

*Identificações transversais e
focalização narrativa em
Tia Júlia e o escrevinhador,
de Mario Vargas Llosa*

*Transversal identification and
narrative focus on Tia Júlia e o
escrevinhador, Mario Vargas Llosa*

Jorge **ALVES SANTANA**

UFG – Universidade Federal de
Goiás/UFMG – Universidade
Federal de Minas Gerais,
Goiânia-GO, Brasil, Doutor
em Letras, Pós-Doutorando
em Teoria Literária, Professor
Associado II.

jorgeufg@bol.com.br

Resumo

“Eu estudava na San Marcos, Direito [...] embora, no fundo, me agradasse mais chegar a ser escritor”. Inicia-se, assim, o romance *Tia Júlia e o escrevinhador* (1977), de Mario Vargas Llosa. Analisaremos, aqui, identidades transversais nas formações discursivas e subjetivas, que dizem respeito ao “eu narrador” e ao “eu narrado”; à inusitada enunciação, dinamizada pela técnica do discurso indireto livre e pelos vasos comunicantes; e, por fim, ao painel sociocultural peruano e latino-americano, base para a rizomática formação do autor.

Palavras-chave: Mario Vargas Llosa, *Tia Júlia e o escrevinhador*, identificações Transversais, discurso indireto livre, vasos comunicantes.

Abstract

“I studied in San Marcos, Law School [...] Although, deep down, it pleased me becoming a writer”. Begins, this way, the romance *Tia Júlia e o escrevinhador* (1977), Mário Vargas Llosa. We are going to analyse transversal identities in the discursive and subjective formations, regarding the “me narrator” and the “me narrated”; the unusual enunciation, optimized by the free indirect speech technique by the communicating vessels; and, lastly, the Peruvian and Latin-American painel, groundwork for the author’s rhizomatic formation.

Keywords: Mário Vargas Llosa, *Tia Júlia e o escrevinhador*, transversal identities, free indirect speech, communicating vessels.

Naquela época remota, eu era muito jovem e morava com meus avós numa casa de vila de paredes brancas na rua Ocharán, em Miraflores. 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.
Mário Vargas Llosa, 2012, p. 8.

Tal vez el atributo principal de la vocación literaria sea que quien la tiene vive el ejercicio de esa vocación como su mejor recompensa, más, mucho más, que todas las que pudiera alcanzar como consecuencia de sus frutos.
Mário Vargas Llosa, 2008, p. 6.

Mas por que haveria o meu devaneio de conhecer minha história? O devaneio estende a história até os limites do irreal. Ele é verdadeiro, a despeito de todos os anacronismos. É multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores.
Gaston Bachelard, 1988, p. 117.

O romance *Tia Júlia e o escrevinhador*, do peruano vencedor do prêmio Nobel Mário Vargas Llosa, é publicado em 1977. Sua narrativa é feita por meio de capítulos dispostos por vasos comunicantes, que nos dão sequências temáticas pertinentes às aventuras biografêmicas do autor. Esses biografemas literários perfazem a vida pessoal e a formação como escritor literário do próprio Llosa, aos seus dezoito anos. E também se ficcionaliza, de modo humorado, crítico e inclusivo, uma das paixões da América-Latina, que foram as radionovelas. Em prefácio a essa narrativa, o autor nos conta que:

Comecei este romance em Lima, em meados de 1972, e continuei escrevendo, com múltiplas e, às vezes, longas interrupções, em Barcelona, La Romana (República Dominicana), Nova York e de novo Lima, onde o terminei quatro anos depois. Me foi sugerido por um autor de radionovelas que conheci quando jovem, cuja lucidez foi devorada por algum tempo por suas histórias melodramáticas. Para que o romance não resultasse artificial demais, tentei acrescentar-lhe uma collage autobiográfica: minha primeira aventura matrimonial. Esse empenho serviu para que eu comprovasse 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) (LLOSA, 2012, p. 7).

O narrador-protagonista, ao iniciar sua ficção, nos demonstra sua condição nômade, pois após os fatos narrados, já aos vinte e seis anos, deixara o Peru e viajara para vários países com a finalidade de estudar para conseguir compreender, de modo mais produtivo, as possibilidades de viver profissionalmente da escrita literária, no que esse fenômeno artístico teria de mais sofisticado e enobecedor. Foi na adolescência, pois, um aspirante, a entrar no *locus* da literatura canônica, movido pelas leituras que faz dos grandes autores universais. Assim, pretende ser capaz de escrever obras literárias e ter a consciência da ação que executa. O que é indicado por essa narrativa de Llosa, por suas demais ficções e por obras de teoria e crítica literárias que são recorrentes em sua grande produção.

Ao lado das particularidades tragicômicas que o romance em questão enseja, vemos que também se delinea um complexo e rico painel da sociedade e da cultura peruanas, bem como as relações que essa dimensão sociocultural mantém com os demais países latino-americanos, principalmente com a Bolívia – espaço de origem de duas personagens que dinamizam o enredo – e com a Argentina – sociedade que é foco de sátiras e críticas constantes. Ou seja, o espaço latino-americano funcionará como material coletivo que emoldura e sobredetermina as produções de ações, de valores e de subjetivações presentes na narrativa. Sem nos esquecermos de que sua determinação também é perspectivada pelas relações que o intelectual latino-americano mantém com as tecnologias de produção artística advindas do continente europeu; espaço das utopias do protagonista Varguitas, apelido que Mário Vargas Llosa usa para si mesmo nesse romance.

