA, 1977, p.109) e, a soma da idade que Varguitas dizia ter – dezoito – com a idade de Julia – trinta e dois – perfaz cinquenta. A soma da idade de Vargas Llosa e Patricia quando se casaram chega a quase cinquenta: quarenta e nove. E eles viveram juntos por cinquenta anos. (Esta última informação é apenas para incitar o pensamento, pois extrapola a autoficção em *La tía Julia*.)

Pode parecer, mas esse jogo com o número não é apenas uma brincadeira. Nele, notamos os personagens refletidos nos textos dos outros e em seus próprios. Pelos coincidentes ‘cinquentas’, os textos se comunicam demonstrando que uma única memória trafega na constituição de duas personagens autoficcionalis. Elas são distintas; são bem demarcadas suas personalidades, formação cultural, constituição física etc. Contudo, foram elaboradas com materiais da vivência de seu criador e direcionam-se à exposição tanto de uma autoimagem do escritor quanto da sua concepção de literatura e vocação literária. Entendendo que esta concepção é o fundamento da autoimagem e que ambas concorrem para um dizer e, logo, um fazer ficcional de si.

Há outros detalhes que se repetem nas histórias de Camacho. Por exemplo, a característica dos cinquentões: todos eles apresentavam “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (V.LLOSA, 1977, p.14, 36, 59, 77, 116, 140 e 160). Também a doutora Lúcia Acémila, “mujer superior y sin complejos, llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar la edad ideal -la cincuentena”, possuía “frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (V.LLOSA, 1977, p.99). Camacho dizia não repetir as histórias, mas parte de uma forma na qual enquadra, em conformidade com seu julgamento de valor, seus personagens. Assim como era julgado por Varguitas, Camacho depositava em seus personagens – cinquentões ou jovens, nobres ou plebeus – o que considerava certo ou errado, digno ou indigno, elevado ou baixo.

### c) Pronúncia de frases semelhantes

Algumas frases pronunciadas pelos personagens escritores nos capítulos ímpares demonstram o posicionamento ambíguo de Varguitas e semelhanças entre os personagens escritores. Desde o instante em que viu Camacho, a postura de Varguitas era a de um espectador frente ao cômico. Na constituição física e psicológica e na postura frente à vida e à arte, o escrevinhador era uma caricatura. Henri Bergson (2001, p.19) diz que “automatismo, rigidez, vezo contraído e mantido” são características de uma fisionomia que provoca o riso. Mas, quando se vinculam estas características “a uma causa profunda, a certa distração fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples”, atinge-se a comicidade de uma caricatura. E Varguitas começou a exercitar a arte de caricaturista em Camacho quando este apareceu para “sequestrar” sua Remington:

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano, con una nariz grande y unos ojos extraordinariamente vivos, en los que bullía algo excesivo. Vestía de negro, un terno que se advertía muy usado, y su camisa y su corbatita de lazo tenían máculas, pero, al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido como en esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. [...] lucía una aceitosa cabellera negra que le llegaba a los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere<sup>196</sup>. (V.LLOSA, 1977, p.12).

Varguitas descreve, nesse instante, uma cena hilária do quase “enano” tentando levar a pesada máquina de datilografia sob sua recusa e de Pascal. “El arte es más importante que tu servicio de informaciones, trasgo”, reagiu Camacho<sup>197</sup>. (V.LLOSA, 1977, p.12). Foi assim que se conheceram e Pedro Camacho foi se construindo sob o olhar irônico, zombeteiro do narrador. A primeira vez que o viu trabalhar, em concentração absoluta, olhos fixos no papel, mordendo a língua, rígido e grave parecendo um poeta do século dezenove, Varguitas disse ter tido a sensação “de algo entre lastimoso e cômico.” (V.LLOSA, 1977, p.26). Esta sensação

<sup>196</sup> Era um ser pequeno e miúdo, no limite mesmo entre o homem de baixa estatura e o anão, com nariz grande e olhos excepcionalmente vivos, nos quais se agitava algo excessivo. Estava vestido de preto, um terno que se percebia muito usado, e a camisa e a gravata tinham manchas, mas, ao mesmo tempo, havia em sua maneira de portar essas peças algo de esmerado e composto, de rígido, como naqueles cavalheiros das fotografias antigas que parecem presos em suas casacas engomadas, em suas cartolas tão justas. [...] exibía uma lustrosa cabeleira negra que lhe chegava aos ombros. Sua postura, seus movimentos, sua expressão pareciam desmentir tudo o que existe de espontâneo e natural, faziam pensar imediatamente em um boneco articulado, nos fios de uma marionete. (V.LLOSA, 2012, p.20).

<sup>197</sup> A arte é mais importante que seu serviço de informações, trasgo. (V.LLOSA, 2012, p.21).

persistirá até se decidir pelo lastimoso, quando o reencontra anos depois após o surto literário decorrente da perda de memória:

Una figurita esquelética que entró en el cuarto sin necesidad de apartar el biombo, por la angosta abertura. Tenía un corte de pelo alemán, algo ridículo, y vestía como un vagabundo, un overol azulino y una camisita con parches bajo un suéter grisáceo que le quedaba ajustadísimo. Lo más insólito era su calzado: unas rojizas zapatillas de basquet, tan viejas que una de ellas estaba sujeta por un cordón amarrado alrededor de la punta, cómo si la suela estuviera suelta o por soltarse <sup>198</sup>. (VARGAS LLOSA, 1977, p.201).

Ascensão e queda, vida e obra de Pedro Camacho sob o olhar de Varguitas, revelam-nos a constituição deste como escritor. Importa-nos observar que tanto ao demarcar os pontos para sua crítica quanto na própria crítica, Varguitas se expõe. Ele diz seu pensamento pelo não dito, quando, por exemplo, repete, em discurso indireto, a fala de Camacho, e apõe aspas à palavra *creadores*: “me repuso que, en su caso, a diferencia de otros “creadores” la inspiración era proporcional a luz del día.”<sup>199</sup> (V.LLOSA, 1977, p.26); ou à palavra artístico ao se referir às suas horas diárias de produção: “Todas ellas prácticamente productivas, de rendimiento “artístico” sonante.”<sup>200</sup> (V.LLOSA, 1977, p.72). Fica evidente a sentença, proferida pelo juiz Varguitas: Camacho não era um criador e sua produção não era arte. Assim pensava Varguitas, mas seu conceito de arte e a forma que se posiciona frente a ela é muito camacheana. Eles têm, inclusive, a mesma fala. Isso nos leva a reconhecer os contornos de um em outro e o fato de que Varguitas rejeitava em Camacho o que havia em si mesmo. Da mesma forma, podemos estender o que há em ambos ao que era o criador deles; podemos identificar uma reta que passa pelos três, tal como uma *halakhah*, aquele conjunto de “ritos e crenças que dá a um povo o sentido de sua identidade e de seu destino.” (YERUSHALMI, 1989, p.22). A reta seria determinada pelos pontos especulares localizados em cada um, no comum das falas. Vejamos estes “pontos”.

Varguitas dizia que as palavras “arte” e “artístico” eram proferidas com fervor e as que mais transitavam no discurso de Camacho. Assim também Varguitas se comportava quando estava com amigos ou com Julia. Ele chegava a interromper os momentos de carinho para falar,

<sup>198</sup> Uma figurina esquelética que entro una sala sem precisar empurrar o biombo, pela estreita abertura.

Tinha um corte de cabelo alemão, algo ridículo, e vestia, como um vagabundo, um macacão azul e camisa e uma camisa remendada debaixo de um suéter cinzento que lhe ficava apertadíssimo. O mais insólito era seu sapato: tênis avermelhados, tão velhos que um deles estava preso por um cordão, amarrado em volta da ponta, como se a sola estivesse solta ou por soltar-se. (VARGAS LLOSA, 2012, p.390).

<sup>199</sup> Me respondeu que, no seu caso, diferentemente de outros “criadores” a inspiração era proporcional à luz do dia. (V.LLOSA, 2012, p.48).

<sup>200</sup> Todas elas praticamente produtivas de rendimento “artístico” sonante. (V.LLOSA, 2012, p.140).

entusiasticamente, do conto que estava escrevendo. Outras vezes, no pouco tempo de que dispunham, ia ler seus contos para ela ou comentar sobre eles. A vida dele já era o prenúncio do que viria a ser. Também Vargas Llosa, antes mesmo da publicação de seu primeiro livro de contos, *Los Jefes* (1958)<sup>201</sup>, já estava convencido de que “la literatura era lo mejor que existía en la vida, que a través de la poesía, de los cuentos, de la novela, uno podía vivir una vida mucho más rica, diversa, plural, que la vida a secas de todos los días.”<sup>202</sup> (V.LLOSA, 1999).

Pedro Camacho explica para Varguitas as vantagens de um mapa da cidade de Lima para escrever suas radionovelas: um realista precisa saber se o mundo é ou não é como se mostra. Camacho acreditava que houvesse semelhança entre Lima e o que ele havia marcado no mapa. A marcação o ajudaria a estabelecer, segundo uma classificação “artística” e não científica, os personagens em conformidade com os bairros, afinal “lo más importante es la verdad, que siempre es arte y en cambio la mentira no, o sólo rara vez.”<sup>203</sup> (V.LLOSA, 1977, p.30). O que Camacho diz é que nem sempre a mentira é arte. Mas, que acontece de ela ser arte. Assim como acontece também de a arte conter falsidades e verdades. Para Vargas Llosa “las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es.”<sup>204</sup> (V.LLOSA, 2005, p.5). Vargas Llosa (2005, p.6) considera que mesmo se houvesse conseguido a proeza de ser exato em suas recordações, suas “novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más ciertas de lo que son.”<sup>205</sup>

Também Varguitas cresceu, como vimos, nessa batalha intersemiótica de traduzir um signo em outro: realidade em ficção, numa transcodificação criativa. Nesse trânsito de um signo ao outro, ocorrem, necessariamente, falhas, vazios preenchíveis somente com o falseamento. O

<sup>201</sup> Em entrevista a *Diario El Mundo*, 11 de agosto de 1999, Vargas Llosa fala que os contos deste seu primeiro livro foram os sobreviventes de muitos que escrevera na adolescência, quando ainda estudante universitário. Ele selecionou alguns e eliminou os piores para enviar ao concurso de contos Leopoldo Alas, em Barcelona. O livro trouxe-lhe o primeiro prêmio e assinalou, oficialmente, o início de sua vida de escritor. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista04.html>. Acesso em: 10 ago 2018. Nenhum dos contos de Varguitas está em *Los Jefes*.

