

**À ESTRATÉGIA NARRATIVA DOS VASOS
COMUNICANTES E AS LATÊNCIAS
TEMPORAIS NA TEORIA LITERÁRIA
DE MARIO VARGAS LLOSA**

Jorge Alves Santana
jorgeufg@bol.com.br

Estamos, aquí, ponderando una delicadísima materia, que no tiene que ver con los hechos escuetos, sino con las atmósferas sensibles, con la emotividad y los perfumes psicológicos que emanan de la historia, y es en este dominio donde, bien empleado, el sistema de organización de la materia narrativa en vasos comunicantes, resulta más efectivo.

(LLOSA, 1997, p. 88)

¿Por qué podían, con tanta desfachatez, vivir en la esquizofrenia ética, desmintiendo a menudo con sus acciones privadas lo que promovían con tanta convicción en sus escritos y actuaciones públicas?

(LLOSA, 1993, p. 158)

Escolher opções entre as coisas que o futuro aguarda é a base e moldura para o que chamamos “ação”.

(GUMBRECHT, 2012, p. 85)

INTRODUÇÃO

Mario Vargas Llosa frequentemente aliou, e continua a aliar, sua produção ficcional às reflexões metódicas e críticas sobre sua própria vida de escritor e as práticas e estratégias dos agenciamentos literários. Esta condição de olhar autorreflexivo está inserida no contexto psicossocial latino-americano em relação dialógica com o campo literário europeu. Ficção e teoria literária, em seu conjunto de obras, são percebidas e articuladas em um quadro orgânico de formação semelhante àquele expresso pela modalidade literária que é o *Künstlerroman*, ou o romance de formação do artista, de produção e divulgação comum tanto no século XIX quanto no XX.

O elemento *anãdido*, aquilo que também se acrescenta de factual à ficção, é um dos dados que acompanhamos com frequência em suas narrativas. Essa ótica singular da composição autorreflexiva e biografemática pode ser observada, por exemplo, no início de seu romance *La tía Julia y el escribidor*:

En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor (LLOSA, 1977, p. 6).

O escritor peruano coloca-se desde a mais tenra juventude no acentuado interesse¹ pelo campo literário. Sendo que essa afecção e inteligência são hibridizadas pela necessidade de também compreender outros campos de conhecimentos e de saberes, tanto das humanidades quanto da área das ciências sociais. Varguitas, apelido que o acompanha por toda a vida, cursará direito e também fará sua imersão no campo das letras, tanto para compreender os princípios estéticos da literatura quanto para compreender o poder de operacionalizar os princípios pragmáticos que tal prática literária lhe propicia e exige.

¹ O conceito de interesse/ *illusio*, e outros conceitos propostos por Pierre Bourdieu (1996), como a noção de campo e de agente social, bem como suas diretrizes metodológicas de razão prática, têm peso importante em nossas análises e serão devidamente desenvolvidos e referenciados no decorrer deste artigo.

O escritor é daqueles, pois, que utiliza o paradigma estético² como meio de compreensão e de intervenção na realidade sociohistórica na qual está inserido, como acompanhamos em depoimento do germanista italiano, amigo e colaborador de escrita de Llosa, Claudio Magris:

Vargas Llosa denuncia el abandono del empeño en la literatura contemporánea, en la cual, al parecer, muchos autores han renunciado a lo que una vez se llamaba el *engagement*. Él añade además que en América Latina un escritor no es solamente un escritor, sino que debe ser también otra cosa. Pero dice también que a veces somos lacerados por nuestros propios demonios y por los propios deberes hacia la causa pública y que, en ese caso, es necesario permanecer leales, en primer lugar, a nuestros propios demonios. He aquí otro problema fundamental para la literatura que con frecuencia es también una contradicción. Existe el intelectual que se entrega esencial y explícitamente a la causa pública y existe el escritor que se halla esencialmente cautivado en el combate con sus propios demonios. ¿Qué ocurre cuando un escritor es ambas cosas, como seguramente lo es él y lo soy yo también? (MAGRIS, 2011, p. 19).

O trabalho do literato desdobra-se, pois, no mínimo em duas plataformas: aquela do campo das subjetivações possíveis da identidade autoral frente às tradições culturais recebidas e aquela da coexistência autoral com as formações discursivas que historicamente perfazem o tecido social de inserção da compósita realidade autoral. Assim, os tais “demônios pessoais” são deslocados, de modo predominantemente consciente e crítico, para o complexo e heterogêneo estado coletivo, no qual os demônios pessoais passam a existir em dinâmica de reciprocidade ontológica com os “demônios coletivos”.

Essa moldura epistêmica de certa produtividade literária é observada também na dimensão intratextual das ficções de Llosa. Um dos elementos estruturais e intrassistêmicos que expressa tal heterogeneidade de posturas é a estratégia composicional dos vasos comunicantes. Essa técnica é discutida com frequência pelo autor tanto em relação a narrativas clássicas, como o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, no estudo *La orgía perpetua*, quanto em suas próprias narrativas literárias.

² Por paradigma estético, acompanhamos as reflexões de Félix Guattari, em seu *Caosmose* (1992). Para o autor, a produção artística contemporânea visa também a desconstrução de dispositivos de subjetivação padronizada e de semióticas históricas de cunho totalitário. Assim, a produção artística teria, ao lado da função estética, condições para alterar realidades pragmáticas vivenciadas por suas variadas recepções no tempo e no espaço histórico. O enunciado, visto como texto literário intrínseco, é hibridizado pela enunciação, vista como conjunto de condições socioculturais pragmáticas da produção e da recepção de tais construtos artísticos.

