

O romance e o papel do escritor para Mario Vargas Llosa

MATEUS BARROSO SACOMAN¹

(...) a essa forma de representação da vida que é o romance. O romancista exorciza seus demônios com suas ficções, e este é o aspecto individual da criação; mas o romance recorda aos homens (o poder estabelecido, qualquer que seja, ele sempre procura fazer com que o esqueçam) que aqueles ‘demônios’ existem, que, portanto, a realidade onde vivem está malfeita, pois é capaz de provocar sofrimento, dissidência e rebelião, e enquanto isto for verdade, aquele será um serviço de utilidade pública.²

A trajetória intelectual de Mario Vargas Llosa é reconhecida mundialmente por suas manifestações na mídia em relação aos debates políticos e sociais da sociedade peruana e da América Latina. Entretanto, o escritor também decidiu engajar-se através de seus romances. Uma forma de expressão que se impregna de legitimidade oferecendo a oportunidade de manifestação, principalmente pelas compreensões do peruano sobre a força atuante da Literatura nas sociedades.

Ao longo de sua carreira, o literato desenvolveu duas concepções sobre o processo de escrita dos romances e suas resultantes. A inicial está imersa em suas primeiras produções, mais especificamente em *Los Jefes*, *La ciudad e los perros*, *La Casa Verde*, *Los Cachorros* e *Conversación en la Catedral*. Já a segunda passou a ser explanada a partir da década de 1970 quando alguns posicionamentos sobre a forma de romancear foram aprofundados e repensados.

Os primeiros romances, citados acima e frutos da primeira percepção, são denominados de *novela total*.³ Há uma conexão muito forte entre eles quando centramos nosso olhar sob os panoramas abordados, geralmente dedicados aos momentos conturbados, crises e desajustes sociais da realidade peruana. Nessa concepção inicial sobre romance, as tramas são constituídas como uma tentativa de absorver todos os elementos da realidade, reproduzindo-os em totalidade, diferentemente da sua visão a partir dos anos de 1970.

¹ Mateus Barroso Sacoman é mestre pela Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca) e teve sua pesquisa financiada pelo CNPq. O trabalho aqui apresentado é um fragmento baseado em parte das pesquisas desenvolvidas para a confecção de um dos itens do primeiro capítulo da dissertação de mestrado defendida na UNESP, campus de Franca-SP, em setembro de 2014. Cf. SACOMAN, Mateus Barroso. *Da serra à costa: migração e modernização peruana na obra de Mario Vargas Llosa (1950-1960)*. Franca : [s.n.], 2014, 190 f.

² VARGAS LLOSA, Mario. *Contra Vento e Maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1985, p.135, p.200.

³ Segundo Jorge Ninapayta, Vargas Llosa desenvolveu esta concepção inspirado em suas leituras dos romances de cavalaria na tentativa de explicar as narrativas de sua autoria que pretendiam revelar todos os planos da realidade. Cf. NINAPAYTA, Jorge. Vargas Llosa y el boom de la novela latinoamericana. In: TENORIO REQUEJO, Néstor. *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima: Arteidea editores, 2001, p.57.

Outra característica marcante são as não intervenções de Vargas Llosa nesses livros. O escritor desenvolveu o enredo de cada obra para que este, por si só, revelasse a crítica que tencionava comunicar, contribuindo para o afloramento de questões e reflexões por seus leitores sobre determinada temática trabalhada.

Profundo estudioso da obra de Gustave Flaubert, Vargas Llosa conservou a ideia deste que é um de seus maiores inspiradores e isentou dos relatos de seus romances qualquer traço de interferência autoral, enquanto simultaneamente desenvolvia uma pujante manipulação estética com a intenção de que a ficção tivesse vida por sua própria conta, desprendida do autor.

Essa escolha muito se aproximava com a ideia de romance *simultaneísta*, comum às décadas de 1950 e 1960, ainda que o literato peruano nunca tenha se utilizado dessa denominação para suas obras durante este período, principalmente por conta da perspectiva totalizante que empregava. Esse tipo de texto era caracterizado por conglomerar uma série de narrativas que se inter cruzavam ao longo da trama e, muitas vezes, influenciavam-se mutuamente, especialmente porque geralmente os enredos não se centravam apenas em um personagem principal e vários pontos de vistas eram exteriorizados.