Tia Júlia e o escrevinhador apresenta-nos basicamente quatro grandes núcleos acionais: a formação do protagonista Varguitas, que cursa Direito na Universidade San Marcos por imposição dos pais, mas que deseja ser escritor profissional e capaz de compreender consciente e criticamente sua produção artística; a fascinação e o acompanhamento minucioso que o protagonista faz em relação ao trabalho instigante e industrial do boliviano Pedro Camacho, que escreve radionovelas para a Rádio Central, em Lima; as aventuras melodramáticas que envolvem o casamento de Varguitas com a tal Tia Júlia, membro de sua família e mais velha que ele, sob as contrariedades de seus pais; e, por fim, as próprias histórias que conformam as novelas melodramáticas, de Pedro Camacho, que tomam capítulos integrais na narrativa.

Dois *locus* de vivências pessoais atravessam institucionalmente a arquitetura narrativa, que são os lugares de trabalho da protagonista. Temos a Rádio Panamericana e a Rádio Central. Ambas as empresas limenhas são dos mesmos donos; no entanto, suas linhas de produção se diferenciam para atender a sociedade local. A primeira é mais conservadora e de classe média, enquanto a segunda atende aos interesses das classes mais populares. Vejamos como o narrador as configura:

Tinha um trabalho de título pomposo, salário modesto, apropriações ilícitas e horário flexível: diretor de Informações da Rádio Panamericana. Consistia em recortar as notícias interessantes que apareciam nos jornais e maquiá-las um pouco para que fossem lidas nos boletins. [...] A Rádio Central, ao contrário, ficava espremida numa velha casa cheia de pátios e desvãos, e bastava ouvir seus locutores informais, que abusavam da glória, para reconhecer sua vocação pelas multidões, plebeia, nacionalíssima. Ali se divulgavam poucas notícias, e ali a música peruana era rainha e senhora, inclusive a andina, e não era raro os cantores índios dos estádios participarem daqueles programas abertos ao público que, já horas antes, atraíam multidões às portas do local. Suas ondas também estremeciam, generosamente, com a música tropical, mexicana, portenha, e seus programas eram simples, não imaginativos, eficazes: Pedidos por telefone, Serenatas de aniversário, Mexericos do palco, do acetato e do cinema. Mas seu prato forte, repetido e generoso, que, segundo todas as pesquisas, garantia sua enorme audiência, eram as radionovelas (LLOSA, 2012, pp.8-9).

Entre o registro da produção cultural tida como séria e aquela tida como popular, acompanharemos uma subjetividade adolescente tentando encontrar seu lugar pessoal e social. Mesmo trabalhando na Rádio Panamericana e sendo membro da classe média lime-nha, Varguitas terá intensas relações com o pessoal da Rádio Central; principalmente com Pedro Camacho, o autor prolífico das produções novelescas que tanto lhe encantam e, tam-bém, ao Peru inteiro.

Nesse quadro, observaremos e refletiremos como ocorrem possibilidades de for-mação pessoal, social e profissional de subjetivações no campo da escrita literária. Se nor-malmente, pensamos que as identidades são realidades subjetivas compostas por um conjun-to de características estáveis, não é o que parece acontecer aqui. Ou seja, essa narrativa roma-nesca nos expressará as circunstâncias que perfazem entre-lugares que podem existir entre arte erudita e arte popular, além de acompanharmos como as formações subjetivas são di-namizadas entre personalidades de níveis sociopolíticos diferentes, sendo que um nível não exclui o outro.

A categoria da focalização narrativa nos será útil para refletirmos sobre essas re-lações entre Varguitas e seus desejos pessoais e profissionais aparentemente contraditórios. Nos servirá também para acompanharmos a construção narrativa através da técnica dos vasos comunicantes. Essa técnica é responsável pela disposição dos capítulos da narrativa, que nos apresenta ora a vida aventureira do protagonista, ora as radionovelas de Pedro Ca-macho. Sendo que no final, ambas as realidades serão fundidas em um contexto revelador de uma possível condição do escritor latino-americano proposta por Mário Vargas Llosa.

A narração de si nas malhas da outriedade

No romance *Tia Júlia e o escrevinhador*, de Vargas Llosa, o protagonista, que narra sua própria estória, já ocupa um lugar social definido, pois, no tempo da enunciação, conta-nos que publicara romances de reconhecimento internacional. Também nessa narrativa, a distância entre o jovem adulto e o adolescente de dezoito anos ficará atenuada com o uso do discurso indireto livre.

As situações de conjugação da instância enunciativa e da vivida ocorrem em situações importantes para o desenrolar da narrativa. Por vezes, de tão sutis que são, podem passar até despercebidas. No caso de Varguitas, podemos acompanhar essas mesclas de fontes em situações nas quais ele tem contato com aqueles que mais diretamente envolveram-se na sua formação como pessoa e como escritor: com Pedro Camacho, com sua mãe, seu pai e com Júlia.

