

VARGAS LLOSA NO ESPELHO DE PAPEL: SEUS PERSONAGENS - ESCRITORES

Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez*

...el hombre que habla y el que fantasea — el que es y el que inventa ser — son una continuidad sin cesuras, un anverso y reverso confundibles...

Mario Vargas Llosa

Assim como muitos pintores se detêm na pintura de sua própria imagem, de palheta e pincel à mão, muitos escritores retratam-se em personagens que escrevem. Mas se, pintor ou escritor, o homem, ainda que *voyant et visible*¹, só se vê através de um espelho — de puro cristal, esfumado, deformante, despedaçado —, que grau de semelhança existe entre o espelhado e sua imagem no espelho, entre a visão dessa imagem e o próprio espelhado, entre essa visão e sua reprodução na tela ou no papel? E se essa visão se associa à mão que mascara e põe véus?

Mario Vargas Llosa, em diferentes momentos de sua obra não-ficcional, alude ao romancista como a um *stripteaser* às avessas: ao começar a cerimônia da escrita, está nu, e, ao terminá-la, está vestido. Nossa função aqui é inversa à do escritor. Tentar enxergar, no entanto, através das fantasias e dos disfarces, a impossível nudez de seu *corazón autobiográfico*², seria exercício vão, pois conhecemos que “atrás das máscaras há ainda máscaras”³. Limitamos, assim, nossa empresa ao desvendamento da imagem que o escritor constrói, contemplando-se ao espelho.

Imaginemos, para maior clareza do que nos propomos, que, juntamente com Lejeune, contemplamos um quadro *vertigineux*, o *Triple autoportrait* de Norman Rockwell: o artista, no centro do quadro, de costas para o espectador, olha-se em um espelho colocado à sua esquerda e retrata-se em uma tela colocada à sua direita. São, portanto, três

retratos que se nos dão a ver, se não contarmos pequenos estudos de auto-retrato do pintor, presos à esquerda da tela que está sendo pintada, e reproduções de auto-retratos de pintores famosos, presas também à direita da mesma tela, considerados por Lejeune, respectivamente, como paratexto e intertexto. Com relação aos três principais auto-retratos que dão nome ao quadro, alerta-nos Lejeune: “quand on voit trois, c’est qu’il en a quatre”⁴. O quarto seria o próprio pintor, pintando o quadro *Triple portrait*.

A visão da tela de Norman Rockwell proposta por Lejeune serve para ilustrar a situação em que também vemos Vargas Llosa na pintura de seus auto-retratos: o próprio escritor está invisível, presença-ausente, mas podemos ver a imagem que ele tem de si mesmo no espelho, através do personagem que nos chega, inscrito nas páginas em branco do romance. Se tentássemos enxergar o quarto elemento, que está fora do quadro, o autor, fariamos entrar em cena outro auto-retrato, o que pressuporia um quinto elemento, o autor, e assim...

“Desmascarar alguma coisa ou alguém”, diz-nos Deleuze, “é uma ilusão”⁵. Desvelar imagens, no entanto, como ver auto-retratos, está a nosso alcance.

Auto-retratos e alter-retratos

Ao visualizar a obra ficcional de Mario Vargas Llosa na totalidade de seu processo evolutivo, percebemos a insistência na criação de personagens escritores, escrevinhadores, escribas, jornalistas, radialistas, aprendizes de escritor, *hommes-plummes*, na expressão flaubertiana, e seus afins, os contadores de história. Embora não se constitua fenômeno isolado, nem mesmo raro, a insistência ficcional no auto-retrato do romancista, no caso de Vargas Llosa,

* Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela UFMG. Professora do Departamento de Literatura da UFC.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p.18.

² VARGAS LLOSA, Mario. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971, p.8.

³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.179.

⁴ LEJEUNE, Philippe. *Regarder un autoportrait*. In: _____. *Moi aussi*. Paris, 1986, p.77.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, op.cit., p.179.

revela-se excepcional, por uma conjunção de fatores: número elevado de auto-retratos e *alter*-retratos (retratos do *alter ego*), sua recorrência em quase todas as obras ficcionais e dramáticas do escritor e, ainda, integração do auto-retrato dentro de contexto autobiográfico, em algumas obras.

Essa repetição, sob diferentes disfarces, é um exercício e um exorcismo da memória. Se qualquer texto ficcional, como nos lembra Vera Lúcia Andrade, constitui-se “forma estratégica de preservação e garantia contra o esquecimento”⁶, a criação do personagem-escritor, além de ser esse “recours classique à l’écriture comme aide-mémoire”⁷, permite maior evidência das posições contraditórias de sujeito e objeto, o *eu* que lembra e o *eu* que é lembrado. Além do exercício transfigurador da memória, através da criação de múltiplos disfarces para a imagem do escritor, a repetição aqui é, também, exorcismo, deliberado esforço de catarse: na poética vargasllosiana, o escritor é um ser acossado por obsessões, seus *demonios*, que se liberam através da escrita.

A partir, sobretudo, de estudos de Foucault, de Deleuze e de Derrida, os conceitos filosóficos e psicanalíticos de repetição e diferença têm sido emprestados ao campo dos estudos literários, ampliando-lhes os limites de abordagem do fenômeno literário. Na constatação de Deleuze de que a segunda síntese do tempo — a de Eros-Mnemósina — estabelece a repetição como deslocamento e disfarce⁸, fica neutralizada a concepção da repetição que implica sempre identidade, retorno do *mesmo*. Assim, podemos ver a construção dos personagens-escritores e afins, que se repetem na obra vargasllosiana, como repetições diferenciais constituídas “com e nos disfarces”, através de processos de *deslocamento*:

O eu narcísico é inseparável não só de uma ferida constitutiva, mas dos disfarces e deslocamentos que se tecem de um extremo a outro e constituem sua modificação. Máscara para outras máscaras, travestimento para outros travestimentos, o eu não se distingue de seus próprios bufões...⁹

Não de forma excludente, mas de forma insistente, a imagem do autor revela-se, pois, através de personagens, como ele, criadores verbais, que são intérpretes de seu ver-o-mundo e de seu ver-a-arte. Na obra ficcional e teatral de Vargas Llosa, personagens-escritores e afins apresentam imagens com diferentes graus de semelhança ou deformação de seu modelo: a imagem que o próprio autor cria de si mesmo. Embora não pretendamos demarcar esses personagens rigidamente em grupos, pois cremos existir diferenças apenas relativas entre eles, percebemos a utilidade analítica de agrupá-los em mais assemelhados — auto-retratos — e mais deformados — *alter*-retratos.

