

RECONFIGURAÇÕES DA UTOPIA EM *EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA*, DE MARIO VARGAS LLOSA

Ari Denisson da Silva*

Universidade Federal de Alagoas

Resumo

Este trabalho oferece uma leitura crítica do romance *El Paraíso en la otra esquina* (2003), do autor peruano Mario Vargas Llosa, apontando as representações e manifestações dos elementos utópicos observados no referido texto através das estilizações formais de utopias (histórico-política e estética) vinculadas às trajetórias das duas personagens principais, além de considerações a respeito de elementos intertextuais presentes na obra.

Palavras-chave: crítica literária, intertextualidade, utopia.

Abstract

This paper offers a reading of the novel *El Paraíso en la otra esquina* (2003), by Peruvian author Mario Vargas Llosa, centred upon representations and expressions of utopian elements, whose presence in the text is observed by means of formal stylization of (historical-political and aesthetic) utopias related to the trajectories of the two main characters, in addition to considerations about intertextual elements in the narrative.

Key-words: intertextuality, literary criticism, utopia.

* Aluno da graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). O presente trabalho é fruto de um projeto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq 2004-2005), intitulado *Reconfigurações da Utopia em El Paraíso en la otra esquina, de Mario Vargas Llosa*, orientado pela Prof. Dr^a. Ildney Cavalcanti e vinculado ao projeto *Utopias contemporâneas: reconfigurações e representações*, bem como ao diretório de pesquisa Literatura e Utopia.

Em algumas culturas, é comum encontrarem-se crianças brincando uma brincadeira que consiste no seguinte: uma delas sai, no meio de uma roda, perguntando às demais: “O Paraíso é aqui?”, ao que lhe respondem: “Não, senhor(a), vá e pergunte na outra esquina”. Essa simulação de procura por um espaço perfeito, mas que se sabe desde já ser inatingível, serve como representação figurativa para nossa busca de espaços ideais, aos quais se poderia atribuir o título de utópicos. E ela é aproveitada justamente dessa maneira no romance *El Paraíso en la otra esquina*, romance recente do escritor peruano Mario Vargas Llosa, ao abordar as desventuras de quem resolve ir na contramão das expectativas usuais da sociedade em busca de um mundo justo e perfeitamente digno.

O insucesso em questão tem por protagonistas duas personagens extraídas do plano histórico: a feminista franco-peruana Flora Tristán, que viveu durante a primeira metade do Oitocentos, e seu neto, o pintor Paul Gauguin, já na virada para o século XX. Os esforços de ambos em mudar a realidade do contexto espaço-temporal em que viviam são contados em vinte e dois capítulos, onze para cada um, dispostos alternadamente. Desta maneira, somos levados a estabelecer algumas comparações entre seus projetos: o de Flora, (a *União Operária*) político, inclusivo, voltado a uma perspectiva de futuro, influenciado pelos socialismos utópicos do início do século XIX; o de Paul (a *Casa do Prazer*), estético, direcionado ao passado, à “pureza do selvagem”.

Outra distinção digna de nota diz respeito à evolução das personagens: enquanto Flora, em sua peregrinação pela França para divulgar suas propostas políticas, tem suas ações dotadas de uma certa constância, Paul, num dado momento, foge às intenções

originais de fundir arte e vida simples, selvagem, aliando-se ao Partido Católico e fazendo críticas ásperas até mesmo aos nativos que antes idealizava através do jornal *Les Guêpes*. Um trecho bastante revelador dessa mudança (e de suas motivações) seria o em que ele, já alcoolizado, diz a Pierre Levergos¹: “— Uma boa puta faz bem seu trabalho, meu querido Pierre — delirava, sem forças para se levantar. — Sou uma boa puta, negue-o se puder”² (POE, p. 297)

A metáfora do jogo infantil aparece nos extremos do livro: no primeiro capítulo, em que Flora parte com esperança para a difusão de seu projeto, e no último, quando Gauguin, consumido pela sífilis e à beira da morte, relembra seu malogro:

O jogo do Paraíso! Você ainda não encontrava esse lugar escorregadio, Koke³. Será que existia? Era um fogo-fátuo, uma miragem? Nem tampouco o encontraria na outra vida, pois, como acabava de profetizar essa irmã de Cluny, o certo era que, lá, a você teriam reservado um lugar no inferno. (p. 467)⁴.

