

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

CÁSSIA GIANNI DE LIMA

***O PARAÍSO NA OUTRA ESQUINA, DE MARIO VARGAS LLOSA: ESPAÇOS DE
SENTIDO***

Porto Alegre

2016

CÁSSIA GIANNI DE LIMA

O PARAÍSO NA OUTRA ESQUINA, DE MARIO VARGAS LLOSA: ESPAÇOS DE SENTIDO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre
2016

Ficha Catalográfica

L732p Lima, Cássia Gianni de

O paraíso na outra esquina, de Mario Vargas Llosa : espaços de sentido / Cássia Gianni de Lima . – 2016.

86 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Regina Kohlrausch.

1. Espaço literário. 2. Literatura latino-americana. 3. O paraíso na outra esquina. I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

CÁSSIA GIANNI DE LIMA

O PARAÍSO NA OUTRA ESQUINA, DE MARIO VARGAS LLOSA: ESPAÇOS DE SENTIDO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 08 de dezembro de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regina Kohlrausch - PUCRS
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten - PUCRS
Prof. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani - UCS

Porto Alegre

2016

À minha mãe, que me apontou caminhos bonitos de se trilhar.

AGRADECIMENTOS

É bom chegar aqui.

Agradeço, primeiramente, ao CNPq, que me deu a oportunidade de fazer este trabalho com a dedicação devida.

Aos professores e funcionários da Faculdade de Letras da PUCRS, que, em momentos de dificuldade, mostraram-se gentilmente dispostos a ajudar.

Agradecimento especial à minha professora orientadora Regina Kohlrausch, a quem devo muito, por seu exemplo de ética, profissionalismo, cuidado e amor.

Ao professor Carlos Baumgarten, que me ensinou a ler melhor e, como um bom amigo, me deu dicas preciosas para a realização desta dissertação.

Aos meus professores da graduação, que acompanharam e possibilitaram o meu crescimento e, com palavras mágicas, renovaram, a cada dia, o encanto que sempre nutri pela literatura.

Aos meus pais, incansáveis companheiros, fonte do amor mais verdadeiro, meu mais profundo agradecimento. Vocês são força quando já não parece mais possível seguir.

Aos meus irmãos e amigos, alívio no caminho. Obrigada por sempre arrumarem tempo para me ouvir, e pelas palavras de conforto e ânimo.

Por fim, sendo eu tão abençoada, agradeço a Deus e a seus anjos protetores, à Mãe do Céu e à Santa Rita de Cássia, que me guiam e protegem nesta jornada.

L'espace concret a été extrait des choses. Elles ne sont pas en lui, c'est lui qui est en elles.

Henri Bergson

*Escravos cardíacos das estrelas,
Conquistamos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordamos e ele é opaco,
Levantamo-nos e ele é alheio,
Saímos de casa e ele é a terra inteira,
Mais o sistema solar e a Via Láctea e o Indefinido.*

Álvaro de Campos

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura de *O paraíso na outra esquina*, de Mario Vargas Llosa, com enfoque na representação do espaço enquanto categoria narrativa. Seu objetivo é pensar como se apresentam e qual a funcionalidade dos espaços presentes no romance. Para isso, entende-se que o espaço funciona não só como cenário para as ações das personagens, mas assume significados decisivos para a compreensão da totalidade da obra. Dessa forma, o espaço passa a ser um elemento funcional, visto sempre em sua aplicabilidade e em relação com outras categorias narrativas. A primeira parte deste trabalho traz uma recuperação de teorias que se propuseram a conceitualizar a literatura, a discutir o tema da representação, a pensar o romance enquanto gênero e, por fim, a considerar questões sobre o espaço enquanto termo e enquanto categoria narrativa. Dentre os estudos abordados, estão os de Eagleton (1997), Compagnon (2001) e Reis (2003), bem como os de Borneuf e Ouellet (1976), Bakhtin (1993; 2000) e Brandão (2007). O segundo capítulo faz uma breve retomada de eventos importantes da vida de Mario Vargas Llosa enquanto escritor e discutir sua literatura inserida no contexto latino-americano, bem como apresentar o romance que será analisado em termos de sua construção, temática, enredo e receptividade crítica. A terceira e última parte, subdividida em outras três, dá conta da análise dos múltiplos espaços que nele se apresentam. Inicialmente, discorre-se sobre os espaços continentais, América-Latina, Oceania e Europa, pensando-os na relação centro-periferia e em sua representação individual. Depois, passa-se a refletir sobre os espaços internos e externos, estes importantes enquanto perspectiva objetiva e possibilidade de convívio e aprendizagem, e aqueles enquanto perspectiva subjetiva e espaços da memória, da solidão e da autodescoberta. Por fim, analisa-se o paraíso enquanto o espaço escorregadio da utopia, diretamente relacionado ao conceito individual que cada personagem tem de liberdade e, por isso, com duas configurações distintas.

Palavras-chave: Espaço literário. Literatura latino-americana. *O paraíso na outra esquina*.

ABSTRACT

This work aims at reading *O paraíso na outra esquina*, by Mario Vargas Llosa, focusing on the representation of space a category of narratives. Its main goal is to think of how space is presented and what is its functionality in the novel. For this, we understand space not only as a backdrop for the actions of the characters, but assuming decisive significance for the understanding of the entire work. Thus, the space becomes a functional element ever seen in its application and in relation to other elements. The first part of this work presents a recover of some theories which propose a conceptualization of literature, discuss the issue of representation, think the novel as a genre and, finally, consider questions about space as a term and in narrative. Among the approached studies are the ones of Eagleton (1997), Compagnon (2001) and Reis (2003), as well as those of Borneuf and Ouellet (1976), Bakhtin (1993; 2000) and Brandão (2007). The second chapter aims to give a brief resume of important events in the life of Mario Vargas Llosa as a writer and discuss the insertion of his literature in the Latin American context, as well as presenting the novel that will be analyzed in terms of its construction, theme, plot and critical receptivity. The third and final part, subdivided into another three, is the analysis of the multiple spaces contained in *O paraíso na outra esquina*. Initially, it focuses on the continental areas, Latin-America, Oceania and Europe, considering them in a center-periphery relationship and in their individual representation. Then it goes on to reflect on the internal and external spaces, while these are meaningful as an objective perspective and a possibility of living and learning, and those, as subjective perspective and spaces of memory, loneliness and self-discovery. Finally, we analyze the paradise while a slippery space of utopia, directly related to the individual concept that each character has of freedom and, therefore, with two different configurations.

Keywords: Space in narrative. Latin-American literature. *O paraíso na outra esquina*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ESPAÇO E(M) LITERATURA	13
2.1 A NARRATIVA LITERÁRIA.....	13
2.2 LIMITES DO ROMANCE	18
2.3 O ESPAÇO EM QUESTÃO	22
3 O AUTOR E A AMBIÇÃO DO ROMANCE.....	35
3.1 MÁRIO VARGAS LLOSA E A CRÍTICA LATINO-AMERICANA	35
3.2 DUAS VIDAS: UMA ORIGEM, UM FIM, UMA UTOPIA	40
4 ESPAÇOS DE SENTIDO EM <i>O PARAÍSO NA OUTRA ESQUINA</i>	47
4.1 ESPAÇOS DO ALÉM-MAR: EUROPA, AMÉRICA LATINA E OCEANIA	49
4.2 ESPAÇOS INTERNOS E EXTERNOS	62
4.3 O PARAÍSO EM LUGAR NENHUM	73
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS.....	84

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, será analisado o romance *O paraíso na outra esquina* (2003), de Mario Vargas Llosa, que narra, em capítulos intercalados, a vida de duas figuras históricas: Flora Tristán, ativista social do século XIX e seu neto, o pintor Paul Gauguin. O enfoque principal do estudo é a representação do espaço na narrativa, uma vez que este evidencia-se como um elemento de especial protagonismo no romance e, conseqüentemente, indispensável à sua compreensão. Para esta análise toma-se como base, portanto, a ideia de espaço como categoria de sentido: admitido não somente como cenário para o desenvolvimento das ações das personagens, mas como um elemento de ampla significação, com potencial carga metafórica e simbólica e visto sempre em relação com a totalidade do texto em que se apresenta.

O objeto a que se dá atenção aqui é, então, sempre um espaço que, de alguma forma, associa-se a outras categorias narrativas, como o tempo, o enredo, a trama, as personagens e as vozes do romance. É espaço vivido, percebido e modificado e, ao mesmo tempo, assume condições de possibilidade, impedimento ou determinação. Sofre os efeitos de cada parte do romance, mas também as influencia: é causa e consequência. Dessa forma, admite-se o espaço como uma categoria em interdependência com a narrativa como um todo, sendo decisivo para a apreensão de seu significado.

O romance escolhido como *corpus* deste estudo apresenta-se como um exemplar bastante adequado para uma análise desse tipo. Os espaços que figuram em *O paraíso na outra esquina* são múltiplos e parecem potencialmente significativos tanto na narrativa de Flora Tristán, quanto na de Paul Gauguin, marcadas por deslocamentos e pela busca da instauração de novas realidades. Parece pertinente pensar, então, de que maneira esses diferentes espaços atuam na narrativa, como se relacionam entre si, que vínculo estabelecem com as personagens e as ações e em que medida podem contribuir com outras possibilidades de significação desse romance.

Borneuf e Ouellet defendem o espaço como sendo uma categoria que assegura à narrativa sua unidade e seu movimento, pela frequência, pelo ritmo, pela ordem e pela razão com que é evocado. É, segundo os autores, “solidário dos outros elementos constitutivos” (1976, p.135). Pretende-se, portanto, verificar as correspondências interiores em que o espaço se apresenta na narrativa e, dessa forma, direcionar-se à apreensão do romance em sua unidade viva.