O grupo dos mais assemelhados, dos que catalisam maior número de dados biográficos, físicos e psicológicos da

imagem do autor, inclui Varguitas, Santiago, o escritor de *Historia de Mayta* e o de *El hablador*, Belisario e Santiago-Mark Griffin. Feitos à imagem e semelhança do que o autor é, ou deixa-nos pensar que é ou até o que poderia, de forma verossímil, ter sido, constituem seus auto-retratos. No grupo dos que, em medidas diferentes, “deformam” ou parodiam a imagem do autor, estão Pantaleón, Camacho — *el escribidor* —, Gall, o jornalista Míope, Mamaé, Kathie, *el hablador*, e outros que se constituem em *alter ego* ou caricatura do escritor e de suas obsessões, enfim, seus *alter*-retratos. Permitem ao autor um nível maior de liberdade ficcional, por estarem aparentemente menos escravizados à sua própria imagem modelar.

Balizando todos os personagens desses dois grupos, estão os aprendizes de escritor. No primeiro romance de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, surge a figura do aprendiz de escritor, Alberto, adolescente autor de *novelitas eróticas*, e, em *Elogio de la madrastra*, a de Alfonso, menino autor de um texto, autobiográfico, erótico. Entre os dois, desenrola-se o percurso do personagem-escritor: de Alberto, que permanece no limite, dentro da receita vargasllosiana, flaubertianamente equilibrada na dosificação dos elementos de rebeldia, violência, sexo e melodrama, com *demonios* sobre controle, a Alfonso, personagem que aponta para a receita de Sade e Bataille, do império dos *demonios*.

A exemplo de Vieira que enxerga o crime de Lúcifer como pecado do olhar — ao se ver no espelho, acreditou-se semelhante ao Altíssimo — e na conscientização aguçada da contemporaneidade sobre a importância do olhar, percebemos os personagens-escritores e afins de Vargas Llosa como imagens de sua auto-contemplação. Através do fluxo labiríntico da memória, esses personagens aparecem e reaparecem na obra ficcional e dramática de Vargas Llosa, em um eterno retorno, nunca idêntico, mas sempre encenando um *outro*, sob diferentes roupagens e máscaras, a cobrirem a mesma imagem de ser à margem: fracassado, fanático ou estrangeiro.

Aprendizes do fracasso

Em *La ciudad y los perros*, na primeira alusão a Alberto, seu nome vem omitido e é substituído pelo apodo de *el poeta*. Nas páginas seguintes, o leitor descobre que *el poeta* escreve cartas e romances eróticos como fonte de dinheiro e de prazer: ao ver o interesse dos companheiros pela leitura de *Los placeres de Eleodora*, romance trazido clandestinamente ao colégio por um cadete, oferece-se para escrever história ainda melhor em troca de cigarro, moeda corrente entre os estudantes:

⁶ ANDRADE, Vera L. Uma nota de memória. In: CONGRESSO ABRALIC-LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL, 2, 1990. ANAIS... Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, v.1, p.496.

⁷ RABATÉ, Dominique. L'impossible mémoire de Louis-René des Forêts. Poétique. Paris, n.61. p.91-99, fév. 1985, p.96.

⁸ Cf. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, op. cit. p.184.

⁹ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, op. cit. p.177.

A medida que avanza es más audaz. las palabras vulgares ceden el paso a grandes alegorías eróticas, pero los hechos son escasos y cíclicos: las caricias preliminares, el amor habitual, el anal, el bucal, el manual, éxtasis, convulsiones, batallas sin cuartel entre erizados órganos y, nuevamente, las caricias preliminares, etc.¹⁰

A leitura do texto, imediata à sua escritura, é muito aplaudida pelos colegas e um deles, refletindo o entusiasmo geral, diz: “Fernández, eres un poeta”. Coincidentemente, o momento em que Alberto começa a escrever é o mesmo em que muda de vida com a saída de seu pai de casa. Tudo vem contado de forma entremeada com a recordação da escritura de sua primeira *novelita*:

Y entonces yo dije por media cajetilla de cigarrillos te escribo una historia mejor que *Los placeres de Eleodora* y esa mañana yo supe lo que había pasado, la transmisión de pensamiento o la mano de Dios, supe y le dije, qué pasa con mi papá mamita y Vallano dijo ¿de veras?, toma papel y lápiz y que te inspiren los ángeles, y entonces comencé a escribir, sentado en un ropero, rodeado por toda la sección, como cuando el negro leía.¹¹

Salientemos alguns dados desta página: Alberto começa a escrever com a perda do pai; sua vida está entremeada com sua escrita erótica; ao escrever sua primeira *novelita*, Alberto ganha outra identidade, *nasce* como poeta; sua escrita surge a partir de outra escrita e sob inspiração dos anjos. Assistimos, assim, ao nascimento da escrita e do escritor no ato da leitura e da crítica: “eres un poeta”.

Outro momento revelador desse personagem em sua vivência de escritor está na entrevista que mantém com o coronel comandante do colégio. Tendo em mãos os escritos eróticos do poeta, o coronel ameaça denunciá-lo ao pai, a quem sugeriria sua internação em uma clínica psiquiátrica: “Hay que tener un espíritu extraviado, pervertido, para dedicarse a escribir semejantes cosas (...) Estos papeles son su ruina”.¹² A palavra como ruína, causadora de fracasso, e a palavra como redenção contrapõem-se na escrita vargasllosiana. O menino Mario e o personagem Alberto são induzidos pela violência paterna a deixarem de escrever, mas, ao contrário de Alberto, Mario encontra na escrita sua redenção, a forma de salvar-se da tirania do pai. “En esos días y noches grises, de tristísima neblina, leí y escribí como no lo había hecho nunca antes y empecé a ser (aunque entonces no lo supiera) un escritor”¹³, confessa Vargas Llosa em suas memórias.