Segundo o historiador Benôit Denis, inspirado por romancistas engajados como os americanos William Faulkner, John Dos Passos e Ernest Hemingway, os russos Boris Pilniak e Isaac Babel, e os franceses André Malraux, Jean-Paul Sartre e Albert Camus – que nasceu na Argélia –, alguns escritores escolheram colocar em prática técnicas que consistiam em recusar a presença e onisciência do narrador, substituindo-as pelo emprego simultâneo de vozes narrativas. Esta concentrava sucessivamente uma vasta gama de personagens das quais ela assumia o ponto de vista situado e demarcado. A linearidade da narrativa era, portanto, quebrada em uma série de fragmentos unidos, sem que nenhuma voz os encadeasse e articulasse de forma explícita. Na maioria dos romances desse modelo a história aparecia com certa obscuridade, com a presença de vazios e incertezas, o que sujeitava a interpretações discordantes⁴.

Entretanto, por mais que a trama pudesse apresentar essa fisionomia de irresolução, o romance enriquecia-se de realismo e também de eficácia em relação à intercomunicação escritor-leitor, particularmente porque a multiplicação e a difusão dos pontos de vista dos

⁴ Imprescindível ressaltar que este não era justamente o caso de Mario Vargas Llosa. Embora eliminasse a presença do autor, o escritor alertava e provocava a reflexão através de seus romances, expondo, mas não impondo, sua visão de mundo, de uma forma ou de outra.

personagens oportunizavam a sensação de uma história em vias de se fazer, captando aquele que tomava contato com a obra. O objetivo desse procedimento narrativo era aventar uma escrita marcadamente problemática que magnetizava e instigava o leitor aos questionamentos, reflexões – elementos essenciais de uma literatura totalmente engajada – e que disso pudessem surgir novos trabalhos críticos⁵.

Mesmo com esse distanciamento, Vargas Llosa produziu uma forma de narrar com objetividade e coerência interna. Em todas essas obras, principalmente as das décadas de 1950 e 1960, a única que continha pequenas doses de humor foi *Los cachorros*⁶.

Devido ao caráter de tensão e urgência que o escritor queria dar aos seus relatos, o humor passou a ser um fator sem preponderância. Segundo suas concepções, mesmo que em tom crítico, a presença desse elemento afetava a plausibilidade que a trama deveria contar, soando como algo carregado de artificialidade, produzindo um distanciamento intelectual que confrontaria a concepção de escritor engajado que tanto acreditava⁷.

Embora a intenção de representar uma realidade total receba críticas, ela induziu o romancista peruano a pesquisar e defrontar documentos históricos e geográficos a fim de caracterizar fielmente os ambientes que descrevia. Como o próprio autor frisou em diversas oportunidades⁸, durante a confecção de *La Casa Verde*, se dispôs a ler a maior quantidade possível de livros que descrevessem a selva amazônica peruana, complementando os traços do ambiente que já havia guardado por suas visitas a essa região.

Em *Conversación en La Catedral*, tomou contato com obras históricas sobre o período da ditadura do Manuel Odría, assim como os seus discursos. Conjuntamente, fez uso de suas experiências pessoais, traçando de modo ficcional algo que aspirava ao realismo por meio dos detalhes geográficos ou urbanos com exatidão. Embora não expressasse sua opinião, eliminava qualquer subjetividade possível através dos diálogos dos personagens e das descrições, sempre de forma crítica.

Esta longa passagem de David Sobrevilla ajuda a esclarecer esta questão:

⁵ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento* – de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 90-91.

⁶ Para citar um exemplo oposto, a partir de *La guerra del fin del mundo*, romance inspirado na Guerra de Canudos, publicado na década de 1980, Vargas Llosa passa a adotar uma maior participação em seus romances, introduzindo opiniões, pareceres e convicções.

⁷ Cf. OVIEDO, José Miguel. Una transición clave del realista: de *Conversación en la Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*. In: _____. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Ed. Taurus, 2007, p.20.

⁸ Como em uma crônica chamada *Crónica de un viaje a la selva* escrita para a revista *Cultura Peruana*, vol. XVIII, nº 123, em setembro de 1958.