Entretanto, os estudos literários, historicamente, deram pouca atenção a questões de espaço, uma vez que este ou era visto como categoria meramente acessória do texto, ou era refutado em termos de representação da realidade. Dimas afirma que “no quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos do romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do *espaço* ainda não encontrou receptividade sistemática” (1986, p.6). O esforço em recuperar uma abordagem que valorizasse a construção e o sentido do espaço na narrativa começou há pouco tempo, se comparado ao desenvolvimento da teoria, e hoje, século XXI, encontra-se no centro das atenções.

O paraíso na outra esquina evidencia, já em termos de estrutura, a importância que os lugares assumem. Em seus vinte e dois capítulos, onze apresentam títulos que fazem referência ao espaço, seja através de nomes de lugares geograficamente localizáveis, de indicação de viagens ou travessias ou de espaços naturais ou construídos. Tal situação já sugere um estudo com o enfoque proposto, ainda que o resultado a que se intente não seja um levantamento ou catalogação dos espaços representados, mas sua verificação em termos de função na ou para a narrativa.

Além disso, este estudo parece pertinente também porque, não só nesse romance, mas em toda literatura de Vargas Llosa, o espaço assume, com frequência, um caráter bastante significativo simbolicamente, pois alguns títulos de romances do escritor aludem a estruturas, como a casa, a catedral ou a cidade. Franco (2000, p.342) afirma que, na produção de Llosa, eles representam sistemas e ordem de ideias de modo complexo, como maneiras de estruturar experiências; são lugares não só históricos, mas míticos, pelos quais é feita uma espécie de mapa existencial, o que parece bastante similar ao que é desenvolvido nas narrativas de Tristán e Gauguin.

É interessante perceber, também, que mesmo que Vargas Llosa seja um escritor bastante reconhecido mundialmente, não há, no Brasil, grande número de trabalhos acadêmicos sobre sua literatura¹ e os que existem concentram-se em romances dos anos 50 a 80 e enfocam questões políticas ou de romance histórico, não havendo, até o momento, nenhum trabalho de maior fôlego sobre *O paraíso na outra esquina* e alguns poucos, preocupados com questões de espaço, referem-se estritamente ao Peru, o que, neste estudo, não é o principal foco.

¹ A listagem dos trabalhos acadêmicos sobre a literatura de Mario Vargas Llosa foi buscada, em maio de 2016, no banco Capes de teses e dissertações e na biblioteca do Ibict (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia).

Vale lembrar, ademais, que os espaços que se apresentam em *O paraíso na outra esquina* têm referentes reais, uma vez que o romance ficcionaliza personagens históricos e suas biografias, mas que a narrativa ultrapassa o caráter empírico desses lugares e os torna inteiramente pertencentes aos procedimentos poéticos-literários. Wink (2015, p.29-30) afirma que a representação literária do espaço não pode ser vista de forma ingênua, porque é sempre resultado de criação. É estritamente inserido na lógica romanesca que se objetiva uma análise do espaço.

Este trabalho é dividido em cinco partes. Esta, primeira, de apresentação do trabalho, é seguida de uma retomada de conceitos importantes para o desenvolvimento da análise, dentro de uma lógica narrativa - o de literatura, o de romance e o de espaço (como definição e como categoria) -. Depois, como terceira parte, dedica-se a refletir sobre a literatura de Vargas Llosa e a apresentar o romance e algumas das críticas que recebeu até o momento. O quarto capítulo, no qual se encontra a maior parte do trabalho, ocupa-se da análise da obra; por último, propõe-se, como considerações finais, uma recuperação do que compôs o estudo e o apontamento para suas possíveis continuações.

O capítulo de análise é estruturado em três partes, ou subcapítulos. Um para pensar as relações que, na narrativa, se estabelecem entre a Europa, a América Latina e a Oceania, intitulado “Espaços do além-mar”; outro, “Espaços internos e externos”, para refletir sobre os espaços íntimos, em comparação aos espaços de convivência, e o último, “O paraíso em lugar nenhum”, para fazer a análise dos espaços utópicos que buscam as personagens do romance. Essa divisão é apenas para organizar o trabalho em termos de uma melhor visualização, uma vez que todos esses espaços convivem no romance e não podem ser totalmente separados, o que implica que haja aspectos referentes a todos eles nos três subcapítulos.

Convém afirmar, por fim, e como se pode perceber, que o estudo aqui proposto não pretende ser uma análise total e encerrada do romance, sendo isso impossível - cada leitura aumenta ainda mais as possibilidades de se refletir sobre a narrativa. O que aqui se intenta é fazer apenas uma interpretação, dentre as muitas que são possíveis, mas que se quer substancial e significativa para o entendimento e a apreciação da narrativa.

2 ESPAÇO E(M) LITERATURA

Pensar o espaço literário é uma tarefa que, inicialmente, admite tantas possibilidades quantas acepções podem ser dadas para cada termo que compõe o conceito. Faz-se necessário em um trabalho como este, então, tentar chegar o mais próximo de uma definição satisfatória não só de espaço, palavra que abrange inúmeras e complementares interpretações, mas também de literatura, objeto investigado há muito tempo e sobre cuja noção ainda não existe consenso. Os conceitos que aqui serão discutidos são, portanto, limitados ao que se propõe como análise, e absolutamente não absolutos ou inquestionáveis, ainda que se vislumbrem especificidades.

Inicialmente, discorre-se sobre literatura que, no caso deste trabalho, leva a um duplo estreitamento, primeiro em direção à narrativa, como modo textual, e depois ao romance, como gênero, uma vez que *O paraíso na outra esquina* figura um de seus exemplares. Em seguida, pensa-se o espaço como conceito amplo, de diversas áreas em contato e, a partir disso, passa-se a buscar uma definição de espaço literário que, mais do que possibilitar diferentes abordagens, concentra a maioria dos estudos na atualidade, mas que, antecipa-se, é considerado aqui como uma categoria narrativa cuja principal propriedade é a relação com outros elementos, o que lhe garante uma carga semântica que, neste caso específico, é o alvo da investigação.

2.1 A NARRATIVA LITERÁRIA

Antoine Compagnon (2001), em *O demônio da teoria*, propõe-se a refletir questões-chave que guiarão a busca por uma definição global de literatura e que compreendem algumas de suas unidades importantes, como o autor, a linguagem e o valor, por exemplo. O fato é que essas perguntas são respondidas desde sempre ou, pelo menos, desde que se reconheceu a literatura como uma instância particular e, ele admite, ainda assim insistem em permanecer.

As tentativas de respostas e, conseqüentemente, de conceitualização da literatura dependem, segundo Eagleton (1997), de juízos de valor diretamente ligados a ideologias, historicamente variáveis. O autor entende que as características geralmente atribuídas à literatura, como a ficção, o estranhamento e o discurso não-pragmático não funcionam globalmente. A prova disso está sempre em exceções a essas regras (a linguagem de textos

publicitários geralmente causa estranhamento e nem por isso eles passam a ser literários) e, também, no percurso da história da literatura em que, a cada etapa, ela assume “funções” diferentes (como educar ou consolar) e, por conseguinte, abarca certos textos ou não e assume ou não uma avaliação.

Entretanto, Eagleton (1997, p.22) também reconhece que “se não é possível ver a literatura como uma categoria ‘objetiva’, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura”. Isso porque, mesmo que não se tenha resolvido todos os seus problemas, ainda pode-se identificá-la; sabe-se do que se trata, há certo consenso sobre seu caráter. E é pelos elementos que se usam para reconhecê-la, ao mesmo tempo frágeis e fortemente enraizados, que se pode problematizá-la.

Carlos Reis (2003, p.24) afirma que a literatura circula por três âmbitos autônomos, que funcionam como prismas pelos quais é possível olhar para ela: uma dimensão sociocultural, uma vez que reflete um pensamento coletivo; uma dimensão histórica, porque funciona como testemunho do percurso do tempo; e uma dimensão estética, sendo fenômeno de uma linguagem particular. Propõe-se, então, trazer reflexões, mesmo que rapidamente, sobre algumas propriedades, mais ou menos estáveis/recorrentes, que compõem essas esferas (texto e contexto) e que se consideram importantes para caracterizar a literatura.

A primeira delas é a ideia de que a literatura manifesta-se por textos ficcionais, principalmente em seu modo narrativo. Compagnon (2001, p.38) define a ficcionalidade como a forma que assume o conteúdo literário e que está diretamente ligada à ideia de representação, uma vez que assim foi definida desde a Antiguidade. A ficção é estabelecida, na narrativa, pela história que não é verdadeira, mas verossímil. Mas a ficcionalidade, segundo ele, configura-se mais como um modelo a ser seguido do que como uma temática. Isso significa que, mesmo em poesia ou quando se narram fatos ou elementos históricos em um romance, por exemplo, faz-se ficção. Carlos Reis (2003, p.88) diz que, neste último caso, trata-se de “representar, num contexto ficcional, figuras, eventos e lugares cujas propriedades fundamentais o escritor respeita, como forma de assegurar o seu reconhecimento enquanto entidades históricas”.

Vale lembrar, contudo, que a representação (relação literatura - mundo) é ainda um problema que não foi totalmente resolvido pela teoria e que deve ser esclarecido para a posterior análise, uma vez que o espaço, objeto deste estudo, é geralmente visto como algo extrínseco ao texto e porque o romance figura como o gênero representativo por excelência. O conceito de *mimesis* surge ainda em Platão, é aprimorado por Aristóteles e, a partir deste último, é interpretado e reinterpretado como orientação, principalmente, de métodos de

análise literária. A representação pode ser entendida, grosso modo, como uma ferramenta ou técnica narrativa para instaurar uma realidade pela leitura. Sendo essa realidade ausente, como afirmam Reis e Lopes (1988, p.88), representar é fazer ver um mundo concretizável, mas não empírico – o universo ficcional.