Após a morte dos protagonistas, ocorre a “profanação” de seus corpos. Flora, que era agnóstica e queria que seus órgãos

¹ A partir de agora, essa edição, que será traduzida por mim do original espanhol por haver eu crido ser a melhor opção em alguns trechos, será referenciada através das iniciais POE, seguidas da indicação da(s) página(s). Também o texto de Flora Tristán intitulado *Peregrinações de uma pirata* será referenciado por meio das iniciais PP, seguidas da indicação da(s) página(s).

² Una buena puta hace bien su trabajo, mi querido Pierre —deliró, sin fuerzas para levantarse—. Yo soy una buena puta, atrévete a negarlo.

³ Convém explicitar alguns elementos deste trecho, a fim de tornar mais compreensível o trecho citado: Koke era como sua primeira mulher no Taiti, Teha’amana, o chamava, ao tentar pronunciar seu sobrenome. Cluny é uma abadia francesa de onde surgiu a ordem religiosa cluniacense.

⁴ ¡El juego del Paraíso! Todavía no encontrabas ese escurridizo lugar, Koke. ¿Existía? ¿Era un fuego fatuo, un espejismo? No lo encontrarías tampoco en la otra vida, pues, como acababa de profetizar esa hermana de Cluny, lo seguro era que, allá, a ti te hubieran reservado un lugar en el infierno.

fossem usados para o bem da ciência, acabou recebendo a extrema-unção, já que não tinha lucidez suficiente para recusá-la. Quanto a Paul, anticlerical até o fim da vida, foi enterrado num cemitério católico. Desta forma, o fracasso de ambos em desenvolverem suas aspirações se mostra com maior evidência.

Adiante veremos mais detalhadamente o desenvolvimento dessas duas manifestações da utopia no texto e as referências que são feitas a textos diferentes. Numa primeira etapa, foram separados os capítulos referentes à trajetória de Paul Gauguin, enfatizando-se o diálogo que o romance estabelece com a sua obra artística e como esta interfere na construção da personagem. Num segundo momento, analisa-se de igual modo a maneira como a obra de Flora Tristán ajuda a escrever sua trajetória, dando atenção especial a seu relato da viagem que empreendeu ao Peru, *Peregrinações de uma pária*.

I. Um Éden reiventado

El Paraíso en la otra esquina (2003), ao “romancear” as biografias de suas personagens principais, adquire características que acentuam a presença de elementos pertencentes a outros textos; estes, compondo uma espécie de quebra-cabeças híbrido, geram um texto original, um “intertexto”. Afirma Kristeva que “Todo texto se constrói em forma de mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (*apud* HARMON; HOLMAN, 2000, p. 274) e ainda que “nenhum texto está ‘livre’ de outros” (*apud* WALES,

1989, p. 259)⁵.No entanto, há textos que acentuam os elementos intertextuais e textos que buscam enfatizar outros aspectos.

Neste romance, apenas em observando o seu título, já se podem perceber ao menos dois elementos referentes a textos anteriores: a Bíblia, que começa com a descrição da criação e do Paraíso ou Éden (não considerando as diversas formações utópicas que dele advêm), e o jogo pertencente à cultura popular infantil. Quem nunca vivenciou dito jogo o achará, em lendo o livro, carregado de simbolismos profundos a respeito de nossa busca pela utopia, mas, como se entende em Eco, quando trata do que chama “ironia intertextual”, “perde as remissões” (2003, p. 204) e acaba por perder as nuances de significado da brincadeira.⁶

Nos onze capítulos sobre Paul, a intertextualidade se mostra de forma mais evidente por meio do paralelo entre sua vida e suas obras (especialmente as plásticas), considerando-se os modos pelos quais são incorporadas ao texto literário. Dentre estas, uma que pode ser enfatizada é *¿de dónde venimos?¿quiénes somos?¿adónde vamos?*, que aparece curiosamente no centro do livro. O título da pintura reflete as questões que o ser humano sempre tem feito ao longo de sua existência, cujas respostas não foram comprovadamente encontradas ainda. Poder-se-ia considerar a obra um resumo do pensamento utópico de Paul Gauguin, visto que nela o elemento selvagem enquanto reflexo de um ideal de primitiva pureza é consideravelmente visível.