A imagem do escritor como ser fracassado, colocado à margem da sociedade, na América Latina, fora configurada

por Vargas Llosa em um texto não-ficcional, “La literatura es fuego”, famoso discurso que pronuncia nos anos sessenta, quando convoca a figura do poeta Oquendo de Amat, “fulgurante explorador del sueño”, para representar o escritor latino-americano, “que libraba batallas sabiendo desde un principio que sería vencido”. Denuncia, então, a desconfiança da sociedade em relação ao escritor:

este ser marginal, un tanto anómalo, que se empeñaba, contra toda razón, en ejercitar un oficio que en la circunstancia latinoamericana resultaba casi irreal. Por eso nuestros escritores se han frustrado por docenas, y han desertado su vocación, o la han traicionado, sirviéndolas a medias y a escondidas, sin porfía y sin rigor.¹⁴

O desenho ficcional do aprendiz de escritor não mantém o perfil, em certo sentido, heróico desse modelo da vida real. Alberto compactua com a chantagem do comandante, impondo-se um silêncio literário-erótico. No epílogo do romance, é relevante a cena em que o coronel afirma ter cumprido o que prometera: “Soy un hombre de honor. Nada empañará su futuro. He destruido esos documentos”. A recordação dessas palavras por Alberto vem demarcada pelas exclamações de Pluto, amigo de bairro. Alberto, que antes fora reconhecido como poeta, no momento em que relembra a perda de seus escritos e de sua escrita é reconhecido como fantasma:

Un fantasma — dijo Pluto — ¡Un fantasma, sí señor! (...) Un fantasma — repitió Pluto — ¿no les dá miedo? (...) ¿No es formidable? — dijo Pluto — ¡Un fantasma de carne y hueso! (...) Un fantasma — insistió Pluto — vivito y coleando! (...) De paseo con un fantasma — dijo Pluto — ¡Qué formidable!¹⁵

Diferentemente dos outros romances e peças teatrais de Vargas Llosa, em que há sempre um dos personagens centrais que se assume como escritor ou afim, em *La casa verde* essa função está repartida entre quase todos os personagens. Participam do ato de narrar e o entremear de suas vozes constrói o tecido narrativo. À maneira das histórias que os personagens contam, a narração de *La casa verde* toma a feição mítica¹⁶ de feitos contados em conversa pelos mais velhos, espécie de *Meninos, eu vi*.

Aos personagens que contam, agregam-se os que perguntam (que nos substituem enquanto leitores) e os que não têm voz — os índios. Entre esses, somente Bonifacia, que perde sua condição de selvagem, sai do silêncio. Os outros grunhem, gritam e quase sempre não são entendidos. Bonifacia, *la Selvática*, deve a maior parte de seus males não

¹⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. Buenos Aires; Sudamericana, 1969, p. 124.

¹¹ *Ibidem*, p. 124.

¹² VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, op. cit., p. 286.

¹³ *Idem*. *El pez en el agua*. Memórias. Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 161.

¹⁴ *Idem*. *Contra viento y marea*. (1962-1982). Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 134.

¹⁵ VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*, op. cit. p. 335.

¹⁶ Ver referências a aspectos míticos desse romance, inclusive transcrição de trechos de carta de Vargas Llosa a Luchting sobre a questão, em OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982, p. 154.

só à dificuldade de adaptação aos costumes da *civilização*, mas, em especial, às ciladas da fala do *civilizado* e ao precário conhecimento das regras do discurso de sedução. Distingue-se como uma contadora de histórias que faz o trânsito entre os dois mundos verdes do romance. Transplantada para a missão das freiras e, posteriormente, para o norte do país, é uma estrangeira, onde estiver, pois não tem sequer recordações de sua aldeia e até a fala de seu povo aprendeu-a com outras meninas indígenas.

Outros personagens, Aquilino e Fushía, que fazem a longa travessia do rio Marañón, durante um mês e quase todo o romance, são conversadores que recompõem a história de um mundo amazônico que só subsiste através de suas recordações: da memória claudicante de um velho e da memória amargurada de um leproso. Esses entes marginais à sociedade, aparentemente dessemelhantes de seu criador, parecem, no entanto, imagens distorcidas de seu espelho: Bonifacia, no desenraizamento que também sofre o escritor, metáfora do *desairago* do escritor do continente que *fala* numa língua emprestada; Aquilino e Fushía, que se apegam à realidade de suas existências na possibilidade de se encontrarem e de se falarem, no simulacro de encontro-desencontro que se dá entre autor e leitor na América Latina. A última visita de Aquilino ao leprosário, onde vive Fushía, encena uma situação-limite: ambos falam ao mesmo tempo de assuntos diferentes e não se escutam nem quando um deles grita.

Em *Conversación en La Catedral*, a trama surge a partir de vários macro-diálogos que se entrelaçam ao longo do texto. Interessa-nos aqui o que Santiago entretém consigo mesmo e o que se desenrola entre Santiago e Carlitos, ambos escritores fracassados e jornalistas desencantados da profissão. O *leitmotiv* do romance ressalta, desde as primeiras linhas, quando Santiago se pergunta: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” e, logo adiante: “Él era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál?”¹⁷ Assim, a história que vai ser narrada é a de seu fracasso e a do fracasso de seu país. Enquanto Santiago busca determinar o momento em que *se jodió*, vai encontrando os momentos em que também o Perú *se jode*.

As conversas entre Zavalita e Carlitos, ao expressarem os pensamentos e sentimentos de dois fracassados da palavra, são particularmente esclarecedoras para o exame do personagem-criador verbal nesse romance. Ao buscar as causas dos próprios fracassos e do fracasso do país, os dois jornalistas se identificam ao destino do Peru: “Este país empezó mal y acabará mal. Como nosotros, Zavalita.”, diz Carlitos. “Nosotros, los cacógrafos”¹⁸, esclarece adiante.