Entretanto, a *mimesis* nem sempre foi tão facilmente compreendida ou aceita. Isso porque a referência foi vista como uma ilusão que prejudicaria o entendimento da literatura como tal. Mais recentemente, teóricos acabaram buscando uma maneira de explicar como a literatura consegue iludir ou criar essa verossimilhança, dentre eles Barthes, Kristeva, Bakhtin, Frye e Ricoeur². A partir das considerações desses autores, *mimesis* passa a ser

[...] conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimesis*, apesar do opróbio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue o compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade. (COMPAGNON, 2001, p.127)

Isso o leva a concluir que a referência funciona enquanto compatibilidade do mundo ficcional com o mundo real e que “A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido em um outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2001, p. 136).

Neste trabalho, a ideia de representação é também admitida e serve como embasamento. Acredita-se, em suma, não se poder negar que a literatura fala da literatura, que

² Ricoeur, principalmente, direciona um olhar especialmente interessante à questão da representação e propõe uma reinterpretação do conceito que encontra forte correspondência com o romance a ser analisado neste trabalho. Em *Tempo e narrativa*, o teórico aborda a *mimesis* como processo, como experiência temporal relativa a toda atividade poética, sendo esta última, sempre, uma transposição metafórica do real pelo narrado. Ricoeur defende que esse processo, portanto, não tem parte somente no texto, mas também no que precede e sucede sua composição, dividindo-se, assim, em três etapas. A mimese I abarca a prefiguração – tempo herdado, pré-concebido, pré-estabelecido culturalmente – é anterior à representação e atua no texto tanto por parte do escritor, quanto do leitor. Grosso modo, pode ser entendida como o conhecimento de mundo do sujeito (ser no tempo) antes da leitura. A mimese II é, então, a mediação entre esse conhecimento primeiro e a história como um todo; é a mediação entre o mundo vivido (I) e o mundo representado (II). É o que possibilita a transformação da tradição em inovação. A mimese III é, por fim, a atualização da história, a instauração de uma nova realidade pela literatura, em que o mundo projetado assume significado para além da obra, chamada por Ricoeur de refiguração. É o tempo de preencher suas lacunas, sentir prazer pela leitura e incorporar a história a uma nova prefiguração, que continua o ciclo da mimese na obra futura. No caso de *O paraíso na outra esquina*, a tríplice mimese proposta por Ricoeur encontra correspondência na representação do espaço. A França, como lugar de rebeliões, e o Taiti, como paraíso. Esses espaços são, em todo o romance, modificado por discursos. Na narrativa de Flora Tristán, é direcionado por uma visão de mundo; em Gauvain, é criado pela arte; em ambos, na união do real e do imaginado.

ela volta-se para si mesma, que se basta, mas que também fala do mundo, que também o representa, que ficcionaliza a realidade.

A segunda propriedade a destacar, aqui, é a linguagem literária, que se configura como a dimensão estética da literatura. De acordo com Carlos Reis (2003), a linguagem literária tem características bastante definidas: é artesanal (trabalhada esteticamente) sem deixar de ser expressiva; e é autônoma. Chamada de literariedade (*literariness*) pelos formalistas russos, foi a característica primeira e decisiva para a literatura quando esta passou a ser estudada isoladamente, ou seja, do surgimento da teoria. Eagleton (1997) lembra sua relação direta, desde sua delimitação, com a questão do estranhamento. Para os formalistas, a linguagem dos textos literários opunha-se diretamente à linguagem cotidiana, exatamente porque nunca passava despercebida. Compagnon também comenta essa polaridade:

Qualquer signo, qualquer linguagem é fatalmente transparência e obstáculo. O uso cotidiano da linguagem procura fazer-se esquecer tão logo se faz compreender (é transitivo, imperceptível), enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade (é intransitiva, perceptível). (COMPAGNON, 2001, p.40)

Ser opaca, entretanto, não significa que não seja comunicativa. O discurso literário é mais um dos elementos que diferencia e, por isso, especifica a literatura. Formalmente, de acordo com Carlos Reis (2003, p.120), é, em princípio, enunciado apenas em um sentido (não há resposta imediata do leitor) e é feito para ser estável (mas não definitivo). A estabilidade do discurso literário é, inclusive, o que garante a permanência do texto por longos períodos (parecemos compreender cada vez mais Shakespeare e Dante, por exemplo). A literatura tem, portanto, a propensão de ser uma mensagem não só difusa, mas duradoura, que sobrevive ao tempo e às suas mudanças. As funções que Compagnon (2001, p.35) atribui à literatura são, também, características desse discurso específico. Segundo ele, a literatura presta-se tanto a contribuir com a ideologia dominante quanto a subvertê-la; e isso acontece sempre a partir do que ela comunica – abertamente ou por entrelinhas.

E é do âmbito do discurso que se tem a última característica daquelas sobre as quais parece mais pertinente discorrer e que faz parte do que se entende por literatura: a literatura sempre instaura uma novidade. Seguindo o raciocínio anterior, Compagnon afirma que “a literatura confirma um consenso, mas produz também a distensão, o novo, a ruptura” (COMPAGNON, 2001, p.37). De uma forma ou de outra, o texto literário tem um quê de inesperado. Essa característica é o que fundamenta as ideias de teóricos como Eco (ideia de obra aberta), Derrida (*differance*) e Ricoeur (tríplice mimese), por exemplo, acerca da

literatura. E esse inesperado pode surgir tanto do discurso - onde habita a razão -, quanto da linguagem - onde habita a emoção -, mas é ele a casa da necessidade, da urgência pela literatura.

Essas reflexões oferecem condições de pensar, mais especificamente agora, questões referentes à narrativa. Esta, sendo um modo textual compreendido pela literatura, também tem particularidades (mais objetivas) que precisam ser expostas, ainda que muito mais brevemente, porque menos extensa e complexa.

Assim como a literariedade é a propriedade fundamental da literatura, a narratividade é o nome que se dá ao *sine qua non* das narrativas. Segundo Carlos Reis (2003, p.343), a narratividade é uma representação dinâmica, ou seja, é a ação de mecanismos temporais em um texto. Em outras palavras, narrar é contar uma história. Os estudos de narratologia francesa, representados principalmente por Genette, dedicaram-se a esmiuçar os principais elementos dos diferentes gêneros narrativos. O que há em comum entre eles, porém, é o fato de haver sempre uma temporalidade, um recorte temporal, um “início, meio e fim”. Esse recorte se dá no plano da história que, acompanhado do plano do discurso, participa da articulação da enunciação, ou da instância da narração.

Reis (2003, p.343) aponta, além disso, elementos ou categorias sem as quais uma narrativa não é possível e que são facilmente a ela associados: a personagem, a ação, o tempo, a perspectiva, a pessoa (narrador) e o espaço. Toda história é sobre alguém, que faz alguma coisa, em algum tempo e lugar, contada por outro alguém, de um ponto de vista específico. Esses elementos são os que, segundo o teórico, formam o universo acessível ao conhecimento do destinatário. É o mundo em transformação da narrativa.

A partir dessas considerações, ainda segundo Reis (2003, p.347), as propriedades fundamentais dos textos narrativos passam, então, a ser: 1. a atitude de exteriorização, centrada no narrador, que vê as coisas, as personagens e a si mesmo como um outro; 2. uma representação de tendência objetiva que, em uma narrativa, é o mesmo que dar a conhecer; e 3. a dinâmica de sucessividade entre o tempo da história, do discurso e da enunciação.

Isso significa que se caracteriza como narrativo qualquer texto em que há uma história, contada por um narrador que a vê de fora (mesmo que faça parte dela) e que intenta expressá-la, torná-la conhecida. Como o gênero talvez mais expressivo do modo narrativo, o romance, que neste trabalho é o objeto de aplicação dos conceitos, também se serve desses aspectos em sua caracterização. Propõe-se a pensá-lo, entretanto, em maior profundidade, uma vez que oferece possibilidades amplas de delimitação, por ser um gênero aberto e, portanto, em constante atualização, mas ao mesmo tempo duradouro e prevalente.

2.2 LIMITES DO ROMANCE

É natural que o problema da *mimesis*, discutido anteriormente, tenha tido reflexos, também, como crítica ao romance, que se tornou, com o passar do tempo, o gênero mais representativo do modo narrativo. Essa crítica é forte em relação aos romances principalmente depois do realismo, que se propunha, como movimento, a “manifestar a verdade”. Para os antimiméticos, conseqüentemente, o romance dava “sentido arbitrário” aos problemas do tempo, era uma “ilusão de coerência” (BORNEUF E OUELLET, 1976, p.13).

De fato, a questão da representação está diretamente vinculada a uma ideia bastante frequente que se tem sobre o romance, conceituada ainda da época de seu surgimento. O romance é o gênero que instaura essa realidade outra – não empírica - e, por ela, põe os leitores a viverem as aventuras de um herói num espaço de inúmeras possibilidades, que é o mundo fictício.

Mas a definição de romance não passa somente pela ideia de uma experiência comum de leitura. Segundo Borneuf e Ouellet (1976), são muitas as tentativas de definir o gênero; isso porque o romance é aberto a muitas possibilidades de enfoque. Pode ser caracterizado pela linguagem, pela forma, pela temática, pelo empreendimento etc. Posteriormente, serão pensadas algumas dessas diferentes abordagens dadas a ele, que auxiliam na sua compreensão. O que se pode dizer, antes de qualquer definição, apenas por observação ou prática, é que o romance, pelo menos para os leitores contemporâneos, sempre foi familiar.

Segundo Borneuf e Ouellet (1979, p.10), o gênero não só evoluiu com o público, mas também, por ele, garantiu sua manutenção e permanência. Entre os séculos XIX e XX houve, segundo os autores, um processo de massificação do gênero, que deixou de ser acessível apenas à nobreza para possibilitar o contato do povo com a literatura. Isso aconteceu obviamente por questões políticas³, mas não somente.