<sup>202</sup> A literatura era a melhor coisa que existia na vida, que através de poesia, histórias e romances, podia-se viver uma vida muito mais rica, diversa, plural, que a vida seca todos os dias. (V.LLOSA, 1999, tradução nossa). Disponível <http://www.oocities.org/paris/2102/art27.html>. Acesso em: 10 ago 2018.

<sup>203</sup> O mais importante é a verdade, que é sempre arte e, em troca, a mentira não, ou só raras vezes. (V.LLOSA, 2012, p.55).

<sup>204</sup> Os romances mentem – eles não podem fazer nada mais – mas isso é apenas parte da história. A outra é que, mentindo, eles expressam uma verdade curiosa, que só pode ser expressa dissimulada e encoberta, disfarçada do que não é. (V.LLOSA, 2005, p.5, tradução nossa).

<sup>205</sup> mesmo se houvesse conseguido a proeza de ser exato em suas recordações, seus romances não seriam, por isso, menos mentirosos ou mais certos do que são. (V.LLOSA, 2005, p.6, tradução nossa).

“gesto de falsear”, segundo Olga Valeska (2007, p.82), é uma forma de atualização em contexto diverso, de forma que “o texto resultante de tal procedimento revela-se mais ‘autêntico’ porque se acomoda melhor ao horizonte de expectativa da tradição que o acolhe”. Contudo, destaca-se, no preenchimento das “falhas”, o ato de falsificação mais que a autenticação do falso. (VALESKA, 2007).

Outro enunciado que encontra pontos especulares no pensamento de Varguitas e de Camacho refere-se à relação casamento, filhos e fazer artístico. Varguitas dissera a Julia que se algum dia se casasse, jamais teria filhos, pois “los hijos y la literatura son incompatibles.”<sup>206</sup> (V.LLOSA, 1977, p.51). Depois, em diálogo com Camacho, pergunta-lhe se tivera muitos amores. O escrevinhador respondeu que foram muitos, mas que nunca amara uma mulher de carne e osso, pois

– ¿Cree usted que sería posible hacer lo que hago si las mujeres se tragaran mi energía? – me amonestó, con asco en la voz –. ¿Cree que se pueden producir hijos e historias al mismo tiempo? ¿Que uno puede inventar, imaginar, si se vive bajo la amenaza de la sífilis? La mujer y el arte son excluyentes, mi amigo. En cada vagina está enterrado un artista. Reproducirse, ¿qué gracia tiene? ¿No lo hacen los perros, las arañas, los gatos? Hay que ser originales, mi amigo.<sup>207</sup> (V.LLOSA, 1977, p.89).

Falas semelhantes, mas não sinceras. Ambos se escondiam atrás do discurso. Assim como “las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida.”<sup>208</sup> (V.LLOSA, 2002, p.7), também os dois personagens buscavam preencher ou ocultar um vazio. Varguitas procurava agradar Julia cujo casamento fora desfeito por ela não poder ter filhos. E Camacho, esconder a dor de um abandono. Somente no último capítulo é desvendado o motivo do ódio pelos argentinos<sup>209</sup>. Segundo informação de Pascual, a esposa argentina o deixara

allá, en Bolivia, antes de que Pedrito viniera a Lima. Parece que ella lo dejó, para irse a putear por ahí. Se juntaron de nuevo cuando lo del manicomio.

<sup>206</sup> Os filhos e a literatura são incompatíveis. (V.LLOSA, 2012, p.98).

<sup>207</sup> – Acha que seria possível fazer o que faço se as mulheres tragassem minha energia? – me admoestou com asco na voz. – Acha que é possível produzir filhos e histórias ao mesmo tempo? Que se pode inventar, imaginar, se se vive sob a ameaça da sífilis? A mulher e a arte são excludentes, meu amigo. Ema cada vagina está enterrado um artista. Reproduzir-se, que graça tem isso? Não fazem isso os cachorros, as aranhas, os gatos? Temos que ser originais, meu amigo. (V.LLOSA, 2012, p.173).

<sup>208</sup> As mentiras dos romances não são nunca gratuitas: elas preenchem as insuficiências da vida. (V.LLOSA, 2005, p.5 (V.LLOSA, 2002, p.7, tradução nossa).

<sup>209</sup> Até então, um dos motivos cogitáveis pelos leitores seria uma rivalidade por os argentinos serem “os mestres do radioteatro na América do Sul” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.234).

Por eso se pasa la vida diciendo que es una señora tan abnegada. Porque se juntó otra vez con él cuando estaba loco.<sup>210</sup> (V.LLOSA, 1977, p.203)

Se fossem pronunciados individualmente, as palavras e os enunciados teriam o significado contextual, e não identificaríamos a ocorrência dos vasos comunicantes. Porém, uma vez repetidos e compartilhados pelos dois personagens e, também, encontrando eco nas concepções do criador destes personagens, emerge um novo significado. É nessa conjunção que abstraímos um ponto especular que nos revela o comum entre os três. Pelo que há de comum entre eles, podemos passar uma reta que os unifica e prescreve a assinatura Pedro Varg(uit)as Llosa.

Outra técnica, além dos vasos comunicantes, utilizada para um fazer ficcional de si, que atende ao conceito de autoficção especular, é a das caixas chinesas; como veremos a seguir.

#### 4.1.3.2 La caja china

Caixa chinesa é um procedimento artesanal quando se refere ao encaixe de objetos similares de menor tamanho, um dentro do outro; é literário quando uma história é inserida dentro de outra. O conceito é o mesmo que a expressão francesa *mise en abyme* traduz: uma narrativa ligada à outra, proveniente de outra. Mesmo que, para Colonna (2004, in NORONHA, 2014, p. 55), “uma *mise en abyme* não [invoque] necessariamente a fabulação de si”, insistimos que esta técnica tem algo de especular e de revelador entre os personagens escritores e entre eles e seu criador. Para Vargas Llosa, nesse procedimento, as histórias são articuladas dentro de um sistema de modo que o todo se enriquece com a soma das partes e cada parte “es enriquecida (al menos afectada) por su carácter dependiente o generador respecto de las otras historia.”<sup>211</sup> (V.LLOSA, 1997, p.74).

Há duas formas de caixa chinesa nos capítulos ímpares de *La tía Julia*. A primeira, decorrente de fatos históricos que Varguitas ouvia e, a segunda, o enredo narrado por Varguitas de como será ou foi o seu conto a partir daquele fato. Seria uma narrativa primeira provinda da “realidade” e uma segunda transladada e transformada em ficção; platonicamente, três vezes

<sup>210</sup> Lá na bolívia, antes de Pedrito vir para Lima. Parece que ela largou dele para ir putear por aí. Se juntaram de novo na história do manicômio. Por isso ele passa a vida dizendo que ela é uma senhora tão abnegada. Porque se juntou outra vez com ele quando estava louco. (V.LLOSA, 2012, p.395).

<sup>211</sup> É enriquecida (pelo menos afetada) por seu caráter dependente ou gerador em relação às outras histórias. (V.LLOSA, 1997, p.74, tradução nossa).

afastada da origem. Em boa parte dessas narrativas, Varguitas está se referindo à sua criação literária. A palavra *cuento* aparece sessenta e uma vezes em *La tía Julia y el escribidor*. Se fôssemos riscá-la da história, certamente a autobiografia pretendida pelo autor seria outra, pois, os contos construídos a partir de um fato encaixam-se na história de sua vida. Eles não representam apenas os fracassos, mas as lutas e os esforços de Varguitas para se fazer escritor.

Varguitas publicou um único conto em Lima, no jornal *O Comercio*. Depois deste, escreveu mais cinco, enviando apenas um deles para publicação. Seus contos entram no romance à maneira de *caja china*, como dissemos, com uma dupla entrada. As histórias propriamente ditas têm pouco ou nenhum relacionamento com o todo do romance. O que as torna valiosas é o processo de escritura – o antes, o durante e o depois delas – e a relação desse processo com a montagem da autoficção.

O antes começa no momento em que Varguitas ouve o relato. Ele se transforma. É como se naquele instante ele fosse tomado por uma quixotesca necessidade de transladar “el mundo concreto e objetivo de la vida vivida por el sutil y efimero de la ficción.”<sup>212</sup> (V.LLOSA, 1997, p.8). Varguitas não ouve com condescendência ou compaixão; não há nele, prioritariamente, identificação com as pessoas ou com o fato: ele ouve pressentindo a possibilidade de um conto; ouve como se estivesse vendo uma fotografia. Barthesianamente falando, diríamos que Varguitas se posiciona como espectador compulsando frente ao *spectrum* da fotografia, aquela “espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto.” (BARTHES, 1984, p. 20). Varguitas tornava-se assim “um sujeito jogado entre duas linguagens.” (BARTHES, 1984, p. 20). Parece-nos que imagens e significantes, resultado da palavra ouvida, passavam a oprimi-lo, quando em sua mente, para que fossem novamente libertos em palavras, em novos signos. Até que ocorresse a libertação das palavras, parecia-lhe que todo o restante do mundo era um transtorno para essa realização.

Exemplifiquemos: Varguitas conta que “Toda esa semana había estado tratando de escribir un cuento, basado en una historia que conocía por [su] tío Pedro, quien era médico en una hacienda de Ancash.”<sup>213</sup> (V.LLOSA, 1977, p.27). Em seguida, Varguitas conta a história como o tio lhe contara: um camponês disfarçou-se de diabo para assustar um companheiro. Este se assustou tanto que partiu com seu machado o crânio do falso diabo e fugiu. Tempos

<sup>212</sup> Mundo concreto e objetivo da vida vivida pelo sutil e efêmero da ficção. (V.LLOSA, 1997, p.8, tradução nossa).