Em vários momentos, Zavalita revela sua repugnância com relação à própria escrita, seja comparando sua produção ao ato de evacuar: “...ahí me jodí-. Vengo temprano, me dan mi tema, me tapo la nariz y en dos o tres horas, listo, jalo la cadena y ya está”¹⁹; seja desejando que sua recepção provoque náuseas ou vômitos: “Cada vez que escribo sobre algo que me repugna, hago el artículo lo más asqueroso posible. De repente, al día siguiente un muchachito lo lee y siente arcadas y, bueno, algo pasa”²⁰.

Sartreano em sua revolta, Santiago deixa a família rica e burguesa, a casa dos pais, um modo de viver. Desenraizado e órfão, não consegue, porém, gerar sua própria família e sua própria escrita, nem filiar-se a outra *familia* substitutiva — partido comunista, profissão, ideais. Considerando que, em seu país, “el que no se jode, jode a los demás”²¹, fica com os perdedores. Mas, como diz Carlitos, “ni proletario, ni burgués, Zavalita. Sólo una mierdecita entre los dos”²².

Oscilando também *entre Sartre e Camus*, restam-lhe um compromisso e uma ética. Como *el sartrecillo valiente* que foi um dia seu criador, sente-se prostituído na função de cacógrafo e tenta, camusianamente, redimir-se, tornando sua palavra tão aviltante que, ao provocar repulsa no leitor, induza-o a uma atitude contra o texto. Seu discurso assume o fracasso do escritor em seu mais alto grau, através do auto-aviltamento consciente e, assim, do *suicidio* textual.

Sem utopia nem desejo, sem ódio nem paixão, Santiago, como Mersault, o estrangeiro, abre-se “à la tendre indifférence du monde”²³.

Máquinas flaubertianas

Entre os personagens-escritores vargasllosianos, a contrapartida do escritor fracassado é o escritor obsessivamente dedicado ao vício de escrever. Ao acentuar esse traço flaubertiano, através da paródia hiperbólica, no personagem Pantaleón Pantoja, Vargas Llosa dá-se o direito de rir de Flaubert e de si mesmo como escritor declaradamente filiado a Flaubert. No distanciamento proporcionado pelo humor, pela primeira vez usado como tom predominante em sua obra, estabelece também o primeiro corte na relação filial com o pai de sua escrita, exorcizando um de seus *demonios* mais persistentes: o da mania obsessiva, quase fanática, pelo trabalho literário.

Em *Pantaleón y las visitadoras*, abundam os “escritores” e “faladores”, entre os quais Pantaleón é, naturalmente, o principal. Manifestam-se através dos mais variados tipos de discurso: cartas, sermões, orações fúnebres, emissões

¹⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1971, p.13.

¹⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *Conversación en La Catedral*, p.161.

¹⁹ *Ibidem*, p.14.

²⁰ *Ibidem*, p.166.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p.162.

²³ CAMUS, Marcel. *L'étranger*. In: ____. *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris: Gallimard, 1962, p.1211.

radiofônicas, ofícios, relatórios, artigos de jornal que, na estrutura do livro, tomam o lugar do narrador, somente entrevisto nas mínimas anotações dos diálogos, na descrição dos pesadelos de Pantaleón e na organização dos materiais. Hipérbole do narrador invisível flaubertiano, a construção narrativa desse romance salienta, mais do que as diferenças entre personagens, as diferenças entre discursos, que parecem máscaras a ocultar uma só persona: o fanático.

A questão do personagem militar na obra de Vargas Llosa, já examinada pela crítica com relação a outros romances, sobretudo, *La ciudad y los perros*, atrai-nos em *Pantaleón y las visitadoras* pela relação com a questão do personagem criador verbal. Na convivência das duas marcas — militar e escritor — em Pantaleón, personagem farsesco e paródico, transparece com maior nitidez o traço fanático da dedicação flaubertiana ao trabalho.

Depois da descoberta das possibilidades narrativas do humor, Vargas Llosa retoma-o em *La tía Juliá y el escritor*, escrevendo uma pseudo-autobiografia paródica, a história de um escritor, alternada em forma de contraponto com uma escrita, também paródica, atribuída a um *escribidor*, Camacho. Coexistem, assim, mano a mano dentro do romance, os dois tipos de personagens-escritores já apontados. Enquanto Varguitas, delineado com traços do autor e vivenciando ocorrências de sua vida, é o exemplar mais cabal do primeiro grupo de personagens-escritores, os auto-retratos do autor, Camacho é o exemplar também mais cabal de *alter*-retrato do autor.

A trajetória pendular de Camacho e Varguitas é significativa desse confronto: enquanto, no início da trama, Camacho goza de sucesso nacional e até internacional e produz abundantemente, Varguitas é apenas um aprendiz, lutando para enfrentar as dificuldades da escritura; ao final, Varguitas é um produtivo romancista de sucesso em visita ao Peru e Camacho é um pobre diabo, que perde a identidade, ao esquecer a própria escrita.

Camacho ilustra de forma caricaturesca a função do escritor como criador de personagens especulares, auto-retratos disfarçados, máscaras superpostas à sua própria imagem. À pergunta que Varguitas lhe faz, depois de assistir a seus trajes: “— ¿Esos disfraces se los consigue en función de los personajes o inventa los personajes a partir de disfraces que ya tiene?”, Camacho responde com suave repreensão: “— Se nota que es usted muy joven (...) ¿No sabe acaso que lo primero es siempre el verbo?”²⁴ A dedicação de Camacho ao verbo ficcional imprime de forma mais acentuada o retrato caricatural do *escribidor* como escritor flaubertiano: desde seu método de trabalho, baseado na observação e na documentação, até sua invejável capacidade de trabalho (dez horas diárias à máquina de escrever e mais seis

horas no estúdio de gravação das novelas), e a concepção da vocação de escritor como algo absolutamente exclusivista.

Na linha de Camacho e de Pantaleón, o traço mais forte do Conselheiro vargasllosiano é o fanatismo. Mesmo sem ser um personagem condutor de narrativa, catalisa todas as grandes ações de *La guerra del fin del mundo*. Suas palavras (seus conselhos) são o móvel principal dessas ações:

Daba sus consejos al atardecer, cuando los hombres habían vuelto del campo y las mujeres habían acabado los quehaceres domésticos y las criaturas estaban ya durmiendo (...) Hablaba de cosas sencillas e importantes (...) Cosas que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final.²⁵

A ação do romance, no que se refere à disposição dos sertanejos para a construção e preservação de Belo Monte, está explicada e justificada pelos lições do Conselheiro. Assim, a fé em suas palavras faz com que a realidade sirva apenas para comprová-las: “Las profecías empezaban a ser realidad, las palabras hechos”²⁶.