No primeiro caso, vemos Mário ter os seus primeiros contatos com Pedro Camacho. Instruído pelo diretor da Radio Panamericana a travar boas relações com o escritor boliviano que acabara de chegar a Lima, o rapaz reflete sobre o suposto comportamento exótico do novo colega, sem encampar o estereótipo que Genaro-filho colocara sobre o novo funcionário:

Lembrei-me de que, num momento de nossa conversa da véspera, no seu covil da rádio Central, o artista havia dogmatizado, com fogo, sobre os cinquenta anos do homem. A idade do apogeu cerebral e da força sensual, dizia, da experiência digerida. A idade em que se era mais desejado pelas mulheres e mais temido pelos homens. E havia insistido, de modo muito suspeito, que a velhice era algo “optativo”. Deduzi que o escriba tinha cinqüenta anos e que a velhice o aterrorizava: um raiozinho de fraqueza humana nesse marmóreo espírito (LLOSA, 2012, p. 47, grifo nosso).

Pedro Camacho é uma das figuras que mais chamou a atenção de Mário, em seu percurso formativo, expresso ficcionalmente dos 18 aos 26 anos. O adolescente, nessa altura, já tinha o hábito de fazer uma série de leituras de ficção e de teoria literária e, como já mencionamos, realmente acalentava o desejo de ser um escritor reconhecido. Nesse contexto, uma faceta de si mesmo pode ser capaz de reconhecer o que seria um embuste literário aquele caso de Pedro Camacho. Mas quando esse reconhecimento parece encorpar-se, um movimento de afeto positivo surge para amenizar os possíveis defeitos no comportamento pessoal, na metodologia e na produção novelesca de Camacho.

O comportamento de Mário é, então, dirigido por uma condescendência que insiste em não limitar as possíveis impressões que tem de Camacho. Entre ambos surge uma relação amistosa, que enternece o rapaz e o influencia em sua fala sobre as peculiaridades do

autor dos melodramas radiofônicos. Quando alguma suspeita paira sobre alguma impressão sua, uma espécie de carinho envolve a avaliação, atenuando as esquisitices e desequilíbrios objetivamente percebidos.

A situação, criada pela incompreensível simpatia que o adolescente sente pelo homem mais velho, poderia ser analisada pelo narrador adulto que, já com os dados do passado aparentemente sob controle, deveria ser capaz de produzir uma análise minuciosa da sedução que Camacho causava-lhe. Porém, não é essa a direção para a qual a mistura de vozes enunciativas parece apontar. “Eu-narrador” e “eu-narrado” comungam da sensação de mistério e de sedução causada por uma relação pessoal e profissional, que ainda os sensibiliza e mobiliza-os em direções nas quais a intencionalidade racional não tem utilidade absoluta para reorganizar a vida.

Dessa forma, o interesse, a simpatia e a sedução continuam a agir sobre a subjetividade em produção da protagonista. Para ele, parece não importar a constatação objetiva dos limites artísticos e da trágica derrocada psicofísica no fim da carreira de Pedro Camacho, que nos é contada, de modo perturbado, no final da sua narrativa:

Pouco a pouco, não sem esforço, fui relacionando, aproximando, o que lembrava de Pedro Camacho com o que tinha diante de mim. Os olhos graúdos eram os mesmos, mas havia perdido o fanatismo, a vibração obsessiva. Agora seu brilho era pobre, opaco, fugidio e atemorizado. E também os gestos e a postura, a maneira de gesticular quando falava, esse movimento antinatural do braço e da mão que parecia o de um vendedor de feira, eram os de antes, assim como sua incomparável, cadenciada, acariciadora voz (LLOSA, 2012, p. 278, grifo nosso).

Mesmo que o fragmento não apresente o uso convencional do discurso indireto livre, podemos perceber como, no jovem de 26 anos, existe uma mistura de afetos que continuam a agir, independentes de uma evolução temporal. A certeza da ruína física e profissional de Camacho, que ocorre no fim do romance, coroaria de modo cabal as suspeitas que o adolescente tinha aos dezoito anos, como vimos no fragmento anterior. A ambiguidade judicativa continua, porém, quando Varguitas ainda percebe a “incomparável, cadenciada e acariciadora voz” que o seduzia e ainda toca, incompreensivelmente, as cordas do seu coração².

Outro exemplo do uso do discurso indireto livre, também mais em clave qualitativa que quantitativa, é visto quando o rapaz encontra sua mãe que retornara a Lima, para evitar o casamento do filho com Tia Júlia. Tentando convencer a mãe da importância dessa relação para sua felicidade no matrimônio atípico, vemos a linha argumentativa usada:

Tentei fazê-la sorrir, com uma brincadeira que acabou sendo de mau gosto (“mas, mamãe, você deveria estar feliz, eu me casei com uma grande amiga sua”); logo,