<sup>213</sup> Eu havia passado a semana inteira tentando escrever um conto, baseado numa história que conhecia por intermédio de meu tio Pedro, que era médico em uma fazenda de Ancash. (V.LLOSA, 2012, p.50).

depois, um grupo de camponeses se deparou com um diabo rondando o povoado e mataram-no a pauladas. Surpreendentemente, o diabo morto pelos camponeses era o mesmo que havia matado o primeiro diabo. (Resumimos aqui. Varguitas contou com mais palavras. Ver página 84, em que o mesmo conto foi citado.) As imagens formadas ao ouvir a história passam a habitá-lo e ele começa a inquietar-se e a arquitetar em como elas sairiam de si:

Lo que yo quería contar no era tanto lo ocurrido en la hacienda de mi tío Pedro, como el final que se me ocurrió: que en un momento dado, entre tanto "pishtaco" de mentiras, se deslizaba el diablo vivito y coleando. Iba a titular mi cuento "El salto cualitativo" y quería que fuese frío, intelectual, condensado e irónico como un cuento de Borges, a quien acababa de descubrir por esos días.<sup>214</sup> (V.LLOSA, 1977. p.28)

Até aqui era o antes do conto. Quando começava a escrever – o durante –, fazia-o nos intervalos entre trabalho na Rádio, Universidade, encontro com amigos, e sacrificando as visitas aos tios e primas e as idas ao cinema. Escrevia no horário de almoço e nas noites em casa dos avós:

Escribía y rompía, o, mejor dicho, apenas había escrito una frase me parecía horrible y recomenzaba. Tenía la certeza de que una falta de caligrafía o de ortografía nunca era casual, sino una llamada de atención, una advertencia (del subconsciente, Dios o alguna otra persona) de que la frase no servía y era preciso rehacerla.<sup>215</sup> (V.LLOSA, 1977, p.28)

Sempre comentava sobre o andamento da escrita com os amigos. Quando terminava, era para o amigo Javier que lia, esperando sua crítica. A opinião de Javier era determinante para ele. “El salto cualitativo” foi jogado na lixeira (o depois) após o pronunciamento de Javier, que nos pareceu uma alusão à crítica que Ángel Rama fizera à tese de Vargas Llosa sobre a metáfora dos demônios. (Ver página 25).

– Excelente, hermano – sentenció, aplaudiendo –. ¿Pero todavía es posible escribir sobre el diablo? ¿Por qué no un cuento realista? ¿Por qué no suprimir al diablo y dejar que todo pase entre los ‘pishtacos’ de mentiras? O, si no, un cuento fantástico, con todos los fantasmas que se te antojen. Pero

---

<sup>214</sup> O que eu queria contar não era tanto o acontecido na fazenda de meu tio Pedro, mas o final que me ocorreu: que em determinado momento, entre tantos pishtacos de mentira, deslizava o diabo bem vivo e serpenteante. Ia intitular meu conto *O salto qualitativo* e queria que fosse frio, intelectual, condensado e irônico como um conto de Borges, a quem eu havia acabado de descobrir. (V.LLOSA, 2012, p.51).

<sup>215</sup> Escrevia e rasgava ou, melhor dizendo, mal havia escrito uma frase, ela me parecia horrível e eu recomaçava. Tinha certeza de que um erro de caligrafia ou de ortografia nunca era casual, mas sim uma falta de atenção, uma advertência (do subconsciente, de Deus ou de alguma outra pessoa) de que a frase não servia e que era preciso refazê-la. (V.LLOSA, 2012, p.51).

sin diablos, sin diablos, porque eso huele a religión, a beatería, a cosas pasadas de moda.<sup>216</sup> (V.LLOSA, 1977, p.28).

Conto na lixeira não representava ponto final para a escrita. Logo, logo, Varguitas ouvia outra história e o ciclo recomeçava. No antes dos contos, é interessante notar que a presunção do aprendiz, tal como se deu em *El salto cualitativo* (seria como um conto de Borges), é a mesma em todos os inícios. No segundo conto, Varguitas projetava escrever sobre “algo ligero y risueño, a la manera de Somerset Maugham, o de un erotismo malicioso, como en Maupassant.” (V.LLOSA, 1977, p.29). Era a história do senador Alberto Salcedo (o mesmo que pretendia casar-se com tia Julia) que se tornara impotente depois de um trauma adquirido numas férias nos Estados Unidos: havia sido assaltado no quarto de hotel no instante do coito com uma dama que julgava ter conquistado. E, como o conto anterior, a lixeira foi seu destino. Contudo, enviado não pela crítica de Javier, mas pelas mãos da faxineira da Rádio. Varguitas, além de não se incomodar com o ocorrido, ainda se sentiu aliviado e deduziu que “había en esto una advertencia de los dioses.” (V.LLOSA, 1977, p.50).

No terceiro, Varguitas prognosticou que escreveria um conto cômico e para isso tratou de aprender as técnicas do humor, lendo Mark Twain, Bernard Shaw, Jardiel Poncela y Fernández Flórez (V.LLOSA, 1977). A idéia surgira de um relato de Julia sobre uma peça a que havia assistido – *Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor* – em que a cruz desabou sob a platéia durante a encenação, e o artista embaixo da cruz gemia: “me caí, carajo!” (V.LLOSA, 1977, p.55). Dessa vez, ao concluir o conto, fez a leitura para Julia. A reação dela não foi melhor que a de Javier, pois notou que as alterações realizadas haviam tirado toda a graça da história que relatara. Varguitas sentiu-se humilhado e tentou defender os direitos de transgredir a realidade pela imaginação literária:

Angustiadísimo, hacía un alto para informarle que lo que escuchaba no era la relación fiel de la anécdota que me había contado, sino un cuento, un cuento, y que todas las cosas añadidas o suprimidas eran recursos para conseguir ciertos efectos: – Efectos cómicos – subrayé, a ver si entendía y, aunque fuera por conmiseración, sonreía.<sup>217</sup> (V.LLOSA, 1977, p.70)

---

<sup>216</sup> – Excelente, meu irmão! – sentenciou, aplaudindo. – Mas ainda funciona escrever sobre o diabo? Por que não um conto realista? Por que não eliminar o diabo e deixar que tudo aconteça entre os *pishtacos* de mentira? Ou então um conto fantástico, com todos os fantasmas que você quiser. Mas sem diabos, sem diabos, porque isso cheira a religião, a beateria, a coisas que estão fora de moda. (V.LLOSA, 2012, p.51).

<sup>217</sup> angustiadíssimo, fazia uma pausa para informar que o que ela estava escutando não era uma reprodução fiel da anedota que tinha me contado, mas sim *um conto, um conto*, e que todas as coisas acrescentadas ou suprimidas eram recursos para conseguir certos efeitos. (V.LLOSA, 2012, p.135).

Fracasso; ouvir uma nova história; recomeçar o ciclo. O quarto conto “sería un relato espartano, preciso como un cronómetro, al estilo de Hemingway.” (V.LLOSA, 1977, p.93). Javier procurava demovê-lo antes da escrita e depois a ouvia para emitir sua crítica. Porém, esse conto, Varguitas o entregou para o director do Suplemento Dominical do El Comercio, e ficou aguardando durante vários domingos por sua publicação que nunca aconteceu. O quinto, “un cuento ‘social’, cargado de ira”, rendeu-lhe o que ele chamou de “una estocada mortal” recebida de Julia ao dizer-lhe que o conto era melodramático e que algumas palavras como “trémula” e “sollozante” soaram “huachafas.” (V.LLOSA, 1977, p.126).

Varguitas não desistia e, inclusive, ainda mantinha um caderno no qual anotava temas de contos que pretendia escrever. Diante disso, a inveja que Pedro Camacho lhe despertava era justificável. O que Camacho dizia e “la austeridad de su vida enteramente consagrada a una obsesión, y su capacidad de trabajo”<sup>218</sup> (V.LLOSA, 1977, p.72) fascinavam Varguitas:

Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban. [...] los libretos salían de esa cabecita tenaz y de esas manos infatigables, uno tras otro, a la medida adecuada, como sargas de salchichas de una máquina.<sup>219</sup> (V.LLOSA, 1977, p.73).

Varguitas relacionou a forma de Camacho trabalhar à teoria dos surrealistas franceses sobre a escrita automática. Camacho desgostou da comparação com os franceses por julgar que “los cerebros de nuestra América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes”<sup>220</sup> (V.LLOSA, 1977, p. 73). Contudo, entendemos que a observação de Varguitas revela sua ambição, que estaria também, em conformidade com o pensamento de Maurice Blanchot (2011, p.95) sobre a escrita automática: “uma das principais aspirações da literatura, uma máquina de guerra contra a reflexão e a linguagem”. Para sob essa ambição a ideia de

que há, que deve haver, na constituição do homem, um momento em que todas as dificuldades se aplainam, em que as antinomias não têm mais sentido, em que o conhecimento tem pleno domínio sobre as coisas, em que

<sup>218</sup> A austeridade de sua vida inteiramente consagrada a uma obsessão e sua capacidade de trabalho. (V.LLOSA, 2012, p.139).

<sup>219</sup> Eu olhava e não acreditava: nunca preparava para procurar alguma palavra ou contemplar uma ideia, nunca aparecia naqueles olhinhos fanáticos e saltados a sombra de uma dúvida. Dava a impressão de estar passando a limpo um texto que sabia de memória, datilografando alguma coisa que lhe ditavam. [...] os roteiros saíam daquela cabecinha tenaz e daquelas mãos incansáveis, um atrás do outro, na medida adequada, como fileiras de salsichas de uma máquina. (V.LLOSA, 2012, p.141).

<sup>220</sup> Os cérebros de nossa América mestiça podem parir melhores coisas que os franceses. (V.LLOSA, 2012, p.141).

a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem, no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem. (BLANCHOT, 2011, p.95).