Os outros principais personagens-palavra do romance encarnam diferentes ângulos do modelo do escritor: Gall incorpora o estrangeiro, idealista e aventureiro, que recorre outros territórios, sem nunca encontrar seu lugar; o Jornalista Míope é o intelectual desencantado e insciente de seu país que, através de sons e odores de uma realidade que não pode enxergar, descobre um projeto para sua escrita. Ao amar Jurema, a mulher que Gall possuía pela violência, encontra o caminho que o aventureiro não soubera e não pudera trilhar.

Marginais e mascarados

Entre os homens-palavra de *La guerra del fin del mundo*, há dois entes, pequenos monstros marginalizados pela sociedade: o escriba-leitor, ser disforme e angelical, depositário da palavra do Conselheiro, o León de Natuba, e o anão de circo, contador de histórias, que mantém os aguerridos sertanejos de Belo Monte quietos e absortos, ouvindo as aventuras e desventuras dos antigos cavaleiros da Távola Redonda. Através da palavra, esses dois seres monstruosos encontram a redenção e um lugar entre os homens como representantes de entidades sacralizadoras: a memória escrita do homem-santo e a memória oral dos homens-do-mundo.

Em *Historia de Mayta*, outro homem-palavra, outro marginal, Mayta²⁷ serve de *alter ego* ao personagem-escritor, que retorna ao mundo ficcional vargasllosiano, conservando os traços do escritor de sucesso, apresentado no final de *La tía Julia y el escribidor*. A narrativa tem dupla

²⁴ VARGAS LLOSA, MÁRIO. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1975, p. 164.

²⁵ Idem. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 322.

²⁶ Ibidem, p. 76.

²⁷ Para Vargas Llosa, é o que encarna praticamente a marginalidade absoluta. Cf. SETTI, Ricardo A.. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 59.

significação: a de contar uma história e a de contar como se escreve uma história. Nos nove primeiros capítulos do romance, a trama se desenvolve em dois tempos: em um tempo que seria futuro próximo para o leitor — em um *Perú de Apocalipsis*, açoitado por terroristas, revolucionários e invasores estrangeiros, quando um escritor busca informações, sobretudo, através de depoimentos, para escrever a história de um guerrilheiro dos anos cinquenta, Mayta — e, em um tempo passado, o da reconstrução da vida de Mayta.

No décimo capítulo, o narrador finge desfazer a ilusão referencial e, correndo o pano de fundo, mostra a cena dos bastidores em que os dois tempos — passado e futuro, com relação ao tempo do décimo capítulo — são ficção de um romance, cujo décimo capítulo será o que está sendo vivido nesse capítulo que o leitor está lendo: “Además, esta conversación es mi último capítulo. No puede usted negármela, me dejaría la novela coja. Me río y él también se ríe”²⁸. Na realidade, rimos todos, porque o tempo do décimo capítulo é também um tempo ficcional.

O processo assemelha-se às repetidas e alucinantes *mises en abyme* da parte dois de *Don Quijote*, publicada em 1615, dez anos depois da primeira. Cito como exemplo do processo, o trecho em que o personagem Don Quixote, em seu testamento, alude a “una historia que anda por ahí”²⁹, com o título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, pedindo a seu autor que o perdoe por ter-lhe dado ocasião de escrever tais disparates. Refere-se, naturalmente, a uma edição apócrifa das aventuras de Don Quixote, surgida entre a publicação da primeira e da segunda parte do *Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, e atribuída a Alonso Fernández de Avellaneda. Quando morre Don Quixote, na ficção cervantina, o padre que o assiste não descuida de pedir atestado de sua morte a um tabelião, para evitar que outro autor, que não Cid Hamet Benengeli — lembremos que o narrador considera-se, apenas, um recontador do já narrado por esse autor fictício — quisesse ressuscitá-lo, continuando interminavelmente a narrar suas aventuras.

Em *Historia de Mayta*, o escritor parece desnudar seus processos narrativos quando o narrador-personagem-escritor apresenta o personagem Alejandro Mayta, que criara em seu romance, ao *verdadeiro* Alejandro Mayta, chegando a perguntar-lhe: “— ¿Se reconoce algo en semejante personaje?” Nas linhas finais do romance desfaz-se outra vez a ilusão referencial quando o narrador-personagem-escritor recorda que: “hace un año comencé a *fabular* esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú”³⁰.

No escritor de sucesso que se documenta para escrever um romance e que vê com olhos críticos a capital de seu país — “Si uno vive en Lima tiene que habituarse a la miseria y a la mugre o volverse loco o suicidarse”³¹ — não é difícil encontrar os traços de seu criador. Aliás, os traços apresentam semelhanças tão óbvias que nos levam à suspeita de que escamoteiam outras semelhanças menos visíveis. Como, por exemplo, o desdobramento de sua imagem entre este personagem e o personagem do título. Lembremos que Mayta é também o homem-palavra que tenta transformar-se em homem-ação. E fracassa.

Assim como, em *Historia de Mayta*, há um trabalho de resgate de fatos sucedidos anteriormente, em *Quién mató a Palomino Molero*, há uma alegorização desse resgate. O romance pode ser lido como uma alegoria da função detetivesca do romancista. Ao ressuscitar, com o tenente Silva e o guarda Lituma, a tradição das duplas formadas por detetive e assistente, exemplarmente configurada no imaginário literário em Sherlock Holmes e Dr. Watson, Vargas Llosa representa o escritor na função de detetive e o leitor, ocupando o papel do coadjuvante. Expressivo exemplo dessa relação é a cena de voyeurismo, quando o Tenente Silva leva seu subordinado Lituma a um penhasco, para assistir ao banho de dona Adriana, objeto do desejo obsessivo do oficial.