Mas se considerarmos a *teoria* de romance de Vargas Llosa e passarmos a considerar sua *prática* ficcional, é possível e comprovável estabelecer que seus romances mais importantes têm cada vez mais a pretensão de captar mais âmbitos do real – e têm sucesso. Na verdade, enquanto os três primeiros romances vargasllosianos se referem somente ao Peru e a sua vida no presente (*La ciudad y los perros*, *La Casa Verde* y *Conversación en La Catedral*), seus grandes romances depois de 1980 estendem seus limites para fora do Peru chegando até o século XIX: *La guerra del fin del mundo* situa-se no Brasil do século XIX, *La Fiesta del Chivo* na República Dominicana de meados do século XX, *El Paraíso en la otra esquina* transcorre na França e na Polinésia do século XIX, e *El sueño del celta* na África, na Amazônia e Irlanda do começo do século XX. Neste sentido, é surpreendente constatar como a técnica de se documentar meticulosamente sobre o tema de cada romance, aprendida de Flaubert, e a experiência de viajar às localidades onde suas ações desenvolvem-se, contribuíram poderosamente para criar nestas obras a impressão de realidade que deixam⁹.

Mesmo com essa grande impressão de realidade, David Sobrevilla faz um alerta sobre o caráter utópico da visão de *novela total*, indicando que esta representa apenas uma parte do universo real. A tentativa de representação da realidade total é evidentemente utópica e Vargas Llosa é perfeitamente consciente disso. Principalmente porque o romance recorre aos materiais do mundo que os rodeia e não se diferencia, portanto, da realidade qualitativamente, tendo em vista que a realidade supera quantitativamente a ficção em qualquer circunstância.

Portanto, existe uma diferença quantitativa insuperável entre os aspectos do mundo que o romance consegue captar e a multilateralidade infinita do concreto. A diversidade entre o romance e o mundo efetivo reside na originalidade com que apresenta os materiais de caráter real. O romance total está destinado a representar somente uma porção do cosmos, de maneira muito mais rica e viva, com toda a certeza, que qualquer uma das tendências anteriores de romance, como a cavalheiresca, histórica, militar, *costumbrista*, psicológica, erótica, policial, fantástica, etc. Porém, não é a ambição e as técnicas dessa concepção que garantem grandeza e eficiência aos romances concebidos segundo a ideia de *novela total*, mas sim, o inverso, pois são na verdade as realizações da ideia de romance total que destinam sua grandeza a esta tarefa ambiciosa, assim como a essas técnicas¹⁰.

Na concepção dos anos de 1970 em diante, o romancista introduzia ou tornava suas opiniões pessoais mais aclaradas durante as tramas. Se pudéssemos nomear esse processo, a terminologia escolhida seria uma “distorção convulsiva da realidade” da qual se está falando.

⁹ SOBREVILLA, David. Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa. In: RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Ed. Universitaria, 2011, p. p.454-455.

¹⁰ Ibid. p.408-409.

Distorção porque, como toda ficção, a “mentira” aparece, mas sempre calcada na vivência, semelhante à realidade, preenchida desse processo de manifestação da vida. Convulsiva porque se torna um cataclismo, uma violenta agitação dentro do conjunto de elementos reais, mas de forma que os enriqueça, ainda que venha a deformá-los.

No entanto, é preciso lembrar que o romance não deveria ser uma representação verbal totalizante da realidade, abarcando na trama todos os seus mais variados aspectos. Longe de ser indiferente aos acontecimentos da sociedade em que vive ou da qual decide tratar em suas obras, o escritor mantém sua postura de engajamento, como sempre fez durante toda a sua vida e isso não o impedia de se utilizar do humor, muitas vezes ácido e crítico.

Mesmo com a mudança, a tese central, ao longo do tempo, permaneceu a mesma, isto é, aquela em que as ficções contribuía de uma forma ou de outra para alertar os problemas da realidade. Ou seja, um espaço para se engajar e exercer sua intelectualidade que teria mudanças em relação ao seu fazer, mas continuaria apresentando comprometimento e a responsabilidade com seu tempo.