Escrever sem dor, sem procura pela palavra porque ela se oferece como realidade, eis o sonho. A palavra e a coisa em si abarcadas pelo conhecimento humano, sem erro ou desvios. O sujeito e o objeto, sem atravessadores, unidos em palavra reconhecível, comunicável. É bem provável que Varguitas sonhasse com uma realidade que pudesse ser escrita e lida em seus contos tal como Camacho a fazia ouvir em suas radionovelas.

Os contos de Varguitas nasciam a custo de muito esforço e estudo, mas logo eram vitimados pela crítica ou pela 'ignorância' de seus leitores/ouvintes. Comparar-se com Pedro Camacho era ofensivo, mas inevitável. Como um espelho invertido: Camacho evita todas as influências, mas escreve muito e tem um público imenso; Varguitas usa grandes autores como inspiração e aprendizagem, mas escreve pouco e tem poucos leitores (e todos eles funcionam como críticos).

As radionovelas de Camacho e os contos de Varguitas são encaixados nas vidas de seus escritores, não pelos enredos, mas pela sede de histórias, de arrebatam ficções da realidade. Camacho possuía alguma perícia. Varguitas, no entanto, estava engolfado no orgulho dos aprendizes. Ainda não havia Vargas Llosa. Havia em forma de sonho, matéria prima no coração de um jovem ainda sem registros de escrita, sem obra, sem nome... Sem aquela escrita que não é "a exaltação do gesto de escrever" e que não o amarra "como sujeito a uma linguagem", mas que abriria um espaço no qual ele, como sujeito que escreve, não pararia de desaparecer; sem aquela escrita que o manteria vivo frente à fúria vingativa de um rei traído, mas que seria também, paradoxalmente, o local e o tempo em que se entregaria à morte, como desaparecimento de si mesmo, em prol da existência desta "curiosa unidade que se designa com o nome obra". Nomeada, embora não definida, a obra suporta a escrita que, sutilmente, preservaria a existência de um nome de autor. A ausência desse nome atestava a ainda inexistência de Vargas Llosa, pois o nome de um autor não é "exatamente um nome próprio como os outros." (FOUCAULT, 2001)

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que

esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. O nome do autor [...] está [...] na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. [...] poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providas da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. [...] A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2001)

O escritor só é autor quando escreve ou depois de ter escrito. Vargas Llosa, quando surge, faz de seus primeiros romances a declaração de que se tornara “un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir.”<sup>221</sup> (V.LLOSA, 1971, p.92).

Tantas peças semelhantes em Varguitas, Camacho e Vargas Llosa importunariam o mosaico, não fosse estarem sobrepostas em tempos diferentes. O que há entre estes é uma associação sintática para a estruturação de um enunciado: ‘eu não sou Varguitas nem Camacho, porém ambos estão em mim e dizem no que eu teria me tornado se não tivesse me tornado eu mesmo em vivê-los’. Notamos que o enunciado engloba, conjunta e adversativamente, a negação e a afirmação de predicativos vinculados ao futuro do pretérito do indicativo e ao pretérito mais que perfeito do subjuntivo. Há uma condicionalidade pairando sobre os verbos, que apontam, simultaneamente, para o real, a hipótese e o irreal: um olhar vesgo direcionado para o sentido do futuro, mas com foco no passado, e um terceiro olho para o irreal. O enunciador que detém esse olhar continua dizendo de si: ‘eu não sou, porém...’. A autoficção preenche as reticências.

---

<sup>221</sup> Um escravo de determinadas experiências negativas da realidade, das quais extraiu a vontade de escrever. (V.LLOSA, 1971, p.92, tradução nossa).

*Se me acontece pintar eu mesmo (e às vezes me parece não haver mais exata pintura), é porque primeiro comecei me tornando esse que eu queria retratar  
(André Gide)*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Homem, animal autobiográfico* foi o tema do terceiro colóquio de Cerisy, 1997, no qual Derrida proferiu a Conferência intitulada *O animal que logo sou (a seguir)* (2002). Partindo do Livro de Gênesis 3:7, retoma o homem antes da queda e constata que sua situação originária era de nudez e que o vestir-se foi decorrente da sua consciência de estar nu, de sentir-se nu (“Então foram abertos os olhos de ambos, e conheceram que estavam nus; e coseram folhas de figueira, e fizeram para si aventais.”). Toda sua reflexão, no referido colóquio, inicia-se com o fato de ele (Derrida) estando nu, perceber e, sobretudo, inquietar-se com o olhar de um gato (animal mesmo e não metáfora) para sua nudez. Justamente um animal – que é um ser nu, mas sem consciência de sua nudez –, foi que se colocou como o outro que lhe revelou a condição humana de animal... Vestido!

Não seria, portanto, a fala, segundo Derrida, que nos diferencia dos outros animais, mas nossa condição de “vestidos”. Desta condição é que surge uma necessidade de voltar ao ponto original; de voltar e desfazer ou corrigir os rastros deixados, esses que a consciência acusa a imperfeição; virar as costas para o futuro e caminhar varrendo, limpando, modificando o passado até chegar à nudez que nos é própria; e, sem necessidade de esconder atrás do arbusto, responder: ‘eis-me aqui, Senhor’! Consideramos que da impossibilidade de se voltar ao passado e modificá-lo decorre a escrita de si; ela é um paliativo para a angústia provocada por esta impossibilidade.

A consciência dessa impotência está no cerne da ruptura epistemológica, a que se refere Diana Klinger (2012): o sujeito se percebe como não transparente a si mesmo; reconhece a impropriedade da representação do objeto como algo externo; depara-se com o rompimento de um sentido invariável para a identidade; descobre que os sentidos, os objetos e os referentes não são anteriores nem exteriores à linguagem. Assim que se caminhou da impotência para a liberdade. Diríamos, assim que houve um salto estético no dizer de si mesmo que culminou no surgimento de um novo gênero: a autoficção. Um salto estético, mas ainda sob o olhar de um “gato”, uma vez que o olhar de si sobre si é um “outro” a espreitar nossa nudez.

Podemos ler a história pelos gêneros produzidos e utilizados em cada época. Reconhecer a autoficção como gênero significa a constatação da correspondência entre as histórias da

sociedade e da linguagem: houve uma mudança de pensamento, de comportamento social e de linguagem. No entanto, é um gênero que atende a uma classe de artista e, muito provavelmente, a uma época na vida deste artista. A autoficção é para aqueles que se perceberam vistos pelo “gato”; que sofreram seu próprio olhar como sendo o olhar do outro e que se viram na impossibilidade tanto de esconder sua nudez quanto de assumi-la. Por isso, a tentativa de disfarçá-la num jogo erótico de mostrar algumas partes para fazer de conta que não se estava com vergonha. Porém, a vergonha veste a parte mostrada requerendo maior empenho do espectador para descobrir o desenho do corpo.

Segundo Derrida, nem todos que se perceberam vistos nus por um animal consideraram a importância disso. “Não puderam ou não quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato”. (DERRIDA, 2002, p.32). Não puderam ou não quiseram ouvir o chamado do olhar do gato. Outros, contudo, recebem este chamado tal como se diante daquele mesmo instante que Camus julgou como absurdo, instante em que se começa a pensar e a ser atormentado diante do óbvio que até então não era discernido; e, desse instante, não há como fugir e há mesmo uma necessidade de nele se manter. Para o escritor, é também o momento em que, de dentro dele mesmo, o tema emerge e passa agir como um *catoblepas*, o mítico animal citado por Flaubert e Borges, e que Vargas Llosa retoma: uma criatura que devora a si mesma, começando por seus pés. (V.LLOSA, 1997, p.15). O tema, que já existia, é aguçado pelo olhar do outro e torna o escritor um devorador de si mesmo. Há nesse animal mítico o selo de uma vocação.

Mas é interessante notar que, na autoficção (como na ficção), não é preciso que o devorar-se aconteça nessa ordem, nessa linearidade; nela, começa-se por qualquer parte, sobrepõem-se tempos, misturam-se memórias e finaliza-se num período que pode estar até muito distante da enunciação. Contudo, sob a aparente desordem, resplandece, de diferentes pontos, um si mesmo ficcionalizado. Isso porque, sendo o escritor tema de si mesmo, o eu que escreve se faz na criação do personagem, pois só se é escritor quando escreve ou depois de ter escrito. Dessa forma, a personagem é que cria o escritor; por isso, ele é também personagem e, logo, ficção. No caso do romance estudado, Varguitas e Camacho criam o escritor Vargas Llosa no enquanto da escritura do romance. Porém, é preciso entender que o escritor não é a pessoa, mas um papel social, uma imagem. Para Vargas Llosa, é o papel social.

O escritor é só uma face, e temporária, do sujeito Mario Vargas Llosa, que nós não alcançamos, assim como não alcançamos sujeito algum por dois motivos. Primeiro por não

terem existência acabada senão com a morte (CANDIDO, 2014); segundo, porque dentro da existência há um emaranhado de sobrepostas camadas temporais-espaciais-afetivas inextrincável a outra existência plena do mesmo emaranhado. Um “animal ainda indeterminado, um animal em falta de si-mesmo”, como disse Derrida (2002) citando Nietzsche, está naturalmente impedido de narrar-se, ou pelo menos de narrar-se linearmente.

Mas voltemos ao olhar do gato de Derrida para o relacionarmos com o que Vargas Llosa nomeou de demônios pessoais, culturais e históricos e que nós identificamos como sendo a força e a urgência do vivido em retornar como memória. O passado desnuda o escritor e o olha com olhar de gato. Impele-o à escrita de si. O passado age assim pela cumplicidade do presente. Vimos o quanto o passado é revisto (logo, recriado) nos personagens escritores Varguitas e Pedro Camacho para servirem à metalinguagem, e, assim, poderem dizer de uma vida cujo centro é a arte literária, de uma vida entregue à literatura. Por meio dos personagens escritores emerge a enunciação de que nem o amor nem a Revolução; nada interessa mais ao escritor do que a literatura. “Da vida, só o que serve à literatura é vida digna de ser vivida”, estaria dizendo de si mesmo aquele se escreve. Não foram os romances *La ciudad y los perros* ou *La casa verde* ou *Conversación en la catedral* que serviram à causa Revolucionária. Esta é que serviu àqueles. Mas isso foi dito (no não-dito) sob o olhar de um incômodo gato que estava no presente.