“— Ésta es la mayor demostración de aprecio que le he dado jamás a nadie, Lituma.”, faz questão de esclarecer o chefe a seu coadjuvante, enquanto este, que não consegue enxergar as maravilhas físicas de D. Adriana, descritas pelo tenente, assume a limitação de seu papel: “— Yo no debo tener su buena vista, o mejor dicho, su gran imaginación, mi Teniente”³².

No caso de *Palomino Molero*, não existe um escritor, mas um tecedor dos fios da história que é, assim, criada com os dados que o leitor vai recebendo, como na montagem de um quebra-cabeças. Nas declarações do Coronel Mindreau, que tudo quer explicar em decorrência da patologia psiquiátrica da filha, — “‘Delusions’ quiere decir, a la vez, ilusión, fantasía, y engaño o fraude. Una ilusión que es una fantasía dolosa, fraudulenta (...) ella cree y vive sus mentiras ni más ni menos que si fueran verdad”³³ —, como não perceber uma alusão à ficção romanesca, tantas vezes conceituada por Vargas Llosa como *mentira verdadera*? O leitor sente-se também autorizado não só a *explicar* o crime a partir das *delusions* de Alicia Mindreau, mas a *ler* o romance como *delusions* do narrador. Assim, se não há nesse romance o *homme-plume*, há a alegoria de sua função através do personagem-detetive, o homem-tear na sua arte de tramar, com fios soltos de falas dos outros o tecido narrativo.

²⁸ VARGAS LLOSA, Mário. *Historia de Mayta*. Barcelona/Sudamericana/Planeta, 1984, p. 322.

²⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madri: Espasa/Calpe, 1979, p. 671.

³⁰ VARGAS LLOSA, Mário. *Historia de Mayta*, op.cit., p. 334 e 346. O grifo na palavra *fabular* é meu.

³¹ *Ibidem*, p. 9.

³² VARGAS LLOSA, Mario. *Quién mató a Palomino Molero*. Barcelona: Seix Barral/Sudamericana/Planeta, 1986, p. 110 e 113.

³³ *Ibidem*, p. 156-157.

Em *El hablador*, duas falas se revezam, quando Vargas Llosa retoma a construção em contraponto, utilizada anteriormente em *La tía Julia y el escribidor*. Opõe, desse modo, outra vez, o *homme-plume* a seu *alter ego* e a escrita do *homme-plume* à reprodução da expressão do Outro. O personagem-escritor parece a imagem sem retoques de seu criador. Desde as primeiras palavras da narrativa, revela sua relação de conflito com seu país e seu encanto por Florença. Inúmeros dados biográficos do escritor Vargas Llosa são emprestados ao escritor-personagem — estudos em San Marcos, referências a antigos professores (Porras Barrenechea, entre eles), viagem à selva amazônica (indicações sobre pessoas, assuntos e lugares que seriam usados como base para a trama de *La casa verde*), fatos ocorridos durante os seis meses de produção do programa televisivo *Torre de Babel*, entre outros — de tal forma que, de tão *real*, o personagem-escritor serve principalmente de confronto para Saul Zaratas, *el Mascarita*, e para *el hablador*, que terminam por ser duas faces de um mesmo personagem.

Mascarita é assim chamado porque tem uma imensa e estranha mancha no rosto, mas, também, podemos considerá-lo *Mascarita* porque é um homem *manchado*, ou seja, um judeu, não-batizado, maculado pelo pecado original, que se redime pelo *Verbo*. Como *el enano* e León de Natuba, é um marginalizado que através da fala encontra seu lugar entre os homens, mesmo que esses sejam, como os sertanejos de *La Guerra*, seres também marginais:

(...) esta mancha me importaba mucho (...) ahora no me importa
(...) Gracias a ustedes será. (...) Me volvi hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores.

Un día, al llegar adonde una familia, a mi espalda dijeron: "Ahí llega el hablador. Vamos a oírlo (...)
Así comencé a ser el que soy."³⁴

Como Alberto, de *La ciudad y los perros*, o destino de homem-palavra lhe é revelado por seus ouvintes. Diferentemente, porém, do que acontece com o cadete, esse destino não representa sua perdição, mas, sua salvação. Ao aceitá-lo, deixa de ser *Mascarita*, o manchado, e passa a ser simplesmente *el hablador*, transferindo para seu papagaio, outro pequeno ser *diferente*, seu antigo nome:

Todo hombre que anda tiene su animal que lo sigue (...) ¿El mío era el loro? Sí, lo era? ¿No era el animal hablador?

Qué me importa que no sea puro, que ^{tenga} la pata enfurruñada, que cojee (...) lo llamo con una palabra que inventé para él. (...) El lo aprendió y lo repite muy bien: Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta, Mas-ca-ri-ta...³⁵

Ao esvaziar de significado o próprio nome, recriando-o como palavra nova, onomatopáica, "un ruido de loros"³⁶, transfere ao papagaio o nome e a máscara. Mascarita é, assim, duplamente máscara que disfarça a imagem do escritor no par *hablador*-papagaio e explica a disseminação repetitiva de máscaras no mundo vargasllosiano de ficção.

Esse par, que encontramos no Alto Urubamba, remete-nos a outro semelhante, formado "a beira rio do Uraricoera":

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e se acomodaram. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa (...) Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem.³⁷

Para Eneida Maria de Souza, esse papagaio exerce "o papel de sustentáculo da memória oral" e de "representante de uma linguagem que produz a escrita de *Macunaima*"³⁸. Consideramos o papagaio do Alto Urubamba como herdeiro do papagaio do Uraricoera: máscara do *hablador* e máscara da máscara do escritor, co-partícipe da fala e da escrita do romance. As palavras finais de *El hablador* desfazem a ilusão de autonomia e autenticidade da fala do *hablador*, criada pela organização em contraponto do livro, e sugerem que as reproduções da fala do *machiguenga* são fruto da imaginação do personagem-escritor: "seguiré oyendo, arcano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador machiguenga"³⁹. Ao refletir sobre a atuação de Saul como *hablador*, o narrador-personagem-escritor atribui-lhe uma renúncia:

a ser lo que era y hubiera podido llegar a ser, para, desde hace más de veinte años, trajinar por las selvas de la Amazonia, prolongando contra viento y marea (...) la tradición de ese invisible linaje de contadores ambulantes de historias⁴⁰

Contra viento y marea, lembramos, é a armadura com que Vargas Llosa reveste o ofício do escritor e, especificamente, seu ofício, quando intitula assim a coletânea que reúne artigos escritos durante vinte anos⁴¹.