A técnica dos vasos comunicantes está relacionada particularmente com as temporalidades dispostas no enunciado e na enunciação literárias. Uma de suas funções seria deslocar o clássico tempo cronológico para uma temporalidade rizomática³ e dialética entre os planos do passado, do presente e do futuro. Principalmente, observaremos aqui, como se produzem ambiências de latência em uma presentificação repleta de fragmentos temporais passados que se movem em dinâmica de síntese disjuntiva inclusiva. Esse fenômeno propicia a criação de identidades transversais em processo de subjetivação complexa nas movimentações que objetivam plenificar, na medida do possível, seus planos de satisfação desejosa intrapessoal e interpessoal.

A ESTRATÉGIA NARRATIVA DOS VASOS COMUNICANTES

Mario Vargas Llosa observa-se a si próprio como sujeito em formação no campo literário; seja como autor, seja como teórico da literatura. No entanto, não se encapsula no que poderia ser uma densa realidade reflexiva egoicizada, circunscrita, pois, ao que seria seu *Küntlerroman* exclusivista. Seu caráter pessoal e profissional sempre o predispôs aos encontros com pessoas que também se interessam pela produção literária e seu corolário.

Exemplo dessa postura de coexistência no campo literário, acompanhamos em uma de suas narrativas teóricas, de cunho teórico-autobiográfico-romanesco, que é *Cartas a un joven novelista* (1997). Há nesse livro um programa *in progress* sobre o campo cultural do escritor literário. A um jovem que lhe pergunta sobre o labor literário e a função que esse labor pode assumir nas realidades cotidianas, Llosa lança-se, com firmeza teórica e amorosidade política, na doação de seu *savoir faire*. Este arquivo de competência e de práticas literárias já consolidado internacionalmente, o que não impede sua genuína curiosidade de compreender mais sobre os avanços da área e sua consciência sobre a necessidade de se otimizar e divulgar mais ainda esse arquivo de conhecimentos e de saberes em constante evolução.

Esse texto, seminal para compreendermos o projeto estético do autor, trata de princípios teóricos do campo literário, de questões estruturais

³ Rizoma é um conceito pensado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), em seu livro *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. I. Supõem que qualquer fenômeno seja composto por qualidades fundantes, tais como: conexão, multiplicidade, heterogeneidade, a-significância e cartografia flexível.

pontuais da narrativa literária, do papel da crítica literária e, sobretudo, da função de intervenção político-social da qual o escritor também é partidário. Vejamos um ponto que norteará tal dialogia entre escritor amadurecido e jovem pretendente ao universo da literatura:

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. Esa es una de las seguridades que tengo, entre muchas incertidumbres sobre la vocación literaria: el escritor siente íntimamente que escribir es lo mejor que le ha pasado y puede pasarle, pues escribir significa para él la mejor manera posible de vivir, con prescindencia de las consecuencias sociales, políticas o económicas que puede lograr mediante lo que escribe (LLOSA, 1997, p. 7).

A questão da vocação literária é disposta em uma dimensão na qual o indivíduo também possui certo *quantum* de controle sobre o processo que executa. Nada de romantismos sobre autoria sobredeterminada de modo inflexível por fontes desconhecidas. Tentar compreender a complexidade e heterogeneidade da vida pragmática é um dos pontos relevantes da conversa que Llosa enceta com o jovem que lhe solicita resposta e, que muito provavelmente, possa até mesmo ser uma projeção alegórica do próprio Llosa, quando jovem e em começo de carreira como escritor.

Dos aspectos estruturais dessa narrativa de formação interpessoal, destacamos a técnica dos vasos comunicantes, estudada de modo sistemático pelo autor e utilizada recorrentemente em suas narrativas literárias. Llosa sistematiza seus estudos sobre essa técnica na narrativa de Flaubert, como mencionamos acima. Particularmente no núcleo dos “Comícios agrícolas”. Aí três temporalidades são transversalizadas: o evento cultural e econômico dos fazendeiros; a relação extraconjugal de Ema; os interesses de pessoas que usam o evento como possibilidade de ascensão social.

Os núcleos accionais não são apenas justapostos,⁴ continuando com suas singulares cargas semânticas. Ao contrário, ocorre a produção

⁴ Essa montagem de seqüências, com base espaçotemporal, também ocorre nas narrativas cinematográficas. O procedimento recebe várias disposições e classificações de acordo com o tipo de junção e dos efeitos gerados. Ressaltamos a montagem vertical, ou intelectual, proposta pelo cineasta russo e teórico do cinema, que é Serguei Eisenstein (2002), cujas reflexões implicam no cinema político que potencializa a recepção crítica e coautoral por parte dos espectadores. Tal efeito pragmático e politizado seria diminuído quando a montagem fosse apenas de natureza justaposta e perspectivada pela relação mecânica e acríica de causa e efeito.

de outra temporalidade, que é complexa, múltipla e heterogênea, o que acaba por produzir um tempo presente rizomático. Há, pois uma interdependência ontológica entre contextos díspares – tempo, espaços e ações – que, no entanto, não é explicitada pelo narrador. Cabe ao leitor intuir, perceber e sistematizar os novos sentidos proporcionados por esta presentificação alargada, e ao mesmo tempo intensa, que os vasos comunicantes produzem.