Varguitas disse que sentiu um ódio mortal quando Julia, no dia em que se conheceram, chamou-o de “Marito” e perguntou se ele já havia terminado o colégio. Nada ofendia tanto a Varguitas quanto não ser considerado o homem que julgava ser. Pareceu-nos que da mesma ira e necessidade, o passado é retomado em *La tía Julia y el escribidor* para responder ao quem eu sou ou para suscitar a arrogante pergunta: “vocês sabem com quem estão falando?”

Até meados da década de 1970, mesmo período de escritura de *La tía Julia y el escribidor*, o Peru vivia sob a ditadura do militar Juan Velasco Alvarado, que durava desde o golpe de 1968 no governo de Fernando Belaúnde Terry. De 1948 até 1956 – parte do tempo rememorado e narrado –, o Peru vivia a ditadura do General Manuel Odría, vagamente referenciado no romance. No entanto, a questão política pela qual passava o Peru é apenas pincelada em poucos momentos no romance. Em comparação com as obras anteriores, não existe ali, na escritura, o escritor engajado, comprometido com a causa política ou com a denúncia social. Contudo, esse vazio é tão grande – uma vez que parte de um período ditatorial para outro – que se nota, na ausência, uma desconfortável presença. O que, provavelmente, os leitores e

amigos escritores esperavam era ver a dolorosa realidade política, vivenciada nas duas épocas, ali exposta. Porém, o máximo apresentado foi um Odría ouvinte de Camacho e a crítica aos seus discursos mal escritos por seus assessores. Mais uma vez, importava que o personagem Odrías era um *huachafo* (estilo) e que seus assessores e nem ele sabiam escrever ou escreviam mal (forma do texto), ou seja: só o que diz respeito à literatura, e a ela pode servir, importa. Tudo o mais que está ausente, que não foi dito, é perspectivado e lido na pergunta de onde está e por que não foi dito. O leitor sabe o que está ausente e o escritor parece reafirmar que a escrita de si acontece na contraposição de ausência e presença.

*La tía Julia y el escribidor* reafirma a opção de Vargas Llosa em se manter fiel à sua vocação. Porém, é preciso entender que ele não estava sendo infiel a ela nos seus primeiros romances. Abandonar a temática é bem diferente de abandonar-se ao tema. Naquele contexto, o que lhe afligia, os seus demônios, era o ser, fazer-se e manter-se como escritor. É como se dissesse que da operação de subtrair-se da Causa revolucionária restara-lhe o passado que justificaria o presente. Mas podemos afirmar que esta operação também lhe rendeu um olhar para sua própria nudez. Maurice Blanchot (2011, p.229) considera que se um político por algum motivo deixa de ser comunista, isso para ele nem sempre terá grande importância. Porém, para o escritor será bem diferente, pois “de tal confronto, se ele se retira, mesmo pelas mais fortes razões, não se retira intacto”.

As mudanças em Vargas Llosa são perceptíveis na temática, mas não nas técnicas narrativas. É no plano da forma que aquele que se declarara escravo das experiências negativas da realidade (ou seja, dos temas) recuperaria sua liberdade. Separando temas de formas, Vargas Llosa afirma que “El esclavo es un ser absolutamente libre en el dominio de la forma.” (V.LLOSA, 1971, p.92). Ele faz, por exemplo, com que as técnicas narrativas dos “vasos comunicantes” e das “caixas chinesas” tornem-se instrumentos para o dizer de si; alterna e justapõe os capítulos ficcionais com capítulos que abrigam o núcleo de realidade da ficção, sugerindo e forjando uma aglutinação entre estes universos. Mesmo dentro do núcleo da realidade, as ficções e as referências a elas são habitantes que coadunam o enredo; sobretudo as histórias melodramáticas. Enquanto nestas navegam as escritas de Pedro Camacho e de Varguitas, *La tía Julia y el escribidor* é por elas constituído.

Contudo, as concepções e propostas de Vargas Llosa destacam-se quando ele faz com que os núcleos “reais” e fictícios se comuniquem para constituição dos personagens e da imagem de escritor sob a qual esperava ser visto; uma imagem que vai ganhando seus contornos no

desenvolvimento da narrativa. Sabemos que nem a língua nem o sentido construído por ela e a partir dela esgotam o acontecimento da escritura de um romance autoficcional e do fato gerador deste. Porém, a forma com que foi escrito nos conduz ao resultado das escolhas do escritor. Para dizer e não dizer de si (a nudez sob o olhar do gato), um jogo literário é instituído entre Pedro Camacho e Varguitas. O narrador eleito para o falar de si elege seu outro por meio do qual ele, o narrador, se faz. Na verdade, um não existe sem o outro. Os dois compõem a autoficção.

Vimos que Pedro Camacho é, também, uma projeção de Varguitas, um duplo no qual projeta, talvez, aquilo que seus preconceitos o impediam de assumir em si mesmo. O que Camacho produzia não era bem a arte que Varguitas se vangloriava por conhecer. Camacho não pertencia àquele grupo de intelectuais que Varguitas enaltecia e mesmo se julgava pertencer. Não era aquele tipo de arte que pretendia produzir, mas, como escritor de si – ou narrador em primeira pessoa –, foi o que produziu. A crítica, pois, que era endereçada ao outro, reverbera nele mesmo, fazendo com que sua obra fale de si mais do que ele mesmo.

Porém, o jogo não termina aí. O produto daquele “não intelectual” é reproduzido e sua repercussão na classe das mulheres, dos idosos e aposentados – como Varguitas destaca – é assombrosa. Camacho torna-se o ídolo das multidões. Foi, então, necessário reconhecer-lhe o talento, a disciplina e a entrega completa à arte que ele produzia e acreditava. Camacho vivia para a arte, mesmo dela não obtendo o suficiente para viver. Isso seria difícil (ou impossível) para Varguitas, que desejava o texto, a fama e o dinheiro deles decorrente. Mas Camacho era Oquendo de Amat e era Flaubert; era García Márquez; era, também, Vargas Llosa: lá, um dia, quando o sonho era outro. Camacho é um condensamento de memórias subjetivas, culturais e históricas. Guardava vidas demais e foi preciso retirar-lhe as lembranças. Depois virou uma lenda e, como lenda ele se prestou à *autoficção fantástica*. O escritor se autofabulou para estatuir-se em lenda e para que Pedro Camacho tivesse uma sobrevida em Pedro (V.) Llosa.

Não podemos nos esquecer de que Varguitas não é o narrador das radionovelas. Mesmo o escrevinhador não deixou nada escrito. Não há uma pessoa que fale sobre uma terceira pessoa, mas “alguém” que se assume como Pedro Camacho para escrever as radionovelas. Da mesma forma que o escrevinhador, por se julgar no direito de se parecer com seus personagens utilizava disfarces que o assemelhavam a eles, podemos fantasiar um Vargas Llosa que se vestia de Pedro Camacho. “¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose

materialmente con la realidad?” (V.LLOSA, 1977, p.76), justificava Camacho o uso das máscaras. Aquele que se veste aponta simultaneamente para a nudez anterior e para a segunda pele que recobre a primeira.

Interessante notar que a definição de romance dada por Vargas Llosa (1971) como sendo um “*streptase* invertido” coaduna-se com o ato de mascarar-se. Contudo, não é propriamente um disfarce, mas um adorno que realça a condição de animal não vestido. Algo próximo de uma estética teatral de orientação simbolista que tem a máscara como um instrumento que “pode efetivamente representar as emoções da alma, os estados de espírito essenciais da humanidade.” (CRAIG, 1911 *apud* CARLSON, 1997, p.297). Haveria, para aqueles dramaturgos, “misteriosas profundezas a serem reveladas pela máscara.” (CARLSON, 1997, p.297). Superfície revelando “as profundezas” ou “profundezas” que se fazem devido à superfície? À pergunta de Varguitas se os “disfarces” são feitos em função dos personagens ou se estes são inventados a partir daqueles, Camacho responde biblicamente: “– Se nota que es usted muy joven [...]. ¿No sabe acaso que lo primero es siempre el verbo?” (V.LLOSA, 1977, p.76).

Vargas Llosa leva para o romance suas memórias. Muitas delas se parecem com um acontecimento da realidade extraliterária. Outras, no entanto, são apenas possíveis de terem acontecido, mas é inútil buscar por elas. O que entendemos é que, em meio ao que é, está também o que poderia ter sido e, talvez, o que nunca seria. Essa mistura acontece por permissão do esquecimento. É nele que se escora a justificativa quando a memória é flagrada em seus deslizos. Às vezes não há o esquecimento, mas a intenção de mentir ou falsear. Em qualquer caso, consideramos aceita a justificativa do esquecimento. É em nome dele que o autor confabula, cria suas desmemórias e encaixa-as nos limites da memória desenhando uma *autoficção biográfica*. Finge que mostra, mas esconde algumas partes do olhar do gato. E mesmo as partes que mostra parece que está falseando.

Vargas Llosa, num ato de ‘reinvenção da própria vida’, costura autobiografemas às desmemórias. Aqueles são frequentemente distinguíveis; estas remetem o leitor à dúvida. E é com ela que nós teremos de conviver. Consolemo-nos com a contra-resposta de James Joyce (*apud* FRANCA NETO, 2002, p.58, in JOYCE, 2003) à pergunta que fizera a Artur Laubenstein sobre qual seria o poder maior para unir as pessoas, se a fé plena ou a dúvida. Laubenstein respondera que a fé, mas Joyce foi peremptório: “Não, o negócio é a dúvida. A vida está suspensa na dúvida como o mundo suspenso no vazio”. O que nos foi possível

comprovar foram os autobiografemas que, por serem “autos”, são também duvidosos. A dúvida é membro da ficção: esta é que une. Arriscamo-nos a parafrasear Joyce: a vida está suspensa na ficção, como o mundo no vazio.