O quadro começa a ser citado na página 242, logo ao início do décimo segundo capítulo (dos onze capítulos sobre Gauguin, o

⁵ São minhas as traduções do inglês.

⁶ Aberto o livro, vê-se na epígrafe, elemento intertextual por excelência, uma frase de Paul Valéry, que diz: “Que seria, pois, de nós, sem a ajuda do que não existe?”. A presença desse elemento também permitiria uma análise intertextual a partir da obra de Valéry e do pensamento utópico presente em sua obra.

central, o sexto), por suas dimensões colossais: “Porém, uma sensação de vazio, de acabamento, tinha tomado conta de você fazia três ou quatro dias, quando soube que aquele quadro enorme, quatro metros de largura e quase dois de altura, o maior que você já havia pintado e o que lhe tomou mais tempo — vários meses — estava definitivamente terminado” (POE, p. 242)⁷. Segundo o volume da Nova Cultural de *Os grandes artistas: vida, obra e inspiração dos grandes pintores* a tratar do Romantismo e do Expressionismo, “esta imensa tela [De Onde Viemos? Quem Somos? Para Onde Vamos?] foi concebida como seu testamento artístico” (1986, p. 188); isso fica cada vez mais evidente se observarmos que ela foi composta após um suicídio malsucedido, fator suficientemente significativo para o surgimento de crises existenciais mais profundas. Depois é relatado o episódio da tentativa de, já cansado de procurar uma realidade que não estava à altura de seus sonhos, conforme exposto no próprio romance (POE, p. 245), acabar com sua própria vida. Seu suicídio malsucedido, porém, acaba-lhe sugerindo o título que a obra levará (morto, não poderia escrevê-lo no canto superior esquerdo do quadro): “e de repente soube com total lucidez que título convinha ao quadro que andou pintando esses últimos meses [...]. Esta certeza lhe injetou uma segurança tranquilizadora e abafou a vergonha que sentia por ter fracassado até em seu suicídio[...]” (POE, p. 247-248)⁸. A obra, no livro, passa a representar mesmo a morte de Gauguin, a passagem para outra perspectiva de vida, um divisor de águas, pois se

⁷ “Pero, una sensación de vacío, de acabamiento, se había apoderado de ti hacía tres o cuatro días, cuando supiste que aquel cuadro enorme, cuatro metros de largo y casi dos de alto, el más grande que habías pintado nunca y el que más tiempo te tomó — varios meses —, estaba definitivamente terminado”.

⁸ “[...] y de pronto supo con total lucidez que título convenía al cuadro que había estado pintando estos últimos meses [...]. Esta certeza le inyectó una seguridad tranquilizadora y eclipsó la vergüenza que sentía por haber fracasado también en su suicidio”.

observa até o capítulo décimo (o quinto a falar sobre ele), uma ação ascendente, um projeto a ser conquistado, enquanto que, após a feitura dessa obra, há uma decadência da ação da personagem.

O ambiente da tela é selvagem, com árvores de galhos grossos, retorcidos e azuis (apesar de a paisagem ser tropical, há nela uma certa frialdade, predominando os tons de azul, verde e roxo). Há muitas pessoas, quase todas cobertas apenas com pequenos panos aos quadris, algumas com traços tão ambíguos que delas não se poderia à primeira vista dizer serem homens ou mulheres. Em praticamente nenhuma delas se percebem traços ocidentais, sua pele possui traços amarelo-terrosos, em acordo com os aborígenes dos Mares do Sul. A exceção são duas pessoas vestidas em túnicas, de feição européia, conversando entre si misteriosamente. Há um bebê no canto direito, uma pessoa jovem retirando uma manga da árvore ao centro, e uma pessoa velha e desenganada à extrema esquerda, próxima a um ídolo que aponta as mãos ao céu, como que alertando para a fugacidade da vida, numa progressão da direita para a esquerda, em contraposição ao modo ocidental, que parte da esquerda.