Outro ponto importante para a compreensão do “fazer romanesco” de Vargas Llosa é sua concepção sobre realidade e o enlace com a ficção. Essa relação não é estabelecida a esmo e sem critérios. Inicialmente é preciso entender que a realidade para o autor abarca todos os elementos presentes em nossas vidas. O imaginário, a fantasia, a quimera ou o mito, por exemplo, não estão fora da realidade por mais que contenham traços e características alimentados do ilusório, do simulado, da ficção.

A tese de David Sobrevilla é enriquecedora e nos apresenta ainda outros aspectos sobre a visão de realidade *vargasllosiana*. Enfatiza que a realidade é também o modo de ser de uma entidade qualquer. Por exemplo, no romance *La Casa Verde* e em seus cenários, Piura e Santa María de Nieva, Vargas Llosa relata que a obra é uma tentativa de descrever essas duas realidades em diferentes níveis. A realidade aqui é representada como a característica dessas duas localidades, no sentido de suas propriedades e qualidades distintas. A realidade “verdadeira” também pode ser constituída em oposição à realidade fictícia, aquela presente nos romances. A realidade do mundo compreenderia todos os níveis do cosmos e do humano, enquanto que a fictícia seria uma reconstrução da realidade apresentada por meio da escrita, das palavras. A primeira é dada e natural, enquanto que a segunda é puramente verbal. Portanto, a “realidade real” é o continente da fictícia, uma vez que aquela é tudo, a ficção também se inclina inevitavelmente a ser tudo. Por fim, a realidade que vivenciamos é também

a realidade objetiva do mundo, em oposição à realidade puramente imaginária, que o escritor peruano designa como subjetiva ou irreal. O imaginário puro e imaculado não existe, ele deve apoiar-se sempre na realidade objetiva, constituindo-se uma metáfora sua¹¹. Parece claro que não há fronteiras firmes e seguras entre a realidade objetiva e o imaginário, pois estão em constante mudança.

Segundo Vargas Llosa, a relação que existe entre a realidade do mundo e a do romance não pode ser compreendida como aquela existente entre um modelo e o quadro estabelecido segundo ele, mas sim como um espetáculo, porque o romance funciona como uma representação vivente da realidade.

A ficção alcança essa condição de representatividade do mundo circundante somente quando ganha vida própria distanciando-se da realidade ao redor e tornando-se independente dela. As relações mantidas entre o criador e sua criação, a realidade real e realidade de ficção apresentam também os critérios para compreender as obras em seu sentido artístico.

O romance não pode ser compreendido unicamente mediante as influências que recebeu de seu escritor, pois embora revelem as características de todo o processo de criação, não fornece uma explicação do produto em si, também não pode ser percebido independentemente de seu autor. Somente a partir da confrontação de sua forma com a realidade é que poderá ser melhor entendido.

A grandeza ou a pobreza de uma ficção só pode ser medida, de modo interno, analisando seu poder de convencimento, que depende diretamente de sua forma e, de modo externo, examinando detalhadamente suas relações com a realidade real, da qual toda realidade fictícia é representação e, ao mesmo tempo, negação¹².

Porque a representação da realidade total que pode oferecer um romance é ilusória, uma miragem: qualitativamente idêntica, é quantitativamente uma ínfima partícula imperceptível confrontada à infinita vertigem que a inspira. Dá-nos a impressão de ser um caos tão vasto como o real, mas não é esse caos; representa a realidade porque tomou dela todos os átomos que compõem seu ser, mas não é essa realidade. Sua diferença é sua originalidade.¹³

¹¹ Ibid. p.403-404.

¹² Ibid. p.405-407

¹³ VARGAS LLOSA, Mario. Carta de batalla por Tirant lo Blanc, In: MARTORELL, Joanot; JOAN DE GALBA, Martí. *Tirant lo Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p.24.

É importante frisar que, esta relação entre representação e distorção são ações marcantes na visão que Mário Vargas Llosa desenvolveu sobre o romance. As primeiras obras literárias do autor, imersas na representação do real, unem ficção, interpretação social e autobiografia¹⁴, revelando as impressões de um intelectual que vivenciou fervorosamente os problemas e as dificuldades econômicas, políticas e sociais nesse período no Peru.

Esses romances facultam a oportunidade de compreendê-los não apenas como um mero exercício e manobra de imaginação ficcional, mas em certa medida, entendê-los como um meio que permitiu dar vazão à inquietude intelectual do romancista peruano em busca de estabelecer tipificações e interpretações em torno da realidade de seu país¹⁵.