Contudo, o que está construído na autoficção biográfica em *La ti Julia y el escritor* – concluímos – assemelha-se a um currículo, a um curso da vida profissional, ou mesmo e melhor, a um memorial, cujos tópicos essenciais são: a formação acadêmica e intelectual, o que leu e o que escreveu, onde trabalhou e que tipo de escrita redigia naqueles trabalhos, sua crítica acerca do melodrama e a tendência a repetir os gêneros que critica. Tanto Varguitas quanto Camacho constroem esse documento. Varguitas, enquanto forma, conhecimento e intelecto; Camacho, enquanto amor, perseverança, entrega. Nos dois, a Literatura como um dizer de si do escritor Vargas Llosa.

Os recursos narrativos “vaso comunicante” e “caixa chinesa” também serviram à constituição da *autoficção*, especificamente a *especular* (em conformidade com a definição de Colonna). Neste tipo, o escritor não é o principal da cena e mesmo age como se ali não estivesse; como se fosse apenas um detalhe. Contudo, este, às vezes, mesmo que por meio de uma única palavra, acaba por mostrar grande parte dos personagens e do escritor. O detalhe transforma-se numa espécie de olho mágico.

Na autoficção especular, dois espelhos planos são dispostos de modo a mostrarem várias imagens daquele que está, no outro lado da escrita, a escrever. No romance em estudo, a forma da escrita gerou uma duplicação de palavras e comportamentos, fazendo com que compreendêssemos a comunicação que há entre os capítulos pares e ímpares (de 1 a 18, embora seja constituído por vinte capítulos) assim como entre os contos de Varguitas, entre eles e as radionovelas e entre eles e a imagem de escritor que o autor cria de si mesmo. Até mesmo a loucura de Camacho reflete a imagem da vida de Varguitas: enquanto um realiza uma permuta de enredos, tempos, espaços e personagens nas radionovelas, o outro faz estas trocas na própria vida.

Constatamos a comunicação realizada entre os capítulos por meio dos comentários sobre as radionovelas, do relacionamento comum dos três “escritores” com a arte melodramática e da técnica, também comum, do aproximar-se da realidade com o intuito de apropriar-se dela como criação literária. Embora sejam personagens com personalidades distintas, foram

elaboradas pela mesma memória ressurgida da necessidade e do prazer de expor-se sob a própria concepção de literatura e vocação literária.

Varguitas narra seu trajeto para constituir-se escritor ao narrar a ascensão e a queda de Pedro Camacho. A vida e a obra deste personagem foram, muitas vezes, motivo da crítica irônica e zombeteira de Varguitas. Entretanto, Camacho funciona como espelho de Varguitas nas atitudes antagônicas que toma em relação às críticas que dirige ao escrevinhador. Embora julgasse que Camacho não fosse artista e, logo, que a produção dele não fosse arte, Varguitas tem o mesmo posicionamento e até falas e definições semelhantes. Varguitas rejeitava no outro o que negava em si (e de si) mesmo. Porém, não era uma rejeição absoluta: em ambos está presente, pelo menos por um determinado período, a primazia da literatura.

De fato, há dois estágios na vida dos personagens que sugerem a primazia da literatura na vida de Varguitas. Camacho defendia a arte todo o tempo, vivia para ela: a arte era a vida e sua vida; dizia que a pátria do artista era o mundo e agia como se a arte fosse sagrada, fazendo dela uma ascese. Sequer admitia amar uma mulher de carne e osso, pois isso poderia extraviá-lo.

Com a mesma medida que amava a arte, Camacho odiava os argentinos. E seu ódio era “mais veemente que o das pessoas normais” como afirmou Varguitas. (V.LLOSA, 1977, p.31). A pedido dos Genaros, Varguitas tentou lhe convencer que não falasse dos argentinos nas radionovelas, argumentando que era melhor não se ocupar deles, pois “acaso valem a pena?”. E Pedro Camacho respondeu: “Vale. Porque eles me inspiram.” O ódio era a inspiração para a realização do amor que era a sua arte. (V.LLOSA, 1977, p.74). Quando descobrimos a origem do ódio, surge a suposição da origem de seu amor a arte. Ele havia sido abandonado por sua mulher... argentina. Com a arte, ele esquecia ou sublimava a dor das traições e do abandono. Com o ódio aos argentinos em geral, ele se vingava da mulher. Fuga da dor: entrega à arte. Depois que suas lembranças foram varridas e ele ficou esquecido num hospital público (Varguitas nunca o visitou), quem o buscou para dele cuidar foi a ex-mulher. E desta Camacho lembrou-se; ou nunca havia se esquecido.

Varguitas ouviu dos companheiros do novo trabalho de Camacho (informante de uma revista sensacionalista) que a esposa era uma “*stripteaseira* de meia-tigela”, uma cantora argentina de tangos de um bordel e prostituta. Contudo, Camacho referia-se a ela como uma boa esposa e contou que estiveram separados por circunstância da vida e que ela era uma artista, “uma

artista estrangeira.” (V.LLOSA, 1977, p.202). Aquele que dizia ser impossível conciliar literatura e mulher, pois esta iria minar sua energia, e que “en cada vagina está enterrado un artista” (V.LLOSA, 1977, p.89) optou pela mulher amada. Por ela valeria esquecer sua vocação de escritor. Talvez mesmo sua loucura fosse a ausência daquela mulher atuando na produção e execução das radionovelas. Uma loucura que a saudade tivesse desfeito.

Quando o percurso do jovem Varguitas chega à bifurcação, notamos que a escolha foi outra. Ele havia enfrentado a família e a ira do pai para viver como marido de Julia. Adulterou documentos, empreendeu uma viagem quase circence pelo interior do Peru à procura de um prefeito que se dispusesse a realizar seu casamento. Vendeu muitos de seus livros para custear a viagem ao Chile, que seu pai impusera a Julia. Depois do casamento, passou a trabalhar em sete empregos para poder dar conta do aluguel, das despesas da casa e da faculdade. Depois de tudo concluído, poucas linhas são reservadas para o registro do que teria sido o casamento. Termina o penúltimo capítulo em lua de mel e inicia o último dizendo que o casamento tinha sido um sucesso e durado mais que todos haviam “temido, desejado ou prognosticado: oito anos”. Ele retoma rapidamente os anos passados na Europa, os trabalhos que realizara, os livros que havia escrito e o que estava escrevendo. Há um vazio, um silêncio sobre o período do casamento, que nós podemos entender ou como a linguagem de uma mancha, de um trauma, ou como fatos sem importância para preencher a *collage*. Ou podemos entender como um vazio de onde livros e livros seriam extraídos. Pressuposições. O fato é que Varguitas estava em seu segundo casamento, percorrendo bibliotecas, visitando antigos companheiros e revisando o passado nas ruas e bares de Lima, enquanto sua esposa Patricia permanecia em casa, esperando por ele, que chegaria “com os olhos vermelhos, fedendo à cerveja e, provavelmente, com manchas de batom no lenço.” (V.LLOSA, 1977, p.204). Saíra de casa às oito da manhã e retornara às oito da noite. E, uma vez em casa, entregaria o tempo à escrita. No triângulo amoroso que Varguitas optara por viver, a Literatura era a amante inseparável.

Acreditamos, ainda, ser possível adivinhar uma reta que passa por Varguitas, Pedro Camacho e Vargas Llosa tal como uma *halakhah*, aquele conjunto de “ritos e crenças que dá a um povo o sentido de sua identidade e de seu destino.” (YERUSHALMI, 1989, p.22). Dois passados e um presente. Se a gramática nos permitisse, diríamos que há um único *presente mais-que-imperfeito*, pois, pelos personagens e escritor há uma reta que passou por um ponto, guiada por um ponto anterior, mas que passa e continuará passando sempre. A ação não termina. Só

que cada movimento da reta em qualquer direção iria gerar outro romance, completamente diferente. O tempo é o senhor do romance.

*La tía Julia y el escribidor* foi um instante de dobra na reta e os três pontos ficaram face a face. Consideramos que seja semelhante ao conto *O outro* de Borges (2012), em que o narrador Jorge Luis Borges, induzido pela água cinza do rio Charles que arrastava grandes pedaços de gelo, pensava no tempo. É esse o presente que provoca o passado e promoveu o encontro com o outro Jorge Luis Borges. O narrador com setenta anos de idade encontra-se consigo mesmo aos dezenove anos. Ele reconhece o outro como sendo ele mesmo, porém, durante a “conversa de pessoas de leituras misturadas e gostos diversos”, compreende que não podiam se entender, pois eram “diferentes demais e parecidos demais.” (BORGES, 2012, p. 14). Da mesma forma, o escritor Vargas Llosa, provocado pelo presente, encontra-se com Varguitas e Pedro Camacho. Contudo, nesse encontro, três são os tempos de cada um. Varguitas, o aprendiz, o passado sonhando o futuro; Camacho, o ladrão de realidades que realiza a ‘história total’ e se torna o suplantador de Deus (um esquecido sonho do escritor Vargas Llosa).

Refletido no espelho desses dois personagens, podemos ver um Vargas Llosa que se sonha como o herói que enfrentou e venceu dragões para salvar e casar-se com a amada Literatura. O herói que assumiu uma vocação contra a qual a sociedade em que vivia, “por meio de uma poderosíssima mas silenciosa máquina de dissuasão psicológica e moral” atacava e exterminava em embrião. (V.LLOSA, 1966, in V.LLOSA, 1985, p.94).

Os três sonhavam e eram sonhados; lembravam e eram lembrados. Sonhos que se estendem pelas décadas amarrando recordações para o impreciso encontro consigo mesmo.

## REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila Da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre as dissonâncias na paródia e no riso*. 2008. 213 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2008.

ALVES, Wanderlan da Silva. *Uma estética do paradoxo: aspectos do melodrama no romance latino-americano do pós-boom*. 2014. 665 f. Tese doutorado Letras. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, São Paulo. 2014.

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, 15(13), 152-165, 2010. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p152-165>. Acesso em: 02 jul.2018.