Diante disso, para Llosa, os vasos comunicantes são conformados por:

[...] 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, 1997, p. 89).

“[A]lgo más que la mera suma de sus partes” é uma afirmação desejosa de compreender a função de produção semântica, que não se oferece de modo tão realista quanto poderia nos fazer supor o projeto estético de, por exemplo, um Gustave Flaubert. O agenciamento literário produz então mais sentidos que a sequencialidade, tanto discursiva quanto de representação cronológica tradicional, é capaz de oferecer ao leitor. Outras dimensões temporais são mobilizadas e produzem uma gama de sentidos “estranhos” e não adequados à expectativa da redução temporal apenas justaposta de modo mecânico.

Essa diversa temporalidade, ocasionada pelos vasos comunicantes, também mobiliza o narrador, responsável pelo conserto/concerto dos planos das temporalidades presentes que surgem à sua frente, no ato da composição textual. Sua situação de autor é, então, complexificada, pois, ao mesmo tempo em que ele pensa produzir as temporalidades discursivas que montarão as engenharias de seu relato, acaba por também ser produzido por tais temporalidades.

De que natureza semântico-pragmática são feitos os contatos entre os núcleos accionais heterogêneos, no âmbito dos vasos comunicantes? Llosa constata que a estratégia torna o universo diegético flaubertiano

mais próximo das engenhosas veracidades da vida factual. Além do fato de que, sem interferências professorais do narrador onisciente, a montagem transversal expressaria, por si mesma, sentidos e judicações depreendidos da interação ativa que o leitor faria com o texto.

O presente da narrativa não seria preenchido apenas pelo que seria a narrativa principal, correspondente ao núcleo accional central do enunciado. No caso exemplificado, as relações amorosas de Ema Bovary são perspectivadas por situações que envolvem outros agentes sociais e outros grupos sociais. No entanto, como poderíamos supor de imediato, o núcleo accional da protagonista não se enfraquece. Ao contrário, seu teor dramático se potencializa na coexistência híbrida de outras subjetivações em curso. Há como que uma produção de espaços existenciais, através da temporalidade heterogênea e quase simultânea, que só podem atingir um denso grau de veracidade, no plano estético e ético, quando na dinâmica da coexistência de elementos múltiplos e heterogêneos.

Llosa nos esclarece que a estratégia dos vasos comunicantes é usada de modo recorrente na literatura ocidental. Seu apego ao exemplo de Flaubert não o impede de observar esse procedimento em outras narrativas, como as de William Faulkner e, sobretudo, nas de Julio Cortázar. Analisando várias narrativas desses autores, estabelece como que uma tipologia da explicitude semântica ocasionada pela técnica dos vasos comunicantes. Tal tipologia, por exemplo, pode ser balizada pela postura do narrador em demonstrar seu uso. Por vezes, algum narrador avisa-nos sobre a transversalidade temporal. Por vezes, silencia-se, deixando por conta do leitor a suposta reconstituição de um tempo multidimensional produzido.

O mais compreensível sobre esse contexto teórico é que talvez sequer a consciência autoral empírica tenha controle exato sobre a técnica dos vasos comunicantes. Por mais que sua percepção intelectual e afetiva se debruce sobre esse dado de produção textual, talvez haja a ação de dispositivos sociopolíticos que não sejam de fácil compreensão. Não queremos aqui, no entanto, tomar partido da crença cética de que o escritor, ao contrário de dominar o meio/produto semiótico de seu trabalho, invariavelmente, e de modo alienado, seja dominado por ele.

Para termos mais dados sobre o caso, temos de observar também a produtividade ficcional autorreflexiva de nosso Prêmio Nobel peruano em estudo.

TEMPORALIDADES MÚLTIPLAS E HETEROGÊNEAS DA EXPERIÊNCIA E O CAMPO DAS EXPECTATIVAS

As narrativas ficcionais de Mario Vargas Llosa costumam ser estruturadas por aquela dimensão biografêmica em encontro com a dimensão coletiva da sociedade peruana, na qual o escritor foi educado em fases importantes de sua formação pessoal. Três de suas principais narrativas literárias, escolhidas aqui de modo um tanto arbitrário, *Conversación en La Catedral* (1986), *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *El pez en el agua* (1993), estão inseridas na dinâmica do dialogismo e da transversalidade entre o plano de subjetivação egoica e o plano dos desdobramentos sociopolíticos historicamente coletivizados. Nessas narrativas, podemos acompanhar o uso, seus desdobramentos e possíveis efeitos semântico-pragmáticos advindos da técnica dos vasos comunicantes, de modos diferenciados.

No alentado e magistral romance *Conversación en La Catedral* (1986), acompanhamos o jovem Zavalita (uma instigante subjetivação ficcional do próprio Llosa?) rememorando sua juventude movida pelo desejo de tornar-se escritor reconhecido e divulgado, tanto na América Latina quanto na Europa. Junto aos planos pessoais, a narrativa nos apresenta a rica família de Zavalita envolvendo-se nas tramas políticas e econômicas do governo ditatorial do militar Manuel Arturo Odría Amoretti, ocorridas no Peru entre 1948 a 1956.

No quadro, também acompanhamos como o jovem Zavalita vai descobrindo o caso extraconjugal e homoafetivo que seu pai mantém secretamente com o negro motorista Ambrosio. Essa última personagem funciona como contraponto ao jovem em formação, para a longa conversa no Bar Catedral, que dá título ao romance. Ambrosio representa a outridade ex-cêntrica da sociedade peruana (é pobre, negro, analfabeto, elemento usado como arma pela ditadura de Odría e pela família burguesa de Zavala) e, ao mesmo tempo, o arquivo de verdades que pode revelar segredos de família ao jovem protagonista.