Em *Lituma en los Andes*, o autor repete o processo de alegorização da narração romanesca, já experimentada em *Quién mató a Palomino Molero*. Constitui outra dupla detetivesca, retomando Lituma e substituindo o Tenente Silva por Tomás Carreño, intérprete do mundo andino para o cidadão piurano que é Lituma. Desta vez, a montagem do quebra-cabeças é dificultada pelo silêncio do medo e do mito. Na voz de um bom bêbado, que irrompe como um vômito incontrolável, Lituma descobre a razão do labirinto

³⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987, p.201 e 203.

³⁵ *Ibidem*, p.221 e 224.

³⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*, op. cit. p.224.

³⁷ ANDRADE, Mario de. *Macunaima: o herói sem nenhum carácter*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1937, p.273-275.

³⁸ SOUZA, Eneida Maria de Souza. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988, p.123.

³⁹ VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*, op. cit. p.235.

⁴⁰ VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*, op. cit. p.235.

⁴¹ Posteriormente, Vargas Llosa volta a usar esse título para coletâneas que abrangem artigos escritos em um período total de vinte e seis anos.

de silêncio e conheceu a peça-chave do quebra-cabeças: o banquete antropofágico que irmanou no silêncio os que dele comungaram.

No romance curto *Los Cachorros*, não há personagens-palavra, e o narrador, uma voz coletiva, se dá o direito exclusivo de contar, escondendo-se atrás de um nós-eles-eu mutante mas imutável, porque significando sempre o bairro ou a turma ou algum dos meninos personagens, em marcante diferença com o Outro, único personagem com identidade bem definida, Pichula Cuéllar, o diferenciado, o castrado.

Como salienta o próprio autor, a crítica encontrou uma grande variedade de interpretações para as desventuras de Cuéllar: “parábola sobre la impotencia de una clase social, castración del artista en el mundo subdesarrollado, paráfrasis de la afasia provocada en los jóvenes por la cultura de la tira cómica, metáfora de mi propia ineptitud de narrador (...) Cualquiera puede ser cierta”⁴².

Embora qualquer dessas interpretações possa estar certa, a última, com algum retoque, reflete melhor a imagem do escritor ao espelho: metáfora do escritor-personagem, em sua impotência para alcançar o objeto de seu desejo — a ficção “total”.

Máscaras em cena

“Hombres y mujeres no contaban sino vivían una historia”⁴³, constata encantado o menino Mario, ao assistir pela primeira vez a uma encenação teatral em Cochabamba. Mais tarde, aos quinze anos de idade, o aprendiz de escritor Vargas Llosa escreve *La huída del inca*, uma peça de teatro premiada em concurso promovido pelo governo peruano e dirigida pelo próprio autor, em Piura. Embora não tenha sido incorporada à obra publicada do escritor, que a considera como “obrita de adolescencia, casi de infancia”⁴⁴, serve como testemunho de seu interesse precoce pelo teatro. Muito antes da publicação e da encenação de *La señorita de Tacna*, Rosa Boldori de Baldussi já percebera a predileção do autor, em seus contos e romances, pelas formas dialogais⁴⁵, e classificara algumas de suas obras como romances dramáticos.

No entanto, mais reveladora do que a tendência do autor a buscar um contacto menos intermediado com o leitor através de técnicas dramáticas, é sua tentativa de ver-se em

cena através de seus personagens-escritores. Em seu *afán totalizante*⁴⁶, Vargas Llosa, *voyeur* de si mesmo, põe no palco personagens-escritores como tentativa de apreensão de uma realidade mais visível do que a realidade que o romance evoca:

Y ver la obra en escena es para cualquier novelista algo muy conmovedor, porque las historias de un novelista siempre son muy nebulosas, muy difusas, uno no llega realmente a verlas con objetividad con que uno las ve encarnarse a través de una obra de teatro. Creo que eso fue lo que me resultó muy seductor.⁴⁷

Como as histórias em cena *encarnam-se* em atores, eles passam a ser máscaras que repetem e encobrem retratos do escritor. Quando o cenário de *La señorita de Tacna* se ilumina e mostra Belisario, sentado diante de sua mesa de trabalho, escrevendo *con furia*⁴⁸, o espectador tem, diante dos olhos a imagem angustiada do escritor em ação. Nessa peça, Vargas Llosa contrapõe dois tipos de narradores: o escritor no ato da escritura e a contadora de história resgatada do passado pela memória desse escritor. O escritor, como outros personagens-escritores da novelística vargasllosiana, catalisa dados da biografia do autor, levemente retocados: dele herda avós e tia, como ele, estuda Direito e Letras, é órfão de pai, como o menino Mario pensava que era⁴⁹, pretendia ser poeta, como o jovem Mario.

Belisario, escrevendo diante da platéia, representa o personagem-escritor, no momento de maior desnudamento de sua vocação de *stripteaser*. O personagem-escritor está nu ou finge estar nu com seu vício secreto e solitário, o ato de escrever. Sua nudez, entretanto, é um ilusionismo a mais, como o é também seu ato de escrever em cena. Mas, como diz Vargas Llosa, no prólogo dessa mesma peça, intitulado “Las mentiras verdaderas”, “ese arte de mentir que es el del cuento es, también, asombrosamente, el de comunicar una recóndita verdad humana”⁵⁰.

Ao usar o nome de um bisavô arequipenho — Belisario Llosa, autor do romance *Sor María*⁵¹ —, em seu personagem-escritor, o autor cria uma espécie de estirpe de escritores, a que se quer filiar ou agregar. Em entrevista a Oviedo, ao responder a uma questão sobre a presença de personagens-escritores em sua obra, Vargas Llosa relaciona-a ao fato de que trabalha sempre com a própria experiência e nela a

⁴² VARGAS LLOSA, Mario. Prólogo a *Los jefes/Los cachorros*. Bogotá: Plaza y Janes, 1980, p. 11.