ARAGÃO, Maria Lúcia. *A paródia em “A força do destino”*. Revista Tempo Brasileiro, n.62, Julho – Setembro, 1980, p. 18-28. Apud ALAVARCE, Camila Da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre as dissonâncias na paródia e no riso*. 2008. 213 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2008.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Posfácio Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

ARENDT, Hanna. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaios)*. Tradução Denise Bottman. (Org.) Jerome Kohn. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARFUCH, Leonor. *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZÚA, Félix. La juventud de Mario Vargas (¿Varguitas?) Llosa. *El País*, outubro de 1977. Disponível em [https://elpais.com/diario/1977/10/12/cultura/245458801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/12/cultura/245458801_850215.html). Acesso em: 02 Jul. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização e tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I. A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARÁN, Paul. *El compromiso del intelectual*. Discurso proferido em American Association for the Advanced of Science, Nova York (1960). Disponível em <http://www.omegalfa.es/titulos.php?letra=&pagina=8>. Acesso em: 25 out. 2016.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor [1968]. In: *O rumor da língua*. Trad. Maário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Col. Roland Barthes, p.57-64.

BENEDETTI, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible. Revista Crisis, n. 3, Buenos Aires, julio, p.28-35, 1973. *Apud* DIEGO, José Luis de. “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)”. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2014.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. João Barrento (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.197-221.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I. A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BÍBLIA SAGRADA. A.T. Gênesis. Edição Contemporânea. Tradução João Ferreira Almeida. São Paulo: Editora Vida, 1990, cap. 3:7, p.3.

BLANCHOT, Maurice Blanchot. Reflexões sobre o surrealismo. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.94-106.

BLANCHOT, Maurice Blanchot. Gide e a literatura de experiência. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.221-234.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, Jorge Luis. Sobre o Rigor na Ciência. In *História Universal da Infâmia*, trad. de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982, p.117.

BORGES, Jorge Luis. O Outro. In: *O Livro de areia*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. Coleção Folha. Literatura ibero-americana, v.1, p.7-14.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994, p.21-60.

BRITO, José Domingos (Org.). *Por que escrevo?* Série Mistérios da Criação Literária. São Paulo: Novera, 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Trad. Valeric Rumjanck. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CAMUS, Albert. O Suicídio Filosófico. In *O Mito de Sísifo*. 2ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005, p.43-62.

CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. In *O Mito de Sísifo*. 2ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005, p.135-141.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem do romance*. In CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.51-80.

CARMO, Alonso Rabi. Crítica: un análisis de *La tía Julia y el escribidor*. *El Comercio Sociedad*, 26 de diciembre del 2010. Disponível em <http://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/critica-analisis-tia-julia-escribidor-noticia-689799>. Acesso em: 10 jul. 2016.

CASTRO, Fidel. Clausura del primer congreso nacional de educación y cultura, Casa de las Américas (La Habana), año IX, Ns. 65-66, 1971. *Apud* KRISTAL, Efraim. *La política y la crítica literaria*. El caso Vargas Llosa. *Revista Perspectivas* (Departamento de Ingeniería Industrial, Universidad de Chile), vol.4, N. 2, 2001, p.344. Disponível em <http://www.dii.uchile.cl/~revista/ArticulosVol4-N2/339-351%2009-E.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2015.

CASTRO, Sandra de Pádua. *Teatro Peste: do caos à luz, do chumbo ao ouro*. XV Congresso Brasileiro de Professores de Francês, 2005, Belo Horizonte. Plurilinguismo e Identidade Cultural. Belo Horizonte: FBPF, 2005. v. 1. p. 85-95.

CASTRO, Sandra de Pádua. *O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional*. *Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v.3, n.5, p.53-60, 2007.

CASTRO, Sandra de Pádua. *Peste e estrangeiridade em 'Estado de Sítio', de Albert Camus*. 129f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte, 2007. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-74TPQA>.

CEIA, Carlos: s.v. "Paródia". E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, consultado em 02-05-2018. Disponível em [http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://edtl.fcsh.unl.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2). Acesso em: 02 maio 2018.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem, 1984. In MARI, Hugo; MACHADO, Ida Lúcia; MELO, Renato de. (Orgs). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do discurso – FALE/UFMG, 2001.

CHAVES, Glenda Rose Gonçalves. A radionovela no Brasil: um estudo de Odette Machado Alamy (1913-1999). 144 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007. Disponível em [http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/fases-da-publicidade/textos/agenciaria\\_02.pdf](http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/fases-da-publicidade/textos/agenciaria_02.pdf). Acesso em: 12 dez. 2015

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção [2004]. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.39-66.

COMAS, José. Los personajes salen de la novela: la tía Julia sin el escritor. *El País*. Buenos Aires, 03 jun. 1990. Disponível em: [http://elpais.com/diario/1990/06/03/cultura/644364004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/03/cultura/644364004_850215.html). Acesso em: 10 jun. 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes B.Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Nicaragua tan violentamente dulce*. Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. 413f. Tese de doutorado. Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2009. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VCSA-9NBHUX>. Acesso: 05 dez. 2015.

COSTA, Valcicleia Pereira. *O "Daimon" de Sócrates: conselho divino ou reflexão?* Cadernos de Atas da ANPOF, no 1, 2001. Disponível em <http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/14-valcicleia.pdf>. Acesso em 20 jul. 2016.

CRAIG, Edward Gordon. Os artistas do teatro do futuro. (1911) *Apud* CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Intelectuais em cena. In: *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. (Org.) Maria Zilda Ferreira Cury; Ivete Lara Camargos Walty. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008.

DE MAN, Paul. *Aubiografia como des-figuração*. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em: 02 ago. 2016.

DERRIDA, Jacques. La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. Barcelona: Paidós, [1987] 1996, p.80. *Apud* KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p.44.

Derrida, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz M.N. da Silva. 3.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 232. *Apud* GOULART, Audemaro Taranto. *Notas sobre o*

*desconstruccionismo de Derrida*. PUC Minas, 2003. Disponível em [http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20120903143756.pdf](http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20120903143756.pdf). Acesso em: 20 nov. 2017.

DERRIDA, Jaques. *O animal que logo sou* (a seguir). Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESp, 2002.

DIEGO, José Luis de. “¿*Quien de nosotros escribirá el Facundo?* Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)”. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2014.

DISCINI, N. Ethos e estilo In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. S. (Orgs.) *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 33-54

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. [2010] In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.111-125.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Collection Perspectives Critiques. Paris: PUF, 1988, p.30; 73. *Apud* MARTINS, Anna Faedrich *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. *Parcours critique II (195-1991)*. Texte établi par Isabelle Grell. Grenoble: ELLUG, 2006. MARTINS, Anna Faedrich *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014, p.22.

EL COMÉRCIO. Vargas Llosa y la construcción del talento. Relatório de palestra proferida por ocasião do recebimento do título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Lima, Peru, em 13 de novembro de 1977. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/art14.html>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

ENRIGHT, D.J. *The Alluring Problem: an essay on Irony*. Oxford: Oxford University Press, 1986. *Apud* HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ESQUIVEL, Ricardo Moncado. *Vargas Llosa, entre el bien y el mal*. Suplemento Gaceta, Diário El País, em 19 de setembro de 1999. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/art19.html>. Acesso em: 05 fev. 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. Entrevista a Anna Faedrich Martins (2014). In MARTINS, Anna Faedrich *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014, p.26.

FOLHA/UOL. João Cesar de Castro Rocha. Como escritores se articularam para criar o boom latino-americano. Apresentação do livro de Xavi Ayen, *Aquellos años del boom: Garía Márquez, Vargas Llosa y o grupo de amigos que lo cambiaron todo* (2015). Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/03/1595816-como-escritores-se-articularam-para-criar-o-boom-latino-americano.shtml>. Acesso em: 10 set. 2018.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mouta; tradução Elisa Monteiro e Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Ditos e escritos V.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p.264-298. Ditos e Escritos III.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Trad. de Salma Tannus Muchail. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRANCA NETO, Alípio Correia de. Mundo suspenso no Vazio. In: JOYCE, James. *Exilados*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p.58.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 3 ed. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GALLO, Miguel Soler. El ideal de La mujer de la sección femenina de Falange através de las ilustraciones de la novela rosa de los años cuarenta. In: ULLOA, Teresa Fernandez; MORAZZANI, Joanne Schmitd (Ed.). *Images of women in Hispanic Culture*. Cambridge: Scholars Publishing, 2016, p.48-73.

GARCÉS, Jorge Valenzuela. *Princípios Comprometidos: Mario Vargas Llosa entre la Literatura y la Política*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores. Universidad Nacional de San Marcos, 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. 13. ed. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1972.

GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo. IN GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GOULART, Audemaro Taranto. *Notas sobre o desconstrucionismo de Derrida*. PUC Minas, 2003. Disponível em [http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20120903143756.pdf](http://portal.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20120903143756.pdf). Acesso: 20 nov. 2017.

GRANÉS, Carlos. Uma luta instintiva pela liberdade. In VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias: visões da América Latina*. Carlos Granés (Sel.). Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

GUTIÉRREZ, Ângela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Fortaleza: EUFC / Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70, 1985. *Apud* ALAVARCE, Camila Da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre as dissonâncias na paródia e no riso*. 2008. 213 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2008, p.69.

INSTITUTO CERVANTES. Las culturas hispánicas em internet. Disponível em [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/berlin\\_mario\\_vargas\\_llosa\\_1.htm\\_llosa\\_1.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/berlin_mario_vargas_llosa_1.htm_llosa_1.htm). Acesso em: 28 Jun. 2016. Acesso em: 10 maio 2016.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo* (1985). Tradução Vinicius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º12, pp. 16-26, jun. 85

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

JOYCE, James. *Exilados*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

KANT, I. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rodhen e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, § 47, p. 154. *Apud* SÜSSEKIND Pedro Viso. *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética n. 7, jul-dez/2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KRISTAL, Efraim. *La política y la crítica literaria*. El caso Vargas Llosa. Revista Perspectivas (Departamento de Ingeniería Industrial, Universidad de Chile), vol.4, Nº 2, 2001. Disponível em <http://www.dii.uchile.cl/~revista/ArticulosVol4-N2/339-351%2009-E.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2015.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mal gênero [1993]. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia. Peça em cinco atos. [1993] In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.21-37.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita M. G. Noronha (Org.). Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico* [1976]. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita M. G. Noronha (Org.). Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico* (Bis) [1986]. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita M. G. Noronha (Org.). Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.56-80.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico, 25 anos depois* [2005]. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita M. G. Noronha (Org.). Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014. P.81-99.