Vejamus como se abre essa narrativa, e como aí já começamos a observar certa dinâmica dos vasos comunicantes:

Desde la puerta de *La Crónica* Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? Los canillitas me rodean entre los vehículos detenidos por el semáforo de Wilson voceando los diarios de la tarde y él echa a andar, despacio, hacia La

Colmena. Las manos en los bolsillos, cabizbajo, va escoltado por transeúntes que avanzan, también, hacia la Plaza San Martín. El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? Frente al Hotel Crillón un perro viene a lamerle los pies: no vayas a estar rabioso, fuera de aquí. El Perú jodido, piensa, Carlitos jodido, todos jodidos. Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la Plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del Bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba a un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe (LLOSA, 1986. p. 3).

Em uma das avenidas centrais de Lima, vemos surgir o jovem Zavalita. Está imerso na rotina de seu trabalho de jornalista e nos planos de se tornar escritor renomado e útil para a construção de uma sociedade peruana melhor. No entanto, o narrador onisciente sai de sua posição neutra e nos oferece o que vai no foro íntimo do rapaz.

Ficamos surpresos ao ver emergir do meio de descrições minuciosas do centro de Lima, uma indagação como essa: “¿En qué momento se había jodido el Perú?”. O cunho é de dimensão coletiva. Pergunta-se sobre a precariedade social e política de um país que se contorce debaixo de um feroz regime ditatorial. Logo à frente, tal dimensão atinge o âmbito pessoal, quando o narrador desloca/ transforma a pergunta anterior: “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?”.

Os dois planos de ação e de reflexão, já apontados nesse início, seguirão em constante imbricação por toda a longa narração. Seu uso e efeitos vão ao encontro daquela presentificação produzida e produtora de multidimensões temporais que questionam os pressupostos de uma ordem existencial padronizada e única. A realidade problemática pessoal da protagonista não possui autonomia intrínseca. O mesmo vale para a trágica realidade de política ditatorial que se abate sobre o país. Ambas as realidades são expressas e representadas em imbricação estrutural e funcional. E a compreensão dessa realidade compósita é construída de modo tateante, tanto pela protagonista quanto para o narrador onisciente que parece não ter domínio integral sobre sua onisciência, onipotência e onipresença.

Na tragicômica narrativa *La tía Julia y el escribidor*, a ênfase biografemática é maior e as características do *Künstlerroman*, mais visíveis. Personagens possuem nomes do universo empírico de Llosa. Seus conhecidos conflitos familiares e pessoais são expostos quase em

uma estética carnavalesca. Suas ações melodramáticas para se casar com a tal tia Julia, seus esforços para dominar as tecnologias da escrita literária e sua complicada ida para a Europa, são fatos detalhados nessa narrativa. Vejamos sua abertura:

En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor. Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de Informaciones de la Radio Panamericana. Consistía en recortar las noticias interesantes que aparecían en los diarios y maquillarlas un poco para que se leyeran en los boletines (LLOSA, 1977, p. 6).

Os vasos comunicantes são articulados no corpo dessa narrativa, quando seguimos um engenhoso jogo entre os capítulos da narrativa. Como observamos nessa abertura, seremos levados por núcleos accionais pertinentes às atitudes que o protagonista toma para realizar seu sonho de profissão digna e criativa de escritor literário, de um lado; por outro lado, acompanharemos a realidade maquiavélica e sufocante que envolve os escritores na sociedade peruana. Tais capítulos serão, pois, alternados entre os melodramas e sonhos vivenciados pelo protagonista Varguinhas e pelas melodramáticas, alienantes e carnavalizadas novelas radiofônicas escritas pelo colega de trabalho, Pedro Camacho.

Em uma pertinente discussão sobre os meios de produção da cultura de massa, Llosa imbrica os planos de sua formação pessoal, disposta na esfera ficcional, nos meandros dos hábitos culturais latino-americanos, com a produção cultural industrial que aliena milhões de peruanos diariamente.

Em uma leitura superficial, teríamos, de um lado, o sonho a ser conquistado através de esforços desumanos, porém recompensados; de outro, a dura realidade do contexto cultural latino-americano, no qual os sonhos e esforços articulados não recebem recompensa digna. A literatura aqui parece funcionar como um contraponto negativo às sobredeterminações alienantes da política sociocultural, na qual tanto o universo diegético quanto o polo de enunciação literária estão inseridos.

O que nos surpreende e nos encanta, com o uso que aí se faz dos vasos comunicantes, é que não há um explícito balanço positivista do uso dessa técnica. De modo explícito, observamos que um dos objetivos mais

superficiais seria o de demonstrar que os elementos melodramáticos das novelas de Pedro Camacho, tais como os amores desmedidos, a violência explícita, a exploração da sexualidade, as tramas de arrivismo social, a religiosidade redentora, são semelhantes aos elementos existenciais nos quais a protagonista está involuntariamente imersa. No entanto, os efeitos vão além dessa possibilidade de interpretação.