2 | Luiz Edmundo Bouças Coutinho, em seu ensaio intitulado *Do jogo intertextual em Tia Júlia e o escrevinhador*, aponta bem a qualidade de duplicidade que perfaz a relação Mário-Camacho. O ensaísta acompanha os comportamentos ambíguos de Mário que, mesmo conhecendo os cânones literários europeus, é seduzido pelo espírito folhetinesco da prosa do companheiro Pedro Camacho. E quando vemos Mário assumir alguns dos procedimentos de Camacho, temos a possibilidade de acompanhar como um texto pós-moderno segue seu curso de composição heterogênea e libertária. Vale a pena acompanharmos um dos desdobramentos que Coutinho faz sobre esse tema: “Na cena de possibilidade que entreabre Tia Júlia e o escrevinhador, podemos, naturalmente guardando as proporções intencionais de uma ótica bastante particularizadora, dizer que ‘dividir’ metaforicamente a Remington com Camacho é para Llosa irmanar um fascínio gêmeo. Por outro lado, e no vigor dessa cena, a intromissão dos ‘fragmentos’, dos ‘capítulos’ das radionovelas recriados por Llosa, enganador Llosa-Camacho, cede ao prazer do autor de ouvir-se percorrer. Urge o desejo de celebrar-se igualmente no pretexto do duplo—frequentar seu reflexo—cúmplice, re-experimentando no prazer da re-escritura o esforço que rompe o limite parodístico entendido nos domínios rigorosos de seu sentido comum e puramente desmitificador e reorganizar sob o halo componente da letra a imagem que acena o espelho integral do risco que percorre e que se prolonga na co-autoria de voz e palavra” (1984, p. 218, grifo nosso).

porém, toquei em cordas mais sensíveis, jurando-lhe que não abandonaria os estudos, que me formaria advogado e que, inclusive, quem sabe, mudaria de opinião sobre a diplomacia peruana (“os que não são idiotas são maricas, mamãe”) e ingresaria no Ministério das Relações Exteriores, o sonho de sua vida (LLOSA, 2012, p. 257, grifo nosso).

A marcação duplicada nos trechos grifados, parênteses e aspas, parece expandir a origem enunciativa de uma fala que deveria ser apenas a do adolescente. A experiência amorosa e marcante poderia ser vista em sua suposta completude pelo “eu-narrador” em sua fase mais madura. Mário pode voltar ao passado e ver que sua família tinha razão em vaticinar o fracasso do casamento inusitado, no qual se jogava sem grandes preocupações com o futuro. Porém, mesmo sendo capaz de fazer um balanço racional da aventura, ele parece não estar convicto de que a relação fora mais negativa do que positiva para sua vida.

O comportamento arriscado, que parecia beirar a idiotice para a avaliação de sua família, ainda fala alto para Varguitas. E a marcação das falas de convencimento, feitas à mãe, soa como se fosse dirigida a ele próprio em um momento de sua vida que deveria já ser pautado pelos convencionalismos sociais, ocasionados pelo segundo casamento, agora com sua prima Patrícia. O jovem aventureiro que colocava sua vida e os valores de sua família em jogo para realizar desejos aparentemente incompreensíveis, mas prementes, adequara-se aos parâmetros comportamentais da família tradicional?

A lembrança intensa e de caráter ambíguo do arrojo afetivo concretizado com a parenta e a coragem para diferenciar-se da normalidade apriorística que o formaria como sujeito parecido com aqueles de sua família, são fatores que nos fazem acreditar que a adequação existencial do rapaz não chegou a um termo final. O que corrobora o sentido de que essa narrativa também apresenta uma subjetividade em processo de produção e não como um produto acabado, semelhante às narrativas homodieéticas de formação convencional.

Enfim, sentimentos atemporais também dizem respeito à importância que o pai e Tia Júlia possuem para Mário. O pai, quando sabe do casamento feito em segredo, tem um de seus rotineiros acessos de raiva e promete denunciar a “corruptora de menores” à polícia. No entanto, o rapaz parece não se atemorizar mais: “Em seguida, haveria o julgamento, mas ele estava certo de que, examinadas as circunstâncias – quer dizer, dado que eu tinha dezoito e não doze anos –, era impossível que a acusação prosperasse: *qualquer tribunal a absolveria*” (LLOSA, 2012, p. 261, grifo nosso).

Quem absolve Tia Júlia no fragmento? O adolescente pressionado pelo pai ou o jovem escritor relembando os acontecimentos passados, já no alto de seus vinte e seis anos? A convicção plena da absolvição seria mais típica dos arroubos adolescentes. A flexibilidade valorativa, quanto aos comportamentos e sentimentos complexos dos seres humanos, já seria consequência de um jovem, que vai se tornando adulto, e mantém a vivacidade e eclétis-

mo típicos de uma fase formativa. Fase formativa na qual o mundo das vastas e ilimitadas possibilidades existenciais é uma verdade mais plausível, e não apenas uma miragem que produziria uma irremediável melancolia de um sujeito conformado em síntese disjuntiva exclusiva.

No meio dessas duas possibilidades, podemos ver como o mais interessante da situação é justamente essas aberturas de solução para o conflito, que a linguagem literária permite. A absolvição pode acontecer de variadas formas ou talvez nem ter acontecido em sua integridade, já que o texto, com o uso de sentidos indiretos, não chega a um ponto final. colonizador e colonizado). Não se trata de considerar propriedade e empréstimo, sujeitos e processos devedores e credores; mas, principalmente, de apropriações, de experiências comuns, de interdependências de todo tipo entre culturas diferentes, das necessidades que essas culturas têm umas das outras, assim como as literaturas, assim como na expressão da língua laboutansiana.