Essa identificação do homem com o romance vem desde os antepassados do gênero. Quando Borneuf e Ouellet (1979, p.18) discutem a origem do romance, a encontram na literatura oral que, mais tarde, passou a ser registrada, mas que funciona como antepassado do gênero na medida em que assume formas narrativas:

Os folcloristas, russos entre outros, estudam as estruturas desses contos e todas as transformações que pode sofrer um dado inicial simples, uma situação implicando duas ou três personagens e a partir da qual nasce uma multidão de variantes, a

³ Podem ser conhecidas, por exemplo, em Eagleton (2003), quando este traça um panorama da história da literatura na Inglaterra.

‘forma fundamental’ originando ‘formas derivadas’. (BORNEUF E OUELLET, 1979, p.18)

Em seguida, lembram os estudos de Mircea Eliade, que mostra que a literatura oral veicula os mitos que seguem, na verdade, um esquema de uma mesma realidade vivida, que é inerente a qualquer ser humano: superar desafios para vencer a morte e não mais temê-la,

A literatura oral constitui, pois, uma imensa memória da humanidade, recolhe tradições e crenças, assegura a recordação de factos marcantes [...], fixa coisas verídicas e fabrica outras maravilhosas. Ela é o produto de inúmeras consciências que se interrogam e querem explicar o mundo. (BOURNEUF E OUELLET, 1979, p.19)

Mas o vínculo do homem com o romance parece ter mais motivos do que essa natureza própria que, em partes, derivam dela. Por que se lê romances?, perguntam-se os autores. E a primeira explicação também surge de uma necessidade, dessa vez ainda infantil: para a criança, a hora do conto, à noite, reveste-se de uma importância quase mágica [...] e ela inventa também histórias, anima os seus brinquedos, fabrica um mundo onde ela é o herói” (BORNEUF E OUELLET, 1979, p.21). O autor de romances seria, portanto, quem venceu o constrangimento da fantasia e as ocupações, e ainda inventa histórias; o leitor preenche essa falta pela leitura.

Além disso, há uma evidência do poder da literatura sobre o ser humano nos romances. Borneuf e Ouellet (1979, p.23) dizem que “A leitura dos romances liberta-nos e, portanto, revela-nos, no sentido em que dá forma aos nossos medos e aos nossos desejos”, e, anteriormente, ainda, lembram exemplos clássicos de romances que influenciaram o comportamento de uma época, como a onda de suicídios após a publicação de *Werther* ou casos em que personagens de romance passam a fazer parte de um imaginário coletivo, como Tarzan ou Don Juan. Isso indica que o romance não somente reflete o gosto do público, mas também cria-o, modifica-o.

E, sem dúvida, apresenta-se como uma forma de fugir do peso ou do marasmo da vida cotidiana. Mario Vargas Llosa, o autor de que, aqui, ocupar-se-á em breve, também defende o romance como essa possibilidade de escape da tepidez da rotina ou da insustentabilidade do conforto:

A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com o modo como vivem a vida. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida, onde é possível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações. Cavalgar junto ao esquálido Rocinante e a seu desregrado cavaleiro pelas terras da Mancha, percorrer os mares em busca da baleia

branca com o capitão Ahab, tomar o arsênico com Emma Bovary ou transformar-se em inseto com Gregor Samsa é um modo adulto que inventamos para nos mitigar pelas ofensas e imposições desta vida injusta que nos obriga a sermos sempre os mesmos, enquanto gostaríamos de ser muitos, tantos quanto fossem necessários para satisfazer os desejos incandescentes de que somos possuídos. (VARGAS LLOSA, 2009, p.26)

Todas essas possibilidades que o romance oferece refletem, também, as dificuldades de estabelecer sua definição satisfatória e abrangentemente. De acordo com Borneuf e Ouellet, é o caráter aberto e a maleabilidade do gênero – o romance aceita muitos outros gêneros para o compor e inclusive permite seus entrecruzamentos - que fazem com que suas conceitualizações dependam de uma série de fatores diferentes. Quando os autores fazem uma retomada da caracterização do gênero na história da literatura, por exemplo, afirmam que “pode-se inventar todas as espécies de classificações nas quais se misturam as distinções de quadro (rústico, urbano, exótico), de conteúdo (ideias, costumes, psicologia), de técnica (cartas, diário íntimo, confissão)” (BORNEUF E OUELLET, 1979, p.35). E acrescentam: “No limite, todo romance um pouco complexo constitui uma espécie em si” (idem, 1979, p.35). Isso justifica as inúmeras possibilidades de especificação dos romances, que, conforme o tempo passa, parecem cada vez mais numerosas.

Duas abordagens do gênero parecem importantes como exemplificação dessas perspectivas diferentes, mas muitas vezes complementares, pelas quais se olha o romance, e interessam, também, como teorias em si, que também apoiam este estudo. O primeiro caso é o estudo proposto por Georg Lukács, que é uma abordagem acerca do romance como empreendimento (Proust também olhou para o gênero dessa maneira: “única possibilidade de vida”). O segundo é a teoria estabelecida por Bakhtin, que pensa o romance como forma.

Lukács (2009) propõe uma teoria do romance que surge como uma urgência de circunstância e que parece até hoje permanecer. Quando escreve seu estudo, em 1914, a Europa está passando por um cenário de guerra, o qual o autor repudiava abertamente. O que lhe permite falar sobre o romance é, primeiramente, situar a épica em dois momentos distintos, o da epopeia – forma narrativa do mundo grego – e o do romance – forma que se segue à anterior, característica do mundo pós-helênico e ainda atual. Para Lukács (2009), o mundo grego é um mundo sem dúvidas ou dificuldade de respostas e, portanto, sem filosofia. Esse mundo estável é o mundo ideal da epopeia, que é uma totalidade também em si mesma, “pois a pergunta da qual nasce a epopeia é: como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2009, p.27).

Diferentemente dessa essência que a epopeia encontra, o que caracteriza o romance, para ele, é o inverso: a vida não pode ser essencial. O gênero é, segundo ele, apenas uma tentativa de descoberta da totalidade, na qual a coerência é encontrada na forma. O mundo do romance é um ambiente fragmentado, onde o sujeito está em desacordo com o mundo, onde não há harmonia. “[...] a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2009, p.56). O romance é, em Lukács, esse eu ininteligível do homem de que falava anteriormente Llosa para defender o gênero, é uma tentativa de integridade, é uma busca por si mesmo.

A segunda teoria que se pretende discutir é de vinte anos depois, e também segue vigente. Proposta por Bakhtin, funda-se no princípio da dialogicidade. Para Bakhtin (2000), o romance é um encontro de vozes. De um lado, a voz do autor, que não é o homem por trás do livro, mas uma “voz que escreve” diferente do narrador, e que é, em linhas gerais, a consciência de uma consciência, quem sabe tudo e mais do que todos. Do outro lado, dos que sabem só o que lhes é permitido, estão a voz dos personagens e do narrador:

O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações, [...] sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca. (BAKHTIN, 1993, p.74-75)

Para Bakhtin, é muito importante o conceito de exotopia, que instaura a dialogicidade do romance. O corpo, internamente e externamente, não permite que o homem veja a si mesmo. Nos conhecemos, necessariamente, pelo olhar do outro. Das relações dessas perspectivas, dessas vozes que dialogam, é que o romance é possível. E essas vozes são sempre inacabadas e históricas, como inacabado é o mundo, tanto para Bakhtin quanto para Lukács, que coloca o homem na sempre-tentativa de compreensão.

Restam essas teorias, ainda resta, para definir o gênero, a busca de um denominador comum entre épocas e formas de abordagem. Assume-se aqui, então, uma definição bastante abrangente e simples, buscada nos autores que guiaram majoritariamente a discussão até aqui. Segundo Borneuf e Ouellet (1979, p.32-33, grifo nosso), um romance é, antes de qualquer coisa, uma **narrativa**, e é a narrativa de uma **história fictícia** de **fatos escolhidos**, organizada artisticamente. É uma história composta e proposital para atrair o leitor, comovê-lo, fazê-lo refletir, em suma, produzir nele um efeito.

Essa história, a ser contada no romance, depende de muitos elementos, os mesmos que se definiram como indispensáveis à narrativa, entre eles o narrador, as personagens, o tempo e o espaço. Este último, como será apresentado a seguir.

2.3 O ESPAÇO EM QUESTÃO

Fazer um estudo que enfoque o problema do espaço requer, primeiramente, que se entenda o fenômeno como um objeto de investigação amplamente considerado. Isso porque a definição de espaço não é um empreendimento apenas da área dos estudos literários e, mais ainda, porque a própria teoria da literatura considera certas concepções para pensar as suas (também não é única), principalmente aquelas que surgiram do pensamento filosófico.

Brandão (2013), depois de fazer uma breve análise de um livro de Georges Perec⁴ – que perpassa muitos espaços – afirma que “é possível demonstrar que as flexões da categoria espaço se observam não somente em decorrência da diversidade de situações de interlocução ou dos campos de conhecimento nos quais é utilizada, mas também no próprio cerne do *espaço literário*” (BRANDÃO, 2013, p.3).

Tais flexões são o motivo de, por exemplo, existir, para o espaço, tantas designações quanto as que existem para o romance – espaço de sentido e espaço literário (que interessam em particular neste trabalho) são exemplos disso. Brandão afirma que esse caráter aberto do espaço:

É fonte não somente de abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito de espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico. (BRANDÃO, 2013, p.47)

Para lidar com a variabilidade do espaço, contudo, é necessário que, tendo em vista esse duplo movimento (limite conceitual e abertura de significação), as acepções da categoria sejam aproximadas e delas se apreendam o que Brandão (2013, p.54-55), denomina vetores recorrentes (tradições) de percepção do espaço, que convivem entre teorias que se ocuparam dele: as que consideram o espaço como um vazio no qual se processam acontecimentos (espaço absoluto – física newtoniana, por exemplo) e as que consideram o espaço como diretamente relacionado a objetos materiais (espaço relacional).