O Éden é reconstruído, ou, como diria o romance na página 251, “reinventado”, sujeito a uma nova interpretação. A figura central do quadro é descrita como um ser sem sexualidade definida. Esta possibilidade sexual, já não tão aceitável e comum no Taiti à época em que o pintor chegara aos Mares do Sul, era retratada na tela sob sua visão utópica, era “Uma homenagem ao extinto” (POE, p. 253)⁹. Mesmo o ídolo que aparece “apontando para o além” (OS GRANDES ARTISTAS, 1986, p. 180) é uma projeção de seus ideais

⁹ “Un homenaje a lo extinto”.

utópicos: “protegidos de desgraças por essa deusa inquietante, Hina, que você também tinha tido que inventar para eles, já que nenhum taitiano se lembrava de como ela era, quando seus antepassados a adoravam” (POE, *ibidem*)¹⁰

A interpretação de certos elementos pelo romance, porém, parece dar a entender que, apesar de Paul Gauguin ter ido bastante longe com sua idéia utópica, ele não conseguia se desvencilhar do europeísmo sob o qual foi formado: em *Manao tupapau*, primeira obra referida em *El Paraíso en la otra esquina*, o *tupapau*, “demônio”, “fantasma” mais propriamente, não tinha traços polinésios: “E, na parte superior, o fantasma, que, na verdade, era mais seu que taitiano, Koke. Não se parecia com esses demônios [...] que descrevia Moerenhout. Era uma velhota encapuzada, como as anciãs da Bretanha, [...] mulheres intemporais que, [...] davam a impressão de já estarem meio mortas, tornando-se fantasmas em vida” (POE, p. 35)¹¹; e em *¿de dónde venimos? ¿quiénes somos? ¿adónde vamos?*, aparecem duas pessoas trajando túnicas que misteriosamente não faziam parte daquele cenário paradisíaco, talvez representativas dos europeus, que impediam a concretização de utopias como a sua, ou representativas mesmo de sua configuração cultural, que, quisesse ou não, era européia e sempre seria um entrave à plenitude de seu projeto utópico.

Uma característica fundamental na obra de Paul Gauguin que não apenas salta aos olhos durante toda a sua carreira artística— e

¹⁰ “protegidos de las desgracias por esa diosa inquietante, Hina, a la que habías tenido también que inventar para ellos, ya que ningún tahitiano recordaba como fue, cuando la adoraban sus antepasados”

¹¹ “Y, en la parte superior, el fantasma, que, en verdad, era más tuyo que tahitiano, Koke. No se parecía a esos demonios [...] que describía Moerenhout. Era una viejecita encapuchada, como las ancianas de Bretaña, [...] mujeres intemporales que, [...] daban la impresión de estaren ya medio muertas, afantasmándose en vida”.

ele deixa claro na obra aqui explanada —, mas também é discutida na obra de Vargas Llosa, é seu projeto utópico voltado ao passado, a uma selvageria inocente, não afetada (ou infectada) pela modernidade e pela consciência de mal. Essa característica é citada por Berrini como uma das que estão sempre presentes num projeto utópico: “A utopia pode exteriorizar o desejo de voltar ao tempo antes da Queda, ou imaginar a fundação futura de uma sociedade perfeita” (1997, p. 24).

2. Uma pária que diz sentir odor de negro

Nos outros onze capítulos sobre Flora Tristán, as principais formas intertextuais se dão através de três vertentes:

1. Relações do texto com as correntes do socialismo utópico que mais influíam naquela época, como, por exemplo, o fourierismo, o sansimonismo, o owenismo e o icarianismo;
2. Relações do texto com as leituras de Flora, como por exemplo as de Lord Byron e Chateaubriand, que fez em sua viagem ao Peru (POE, p. 191);
3. Mais substanciais, ao contrário das outras duas tênues, relações da obra de Vargas Llosa com a obra escrita de Flora Tristán, especialmente com seu livro “doutrinário”, *União Operária* e também com *Peregrinações de uma pária*.

Por meio da Flora Tristán romanceada, contesta-se todo um sistema político-social. Mesmo os de esquerda são condicionados à mentalidade contraditoriamente libertária e machista, que

reivindicava liberdade aos operários e mantinha as mulheres num regime fechado de escravidão e, não raro, maus tratos, podendo-se comparar ao que diz uma personagem do livro *L. C.*, de Susan Daitch:

Sem o direito de voto, sem propriedades ou sem serem educadas, esposas, mães, concubinas e filhas desempenham o papel de faxineiras da história, como parte de um sistema anônimo de apoio tanto aos homens da esquerda quanto aos homens da direita. (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 91).