Identidades transversais e vasos comunicantes

É curioso perceber que adentramos o espaço ficcional de Tia Júlia e o escrevinhador por uma visceral e labiríntica epígrafe:

Escrevo. Escrevo que escrevo. Mentalmente me vejo escrever que escrevo e também posso me ver a me ver escrevendo. Lembro de mim já escrevendo e também me vendo escrever. E me vejo lembrando que me vejo escrever e me lembrando que me vejo lembrando que escrevia e escrevo me vendo escrever que me lembro de ter me visto escrever que me via escrevendo que lembrava de ter me visto escrever que escrevia e que escrevia que escrevo que escrevia. Também posso me imaginar escrevendo que já havia escrito que me imaginaria escrevendo que havia escrito que imaginava a mim escrevendo que me vejo escrever que escrevo

SALVADOR ELIZONDO, O grafógrafo

(LLOSA, 2012, p. 6).

Este paratexto nos alerta, já na abertura na narrativa, que as sequências de ações não ocorrerão em disposição conservadora, apesar de o narrador, em certa parte do texto, nos dizer que sua índole de escrita o leva para a estética do Realismo. Nesse ponto, vemos que há certo distanciamento da escrita de Llosa em relação àquelas convenções fantásticas do *boom* da escrita literária latino-americana que fez fama mundial a partir da década de 50. No entanto, se o registro semântico de romance em estudo é explicitamente realista, há como que um veio labiríntico que subjaz sua estrutura. Como mencionamos no início de nossas reflexões, o texto é montado de forma a contrapor o relato das aventuras que envol-

vem a vida da protagonista Varguitas e o relato das aventuras das radionovelas de Pedro Camacho.

Essa aparente justaposição de capítulos não é tão simples quanto aparenta, pois é mais que a mera soma de partes. Como acompanhamos as intersecções discursivas e subjetivas, com base na técnica do discurso indireto livre, na parte anterior, também podemos perceber que há uma espécie de deslocamento dessa técnica de falas híbridas na engenharia das acoplagens dos capítulos desse romance. Para darmos curso a nossa análise, é necessário voltarmos à técnica do discurso indireto livre, agora em sua dimensão mais teórica.

Em seus costumeiros e vastos estudos teóricos e críticos, Mario Vargas Llosa escreve um livro referencial sobre a obra de Gustavo Flaubert³. Nesse estudo, além de outros temas, discute o que seria o discurso indireto livre. Para ele:

El estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario — el narrador omnisciente— parece volatilizarse. El lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno mismo de esa intimidad, de estar escuchando, viendo, una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en expresión oral, es decir, siente que comparte una subjetividad

(LLOSA, 2011, p. 188).

Instala-se, pois, o fenômeno de duas vozes que, numa fusão, perdem seu estatuto de individualidade, que para existir em si mesma teria de ser separada de outras individualidades. Esse fato estabelece uma situação heterogênea nas emissões enunciativas, pois não se saberia qual é a fonte de emissão da voz. Há, pois, um compartilhamento e dialogismo entre a subjetividade encarregada do relato e a subjetividade que vivencia as ações relatadas. Um espaço híbrido, múltiplo e heterogêneo é criado.

Sobre essa modalidade discursiva, o teórico francês da narrativa memorialista, Philippe Lejeune, também nos auxilia:

O estilo indireto livre é também uma figura narrativa, fundado a partir dos fenômenos de eclipse. Sua função é de integrar um discurso reportado ao interior do discurso que o reporta, realizando uma 'fusão' em favor da qual as duas enunciações vão se misturar. [...] Assim é obtido uma hibridização das duas enunciações: entende-se uma voz que fala no interior de uma outra (LEJEUNE, 1980, pp. 18-19).

A eclipse que surge nessa relação de vozes estabelece um discurso complexo, em que a voz do ator penetra (ou é penetrada por) a estrutura formal do discurso do narrador,

3 | *La orgia perpetua* (2011) é tido como um estudo clássico, no panorama mundial, para a compreensão da obra do escritor francês Gustave Flaubert, particularmente em relação ao romance *Madame Bovary*.

como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz dual. Essa situação acaba por fazer desaparecer as marcas de especificidade pessoal da narrativa. Nesse caso, instalar-se-ia uma espécie de monólogo interior polimorfo que torna difusas a compleição subjetiva, a espacialidade accional e a temporalidade organizadora de relações causais.

Os teóricos da narrativa Reis e Lopes acrescentam uma nuance de cunho psicológico a esse tipo de discurso, que é dual pelo fato de deter as funcionalidades representacional e actorial, sem que uma sobreponha-se a outra. Existiriam em sua plenitude, porém não isoladamente. Para esses autores:

O discurso indirecto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico, ou de acentuada empatia (REIS; LOPES, 1994, p. 321, grifo nosso).

A “atitude difusa do narrador”, perante o ator que é ele próprio em outra época, marca a tentativa de se articular um sujeito textual que não seja apenas mais uma projeção iluminista do sujeito. No processo de auto-descoberta, que impõe mecanismos de construção e desconstrução dialéticos, o discurso indireto livre pode criar condições para um comportamento irônico, satírico e, até mesmo, de simpatia na relação entre a personalidade adulta e a personalidade das fases que possuem grande importância em seu processo formativo.