A técnica dos vasos comunicantes nos dispõe, nessa narrativa, as novelas radiofônicas escritas por Pedro Camacho, de grande sucesso no Peru inteiro, nos capítulos pares. Nos capítulos ímpares, acompanhamos a saga da personagem Varguinhas. Essa ordem e certa independência seguem seu curso até a situação em que o escritor de radionovelas sofre um esgotamento psicofisiológico, talvez ocasionado pela pressão que o conglomerado empresarial de comunicação lhe faz, para que ele escreva muitas novelas de sucesso popular e em curto tempo.

No período que antecede esse esgotamento de Pedro Camacho, suas novelas já revelavam certa confusão entre personagens, ações, tempos e espaços. O autor já misturava, sem intencionalidade positiva, elementos de narrativas singulares. Seu público já percebia as confusões, bem como seus padrões. O ápice de tal “descontrole” narrativo ocorre no capítulo XVIII, quando todas as personagens das novelas anteriores se misturam em núcleos de ações carnalizadas. O escritor é internado em uma clínica psiquiátrica. Quando é liberado, é visitado por Varguinhas que, se antes admirava a verve prolífica do escritor de melodramas, agora o vê com piedade, comparando-o consigo mesmo, diante das atitudes que tivera no caso com tia Julia, com seus pais e com suas preocupações em tornar-se escritor de renome internacional.

As ligações, através dos vasos comunicantes, poderiam, *a priori*, nos oferecer a ideia de que o narrador dessa narrativa discute o papel e a liberdade provisória do escritor contemporâneo diante dos dispositivos de alienação da indústria cultural. Esse talvez seja um dos temas do romance. No entanto, o contexto multidimensional também nos dá margens para outros sentidos. Entre eles, parece pairar sobre o romance o sentido de nossa incapacidade de lidar com alguns imperativos afetivos e interativos, no âmbito de nossas relações interpessoais, que não compreendemos de modo adequado e sobre os quais não temos o controle que conscientemente desejaríamos ter.

Por fim, observamos a narrativa híbrida que é *El pez en el agua*. Narrativa híbrida por se tratar de um diário da campanha política de Mario

Vargas Llosa à presidência do Peru, em 1990; além de certa ficcionalização de seus pungentes conflitos familiares, sobretudo com seu pai e, ainda, seu inesquecível caso de amor com a famosa tia Julia.

A narrativa nos esclarece, de modo minucioso, o projeto político social-democrata que foi, e ainda o é, tão caro a Llosa. Diante de um projeto populista, liderado pelo vitorioso Alberto Fujimori, vemos um narrador ansioso para nos demonstrar como a sociedade peruana torna-se vítima de políticos e de plataformas políticas carentes de comportamentos éticos, necessários para a transformação do país em um espaço democrático de verdadeira inclusão social. Para essa transformação efetiva, Llosa reflete principalmente sobre o papel do intelectual latino-americano perante a exigência de uma atuação política mais pragmática. Vejamos uma de suas observações quanto a esse papel do intelectual engajado:

No abundan en mi país los intelectuales respetables en este sentido. Lo digo con tristeza pero sabiendo lo que quiero decir. El tema me desveló, hace años, hasta que un día creí entender por qué los índices de deshonestidad moral parecían, entre las gentes de mi oficio, más elevados que entre los peruanos de otras vocaciones. Y por qué habían contribuido tantos de ellos y de manera tan efectiva a la decadencia cultural y política del Perú. Antes, me devanaba los sesos tratando de adivinar por qué entre nuestros intelectuales, y sobre todo los progresistas — la inmensa mayoría—, abundaban el bribonzuelo, el sinvergüenza, el impostor, el pícaro. Por qué podían, con tanta desfachatez, vivir en la esquizofrenia ética, desmintiendo a menudo con sus acciones privadas lo que promovían con tanta convicción en sus escritos y actuaciones públicas (LLOSA, 1993, p. 158).

Llosa costuma expressar, ainda hoje e com grande frequência, suas avaliações sobre as conjunturas políticas e culturais da sociedade peruana. Por agora, essa preocupação e ação são ativadas também no plano de plataformas políticas globais. Nessa narrativa, que seria predominantemente sobre sua campanha política no Peru, também observamos o uso da técnica dos vasos comunicantes. E talvez de modo já mais padronizado que nas sutis narrativas que abordamos anteriormente.

Em *El pez en el agua*, a imersão da protagonista na rede política peruana é representada em capítulos próprios. Nos outros, acompanhamos situações e ações que dizem respeito ao campo mais íntimo do autor. Algo semelhante ao que ocorre no romance *La tía Julia y el escribidor*, sem no entanto a ênfase ficcional que foi atingida pelos capítulos que nos trazem as radionovelas de Pedro Camacho.

Como observamos no fragmento acima, o narrador está a exigir um comprometimento ético de colegas intelectuais em relação ao projeto

político que pretende divulgar e consolidar na sociedade peruana. Assim, a ambiência temática parece ser de cunho predominantemente coletivo. Junto ao território social, temos também aqueles caminhos que se voltam para o que seria a vida mais íntima do autor. Exemplo disso é o capítulo XV, intitulado “La tía Julia”, que retoma um de seus temas ficcionais/factuais mais obsessivos. Nesse ponto, há uma espécie de retomada intertextual do que fora feito no romance *La tía Julia y el escribidor*.