Além das relações sociais, como já visto, injustas mesmo entre os que lutavam por um mundo mais justo, não é o único alvo dessa visão crítica da história A batalha de Cangallo, auge da guerra civil pela sucessão presidencial no Peru, onde Flora pôde ver a atuação das *rabonas*. Tal batalha é romanceada como um dos momentos mais patéticos da história peruana:

E se todas as batalhas fossem tão disparatadas quanto a que você pôde presenciar na Cidade Branca? Um caos humano que, num instante, os historiadores, para satisfazerem o patriotismo nacional, volviam coerentes manifestações do idealismo, do valor, da generosidade, dos princípios, apagando tudo o que nelas houve de medo, estupidez, avidez, egoísmo crueldade e ignorância da maioria, sacrificados de maneira impiedosa pela ambição, pela cobiça ou pelo fanatismo da minoria [...]. Sim, Florita: a história vivida era uma presepada cruel, e a escrita, um labirinto de tapeações patrioteiras. (POE, p. 303-304)¹²

¹² “¿Y si todas las batallas fueran tan disparatadas como la que te tocó presenciar en la Ciudad Blanca? Un caos humano que, luego, los historiadores, para satisfacer el patriotismo nacional, volvían coherentes

Segundo Hutcheon, “os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura” (1991, p. 163). O romance, especialmente neste capítulo e no seguinte sobre Flora (*La batalla de Cangallo*), parodia a versão tradicional de um fato histórico: a guerra civil pela sucessão presidencial no Peru. Aliás, geralmente as paródias são cômicas. Como uma das formas que as mesmas assumem, a caricatural, extraem de uma figura traços ou cômicos ou capazes de serem apresentados como tais.

Flora Tristán se comisera da dor de Dominga Gutiérrez — descrita com mais ênfase em Vargas Llosa que com Flora Tristán —. Ao narrar o episódio em que Flora e Dominga se encontram, e esta lhe relata sua dor, há uma interessante consideração sobre a vontade divina na vida das pessoas:

quando [...] falou de seu caso, sua firmeza de ânimo era inflexível. Tinha procedido mal, sem dúvida. Mas que outra coisa podia fazer para escapar daquela prisão contra a qual se rebelavam seu espírito, sua mente, todos os segundos da vida? Sucumbir ao desespero? Enlouquecer? Matar-se? Era isso que Deus teria querido que fizesse? (POE, p. 267)¹³

manifestaciones del idealismo, el valor, la generosidad, los principios, borrando todo lo que en hubo en ellas de miedo, estupidez, avaricia, egoísmo, crueldad e ignorancia de los más, sacrificados de manera inmisericorde por la ambición, la codicia o el fanatismo de los menos [...]. Sí, Florita: la historia vivida era un mamarracho cruel, y la escrita, un laberinto de embelecros patrioterios”

¹³ “cuando [...] habló de su caso, su firmeza de ánimo era inflexible. Había procedido mal, sin duda. Pero ¿qué otra cosa hacer para escapar de aquel encierro contra el que se rebelaban su espíritu, su mente, todos los segundos de la vida? ¿Sucumbir a la desesperación? ¿Loquearse? ¿Matar-se? ¿Eso hubiera querido Dios que hiciera?”

Flora, em sua narrativa de viagens, narra as desventuras de sua parenta freira no convento carmelita de Santa Teresa. Lá, Dominga relembra seus tempos de garota mundana em contraste com a anulação de sua existência atual, conseqüência de um ato um tanto impensado que a fizera optar pelo claustro, ato esse que a levaria por um caminho indesejado e não parecia ter volta:

A pobre reclusa desejava apenas um pouco do ar que Deus deu a todas as criaturas [...]. Pobrezinha! Era bem pouca coisa o que desejava a moça, mas um voto terrível, solene, que nenhum poder humano podia romper, a privava para sempre de ar puro e de canções alegres [...], e de exercícios necessários a sua saúde. (TRISTAN, p.358)¹⁴

No capítulo *La monja Gutiérrez*, começa a ser mencionado um evento da história peruana que será mais desenrolado dois capítulos depois (ou no capítulo seguinte sobre Flora, visto que sua história e a de Paul são contadas em capítulos alternados). Primeiramente, extrai-se das *Peregrinações...* um encômio às *rabonas*, prostitutas que não só abrandavam a tensão sexual dos soldados e recrutas em tempos de guerra, como também os ajudavam em todas as outras tarefas:

As *ravanas* são as vivandeiras da América do Sul [...] provêem a todas as necessidades do soldado [...]. Quando se pensa que, levando essa vida [...], elas têm ainda a cumprir os deveres da paternidade, as pessoas se espantam de que alguma queira desistir [...]. Não

¹⁴ A partir das próximas citações, a obra *Peregrinações de uma pária* será referenciada pelas iniciais PP, seguidas dos números das páginas.

creio que se possa citar uma superioridade da mulher na infância dos povos. (PP, p. 348-349, passim)

Tanto Flora Tristán como Vargas Llosa, tomando sua voz, referem-se às mulheres de Lima e à liberdade com que viviam num tom bastante elogioso: aquelas mulheres, a despeito de sua baixa instrução, acabam sendo para ela uma projeção utópica de liberdade feminina. Os/as peruanos/as em geral, por sua vez, viam na França o país perfeito:

O que mais a impressionou foram as limenhas da boa sociedade. Certo, pareciam cegas e surdas à miséria que lhes rodeava [...]. Mas de que liberdade gozavam! Vestidas com [...] uma estreita saia e um manto que, como um saco, envolvia ombros, braços, cabeça [...], as limenhas, vestidas assim [...] se tornavam invisíveis. Ninguém as podia reconhecer [...]. Vendo essas mulheres emancipadas, Florita se via em apuros quando [...]

aquelas [...] lhe pediam que lhes contasse “as coisas tremendas que faziam as parisienses”. (POE, p. 319-320)¹⁵

Entretanto, o discurso de Flora Tristán também é às vezes questionado, visto que se propõe a ser verdadeiro:

¹⁵ “Lo que más la impresionó fueron las limeñas de la buena sociedad. Cierto, parecía ciegas y sordas a la miseria que las rodeaba [...]. ¡Pero de qué libertad gozaban! Vestidas con [...] una estrecha falda y un manto que, como un saco, envolvía hombros, brazos, cabeza [...]. Nadie podía reconocerlas [...]. Viendo a estas mujeres emancipadas, Florita se veía en apuros cuando [...] aquellas [...] le pedían que les contara ‘las cosas tremendas que hacen las parisinas’”.

O doutor Goin queria saber se tudo aquilo que Flora contou em *Peregrinações de uma pária* era verdadeiro, ou se estava muito colorido pela imaginação. Não, não estava; ela fizera um grande esforço em contar somente *sua* verdade. (POE, 133, grifo meu)¹⁶

Flora Tristán diz uma verdade que o narrador propositalmente especifica como *sua*, relativa, particular e tendenciosa. Observe-se outro trecho em que Flora, viajando rumo ao Peru, é obrigada a parar em Praia, Cabo Verde, para que sejam feitos reparos no navio. Flora sente, em dado momento, o “*odor de negro*, que não pode ser comparado a nada, dá náuseas, persegue-nos por toda parte” (PP, p. 77, grifo da autora — o mesmo trecho é citado em POE¹⁷). Logo depois, o narrador, assumindo a voz de segunda pessoa, tal qual uma “entidade superior” ou uma “autoconsciência tardia”, admite que ela era uma ignorante que apenas repetia uma frivolidade parisiense quando da época em que escrevera *Peregrinações de uma pária* (POE, p. 180).

O papel que aqui o romance desempenha é o de criticar, e não de menosprezar, a intenção de Flora Tristán em estabelecer a União Operária, mostrando que seu projeto, em vez de ser “elevado” ou imparcial e impessoal, é orientado por um discurso limitado e subjetivo.

Através da história de Paul Gauguin e Flora Tristán, *El Paraíso en la otra esquina* obedece, em certos elementos, a temáticas

¹⁶ El doctor Goin quería saber si todo aquello que Flora contó en *Peregrinaciones de una paria* era cierto, o estaba muy coloreado por la imaginación. No, no lo estaba; ella había hecho grandes esfuerzos por contar sólo su verdad.

¹⁷ Em POE: “el olor a negro, que no puede compararse a nada, que da náuseas y que persigue por todas partes”.

recorrentes na literatura pós-moderna, a começar da desmistificação dos protagonistas (nem totalmente heróis nem totalmente anti-heróis, ainda que tal aspecto se observe mais nos capítulos sobre Paul Gauguin que nos sobre Flora Tristán), além do questionamento do discurso histórico como “isento”, bem como dos discursos “libertários” e “de esquerda”, além do religioso cristão, em que a idéia de um paraíso *post mortem* é posta em xeque diante do condicionamento das massas através dessa aspiração.