⁴³ Idem. *El pez en el agua*, op. cit. p. 121.

⁴⁴ Cf. OVIEDO, José Miguel. Mario Vargas Llosa, maestro de las voces. In: ROFFÉ, Reina (Org.). *Espejo de escritores*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985, p. 169.

⁴⁵ BALDUSI, Rosa Boldori de. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro 1974, p. 166.

⁴⁶ Expressão usada por Carlos Fuentes a respeito da obra de Vargas Llosa em FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980, p. 35.

⁴⁷ VARGAS LLOSA, Mario apud OVIEDO, José Miguel. Mario Vargas Llosa, maestro de las voces, op. cit. p. 170.

⁴⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 21.

⁴⁹ Vargas Llosa exorciza o objeto emblemático de sua adolescência sofrida — o revólver com que o pai aterrorizava-o, ameaçando de morte o menino e sua mãe —, quando Belisario diz que não sente pena da morte do pai: “¡Hay que ser muy bruto para matarse jugando a la ruleta rusa, papá!”. VARGAS LLOSA, Mario. *La señorita de Tacna*, op. cit. p. 35.

⁵⁰ VARGAS LLOSA. Las mentiras verdaderas. In: _____. *La señorita de Tacna*, op. cit. p. 11.

⁵¹ OVIEDO. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad, p. 365.

escritura é central: “Es decir, es una experiencia cada vez más importante, que ocupa más tiempo, que condiciona las otras actividades y entonces no es extraño que me haya dado una serie, casi un género de personajes”⁵².

Enquanto Belisario surge de sua experiência adulta, Mamaé emerge das recordações do menino Mario, transpostas para Belisario. Na encenação das falhas e armadilhas da memória, unidas à fantasia guiada pelo desejo, Vargas Llosa põe em questão a origem da ficção. Assim, de *La Señorita de Tacna*, podemos dizer o que Barthes disse de *Sarrasine*: “Finalement, il n’y a pas d’objet du récit: le récit ne traite que de lui-même: le récit se raconte”⁵³.

Kathie y el hipopótamo, primeira comédia de Vargas Llosa, é outro texto que propõe um mano a mano entre dois personagens-narradores. Retomando o personagem Santiago Zavala, de *Conversación en La Catedral*, submete-o a vários tipos de retoques exigidos por diferenças contextuais: de gênero (romance para teatro), de estilo (realista para farsesco), mas conserva sua característica fundamental de escritor fracassado. Na transmutação, Santiago passa de personagem gerado à imagem e semelhança de seu criador na vida real, a personagem “flutuante”, “cambiante”, ao sabor do seu próprio desejo — da imaginação e da memória desejantes — enquanto personagem.

A reutilização de personagem, técnica a que Vargas Llosa recorre várias vezes, e que poderia ser um fator de economia narrativa, constitui-se em mais um desafio: acentuando o fracasso do personagem como escritor, o autor desrealiza-o, colocando em cena seus desejos, suas frustrações, suas obsessões. Ao renomeá-lo, como Mark Griffin, o *nègre*, afasta-o mais ainda de Victor Hugo, parâmetro inalcançável do personagem como escritor e como amante.

Kathie, o outro personagem-palavra, está no grupo dos *alter-retratos*. Aparenta-se ao *escribidor*, mas com uma diferença fundamental: ao invés de dedicar-se com afã obsessivo e excludente à criação ficcional, encara-a como um jogo. Dessa maneira, Kathie representa o outro lado, não-flaubertiano e não-sartreano da escritura vargasllosiana, o lado do prazer: sua face desenhada pelo leitor de romances de cavalaria, de aventuras, de novelas eróticas, de melodra-

mas, de romances água-com-açúcar, de romances *huachafos* à Corin Tellado. Com *la buhardilla de Paris*, espaço de mentira, o autor reduplica o espaço de ficção do palco, através de seu simulacro e em jogo vertiginoso de desdobramento de espaços ficcionais, *la Negra África y la Amarilla Ásia*, imerge Kathie Kennety, seu *nègre* e os espectadores na ficção da ficção.

Em *La Chunga*, terceira peça teatral de Vargas Llosa, não há personagens-escritores nem contadores de história: há personagens que ficcionalizam desejos. No primeiro ato, *los inconquistables* (personagens, como a Chunga, retomados de *La casa verde*), convocam a memória do passado, ao pedir a Chunga explicações sobre o desaparecimento de Meche. No segundo ato, através do exercício da imaginação e do desejo de cada personagem, são encenadas várias versões para o desaparecimento de Meche. Assim, Meche — objeto ausente do desejo —, dinamiza a ânsia de ficção de cada personagem. Diante da presença-ausente da platéia (presença não-iluminada), os personagens encenam a ficcionalização de seus desejos e, assim, simulam uma dramatização do sujeito-escritor, no ato de sua escrita, diante da presença-ausente do leitor.

Em *El loco de los balcones*, peça teatral escrita em 1992, publicada e encenada em fins de 1993, nos traços quixotescos do personagem central, prof. Brunelli, que empreende uma brancaleônica cruzada para salvar os balcões limenhos da traça, do descaso e da ânsia imobiliária, vemos ressurgir, sob a máscara do *loco*, o retrato modelar do escritor vargasllosiano: fanático, dedicado obsessivamente à sua missão, estrangeiro, marginalizado e fracassado.

Ao partir para a “exaltante aventura” de salvar os balcões — desenhados em Sevilha mas executados por africanos e índios que “al materializar esos dibujos, los alteraban”⁵⁴ — e recuperar a história escondida nos desenhos de escamas de peixes, pelos artesãos do litoral, de bicos de condores, pelos artesãos da serra, de sóis e estrelas, pelos artesãos africanos, o novo Don Quixote, acompanhado de seu escudeiro bêbado, conta, apenas, com a força de seus sonhos e de sua palavra.

⁵² VARGAS LLOSA apud OVIEDO. Mario Vargas Llosa, maestro de las voces, p.162.

⁵³ BARTHES. S/Z, p.35.

⁵⁴ VARGAS LLOSA. *El loco de los balcones*. Barcelona: Seix Barral, 1993, p.14.