A multidimensionalidade temporal, espacial e accional dessa narrativa, apesar da presença de elementos do campo afetivo do autor, dá curso à ênfase coletiva quando, ao seu final, o narrador nos oferece certo balanço cético sobre sua empreitada no mundo político:

Sometido a duras pruebas cuando comenzaba a vivir por cuenta propia, el Movimiento Libertad, nacido bajo aquel auspicio multitudinario del 21 de agosto de 1987 y el sortilegio de los cuadros de Szyszlo, se halla en un momento crítico de su existencia. No sólo porque la derrota de junio de 1990 mermó sus filas, sino, porque, la evolución de la política peruana desde entonces, lo ha ido confinando a una función más bien excéntrica, como al resto de los partidos políticos. Hostigado o silenciado por unos medios de comunicación que, con pocas –admirables– excepciones, sirven atados de pies y manos al régimen, privado de recursos y con una militancia reducida, ha sobrevivido, sin embargo, gracias a la abnegación de un puñado de idealistas, que, contra viento y marea, siguen defendiendo, en estos tiempos inhóspitos, las ideas y la moral que nos llevaron hace seis años a la plaza San Martín, sin sospechar los grandes trastornos que de ello se derivarían para el país y para tantas vidas particulares (LLOSA, 1993, p. 274).

O balanço sobre a filiação e a atuação de Llosa em uma pragmática frente política toma seu corpo aparentemente definitivo. Porém, a inflexibilidade da junção entre tempo e espaços dispostos pela narrativa é perturbada pela constatação de que tal quadro de movimentação social e política adquire sua razão de ser quando também é colocado na transversalidade das vidas particulares, movidas por percepções e sentimentos em constante convulsão.

O uso da técnica dos vasos comunicantes parece que nos aponta, nesse caso, para a necessidade de perspectivarmos a realidades representadas de acordo com as possibilidades de percepção e de interpretações possíveis em sociedades historicamente estratificadas. Dessa forma, pensamos que Mario Vargas Llosa, através do uso da estratégia dos vasos comunicantes, produz um espaço de fruição estética e de reflexões sobre o conjunto das díspares experiências humanas. Essas experiências estão dispostas nos encontros interpessoais e interinstitucionais, frente às expectativas

humanas, dispostas nas temporalidades múltiplas, por vezes de índole exclusiva, e por vezes, inclusiva.

LATÊNCIA TEMPORAL E A *ILLUSIO* DO ESCRITOR ENGAJADO

Em um famoso texto publicado no Brasil, Mario Vargas Llosa insiste em divulgar sua reflexão sobre uma das funções da literatura, que julga das mais relevantes. Ou seja, o campo artístico, sobretudo o literário, possui a capacidade de representar e expressar os negativos universos existenciais tradicionais, bem como o instrumental necessário para os enfrentamentos e para as transformações desses universos desumanizados e desumanizadores. Acompanhem parte de seu raciocínio:

A literatura, enquanto aplaca momentaneamente a insatisfação humana, incrementa-a e, fazendo que se desenvolva uma sensibilidade inconformista em relação à vida, torna os seres humanos mais aptos para a infelicidade. Viver insatisfeito, em luta contra a existência, significa empenhar-se, como dom Quixote, bater-se contra os moinhos de vento, condenar-se, de certa forma, a viver as batalhas travadas pelo coronel Aureliano Buendía, em *Cem anos de solidão*, sabendo que as perderia todas. Isso é provavelmente verdadeiro; mas também é verdadeiro que, sem a revolta contra a mediocridade e a sordidez da vida, nós, seres humanos, ainda viveríamos em condições primitivas, a história teria acabado, não teria nascido o indivíduo, a ciência e a tecnologia não se teriam desenvolvido, os direitos humanos não teriam sido reconhecidos, a liberdade não existiria, porque tudo isso nasceu de atos de insubmissão contra uma vida percebida como insuficiente e intolerável (LLOSA, 2015, p. 3).

Grande autoridade e responsabilidade operacionais são colocadas sob o encargo, pois, da arte literária, bem como sobre os ombros do artista imerso em seu campo social. Por sua vez, o campo literário é revestido por um quase natural aspecto de redenção das disfunções sociopolíticas de nossas contemporaneidades e daquelas futuras. A sensibilidade inconformista em relação à vida, que nos exclui de seus variados privilégios, funciona como motor propulsor de uma literatura engajada que se coloca acima da finalidade sem fim, proposta pelos princípios estéticos de valorização intrínseca. Por essa perspectiva expressa nas reflexões de Llosa, e de toda uma rede de literatos de sua geração, os agenciamentos de enunciação literária estão inclusos no conjunto de dispositivos libertários, presentes nos “atos de insubmissão contra uma vida percebida como insuficiente e intolerável”.

Nesse contexto estético e político, a estratégia dos vasos comunicantes que acompanhamos destaca-se por questionar e transformar a disposição clássica da cronologia tida como produtiva em nossas sociedades de produção capitalista, de franca hierarquização social e de sistemática capacidade para exclusão de identidades ex-cêntricas, tidas como agentes sociais estranhos e perigosos à ordem estabelecida.

Llosa, como citamos acima, assegura que os vasos comunicantes criam uma espécie de totalidade narrativa, por meio dos tempos, dos espaços e níveis de realidades distintos; que a essa totalidade são acrescentados, o elemento *añadido*, significações inesperadas, atmosferas, simbolismo etc. Ou seja, um efeito narrativo surge e aparentemente estaria sob o controle do narrador, que, nesses casos, normalmente muda o foco narrativo para nos dar conta do caráter proteiforme do universo diegético.