Conclusão

Conforme já colocado anteriormente, a metáfora central desse romance é o jogo infantil, que conota essa busca pelo inalcançável. Não à toa, o ambiente do livro foi o século XIX, que, segundo Rosa Mora, em artigo publicado e traduzido na *Folha de S. Paulo*, foi “um período que esbanjou utopias” (2003). O século XX concretiza a bancarrota desses projetos, em contraponto com a necessidade humana de insistir nesses projetos utópicos. Vargas Llosa, acreditando que “a ficção [...] é a vida que não foi, a que os homens e mulheres de uma época quiseram ter e não tiveram e por isso tiveram que inventá-la” (*apud* CASTELLO, 2003, p. 108) traz os textos anteriores (as *Peregrinações de uma pária* e os quadros de Paul Gauguin) e ironiza não apenas o paradoxo da trajetória, mas também do rumo que ambos os projetos tomam à decadência.

Em relação à trajetória de Paul, o diálogo entre o romance e as obras plásticas desse artista permitiu delinear seu projeto estético-utópico e os paradoxos nele contidos. Em relação à Flora, foi enfocada a presença de textos de sua autoria, que provavelmente

serviram a Vargas Llosa como fonte de pesquisa para a elaboração de romance. A análise, neste ponto, foi centrada na obra *Peregrinações de uma pária*, e o contraponto entre esta e o romance de Vargas Llosa ofereceu a possibilidade de percepção da reutilização, no texto, dos ideais utópicos (feministas, socialistas) contidos nas obras de cunho biográfico.

Também foi possível observar o caráter irônico da obra, visto que ela traz os textos anteriores, imbuídos de suas intenções utópicas, e os enquadra num contexto de bancarrota, de insucesso das mesmas. No fim de tudo, constrói-se a idéia de que o tempo passará, muitas mortes e “mártires” haverá e o Paraíso estará sempre “na outra esquina”. Lendo o texto aqui estudado, é possível ver o quão difícil é rejeitar a realidade para viver a utopia, e como a tentativa de materializar o paraíso pode ser mais infernal que a própria realidade vivida e contestada.

Referências

BERRINI, Beatriz (1997). *Utopia, Utopias*. In: _____. *Utopia, Utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira*. São Paulo, EDUC, pp. 11-60.

CASTELLO, José (jun. 2003). O sonhador pragmático: em *O Paraíso na outra esquina*, Mario Vargas Llosa volta a prestar homenagens aos idealistas que rejeita na vida real. *Bravo!*. São Paulo, ano 6, n. 69: 106-109.

COELHO, Teixeira (1980). *O que é utopia?*. São Paulo, Brasiliense.

ECO, Umberto (2003). *Ironia intertextual e níveis de leitura*. In: _____. *Sobre literatura*. 2. ed. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Record, pp. 199-218.

HARMON, William.; HOLMAN, C. Hugh (2000). *A handbook to literature*. 8. ed. Nova Jérsei, Prentice Hall, p. 274.

HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago.

LLOSA, Mario. Vargas (2003). *El Paraíso en la otra esquina*. Buenos Aires, Alfaguara.

_____ (2003). *O Paraíso na outra esquina*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo, ARX.

MORA, Rosa (13 abr. 2003). A paixão do impossível. Tradução de Sergio Molina. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. Disponível em: <<http://www2.folha.uol.com.br/biblioteca/1/15/2003041301.html>>.

Acesso em: 13 ago. 2005.

MÜNSTER, Arno (1993). *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo, UNESP.

OS GRANDES ARTISTAS (1986). *Romantismo e Impressionismo*. São Paulo, Nova Cultural, v. I.

TRISTAN, Flora (2000). *Peregrinações de uma pária*. Tradução Maria Nilda Pessoa e Paula Berinson. Florianópolis, Mulheres; Santa Cruz do Sul, EDUNISC.

WALES, Katie (1989). *A Dictionary of Stylistics*. Londres, Longman, pp. 259-260.

Ao pé da letra

VERSÃO ONLINE - ISSN 1984-7408