Os seus longos anos de escrita foram dedicados as mais variadas formas e gêneros literários, mas foi através do romance que Vargas Llosa fez transparecer sua intelectualidade, acreditando no poder das ficções e que estas jamais deixariam de ser um instrumento de alerta e debate para sua sociedade.

Sob um ponto de vista mais amplo, a percepção do que é um romance para o escritor peruano, exige um olhar especial para seu entendimento do que é ser um escritor, sua missão e intenção ao escrever, pois ambas as visões estão intimamente ligadas.

Quando eu era jovem (...) escrever era atuar: através dos contos, dos romances, dos poemas, um exercício de sua condição de cidadão, de membro de uma comunidade que tem a obrigação social e cívica de participar no debate e na solução dos problemas de sua sociedade¹⁶.

¹⁴ Segundo Benoît Denis o componente autobiográfico é muito importante na literatura engajada. Apoiar-se sobre a vida pessoal era apresentar garantias de sinceridade ou de autenticidade, dessa forma os escritores fundavam a autoridade de suas intervenções na experiência de vida. “Com o testemunho, o escritor pode ter o sentimento de fazer um jogo duplo e de apresentar a sua palavra pelo que ela é: um discurso que emana de um ponto de vista situado, mas que pretende, entretanto, falar em nome de uma certa generalidade. Essa dialética do singular e do universal, do individual e do coletivo, está no coração dessa vasta nebulosa biográfica produzida pelo engajamento.” In: DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento...* Op. Cit. nota 5, p. 92.

¹⁵ Para além de dar oportunidade à imaginação ficcional de um escritor, os romances de Vargas Llosa podem ser entendidos como Roger Chartier revela-nos: “Jamais o texto, literário ou documental, pode anular-se como texto, isto é, como um sistema construído segundo categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado em relação a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição. (...) O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura.” In: CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.56.

¹⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. Madrid: FCE, ITESM, 2003, p.45.

Escrever era atuar através das palavras, como já citado neste capítulo, e também reconhecer que através do ato da escrita os literatos participavam e intervinham na vida em sociedade. A literatura precisava ser engajada do início ao fim, ser indispensavelmente social. Desse modo, poderia desencadear efeitos históricos – como o escritor sempre gostava de lembrar – que iriam reverberar sobre as manifestações da vida em sociedade.

Para Vargas Llosa, o romancista deveria agir, não obstante o domínio social, de modo indireto, intermediário, mas não menos combatente, por meio de seus livros e também de leitores, estimulados no processo íntimo da leitura. Colocando em prática esse processo, o escritor, enquanto também mediador, estaria em atitude de plena e absoluta disponibilidade frente a sua sociedade.

Justamente por esse mergulho profundo na realidade, o romance é uma forma de representação da vida em que sua própria construção contribui para validar a sua importância. Essa construção não é apenas subjetiva, mas norteada pela forma de como o escritor expressa seu sentimento, sonhos e como capta sua realidade, sua sociedade ou até mesmo um acontecimento.

No entanto, é imprescindível ter a consciência de que a visão de mundo expressa não é a mais correta ou vem a representar uma absoluta totalidade dos pensamentos inseridos no debate intelectual ou na sociedade civil de determinada época. O romancista goza de liberdade para recriar acrescentando o que lhe convier, mas sempre orientando-se por sua concepção do que é escrever, do que é a literatura, qual a sua missão e intenção, principalmente, de que forma quer atingir seus leitores.

Em outras palavras, segundo o pensamento *vargasllosiano*, de que forma irá alertar-lhes que sua realidade está doente, malfeita e há a necessidade de se insurgir diante de toda a insuficiência.

É verdade que todo escritor é um rebelde, um inconformado com o mundo em que vive, mas esta rebeldia íntima que precipita a vocação literária é de natureza muito diversa. Muitas vezes a insatisfação que leva um homem a opor realidades verbais à realidade objetiva escapa a sua razão; quase sempre o poeta, o escritor é incapaz de explicar as origens de seu inconformismo profundo, cujas raízes perdem-se num trauma infantil ignorado, num conflito familiar de aparência intranscendente, num drama pessoal que parecia superado. **A esta rebeldia obscura, a este protesto inconsciente e singular**

que é uma vocação literária, superpõe-se no Peru quase sempre uma outra, de caráter social, que não é raiz, mas fruto desta vocação¹⁷.