No caso específico da narrativa de formação do artista há, também, uma postura irônica, no sentido de questionar, reviver e reconstruir o passado, que atinge os dois planos da escritura. Mas também, tanto o enunciado quanto a enunciação são envolvidos por uma cumplicidade afetiva que, mesmo ao lado dos estados cognitivos, pulveriza as distâncias espaço-temporais, possibilitando a emergência de sentimentos e judicções variados sobre as situações contemporâneas e aquelas vividas, sendo que, apesar da tônica de ironia, um forte elo de simpatia une as duas instâncias.⁴

Essa cumplicidade, feita pela simpatia, ocorre em uma série de estados: nas alegrias, por vezes desinteressadas, do passado; na necessidade da moratória psicossocial do presente; nas dores, não tão compreendidas, das horas importantes do período de formação; no sentimento de que o impulso para a ação artística terá seu curso satisfeito; na convicção de que a prática artística não é feita apenas pela apreensão de um construto teórico consolidado de modo apriorístico; mas sim, que esse construto e sua operacionalização efetiva ocorrem em constante movimentação, que, necessariamente não é de caráter teleológico.

A simpatia, ocasionada pelo discurso indireto livre, torna difusos a constituição, lugar e tempo do narrador e do ator e mostra como a divisão do tipo homodiegético dá-se mais no âmbito de grau do que da espécie do subtipo que é escolhido.

Dessa forma, acompanhamos, no romance em questão, um dos marcadores tex-

4 | Essa simpatia diz respeito ao natural envolvimento da subjetividade em produção com as demais subjetividades; seja a sua própria subjetividade, em fases diferentes, seja as demais subjetividades que estão a volta dos protagonistas e colaboram na formação de sua história. Para Laplanche e Pontalis a simpatia corresponde àquilo que, no freudismo, denominou-se narcisismo secundário ou: “aquela estrutura permanente do sujeito em que os investimentos do ego não visam a si próprio, mas aos objetos e seres que estão a sua volta, mesmo que uma formação narcisística primária nunca seja completamente abandonada” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 290).

5 | Jaap Lintvelt (1989, pp. 79-90) reflete sobre a focalização narrativa homodieética. Sobre essa estratégia discursiva literária, o autor considera duas divisões que seriam: a do narrador homodieético autoral, aquele que, semelhante ao onisciente, teria conhecimento integral e atemporal sobre a sua própria história, mas com certo distanciamento vivencial e judicativo; e o homodieético atorial, aquele que mistura suas sensações, emoções, saberes e vivências com o protagonista, que é ele mesmo no passado. Assim, haveria uma imbricação entre os tempos, as vivências e as subjetividades que envolvem essa focalização.

6 | LEJEUNE, 1980, pp.14-15. .

tuais que é o uso do discurso indireto livre e suas consequências para a constituição do narrador e do uso de suas perspectivas. Tentamos, pois, demonstrar como o narrador homodieético autoral e o narrador homodieético atorial⁵ são dispostos em uma dinâmica de diferenciação, porém, ao mesmo tempo, em uma espécie de inclusão funcional. Mesmo que quantitativamente um tipo narrativo supere o outro, no plano qualitativo, que diz respeito à subjetividade em produção no decorrer no texto, a relação é de caráter inclusivo. O passado não seria, assim, um restrito conjunto de representações catalogadas em um arquivo que existiria sob a organização e controle de uma intencionalidade já formada e completamente segura de si mesma.

O narrador homodieético autoral, nesses casos, parece eclipsar-se perante à emergência da representação-experienciação das vivências do narrador homodieético atorial. É sensibilizado, de forma simpática e sincera, pelos movimentos afetivos vividos no passado, ao lado dos sentimentos e sentidos do presente, não tão controláveis de modo objetivo, como nos aponta Phillipe Lejeune⁶.

Esse descontrole, ou condição maleável dos processos formativos, ocasiona as comuns (con)fusões das fontes enunciativas e aponta, ainda, para um outro elemento estruturante das narrativas de formação, que é o seu modo peculiar de articulação da memória: essa função cognitiva de retenção e transformação de dados e afetos que funciona de forma assistemática, tendo em vista os padrões do pensamento racional misturados às sensações e emoções.

Ao lado da estratégia do discurso indireto livre, vemos que a narrativa de *Tia Júlia e o escrevinhador* usa outra estratégia discursiva que parece surgir desta primeira, ou então assemelhar-se a ela por seu caráter funcional. Falamos da estratégia dos vasos comunicantes que Mário Vargas Llosa teoriza em seu livro a respeito da produção literária de Gustave Flaubert, que mencionamos acima. Enquanto o discurso indireto livre pode ser percebido no plano oracional da formulação das sequências narrativas, os vasos comunicantes funcionam em outro nível. Esse nível seria aquele da junção das sequências e, no caso de nossa narrativa em estudo, na junção dos capítulos.

O romance, como já mencionamos, é montado pela relação de capítulos que, respectivamente, expressam as aventuras de Varguitas e as radionovelas de Pedro Camacho. Normalmente, os capítulos ímpares dizem respeito à vida da protagonista, e os pares, às várias histórias melodramáticas escritas por Camacho, que nos são apresentadas em sua íntegra. No decorrer da sequência narrativa do romance, sentimos que se respeita a autonomia dos capítulos. No entanto, com leitura mais apurada, percebemos que as ações, situações e configurações de valores vão-se imbricando a ponto da autonomia de cada capítulo ficar difusa. No final, tanto imaginário quanto valores sociopolíticos estão tão misturados que fica impossível diferenciar suas identidades originais.