⁴ PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. [1974]

Isso significa que é necessário deixar claro do que se trata quando se trata de espaço. A própria percepção humana de espaço é cambiante – Brandão (2013, p.18) lembra que a cartografia moderna, por exemplo, “baseia-se na concepção [...] de um espaço passível de ser minuciosa e racionalmente apreendido e, conseqüentemente, controlado”, enquanto que Augé (2010) tem um livro especialmente dedicado ao descontrolo espacial do que chama supermodernidade (para alguns, condição pós-moderna).

Mesmo que não haja, ainda, uma solução ao problema da noção geral de espaço, Soethe parece proporcionar uma saída, que não alivia uma posterior tarefa de especificação, mas propõe uma metodologia: segundo ele, “perceber o espaço possibilita conceber a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado” (SOETHE, 2007, p.221). O conjunto dos possíveis espaços nos quais vive e sobre o qual teoriza o homem é esse mundo partilhado por sujeitos perceptivos. E dessa noção pode-se, então, fazer valer a reflexão que Brandão (2013, p.57) sugere como norteadora: não mais *o que é o espaço*, mas *como é o espaço*. Vale pensar, em suma, sua manifestação.

De antemão, pode-se dizer que o espaço que aqui é considerado está muito mais próximo de uma concepção relacional do que passiva. Vê-se o espaço como atuante e sobre o qual atuam sujeitos e situações. Entretanto, para que se possa explicar melhor esse entendimento, precisa-se inserir o espaço como categoria de outro espaço ainda, a literatura.

Pensando as diferentes acepções de espaço pelo homem e sua caracterização pelas correntes teóricas, percebe-se o quanto os conceitos e a própria vivência do espaço são diferentes, tanto no decorrer da história, como sincronicamente, ou seja, estabelecido um recorte temporal. Com a teoria da literatura não é e nem foi diferente.

Primeiramente, é importante lembrar que a teoria da literatura é, em relação a outras teorias, bastante nova. Só no início do século XX é que se começou a pensar a literatura como um objeto de estudo isolável. É o conceito de literariedade, formulado pelo formalismo russo e retomado na primeira parte deste referencial teórico, que permite que o objeto literário sustente sua existência em si mesmo.

A literariedade é, aliás, muito conveniente para a fixação do estudo da literatura como ciência, mas a busca por essa particularidade do objeto acabou afastando a literatura de tudo que não fosse ela mesma e as correntes de estudo que seguiram dando conta do texto literário, majoritariamente, e em diferentes partes do mundo, não permitiram que se fizesse qualquer relação entre o seu conteúdo e a exterioridade. É aqui que o problema da mimesis, discutido anteriormente, passa a afetar a concepção de espaço como categoria literária.

Brandão (2007) ajuda a traçar um percurso das teorias literárias, recuperando alguns princípios que guiaram os estudiosos e que influenciaram na visão (ou não) do espaço como algo a ser considerado. Junto com o formalismo russo, de Jakobson, que foi a corrente que propôs a definição de literariedade, desenvolveram-se, preocupadas com o mesmo objeto, dentre outras teorias, o New Criticism americano, a Fenomenologia (escola de Genebra) e a Estilística. Elas ocuparam-se, principalmente, com a linguagem do texto literário, manifestação fundamental da literariedade. Essas teorias imanentistas desembocam, juntas, no estruturalismo francês, que é, segundo Brandão, o ponto de equacionamento das correntes literárias vigentes no início do século.

O estruturalismo dá força ao pensamento de vanguarda, recusando atribuir à arte o papel de representação da realidade. Sendo o espaço visto como uma categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, não despertava qualquer interesse teórico. O lugar de manifestação forte do espaço, até então, eram as tradições realista e naturalista, vinculadas ao positivismo do século XIX e para as quais, de qualquer forma, o estruturalismo encontrou respostas coerentes com seus princípios.

Desse período, o desenvolvimento dos estudos no campo da prosa que, até então, tinham estado em segundo plano, em detrimento da análise do poema, pode ter contribuído para uma posterior atenção às questões espaciais. A distinção entre fábula (o que se narra) e trama (como se narra) foi bastante importante para a teoria formalista da narrativa. Contudo, de acordo com Brandão, “em nome do maior interesse no ‘procedimento’ (*prion*), nos aspectos articulatórios, ou sintáticos, a teoria formalista da narrativa privilegia o estudo da trama” (BRANDÃO, 2007, p.119), o que não gerou nenhum processo de valorização do espaço na narrativa, exceto pelo fato de que o privilégio de fatores como a gramaticalidade abriu as portas para o reconhecimento de um estudo primordialmente sincrônico, ou seja, de determinismo espacial. Em Genette, expoente da narratologia, por exemplo, o “espaço literário” abarcaria as funções das dimensões sensoriais que a linguagem pode explorar.

Três movimentos posteriores, entretanto, segundo Brandão, impulsionaram a concentração sobre os problemas do espaço na literatura. O primeiro deles é o que se desenvolveu em seguida ao estruturalismo, chamado desconstrucionismo ou pós-estruturalismo. Para Brandão, o desconstrucionismo “em geral representa a explicitação e a intensificação da *tendência espacializante*” (BRANDÃO, 2007, p.121). Entretanto, segundo ele, tal corrente não configura uma teoria, mas um modo de leitura e “não sendo uma teoria, muito menos uma teoria da Literatura, não se encontram aí categorias, mas uma discussão sobre possibilidades críticas de abarcá-las” (BRANDÃO, 2007, p.122).

Para o autor, em relação ao espaço, a contribuição se dá, no pós-estruturalismo, principalmente pela negação de pares opostos, do “sistema de oposições que inclui sentido/forma, alma/corpo, inteligível/sensível, transcendente/empírico, sistema no qual a categoria espaço, tendencialmente, é inserida no segundo termo” (BRANDÃO, 2007, p.122). O espaço, vale lembrar, também não passa a ser visto como parte do primeiro termo, mas começa a ser encarado segundo uma “perspectiva radicalmente relacional” (BRANDÃO, 2007, p.123).

O segundo movimento que possibilitou um novo olhar às questões do espaço, de acordo com Brandão, foram os estudos culturais, que tem sua origem na longa tradição marxista e consolidaram-se a partir dos anos 60. Os estudos culturais tem uma estratégia de recusa da especificidade da arte (processo de politização da teoria) o que, no campo da literatura, significa negar a própria literariedade:

Para os Estudos Literários, a consequência mais imediata da abordagem culturalista está na retomada da noção de literatura como *representação*, ou seja, de uma revalorização da perspectiva mimética. A Literatura, que deixa de ter qualquer privilégio em relação à totalidade dos discursos em operação na sociedade, interessa à medida que se oferece como palco onde os vetores conflituosos de determinada configuração cultural se manifestam. (BRANDÃO, 2007, p.124)

O que faz dos estudos culturais um movimento de visibilidade das questões do espaço é, dessa forma, o foco nos lugares de produção de discursos o que, segundo o autor, explica a recorrência de termos como *ocidente, margem, fronteira, centro e periferia*, por exemplo. Há, por outro lado, um enfoque bastante forte nas definições identitárias, o que desloca a visão do espaço, mesmo que não a negue, mas que, ao mesmo tempo, o reafirma como algo relacional e, dessa vez, simbólico.

Como terceiro e último movimento que funciona como um ânimo para o estudo do espaço, Brandão (2007) analisa a Teoria da Recepção. A tendência à polarização que se deu no século XX dividiu, por um lado, as teorias de legado romântico-idealista e as de legado realista-positivista. O que de melhor a Teoria da Recepção tenha ofertado, talvez, seja uma fuga dessa dicotomia, a busca por um caminho do meio. Não por menos, ela é a corrente mais importante dos últimos anos em termos de contribuição da teoria da literatura e também a que mais fortemente possibilitou perspectivas para o estudo do espaço.

O enfoque no leitor, sujeito da recepção, fez com que o espaço deixasse de ser tomado como categoria passiva e passasse a ser concebido segundo um sistema – cultural e formal - de “horizontes de expectativas”.

Uma vez que o objeto – e o objeto pode ser o espaço – é produzido na mente do leitor, ele pode então ser um objeto de compreensão. Compreendê-lo é interpretar. Dessa forma, a literatura passa a ser produto humano e também definidor do humano.

As implicações na questão do espaço são, portanto, sua variabilidade histórica – há distintas conformações de realidade espacial como modo de percepção empírica; seu imaginário, definido por discursos como a literatura, a filosofia e a ciência; e sua qualidade, mais uma vez, relacional, porque não se fundamenta senão através de suas ficções.

A teoria foi, em grande parte, portanto, alheia a questões espaciais, pelo menos até o surgimento desses movimentos, e é na atualidade que se localiza um número mais significativo de análises do espaço na literatura. Entretanto, acredita-se necessário situar dois estudos fundamentais sobre o espaço em relação (com o tempo e com a alma, respectivamente), que se deram nesse intervalo e que não podem deixar de ser considerados: o primeiro diz respeito ao conceito de cronotopo, proposto por Bakhtin, o que já permite pensar a associação que tão comumente há do espaço com o tempo, nas narrativas. O segundo diz respeito a um estudo fenomenológico do espaço na poesia, por isso também singular, proposto por Bachelard.

Segundo Reis e Lopes (1988, p.207), espaço e tempo são estreitamente articulados em narrativas, uma vez que, submetido à dinâmica temporal que caracteriza a narrativa, o *espaço* é afetado tanto como elemento da história, como quando é entendido como sistema de signos, organizando o tempo da narrativa.

As relações espaço e tempo em sentido moderno, ou seja, de coincidência ou complementaridade, foram pensadas, de acordo com Calatrava (1996, p.52-53), a partir de Leibniz e Kant e também de Hegel e Bergson, cujas ideias convergem no sentido de ver o espaço como lugar de ação. Posteriormente, Einstein estabeleceu, com sua teoria da relatividade, relações íntimas e empiricamente comprovadas entre as grandezas e é dela que Bakhtin toma sua noção de cronotopo.