Ainda que a revolta seja algo subjetivo, aquilo com o que se revolta é objetivo e está ligado ao caráter social da vida. Intervir na mesma é a vocação do escritor. É por onde ele extravasa a sua inquietude que não se explica de onde vem.

Os romances oferecem uma perspectiva que a vida cotidiana, a realidade a qual pertencemos e modificamos sempre nos renuncia. Porém, nenhum romance existe sem a presença de um ato inventivo. Segundo o literato peruano, a invenção resulta numa ordem dentro da obra, acrescentada pelo autor mediante o contexto em que aborda, que pode ser expressa de maneira sutil ou brutal, mas que se constitui uma espécie de simulador que aparentemente recria a vida quando a verdade a corrige.

Seguindo a lógica de Vargas Llosa, o romance, de certa forma, trai a vida, prende a realidade numa trama de palavras, reduzindo-a de escala, mas com o intuito de colocá-la num patamar para que o leitor possa alcançá-la e assim sentenciá-la, percebê-la e, principalmente, vivê-la através do enredo com uma impunidade e tolerância que a vida efetiva não permitiria.

É preciso demarcar que o desígnio maior de uma ficção não é ser o estandarte da mais pura verdade, principalmente porque estariam sendo confundidos terrenos que não podem ser idênticos. A verdade da literatura, a literária, é uma, já a verdade histórica, outra. No entanto os romances engajados não podem sofrer a acusação de malogro, por mais que carreguem mentiras em seu âmago. A literatura existe para narrar uma estória, um enredo, que a história dos historiadores, não sabe e não teria meios para contar, considerando seu aspecto científico. Sobre isso, segue o autor,

Esses refúgios privados, as verdades subjetivas da literatura, conferem à verdade histórica, que é seu complemento, uma existência possível e uma função própria: resgatar uma parte importante – porém somente uma parte – da nossa memória: aquelas grandezas e misérias que compartilhamos com os demais, em nossa condição de entes gregários. Essa verdade histórica é indispensável e insubstituível para saber o que fomos e, talvez, o que seremos como coletividade humana. O que somos como indivíduos e o que quisemos ser e não podemos sê-lo de verdade, e devemos sê-lo, portanto, fantasiando e inventando – nossa história secreta –, somente a literatura sabe contá-lo¹⁸.

¹⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Contra Vento e Maré...* Op. Cit. nota 2, p. 110. Grifo nosso.

¹⁸ VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004. p.25-26.

No entanto, esse papel investido à literatura não acontece sozinha, é preciso que o escritor tome partido. Sob a perspectiva *vargasllosiana*, RETIRADO TRECHO o resultado dessa tarefa é que romances, mesmo que comparados com a história – embora erroneamente – mentem, transmitem verdades fugidias, que se desvanecem e, com certa constância, esquivam-se das descrições científicas da realidade, com grande apreço pela escrita histórica - objetivamente fiel à vida e provinda também da realidade.

Em um romance, principalmente aquele de caráter realista, a história percebe-se como elemento constitutivo da trama ficcional e não como uma simples decoração. Ao contrário de se constituir como um adorno, a história deve servir como pano de fundo, como forte ponto de apoio, como força determinante e contrapeso, no sentido de equilíbrio, do enredo da obra.

Essa conjugação entre história e literatura também é ressaltada por Durval Albuquerque. Para o autor, é preciso ir além do que apenas utilizar a literatura como fonte primária pelos historiadores, é preciso aproveitar também suas práticas e estratégias para a inventiva narrativa do passado. Inventar, aqui, está relacionado, em sua visão, ao processo de construção e reconstrução das representações históricas que poderão atribuir significação e coerência às experiências de vida dos indivíduos.

(...) a interpretação em História é a imaginação de uma intriga, de um enredo para os fragmentos de passado que se têm na mão (...) isto não significa esquecermos nosso compromisso com a produção metódica de um saber, com o estabelecimento de uma pragmática institucional, que ofereça regras para a produção deste conhecimento, pois não devemos abrir mão também da dimensão científica que o nosso ofício possa ter¹⁹.