A estratégia construtiva dessa fusão é ocasionada pelos vasos comunicantes. Mário Vargas Llosa explica essa técnica, percebida na obra de Flaubert e utilizada também

nesse seu romance:

Los distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas. Hay vasos comunicantes cuando la unidad es algo más que la suma de las partes integradas en esse episodio, como ocurre durante los «comicios agrícolas». [...] Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya «comunicación» entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo. En algunos casos, la comunicación puede ser mínima, pero si ella no existe no se puede hablar de vasos comunicantes, pues, como hemos dicho, la unidad que esta técnica narrativa establece hace que el episodio así constituido sea siempre algo más que la mera suma de sus partes (LLOSA, 2008, pp. 89 à 90).

A junção de sequências, aqui no caso dos capítulos, não é feita apenas sob a dinâmica da soma das partes, que não afetaria a natureza dessas unidades. Há a criação de uma nova atmosfera que transforma os sentidos dos capítulos. As realidades distintas são movidas por uma dinâmica rizomática⁷. As diferenças dos múltiplos e heterogêneos sentidos são neutralizadas ou atenuadas, dando margem à construção de um enredo complexo e mais próximo da realidade também complexa que se representa de modo artístico. O registro da narrativa realista é enriquecido pelo estabelecimento de um *locus* existencial no qual as identidades, tanto de contextos quanto de subjetividades, adquirem a natureza da transversalidade, existindo em relação de sínteses conjuntivas inclusivas.

Assim, acompanhamos a índole e os desejos da protagonista Varguitas se deslocando por caminhos que a perspectiva do narrador adulto não tem o poder completo de controlar. Vimos como ele se esforça para conquistar os saberes de produção literária que o colocariam no campo da produção cultural erudita. Suas leituras dos clássicos autores e seus exercícios esforçados de escrita literária demonstram isso. No entanto, há, nos desvãos de seus desejos, aquela vontade de também compreender como funcionam os mecanismos de produção cultural popular. Talvez por isso, surja seu fascínio pela maneira de composição literária do folhetinesco Pedro Camacho, como o protagonista nos conta:

Sempre tive curiosidade de saber que talentos fabricavam aqueles seriados que entretinham as tardes de minha avó, aquelas histórias que costumava ouvir de

7 | A ideia de rizoma vem dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, pp. 10-36). Para esses pensadores franceses contemporâneos, o rizoma seria uma alegoria de como os fenômenos funcionam de modo ontológico; ou seja, suas características constitutivas seriam feitas pelos princípios de conexão, multiplicidade, heterogeneidade, cartografia móvel e a-significância.

repente em casa de tia Laura, de tia Olga, de tia Gaby ou nas casas de minhas numerosas primas, quando ia visitá-las (nossa família era bíblica, mirafiorina, muito unida) (LLOSA, 2012, p. 9).

Essa quase obsessão pelo radionovelistas também entra para o campo da existência pessoal. Além de desejar conhecer a obra de Pedro Camacho e o seu processo de produção industrial de narrativa, Varguitas quer conhecer a própria natureza humana do autor folhetinesco. Assim, desde o começo da narrativa vemos a maneira que ele descreve minuciosamente como esse sujeito se configura, com detalhes:

Falava sério demais e me dei conta de que mal notava que eu o acompanhava ali; era desses homens que não admitem interlocutores, mas apenas ouvintes. Igual à primeira vez, me surpreendeu a absoluta falta de humor que havia nele, apesar dos sorrisos de boneco — lábios que se levantam, testa que se enrugam, dentes que aparecem — com que enfeitava seu monólogo. Falava tudo com uma extrema solenidade, o que, somado à dicção perfeita, ao físico, à roupa extravagante e aos gestos teatrais, lhe dava um ar terrivelmente insólito. Era evidente que acreditava ao pé da letra em tudo o que dizia: via-se, de imediato, que era o homem mais afetado e o mais sincero do mundo (LLOSA, 2012, p. 32).

A figura de Pedro Camacho já é vista com exotismo pelos seus colegas de trabalho. Afinal é um autor de origem boliviana e produtor do que seria uma subliteratura. E sendo assim, nada mais natural que lhe imputar características etnocêntricas. Esse quadro de marginalização fica mais evidente quando o radionovelistas entra em crise mental no árduo trabalho de escrever uma infinidade de novelas para preencher a sedenta grade de programas da Rádio Central. Nessa fase, o romance toma novos rumos, pois acompanhamos a degradação do que seria o vistoso e anteriormente bem-vindo trabalho de Camacho. O autor começa a misturar personagens, tempos, lugares e ações de suas várias novelas. O público estranha a produção e os donos da rádio o internam em uma clínica de reabilitação.

Ao fim da narrativa, percebemos que os sentidos dos capítulos da ficção melodramática se fundem com os capítulos das histórias pessoais de Varguitas. Já não há distinção entre um e outro. E a técnica dos vasos comunicantes como se nos abre um panorama complexo que nos mostra as conexões da vida do “eu narrador” com a vida do “eu narrado”, entre Varguitas e Camacho, entre a arte séria e a arte popular, entre a sociedade peruana e a sociedade europeia, na perspectiva de se problematizar uma suposta redenção do escritor latino-americano usando as vias da arte canônica do velho continente.