O conceito de cronotopo (do grego, *chronos* (tempo) e *topos* (espaço)), estabelecido por Bakhtin (2000), propõe uma leitura de acontecimentos no espaço, também aplicada à narrativa, uma vez que considera as duas dimensões como integradas – “o tempo é a quarta dimensão do espaço” (BAKHTIN, 1993, p.211). Para explicar seu conceito, Bakhtin inicia indicando:

A aptidão para ver o *tempo*, para *ler o tempo* no espaço, e, simultaneamente, para perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado

preestabelecido. A aptidão para ler, em tudo – tanto na natureza quanto nos costumes do homem e até nas suas ideias (nos seus conceitos abstratos) –, os *indícios da marcha do tempo*. (BAKHTIN, 2000, p.243)

É interessante notar como Bakhtin pensa o espaço como um sistema vivo. Tanto física, quanto social e psicologicamente, o espaço pode ser visto como uma cadeia de movimentos, claramente perceptível ou não. Segundo Bakhtin, “uma localidade, uma paisagem, que não reserva lugar ao homem e à sua atividade criadora, que não é habitada e urbanizada não pode servir de teatro para a história do homem” (BAKHTIN, 2000, p.253).

No cronotopo artístico-literário, ou seja, no que é construído também em narrativas, segundo Bakhtin:

Ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (BAKHTIN, 1993, p.211)

Para Brandão (2013, p.95-97), Bakhtin quer, na verdade, creditar um sentido evolutivo à história: busca reconhecer a presença ou ausência e o grau do fator transformação humana – por isso dá tanta atenção, na teoria do romance, por exemplo, ao *bildungsroman*, ou romance de aprendizagem, no qual o herói passa por um processo de formação. De fato, Calatrava (1996, p.53) afirma que a teoria do romance e a definição de suas categorias, proposta por Bakhtin, é estritamente vinculada ou dependente em relação a seu conceito de cronotopo. O teórico lembra que o romance “contém o todo da vida” (BAKHTIN, 2000, p.266) e que o homem é um vínculo indissolúvel entre espaço e tempo.

Bachelard, por sua vez, também vincula o espaço ao humano, mas seguindo um caminho oposto: não se interessa pelo que se transforma, mas pelo mais íntimo e imutável do homem. Para ele, não é no tempo em que o homem se conhece, mas nos espaços, que são fixados pela memória da estabilidade, de um ser que não quer passar; funciona, portanto, como um fixador do passado, “suspende o voo do tempo” (BACHELARD, 2003, p.28). As imagens poéticas a que se dedica (dos espaços grandes ou pequenos, interiores ou exteriores) são do domínio da alma, de uma dimensão que não é projetada ou proposital, mas despertada. *A poética do espaço* propõe-se, portanto, a uma topoanálise, na obra literária, que envolve as imagens “em seu ser”.

Bachelard analisa, na poesia, os lugares da vida íntima, o que, inevitavelmente, torna-se, segundo ele, um “exame de imagens do espaço feliz”. Por isso, envolve, principalmente, a

casa e suas dimensões, seus espaços menores, suas possibilidades de habitação. Em Bachelard, a casa sempre fala de uma intimidade, é “nosso canto do mundo”, “nosso primeiro universo”.

Entretanto, a fenomenologia do imaginário, que é o empreendimento a que Bachelard se propõe torna-se limitada, uma vez que depende de lugares dotados de uma organização tão específica que são quase mágicos. Paris (e conseqüentemente outras cidades bastante populosas), por exemplo, não funciona para Bachelard, em que cada casa é como uma caixa de sapatos perdida em meio a uma pilha de outras tantas. Seu estudo termina onde o espaço deixa de ser elementar, primeiro, totalizante.

O estudo das imagens arquetípicas não poderia mesmo sujeitar-se à história; é da essência do arquétipo ser imutável. A recusa da historicidade é, segundo Brandão (2007, p.92), uma das marcas de Bachelard, acompanhada da recusa da modernidade e da filiação à tradição romântica e metafísica. Seu estudo do espaço é, ainda, de natureza topofílica, pedagógica e ambivalente.

A exemplo de Bakhtin e Bachelard, a abordagem do espaço na literatura pode se dar, portanto, por vias diferentes. Brandão (2007, p.58-65), tendo como modelo os estudos literários do século XX, principalmente na Europa, propõe uma definição de, pelo menos, quatro modelos de abordagem do espaço na literatura, que são: a) a representação do espaço (ou o espaço como cenário) b) a estruturação espacial (ou os procedimentos de estrutura textual), c) o espaço como focalização (ou a perspectiva do espaço) e d) a espacialidade da linguagem (ou a palavra como única possibilidade de espaço).

Essas possibilidades de enfoque do espaço na literatura estão diretamente relacionadas com o que Calatrava (1996, p.58) apresenta como níveis de estruturação do espaço, propostos por Zorán⁵. Esses níveis são separados por estarem em conexão ou com a realidade (nível topográfico, no qual as unidades são lugares), ou com a trama (nível da estrutura cronotópica, cujas unidades são zonas de ação), ou com a estrutura textual (nível textual, cuja unidade são campos de visão).

Tomando essas categorias, interessam, neste estudo, sobretudo o enfoque na representação do espaço e no espaço como focalização, considerando níveis topográficos e de estrutura, uma vez que parecem melhor se adequar ao tratamento dado para o espaço no

⁵ Em um artigo para a *Poetics Today*, intitulado “Towards a theory of space in narrative”, Gabriel Zoran, baseado nas teorias de Bakhtin e Forster sobre o espaço, defende que a conexão com o tempo é só um dos aspectos do funcionamento complexo e variado do espaço. Para isso, propõe níveis de estruturação do espaço em conexão com outras categorias/elementos textuais.

romance selecionado e, dessa forma, funcionam como meio de responder aos questionamentos propostos.

A representação do espaço encara os lugares do romance como lugares “de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p.59), que podem ser físicos, sociais ou psicológicos. Alguns estudos se dão no âmbito dos procedimentos narrativos e descritivos ou, então, pensando o espaço por contrastes, como natural/construído, limitado/expandido, exterior/interior, aberto/fechado. Sobre essas dicotomias, Calatrava afirma que, metaforicamente, podem estabelecer uma série de oposições axiológicas, de sentido ideológico, psicológico, cultural e social, como a relação alto/baixo que pode estar ligada à condição econômica e a relação dentro/fora que vincula-se à ideia de proteção/desabrigo, por exemplo.

Por outro lado, analisar os narradores (cuja construção é crucial para o romance), significa pensar o espaço como focalização, ou, segundo Brandão, considerar a ideia de que a literatura veicula um tipo de visão, uma voz ou um olhar. O espaço é, em *O paraíso na outra esquina*, também um espaço observado, com toda a instabilidade que as categorias de percepção estabelecem.

Neste trabalho, propõe-se uma análise dos espaços como espaços de sentido⁶, inseridos no romance não por acaso, mas como elementos da narrativa pensada como sistema. Gostar-se-ia de salientar, portanto, como características primeiras do espaço na qualidade de categoria do romance e, sem dúvida, que orientam capitalmente o estudo, sua funcionalidade e a relação que estabelece com todos os outros componentes presentes na narrativa.

Quando Borneuf e Ouellet definem romance, dentre os aspectos do gênero, está o fato de que ele organiza-se como uma rede de relações: “O romance, de maneira global, apresenta-se, pois, como uma rede mais ou menos cerrada de correspondências interiores, de retrospectos, de ecos que o analista se atribui por missão desvelar para apreender a sua unidade viva” (BORNEUF E OUELLET, 1976, p.87). O espaço, nessa lógica, seria um dos elementos que exercem essas correspondências e que contribuem para a compreensão e o alargamento de significado da obra.

Para Reis e Lopes, o sentido do espaço está não só nas “articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes”, mas também nas “incidências semânticas que o

⁶ Entende-se o espaço, neste trabalho, tanto como espaço físico, quanto como espaço social e psicológico. Para definir essas três categorias, apoia-se em Dimas (1976) e Reis (2003).

caracterizam” (REIS E LOPES, 1988, p.204) e, por isso, constitui uma das mais importantes categorias da narrativa.

Isso significa que espaços fazem sentido não somente quando situam a personagem ou a ação, mas quando essa espacialidade as influencia, as modifica, age sobre elas. Esse caráter de funcionalidade do espaço é indicado também por Osman Lins, quando afirma que:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à *utilidade* ou à *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco. Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo? (LINS, 1987, p.33)

Dessa forma, qualquer leitor que se proponha a interpretar mais profundamente o espaço em um romance, deve-se perguntar como ele é organizado, o que, na narrativa, está diretamente vinculado a ele e como ele ultrapassa a qualidade de cenário para contribuir para o entendimento do romance.

Essas funções assumidas pelo espaço são categorizadas por Méndez:

Se puede deducir que el espacio pasa de ser un simple elemento decorativo a subrayar su esencialidad en la obra literaria a través de dos planos funcionales: el referencial y el simbólico. [...] La capacidad simbólica es la que, además de caracterizar a los personajes o generar semiotizaciones espaciales de gran riqueza, puede en ocasiones revertirse en el eje sobre el que se cimienta toda la acción, así como la coherencia y cohesión del material narrativo. [...] Pero sobresale, también [...] su especial función que, además de localizadora, es referencial [...]. De tal modo, la suma de todos los lugares plasmados en muchas de las narraciones recientes [...] logran convertir el espacio localizador de las historias en un verdadero protagonista más de las mismas. (MENDEZ, 2008, p.558-559)

Esses espaços em relação são, portanto, conseguidos através de seu protagonismo, como marcos de referência, reais ou ficcionais, que configuram um mundo com vida própria e também de sua caracterização, mediante procedimentos em que são apresentados, sua ordem no texto e a relação que estabelecem entre si.