MAIA, Guilherme; RAVAZZANO, Lucas. *O cinema musical na América Latina: uma cartografia*. Dossiê: Estudos sobre o cinema latino-americano. Rev. Significação, v.42, n.44, 2015, p.219-220. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103432>. Acesso em: 28 Jul. 2017.

MARCELO, J.J. Armas. *El vicio de escribir*. Barcelona: Random House Mondadori S.A. (!Debols!llo), 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MARTINS, Anna Faedrich *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MAURA, Antonio. Brasil, terra de erotismo, luz e vida (Jorge Amado na Espanha). *Amerika* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 22 juin 2014. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/4981>; DOI : 10.4000/amerika.4981. Acesso em: 15 jul. 2018.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. Coleção Debates, volume 68, Tradução Sergio Miceli São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. Disponível em [https://es.wikipedia.org/wiki/Lucho\\_Gatica](https://es.wikipedia.org/wiki/Lucho_Gatica). Acesso em: 10 jul. 2018.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Notas sobre (hacia) el boom: I*. Disponível em: <http://otrolunes.com/archivos/05/html/recycle/recycle-n05-a01-p01-2008.html>. Acesso em: 02 jun. 2016.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *La nueva novela latinoamericana* (1968). Disponível em [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_008.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf). Acesso em: 02 ago. 2016.

MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. In *Cuadernos políticos*, n. 30, p. 35. Sobre o projeto educativo cultural de Vasconcelos: Eva Taboada, "Educación y lucha ideológica en el México post-revolucionario: 1920-1940", In *Cuadernos de investigaciones educativas*, n. 6, México, 1982. Apud MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor García Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997

MOROT, Herbert. Vargas Llosa tal e qual. Lima, Peru: Jaime Campodômico Editor, 1997. Disponível em <http://www.herbertmorote.com/Libros/prologo-edicion2.pdf>. Acesso em 02 set. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre Verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução: Fernando de Moraes Barros (Org.). São Paulo: Editora Hedra, 2007.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita M. G. Noronha (Org.). Trad. Jovita M. G. Noronha; Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. *Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo*. FACOM, nº 15, 2º sem., 2005, p.46-54.

PORTOGHESI, Paolo. Postmodern: the arquitetura of the Postindustrial Society. Nova Iorque: Rizzoli, 1983, p.35. *Apud* HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA, Ángel (Org.) *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: FoliosEdiciones, 1984, p.51-110.

RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas y estética. Barcelona: Museu d'Arte Contemporânea, 2005. *Apud* VICH, Victor. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: IEP Institutos de Estudios Peruanos, 2015, p.92.

REY, Pierre-Louis. Prefácio. In: CAMUS, Albert. *Estado de sítio*. Tradução de Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.7-21.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RICOEUR, Paul. La lectura del tempo passado: memoria y olvido. Madrid: Arrecife – Universidad Autónoma de Madrid, 1999. *Apud* JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

RICOEUR, Paul. *Memory, history, oblivion*. Conferência internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”, Budapeste, 8 de Março de 2003. Disponível em [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia). Acesso em: 20 set. 2018.

RUSSEL, Charles. The context of the Concept. In Garvin, Harry R. (Org.) *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press; Londres: Associated University Press, 1980. *Apud* HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

SACOMAN Mateus Barroso. *O romance e o papel do escritor para Mario Vargas Llosa*. XXVIII Simpósio de História. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios, 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC. Disponível em [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434341294\\_ARQUIVO\\_2\\_Trabalhoanpuh2015\\_MateusSacoman.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434341294_ARQUIVO_2_Trabalhoanpuh2015_MateusSacoman.pdf). Acesso em: 10 ago. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *A absoluta perfeição do crime*. Entrevista a Haroldo Ceravolo Sereza. *Cult*, n.81, p.8-12, jun. 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso americano. *Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.9-26.

SCOTT, Joan. Experiencia. Buenos Aires: Asociación Argentina de Mujeres em Filosofica, 1999. *Apud* JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002, p.34; 77.

SOBREVILLA, David. Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa. In: RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Ed. Universitaria, 2011, p.454-455.

SÜSSEKIND Pedro Viso. *Considerações sobre a teoria filosófica do gênio*. Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética n. 7, jul-dez/2009.

STAROBINSKY, Jean. Le style de l'autobiographie. In: Poétique. n. 03. Paris: Seuil, 1970, p.66-67. *Apud* ARFUCH, Leonor: *Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.53-54.

TODD, Olivier. *Albert Camus: uma vida*. Trad. Mônica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.; Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

VALESKA, Olga. *Rastros do branco: cosmologia e imagem poética no mundo contemporâneo*. 2003. 214 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2003.

VALESKA, Olga. *Confabulações noturnas: tradução e memória inventiva em Jorge Luis Borges*. Revista da ANPOL, v.1, n 23, 2007, p.275-284.

VAN ALPHEN, Ernest. Symptoms of discursivity: experience, memory na trauma. en BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPTIZER, Leo. Acts of memory. Hanover: University Press of New England. *Apud* JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002, p.34.

VARGAS LLOSA, Mario. Página oficial. Desenvolvida por Rosario M.N. de Bedoya (org.) e Pedro Ledesma Raraz (diseño). Apresenta biografia, obra, bibliografia, distinciones e cronología. Disponível em <http://www.mvargasllosa.com/menubn.htm>. Acesso em: 10 ago. 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. Discurso y conferencia de MVLL en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona, presentando la edición definitiva de sus novelas más reconocidas por la Editorial Alfaguara. Abril de 1999. Disponível <http://www.oocities.org/paris/2102/art27.html>. Acesso em 10 janeiro de 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. *Contra viento y marea (II)*. Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 241. *Apud* COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre a revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. 413f. Tese de doutorado. Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 2009. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VCSA-9NBHUX>. Acesso em: 05 dez. 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona – Caracas: Monte Avila Editores: 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 1971.

VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Colección La línea del Horizonte. Barcelona: Editorial Planet, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Editorial Alfaguara, 2005.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias: visões da América Latina*. Carlos Granés (Sel). Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *Elogio da Leitura*. Discurso do Nobel. Trad. Larry Fernandes. Santos, SP: Editora Simonsen, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. Homenagem a Javier Heraud. [1963]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.35-37.

VARGAS LLOSA, Mario. Em torno de um ditador e do livro de um amigo [1964]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.64-67.

VARGAS LLOSA, Mario. A literatura é fogo [1967]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.133-138.

VARGAS LLOSA, Mario. Literatura e exílio [1968]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.145-149.

VARGAS LLOSA, Mario. Carta a Fidel Castro [1971]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias: visões da América Latina*. Carlos Granés (Sel). Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p.111-113.

VARGAS LLOSA, Mario. O regresso de satã [1972]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.179-186.

VARGAS LLOSA, Mario. Ressurreição de belzebu ou a dissidência criadora [1972]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.187-200.

VARGAS LLOSA, Mario. O intelectual barato [1979]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p. 329-341.

VARGAS LLOSA, Mario. Um tranquilo franco atirador [1974]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.201-212.

VARGAS LLOSA, Mario. Sartre, vinte anos depois [1978]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1985, p.321-324.

VARGAS LLOSA, Mario. *Un Champancito, hermanito?* Diário El Comercio, Lima, 28 de agosto de 1983. Disponível em <http://www.arkivperu.com/huachafo.htm>. Acesso em: 20 fev. 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política: dos visiones del mundo*. Cátedra Alfonso Reyes, 11 de maio de 2000, Monterrey, México. Disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-y-politica-dos-visiones-del-mundo/>. Acesso em: 10 ago. 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. O país das mil faces [1983]. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e Utopias: visões da América Latina*. Carlos Granés (Sel). Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p.25-42.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1977.

VARGAS LLOSA, Mario. *Tia Júlia e o escrevinhador*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. Coleção Folha, Literatura ibero-americana, v.3.

VARGAS LLOSA, Mario. *Los Jefes. Los cachorros*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón e as visitadoras*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

VARGAS LLOSA, Mario. *Conversa na catedral*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2002.

VARGAS LLOSA, Mario. *A casa verde*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. Periódico Página Siete. La Paz, Bolívia, 02 fev. 2014. Entrevista concedida a Raúl Peñaranda. Disponível em <https://www.paginasiete.bo/ideas/2014/2/2/sentimuchisimo-haber-revelado-escribidor-raul-salmon-12848.html#!>. Acesso em 02 set. 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. Revista Vuelta, México, 1977. Entrevista concedida a José Miguel Oviedo. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html>. Acesso em: 22 out. 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. Las 100 joyas del milenio. Entrevista concedida a Leandro Perez Miguel. Diario el Mundo: Cultura, 11 de agosto de 1999. Disponível em <http://www.oocities.org/paris/2102/vista04.html>. Acesso em: 22 out. 2014.

VICH, Victor. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: IEP Institutos de Estudios Peruanos, 2015

VIÑAS, David. Entrevista a Mario Szichman, em *Hispanoamérica*, año 1, n. 1, Maryland, 1972, p.66. *Apud* DIEGO, José Luis de. “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)”. La Plata, Argentina: Ediciones Al Margen, 2014, p.31.

WINTER, Jay; SIVAN, Emmanuel. “Introduction”, en Winter, Jay, y Sivan, Emmanuel (Eds), *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. *Apud* JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002, p.20.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. Reflexiones sobre el olvido. In: YERUSHALMI, Yosef Hayim et al. Usos del olvido. Comunicaciones al Colóquio de Royamont. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1989.