No curso da vida ficcional e da biografemática, sabemos que Varguitas, casa-se com a Tia Júlia, viajam para vários países, mas separam-se após oito anos. Em seguida, ele

volta para o Peru e se casa com sua prima Patrícia, no que se apaziguam os ânimos da família, que era contra o primeiro casamento. O protagonista já escreve de modo profissional e parece seguir rumo ao reconhecimento de sua carreira pelo campo literário de sua sociedade, como nos exemplifica a passagem:

Estava escrevendo um romance situado na época do general Manuel Apolinario Odría (1948-1956), e no mês de minhas férias limenhas, ia, duas manhãs por semana, à hemeroteca da Biblioteca Nacional, folhear as revistas e periódicos daqueles anos e, inclusive, com algo de masoquismo, ler alguns dos discursos que os assessores (todos advogados, a julgar pela retórica forense) faziam o ditador pronunciar (LLOSA, 2012, p. 239).

O romance que Varguitas escreve é *Conversa na Catedral*, narrativa que viria a ser uma das obras mais representativas do autor. Nela, cria-se um grande painel de vidas pessoais e da sociedade peruana à época de um dos mais densos períodos de ditadura política do Peru. Nessa narrativa, não vemos a presença marcante da estratégia do humor, que ocorre através das ironias e paródias presentes em *Tia Júlia e o escrevinhador*; sequer a presença sistemática dos vasos comunicantes que hibridizam rizomaticamente realidades diferenciadas. O registro aí é de uma seriedade cética que discute os rumos sociais que um país latino-americano toma e que exige do autor literário um posicionamento político mais objetivo, mesmo que a narrativa tenha a tônica dos deslocamentos estéticos.

Sendo o nosso romance em estudo posterior ao *Conversa na catedral*, pensamos que o autor encontrou novas modalidades de expor contextos de produção de subjetividades mesclados a contextos sócio-políticos. Ironias, humor, *collages* autobiográficas, simpatias pelas outridades, juntam-se para a apresentação de possibilidades comportamentais e relacionais que, apesar de suas diferenças convencionais, dialogam entre si e permitem a construção de outras realidades.

Considerações finais:

Tia Júlia e o escrevinhador é um romance de lavra peculiar na produção de Mário Vargas Llosa. Ao mesmo tempo em que trata de temática séria, a formação de um escritor “na periferia do capitalismo”, permite-se ao uso de humor e ironia, nas apresentações da radionovelas melodramáticas, e a uma complexa discussão sobre identificação simpática entre subjetividades e realidades socioculturais heterogêneas. Se por um lado coloca em discussão a produção artística séria frente à produtividade artística popular de uma sociedade como a peruana, e por extensão a latino-americana, também nos coloca a possibilidades de essas existências dependerem uma da outra mais do que pensamos.

O caráter rizomático das vozes, ações e situações são exemplificados pelo uso do

discurso indireto livre e pela técnica dos vasos comunicantes presentes na narrativa. Esses usos permitem que se veja a produção das identidades transversais, tanto dos fenômenos culturais e sociais, quanto das formações subjetivas. Assim, as fronteiras entre o individual e o coletivo, entre a arte erudita e a popular, entre aspectos sociopolíticos da América Latina e da Europa, ficam maleáveis, difusas e deslocam-se através das possibilidades dialógicas.

O escritor latino-americano, ao representar artisticamente a si mesmo como escritor literário e a sua sociedade latino-americana, não se envergonha de uma suposta inferioridade frente ao cânone e valores de outras sociedades. Ao contrário, usa das estratégias que permitiram a construção desse cânone e valores para repensar as técnicas e os valores que dão conta, mesmo que provisoriamente, da realidade estetizada de sua cultura e de sua personalidade, que não são insuladas, mas movente e dialética nos encontros com a outridade.

Nesse quadro, *Tia Júlia e o escrevinhador* é de categoria semelhante àqueles romances que discutem a formação identitária do escritor e intelectual latino-americano e que se sabem em constante desterritorialização, apesar de sentirem a necessidade de certo enraizamento no que seria a possibilidade da fixação em solo firme e único. Ao lado da vontade de fixidez, parece falar mais forte a sensação dos deslocamentos constantes nos quais a identidade contemporânea, tanto das subjetivações quanto da formação artística, é lançada, como lembram as reflexões do pensador Félix Guattari:

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários - corpo, clã, aldeia, culto, corporação... Não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado.

(GUATTARI, 1992, p. 11)

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 117

COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. “Do jogo intertextual em Tia Julia e o escrevinhador.” In: *Perspectivas: Ensaios de Teoria e Crítica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984, p. 218

DELEUZE, Gilles; **GUATTARI**, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 10-36

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 11

LAPLANCHE; **PONTALIS**. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 290

LEJEUNE. Philippe. *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil. 1980, pp. 18-19.

LLOSA, Mario Vargas. *Tia Júlia e o escrevinhador*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, 249p. [*La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral/ Biblioteca Breve, 1977.]

_____. *La orgia perpetua*. Madri: Santillana Ediciones, 2011, p. 188

_____. *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008, p. 6

LINTVELT, Jaap. *Essai de typologie narrative de "point de vue"*. 2a. ed., Paris: José Corti, 1989, pp. 79-99x

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 3a. ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1984, p. 321