A introdução do espaço no romance é, aliás, uma das maiores preocupações do estudo teórico que Osman Lins desenvolve sobre o espaço, quando cria o conceito de ambientação. A ambientação também apoia a funcionalidade do espaço, uma vez que é, linhas gerais, a forma artística de estabelecer o espaço no romance. O romance em que os lugares não são meros acessórios transforma um espaço puro e simples em um quadro de significados mais complexos, esses sim participantes da ambientação. Mais do que precisar o espaço, cria-se

uma atmosfera; o ambiente que envolve a personagem assume caráter abstrato – de angústia ou alegria, de exaltação ou violência.

Para Lins (1976), a ambientação pode ser feita de três maneiras diferentes. Por ambientação franca, o autor entende a introdução pura e simples do espaço pelo narrador, como nos romances realistas, por exemplo, em que predominavam páginas de descrição antecedentes a qualquer ação e, muitas vezes, à apresentação das personagens. Ao contrário da ambientação franca, a ambientação reflexa é aquela em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (LINS, 1976, p.82), ou seja, são o resultado da sua percepção do mundo e das coisas. Como terceira alternativa, está a ambientação dissimulada, que está tão relacionada às ações que se confunde com elas e, conseqüentemente, torna-se a mais difícil de ser percebida: nela, os “atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos” (LINS, 1976, p.83-84). - É importante lembrar que os três tipos de ambientação não são excludentes dentro de um romance, mas se completam. Geralmente, um predomina sobre o outro, o que também não é regra.

O conceito de ambientação proposto por Lins leva, diretamente, a pensar nos problemas da descrição, que parecem inevitáveis quando se trata das questões de espaço. Algumas vezes menosprezada ou até criticada como técnica em romances, é comumente usada para situar ações. Borneuf e Ouellet dizem que “por uma espécie de lei tácita, admitida pelo leitor e durante longo tempo por uma boa parte da crítica, atribuindo o gênero romanesco prioridade à narração, a descrição devia ser-lhe estritamente subordinada” (BORNEUF E OUELLET, 1976, p.48).

Para Dimas, “no geral, o lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua forte tendência para o detalhismo, para a objetificação e o congelamento dos seres e coisas para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada em um fato potencialmente carregado de tensão (DIMAS, 1987, p.41).

Entretanto, houve épocas de produção literária, como o séc. XIX, em que a descrição assumiu um papel tão importante que não pode mais ser vista como mero cenário. Esses e outros exemplos mostram, ainda, que a descrição não só é necessária como estabelecimento de espaços, como também funciona para atingir efeitos propositais no desenvolvimento da narrativa:

Ela pode servir para criar um ritmo na narrativa: [...] provoca um descanso após uma passagem de ação, ou uma forte expectativa quando interrompe a narrativa num momento crítico; constitui, por vezes, uma abertura, no sentido musical do termo, que anuncia o movimento e o tom da obra [...], alarga as perspectivas narrativas,

assinala uma espécie de nota de suspensão que ganha valor de símbolo [...] (BORNEUF E OUELLET, 1979, p. 154-155)

A descrição encarrega-se, dessa forma, de influenciar o andamento da narrativa, para criar situações que modificam as relações do leitor com a história.

Dimas (1987), quando trata da descrição, também refere seus efeitos, bastante parecidos com os reconhecidos pelos teóricos franceses, para a criação de um ritmo. Segundo ele, a técnica pode ser usada para atingir um desvio (repouso), suspense, abertura (antecipação do andamento do romance) ou alargamento (detalhismo).

Camarero vai além; afirma que a descrição faz o espaço, apoiado na ideia de Wittgenstein⁷ sobre a linguagem. “*El espacio vivido, real, de una vida pretérita, ya no está aquí y es remplazado por el espacio textual de la descripción de su recuerdo*” (1994, p.99). Para ele, a descrição é mais do que uma cadência para a história conseguida através da atmosfera, ela é o espaço mesmo, que não poderia existir sem um olhar que lhe confira forma e atributos.

Pensar a descrição leva, ainda, a reconhecer seu papel na introdução das personagens. Para Borneuf e Ouellet, a descrição provoca,

Pouco a pouco, [...] reacções em cadeia no interior da narrativa: a necessidade de descrever leva a introduzir tal personagem, a colocá-la em tal situação, a dar-lhe tal motivação. Longe de ser um acréscimo decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto. (BORNEUF E OUELLET, 1979, p. 157-158)

As personagens estão, com efeito, diretamente relacionadas com o espaço que as envolve nas narrativas. Com frequência, têm características e ações fortemente vinculadas ao meio onde se situam/desenvolvem, uma vez que este as propicia ou possibilita, quando não as define. E, assim como o espaço age sobre as personagens, estas também interferem na sua condição, o que defende Reis:

A integração narrativa da personagem quase sempre solicita a sua inserção em espaços que com ela interagem: porque a condicionam, porque são por ela transformados, porque completam sua caracterização, como quer que seja, porque colaboram na sua configuração como entidade carregada das virtualidades dinâmicas que o envolvimento na ação concretiza (REIS, 2003, p.352).

⁷ Wittgenstein defende que a linguagem não só nomeia coisas ou transmite pensamentos, mas que é a origem da capacidade humana de pensamento e compreensão de mundo. A realidade, para ele, só existe pela linguagem; nunca fora dela.

O espaço assume, portanto, certas funções em relação às personagens. Para Lins (1976, p.95-97), ele as situa, caracteriza, influencia suas ações e, em alguns casos, chega mesmo a determiná-las. É o que defende também Calatrava (1996), quando afirma que, muitas vezes, a vinculação do espaço com a personagem constitui uma relação metonímica, como uma projeção de suas características pessoais ou um desajuste com elas (ideias, desejos, caráter), como por exemplo palácios para nobres, lugares de luxo para prostitutas e ruas para delinquentes.

Essa relação estreita que as categorias mantêm serve, em alguns casos, inclusive, para a própria definição de espaço literário, que parece existir, fundamentalmente, por e em função das personagens. Reis é um dos autores que assim propõe sua conceitualização:

Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificada ou com a sua individualidade tentando para zero. (REIS, 2003, p.352)

Soethe, por sua vez, entende espaço e personagem pelo viés da percepção. Para ele, a inserção do espaço na literatura está diretamente ligada ao sujeito perceptivo por dois motivos/movimentos possíveis: primeiro, porque o espaço é sempre um espaço visto, dependente de um olhar, seja do narrador ou da personagem; não há espaço sem alguém que o caracterize. Mas não é somente passivo a alguém, como também age sobre a sua percepção de si, do mundo e de outros indivíduos. Essa ideia é sobre a qual, inclusive, o autor entende o espaço literário como categoria:

Só há, em literatura, espaço sobre o qual se possa falar, espaço que seja percebido por um sujeito em sua presença no mundo. Assumo, diante disso, a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, cor, contorno, peso, consciência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. (SOETHE, 2007, p.223)

Vale lembrar que, qualquer que seja a função assumida pelo espaço, ou sua razão de ser, admite-se que ele nunca é por acaso, como não são por acaso qualquer uma das outras categorias narrativas. Sendo o romance essa teia de elementos interligados, quando o sentido do espaço não pode ser percebido imediatamente pela leitura, é na macroestrutura do romance que se justificarão as escolhas que se fizeram para sua inserção.

Para a definição global do espaço como categoria narrativa tomam-se, portanto, as ideias de Wink:

Em qualquer texto narrativo, a ação e o movimento dos personagens desenvolvem-se, mais ou menos, explicitamente, num espaço narrado. Este espaço pode ser extremamente limitado ou amplo; pode ser um mero palco ou adquirir a qualidade de protagonista; pode ser um espaço inventado, remeter anonimamente à geografia real ou até citá-la (o caso mais comum do romance realista); pode ser estruturado de acordo com as noções de espacialidade ou subvertê-las. Partimos da premissa que esse espaço narrado, geralmente, não é citado de forma ingênua ou coincidental, mas, sim, que pertence às estratégias narrativas e, portanto, cumpre uma função de relevância para a análise literária. (WINK, 2015, p.21)

Por fim, como apoio à defesa que, no início deste capítulo, fez-se tanto da literatura, quanto do romance, o espaço também é isto: uma possibilidade de experiência, um sair de si para estar num outro, uma travessia: “nesses romances, em que o espaço desempenha o papel primordial, cristalizam-se velhos sonhos da humanidade: voar nos espaços intersiderais como Ícaro, ou descobrir sobre o nosso planeta um Éden escondido, onde o homem poderá reencontrar na natureza a felicidade perdida” (BORNEUF E OUELLET, 1979, p.168).

É também um Éden que desejam as personagens de *O paraíso na outra esquina*, que será apresentado a seguir, e cujos espaços assumem significados que dão ao romance fronteiras estendidas para um pensamento que interpreta sua totalidade e constrói sua imaginação.

3 O AUTOR E A AMBIÇÃO DO ROMANCE

Para que se possa apresentar, em linhas gerais, o romance a que aqui se propõe uma análise, é necessário não apenas pensá-lo isoladamente, mas considerar uma série de fatores que influenciaram a sua elaboração, desde sua concepção como ideia inicial até as experiências de Mario Vargas Llosa como leitor e escritor. *O paraíso na outra esquina* nasce de seus velhos hábitos, reúne características comuns à grande parte de sua produção e tem elementos que se justificam pelo decorrer de sua vida e de sua carreira, mas, ao mesmo tempo, é um romance singular, tanto em termos de técnicas narrativas, quanto de conteúdo.

Propõe-se, neste capítulo, então, contextualizar a narrativa, tanto em relação à totalidade da produção literária do autor, quanto no que diz respeito a seus elementos individuais. Para isso, inicialmente, faz-se uma breve retomada de fatos da vida e da literatura de Vargas Llosa, bem como sua inserção na crítica latino-americana dos últimos anos. Em seguida, com base nessas informações, algumas características do romance são elencadas e discutidas, a fim, também, de justificar sua escolha e introduzir aspectos significativos para sua posterior análise.