Dessa forma, a narrativa confirma aquele estado de latência entre a percepção da complexidade diegética e o estabelecimento discursivo dessa situação. Instala-se também, um jogo curioso entre as experiências tidas para narrar e as expectativas dos resultados que tais experiências geram na economia da narrativa.

Na altura de nossas reflexões, lembramo-nos das pesquisas que o teórico da literatura Hans Ulrich Gumbrecht⁵ vem desenvolvendo em suas pesquisas sobre presença, produção de sentidos, temporalidades e novas abordagens dos produtos artísticos, em particular sobre as narrativas literárias. O professor da Universidade de Stanford preocupa-se, entre outros aspectos da produção literária e outros temas culturais, em compreender como conformarmos nosso tempo presente. Para ele, a presentificação contemporânea está excessivamente cheia de fragmentos temporais do passado. Estaríamos, pois, quase impedidos de realmente vivenciarmos nosso aqui e agora, em função de lembranças de dados, histórias e percepções de um passado que insiste em não terminar.

⁵ Hans Ulrich Gumbrecht pesquisa sobre vários temas no âmbito dos estudos literários, da cultura em geral e da Filosofia da Estética, tais como: produção de sentido, epistemes contemporâneas, as modalidades de contato entre o produto artístico e suas variadas recepções, o papel da literatura, e das artes em geral, na percepção e transformação estético/política do leitor. Sua obra mais sistemática e atual sobre tais temas, inclusive sobre o conceito de latência que abordamos aqui, é *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

Gumbrecht procura sistematizar esse vasto e saturado tempo presente, no qual dispositivos ideológicos tentam montar engenharias existenciais para um futuro ainda feito por utopias, semelhantes àquelas do indefectível avanço e melhorias naturais da filosofia hegeliana. A história da humanidade naturalmente evoluiria para estágios cada vez mais avançados e satisfatórios para a coletividade. Gumbrecht questiona esse otimismo filosófico romântico e analisa a presentificação dos produtos culturais, tendo em vista a amplitude e complexidade de um tempo presente, carregado por sobredeterminações de inclusos tempos passados.

Nesse quadro, o pensador tenta sistematizar o que denomina, mesmo que provisoriamente, como latência. Essa ambiência diz respeito aos sentidos que os heterogêneos tempos passados depositam no presente complexo das subjetivações em curso e imersas em situações de ação e reação. Tais subjetivações estão inseridas nas redes sociais estratificadas e perspectivadas por diversos vetores temporais, espaciais e culturais. Assim, há como que um projeto para se compreender as camadas temporais que conformam a qualidade multidimensional na qual os agentes sociais estão inseridos. Sobre essa presentificação complexa, que é acionada pelos tempos de passados inclusos, Gumbrecht nos fala:

Ao invés de cessar de fornecer pontos de orientação, os passados inundaram nosso presente; sistemas automatizados de memória eletrônica têm um papel central nesse processo. Entre os passados que nos submergem e o futuro ameaçador, o presente se tornou uma dimensão de simultaneidades expandidas. Todos os passados de memória recente formam parte deste presente distendido; é cada vez mais difícil para nós excluir qualquer tipo de moda ou música que se originaram em décadas recentes do tempo de agora. O amplo presente, com seus mundos simultâneos, até agora tem oferecido demasiadas possibilidades; então, à identidade que ele possui – se é que tem alguma – faltam-lhe contornos claros. Ao mesmo tempo, o fechamento da futuridade (pelo menos em sentido estrito) impossibilita agir, pois ação alguma pode ocorrer onde não há lugar para sua realização ser projetada. O presente que se alarga dá lugar para mover em direção ao futuro e ao passado, entretanto tais esforços parecem, ultimamente, que retornam ao seu ponto de partida. Nesse ponto, eles produzem a impressão de “mobilização” intransitiva (para emprestar uma metáfora de Lyotard). Tal movimento imóvel quase sempre se revela estagnado, o fim de um propósito direcionado (GUMBRECHT, 2012, p. 85-86).

O tempo, mais que realidade substantiva inflexivelmente marcada pelos instrumentos de vivências e de esquemas de produtividade

coletivas, é visto em sua dimensão de realidade em curso.⁶ A dimensão da produtividade é ressaltada em detrimento do produto provisório e marcadamente arbitrário, do ponto de vista histórico.

Cabe, pois, compreendermos como se configuram e, sobretudo, como ocorre a presentificação, mesmo que fugaz, dos produtos de sentido advindos da latência gerada por esse compósito temporal.

Nas reflexões que Mario Vargas Llosa faz sobre alguns dos possíveis efeitos dos vasos comunicantes na economia da narrativa, observamos como há certa crença na capacidade de o narrador controlar esse campo da latência, ou o presente repleto de simultaneidades estendidas e, por vezes, contraditórias.

Na esteira do realismo relativamente barroquizante de Gustave Flaubert, acompanhamos como algumas narrativas de Llosa estruturam-se nesse efeito causado pela junção complexa de núcleos accionais, tempos, espaços e focalizações distintos. O terceiro tempo, ou a ambiência misteriosa e complexa que é criada pela estratégia, parece que vai ao encontro do que Gumbrecht percebe como a emergência da latência na provisoriedade do presente que se pode ter. Uma das características desse estado, como mencionamos, é o excesso de dados variados que acabam por tomar conta do sujeito em ação, a ponto de imobilizá-lo para compreender de modo efetivo tanto os tempos do passado, como para também produzir prognósticos para os futuros que podem/devem ser construídos.