Desde os seus primeiros rabiscos que se transformaram em obras, Vargas Llosa concebeu o romance como um veículo para ingressar no mais profundo de si mesmo e de sua experiência com a realidade e do mundo ao seu redor. Utilizando-se, assim, de um arsenal retórico e de técnicas narrativas que convertiam uma passagem ou um acontecimento de vida em uma narração, um romance²⁰.

Os feitos, acontecimentos, assuntos, sofrem uma grande modificação ao se traduzirem em linguagem e serem narrados na trama. O fato realístico é uma coisa, enquanto os traços e

¹⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: A arte de inventar o passado*. Ensaios de Teoria da História. Bauru: Edusc, 2007, p.63-64.

²⁰ OVIEDO, José Miguel. Vargas Llosa y el «boom». In: OVIEDO, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Ed. Taurus, 2007, p.59.

manifestações que podem descrevê-lo são incontáveis. Quando um romancista decide elencar uns e descartar os outros, este inevitavelmente acaba por favorecer uma possibilidade ou versões daquilo que escreve e extinguir outros milhares.

No entanto, esse horizonte apresentado pelo romancista peruano refere-se preferencialmente às elaborações de um escritor realista, de uma escola – enquanto conjunto de técnicas narrativas exercidas – ou um modo de escrita à qual o próprio autor se diz integrado, cujos romances produzidos narram acontecimentos e ações que qualquer leitor pode reconhecer como possíveis e praticáveis de se realizar, através da sua própria vivência cotidiana do mundo real²¹.

Sou aquilo que, simplificando, se chama de um escritor de linha ‘realista’, quer dizer, um escrevinhador que, em suas ficções, prefere simular a realidade, da mesma forma que os de propensão para o fantástico simulam o irreal, e não me imaginava inventando personagens e histórias de um contexto histórico, social e linguístico diferente daquele que conheço por experiência própria²².

A narrativa realista, edificada sobre um princípio da verossimilhança, incluindo-a aqui na perspectiva do engajamento, manifesta uma fisionomia de exemplaridade não negligenciável sobre as demandas sociais, evidenciando personagens-chaves colocados de forma estratégica em cena como embaixadores do escritor, que se utiliza deles para expressar e desdobrar suas ideias e opiniões. Os romances realistas engajados não reprisam o real e não têm esse desígnio, mas sim o representam e simbolizam, no sentido em que reedificam esse real, organizando, ornamentando em algumas ocasiões e também interpretando, tomando-lhe, assim, determinado sentido.

À vista disso, os romances também são capazes de captar o real e manter um compromisso questionador diante dos problemas sociais principalmente quando uma estruturação engajada é desenvolvida pelos escritores. Notoriamente, esse gênero literário não é um fac-símile da realidade, mas, inegavelmente tem a capacidade de angariar a verdade oculta em diversos aspectos e conjunturas que se fazem presentes nas sociedades e o cotidiano dos homens, auxiliando a procura por saídas plausíveis para os problemas da sociedade abrangida em seu enredo.

²¹ VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das...* Op. Cit. nota 18, p.14.

²² Idem. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p.128.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: A arte de inventar o passado. Ensaio de Teoria da História*. Bauru: Edusc, 2007.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento – de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

NINAPAYTA, Jorge. Vargas Llosa y el boom de la novela latinoamericana. In: TENORIO REQUEJO, Néstor. *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima: Arteidea editores, 2001.

OVIEDO, José Miguel. Una transición clave del realista: de Conversación en la Catedral a La tía Julia y el escribidor. In: _____. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Ed. Taurus, 2007.

_____. Vargas Llosa y el «boom». In: OVIEDO, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Ed. Taurus, 2007.

SOBREVILLA, David. Las concepciones novelísticas de Mario Vargas Llosa. In: RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel (ed.). *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*. Lima: Ed. Universitaria, 2011.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

_____. Carta de batalla por Tirant 1o Blanc, In: MARTORELL, Joanot; JOAN DE GALBA, Marti. *Tirant 1o Blanc*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

_____. *Contra Vento e Maré*. Rio de Janeiro: Franciso Alves Ed., 1985.

_____. *Literatura y política*. Madrid: FCE, ITESM, 2003.

_____. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.