Talvez seja por meio desse possível quadro de representação e expressão estética do paradigma literário de Llosa que sentimos certa contradição em relação ao papel transformador da literatura. Pois, se por um lado os paradigmas estéticos⁷ possuem o poder de transformação da

⁶ Também perspectivamos nossas reflexões pelos estudos sobre o fenômeno do tempo, feitos pelo sociólogo alemão Norbert Elias, em seu clássico estudo *Sobre o tempo* (1998), no qual é ressaltada a natureza da construção histórico-político-cultural do fenômeno, em detrimento das temporalidades de natureza mecânica, inflexível e arbitrária, em oposição ao ponto de vista dos tempos vivenciados pelas heterogêneas percepções coletivas e pessoais.

⁷ Pensamos a questão do novo paradigma estético, através dos estudos de Félix Guattari, em seu seminal *Caosmose* (1992), como já abordamos neste artigo. Devido à importância que damos a essa reflexão, resolvemos repeti-la no término de nosso artigo, com acréscimos importantes e, agora, nas próprias palavras do pensador: “É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de serem inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se autoafirmar como fonte existencial, como máquina autopoética” (GUATTARI, 1992, p. 135-136).

realidade empírica, tal realidade empírica poderia não estar predisposta a entrar no circuito da reeducação proposta por tais aparelhos estéticos.

Por fim, percebemos que essas reflexões marcam um início de pesquisa instigante, que implica a reflexão sobre os efeitos da estratégia narrativa dos vasos comunicantes em relação à latência multitemporal, presente em narrativas literárias e em outras discursividades afins.

Um trabalho com cores antropológicas e psicossociológicas sobre o campo literário talvez possa nos fornecer elementos mais sistematizados sobre a relação funcional entre latência e a estratégia literária dos vasos comunicantes. Tais modalidades de temporalidade transversal perfazem e acompanham os agentes sociais, ficcionais e factuais, em suas conformações pessoais e coletivas em relação aos agenciamentos enunciativos da literatura e suas significações para a razão prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sociólogo francês Pierre Bourdieu esclarece-nos, como mencionamos no início deste estudo, sobre a noção de interesse, derivado do termo *illusio*, que mesmo tendo a conotação um tanto esquecida, pertence ao campo semântico da palavra interesse. Para ele:

A illusio é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou, para dizê-lo de maneira mais simples, que vale a pena jogar. De fato, em um primeiro sentido, a palavra interesse teria precisamente o significado que atribui à noção de illusio, isto é, dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele. Interesse é “estar em”, participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos (BOURDIEU, 1996, p. 139).

Importa-nos aqui a ideia de que qualquer postura produtiva, em sua contrapartida presente nas escolhas de escritores para produzir suas obras literárias, está imersa no interesse em compreender e dinamizar as regras do jogo para que o campo literário funcione de modo eficiente. Esse caráter de otimização é relativo ao projeto estético singularizado pelas opções políticas feitas pelo escritor.

Nesse quadro, observamos como Mario Vargas Llosa possui um genuíno interesse por se esforçar em observar e compreender a dimensão de seu próprio *Künstlerroman*; sendo que tal narrativa de formação do

artista não se reduz ao campo de sua dimensão egoica. Mais que viagens aos campos de ação de seus demônios internos, tanto em suas narrativas literárias quanto em seus estudos teóricos, pretende-se ir ao encontro dos campos coletivos, nos quais os demônios e suas ações indicam e exigem a imersão das subjetividades em curso, que formam identidades transversais, no tecido complexo das redes sociais, historicamente emaranhadas pelas relações interpessoais.

Nesse quadro, acompanhamos possíveis efeitos ocasionados pelas sínteses inclusivas disjuntivas,⁸ no campo da técnica dos vasos comunicantes. Mais que recurso estilístico ou de apenas disposição estrutural conformadora do universo diegético, tal estratégia vincula enunciado a enunciação, denotando a preocupação em se compreender as naturezas latentes – provisórias e complexas – das temporalidades do presente, do passado e do futuro.

O interesse em tal procedimento, por fim, demonstra o caráter de engajamento estético e político de Mario Vargas Llosa, desde aquela época em que, rapazito ainda, assomava aos portões da Universidade San Marcos, em Lima, desejando conhecer e pertencer ao que considerava ser o mais ético mundo da arte literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Correa. Campinas: Papirus, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995, vol. I.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

⁸ Tal noção é tratada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no contexto reflexivo, por exemplo, das realidades rizomáticas que fazem frente de resistência aos dispositivos capitalistas e fascistas de padronização de subjetividades em quadros identitários e produtivos alienados e inflexíveis.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Nosso amplo presente. *Revista Redescrições*. Revista digital do GT de Pragmatismo. Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC, 2010.
- LINTVELT, Jäap. *Essai de typologienarrative de “point de vue”*. 2. ed. Paris: José Corti, 1989.
- LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.
- LLOSA, Mario Vargas. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- LLOSA, Mario Vargas. Em defesa do romance. *Piauí*. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-37/questoes-literarias/em-defesa-do-romance>. Acesso em: 20 ago 2015.
- LLOSA, Mario Vargas. *La orgía perpetua*. Flaubert y Madame Bovary. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- LLOSA, Mario Vargas. *El pez en el agua*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.
- LLOSA, Mario Vargas. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- LLOSA, Mario Vargas. *Los vasos comunicantes: novela y sociedad*. In:____; MAGRIS, Claudio. *La literatura es mi venganza*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.