3.1 MÁRIO VARGAS LLOSA E A CRÍTICA LATINO-AMERICANA

Nascido em Arequipa, no Peru, em 1936, Mario Vargas Llosa vive uma vida de estrangeiro. Exceto pela infância na Bolívia, resultado de desentendimentos familiares, foram suas opiniões políticas e sua vocação de escritor que o levaram a buscar outros países como residência. Além de romancista, ofício que lhe rendeu fama internacional, Vargas Llosa tem uma larga produção periodística, dedicou-se aos estudos literários, como, por exemplo, em *La verdad de las mentiras* (2002) e em *La orgia perpetua* (1974), escreve peças de teatro e, ultimamente, representa-as no palco, como fez com *Odiseo y Penelope* (2006).

Ainda que seu livro de estreia, *Los jefes* (1959), reunião de seis contos, não tenha tido inicialmente grande repercussão, seus três primeiros romances, *La ciudad y los perros* (1963), no Brasil, *Batismo de fogo*, *La casa verde* (1966) e *Conversación en La Catedral* (1969), foram suficientes para torná-lo conhecido mundialmente. *La casa verde* talvez tenha sido decisivo nesse processo, tanto pela temática quanto pela narrativa, de mescla de vozes, tempos, espaços e ações, técnica que, depois, permaneceu em sua produção criativa.

O reconhecimento dado ao escritor foi também através de prêmios: em 1967, recebeu o Prêmio Rómulo Gallegos, em 1994, o Prêmio Cervantes e, mais recentemente, em 2010, foi contemplado com o Nobel de Literatura. Ainda que escreva majoritariamente sobre o Peru e que se identifique como peruano, é à Espanha que Vargas Llosa deve o êxito de sua vida profissional, uma vez que foi o país que lhe abriu espaço dentro da indústria editorial, inicialmente por Carlos Barral e, mais tarde, por Carmen Balcells, a quem dedica *O paraíso na outra esquina*, e consolidou sua carreira.

Entretanto, apesar de todo sucesso, vale lembrar que a crítica divide-se em opiniões contrárias em relação a Vargas Llosa, muito devido a ideologias políticas, mas também à literatura, mesmo que sejam coisas facilmente dissociáveis no caso do escritor. Juan Gabriel Vásquez defende o colega, que, em relação à política, o define como “o mal entendido Vargas Llosa”, atualmente criticado por ser simpatizante com a direita e, em críticas dos anos 70, identificado por sua “tendência política socialista bem conhecida” (AMORÓS, 1979, p.163). Seu posicionamento, de fato, mudou, e o assunto é polêmico. De qualquer forma, não interfere na qualidade de sua literatura. No que se refere a esta, os pareceres negativos se dão principalmente pela confusão que pode gerar a mescla de situações e de narradores, comumente empregada por Vargas Llosa e que implica na dificuldade de leitura; e também em relação à temática, que não é irrestrita, mas dominante - e não só em Llosa, mas na maioria dos escritores peruanos -, limitada à classe média urbana do país (SHAW, 1999, p.221).

Em contrapartida, o que o diferencia positivamente como escritor e sobre o que muitos de seus críticos discorrem, é o fato de que a literatura, para ele, é mais do que inspiração, é um trabalho árduo e demorado de aperfeiçoamento, além de ser um compromisso diário⁸. Amorós o define como “*un novelista indudablemente bien dotado, pero quizá lo que le caracterice sea la capacidad de trabajo, la decidida voluntad de perfeccionamiento, el esfuerzo para mejorar lo ya escrito*” (AMORÓS, 1979, p.162). *Conversación en La Catedral*, por exemplo, exigiu três anos e meio de trabalho, e a técnica de cruzamento de planos narrativos, citada anteriormente, que, em entrevista com Ricardo Setti, Llosa afirma ter aprendido com Faulkner, de quem foi leitor “de lápis e papel”, feita em romances como *La ciudad y los perros*, *Tia Julia y el escribidor* e *La festa del chivo*, também parece ser causa de mais intensa dedicação.

⁸ Em entrevista dada a Ricardo Setti, publicada em 1986, Vargas Llosa afirmou ter de trabalhar, ininterruptamente, todos os dias, desde o início da manhã até as duas horas da tarde, para poder escrever seus livros.

O que mais exige tempo e empenho do escritor, contudo, é provavelmente o trabalho investigativo que antecede suas obras, uma vez que os fatos e as pessoas, buscados na realidade e que Vargas Llosa propõe-se a ficcionalizar são complexos e, muitas vezes, não suficientemente familiares, como no caso de *La guerra del fin del mundo*, primeiro romance de Llosa ambientado fora do Peru e distante da década de 50, principal referencial temporal de sua obra. O livro, que narra a guerra de canudos, foi inspirado por *Os sertões*, obra prima de Euclides da Cunha, mas o acontecimento faz parte da história brasileira e é pauta de muitos outros materiais e discursos. Vargas Llosa costuma, inclusive, viajar aos lugares que figuram em suas narrativas, ou sobre os quais trata, e neles estabelecer-se por um tempo, para poder fazer um trabalho de documentação, caso das Ilhas Marquesas, de *O paraíso na outra esquina*.

De fato, essa pesquisa com a qual o escritor se compromete é propriedade de quase todos os seus romances. Juan Cruz cita este último, acrescentado de outros dois ainda, para exemplificar o que pensa de Mario Vargas Llosa nesse sentido:

Como si fuera un periodista que, urgido por sus jefes, cumple en territorio difícil el primer encargo complicado de su vida. Y “La festa del chiv”o, sobre el régimen brutal del dictador dominicano Trujillo, fue la piedra de toque (por citar el título de sus columnas quincenales) de esa característica insólita de su investigación literaria, que surge de nuevo, con enorme vitalidad, en “El sueño del celta” y como sucedió en la aún no bien leída “El paraíso en la otra esquina”. Ahí actúa Vargas (o Varguitas, o Zavalita, pues con esos nombres fue conocido el primitivo periodista en Perú) como si fuera un enviado especial, un hombre ligado por su ansiedad por el rigor a acopiar datos, a rellenar cuadernos, a hablar con todos aquellos que pudieran darle luz acerca de los sucesos que luego convierte en materia narrativa. (CRUZ, 2010, p.45)

Isso deve-se também e principalmente ao fato de que Mario Vargas Llosa busca, sobretudo na História, material para suas ficções. Pensa, em especial, a realidade latino-americana, direta ou indiretamente relacionada ao Peru⁹. Em muitos casos, o país figura como uma singularidade em termos de contexto, apresentada em uma visão em profundidade do contexto hispano-americano.

Mas, de acordo com Shaw (1999, p.141), Vargas Llosa supera as velhas formas do romance realista documental ou de testemunho, comuns na América Latina, porque vai além

⁹ Sabe-se que o escritor teve uma relação tardia, mas bastante significativa, com o seu país, onde pôde encontrar o pai que julgava morto há, pelo menos, oito anos; além disso, sempre manteve estreita relação com o Peru, candidatou-se à presidência, lá estabeleceu sua família (mesmo tendo apartamentos em outros países, como a Inglaterra e os Estados Unidos) e onde mora atualmente. Ademais, mesmo que o único romance atestadamente autobiográfico de Llosa seja *Tia Julia y el escribidor*, no qual relata seu primeiro casamento com sua tia, dez anos mais velha, suas experiências pessoais influenciam em suas narrativas, como é o caso também de *La ciudad y los perros*, que se baseou no período em que foi aluno do Colegio Militar Leoncio Prado, em Callao.

da visão maniqueísta da realidade, questionando-a e recriando-a. O próprio escritor (1986) afirma trabalhar em seus romances com o intuito de atingir uma ambiguidade, um mistério, ao mesmo tempo que uma profundidade. Essa inovação reflete-se, às vezes, em crítica à complexidade de alguns de seus romances, mas permite que sua arte não seja mera reprodução de tipos e situações, mas, como afirma Jozef, represente “uma concepção global de vida e literatura, uma representação horizontal e vertical do mundo” (JOZEF, 1986, p.90).

Entretanto, é a ficção de Vargas Llosa que encanta em suas obras. O mundo representado em seus romances é mais importante em si mesmo do que pelas informações que contém. Segundo Amorós (1979), o próprio autor define o romance como uma representação verbal da realidade, que, entretanto, é, para ele, ampla: abarca mitos, instâncias psicológicas, alucinações fantásticas e a própria criação, como instauração de um mundo novo, amadurecido e ordenado. Para De la Concha, o que almeja Vargas Llosa é

Un mundo que solo contemple la verdad del literato. Puede partir de una realidad concreta, pero no bailar atado a sus normas, sino cobrar vida propia, con su ritmo preciso, con su soberana medida del tiempo. A capricho, siguiendo el cauce por donde le conduzca la palabra y al servicio de la voz con que la revisten los personajes creados. Es una poderosa concepción del oficio. Un arte, que en manos de Mario Vargas Llosa ha alcanzado las cotas más altas de la creación. (DE LA CONCHA, 2010, p.48)

Nessa realidade literária recriada, alguns elementos recorrentes conformam o universo imaginário de Vargas Llosa, dentre eles e de acordo com Jozef (1986), o problema da hierarquia entre as relações humanas, os preconceitos que diminuem o homem, o problema da mulher e sua realização e a tensão proibição/transgressão. Esses fatores são acompanhados de uma forte crítica social que se mostra, também, através da forma narrativa: “*En su caso, las nuevas formas expresivas: ‘vasos comunicantes’, ‘cajas chinas’, formas nuevas de organizar y utilizar los diálogos, etc., no se emplean para desmontar la realidad, sino para acercar cada vez más al lector a una realidad social y humana* (SHAW, 1999, p.140).

A realidade trabalhada por Llosa é, ainda, causa de outra marca importante do escritor, que é o tom pessimista dos romances. Desde o início de sua produção literária, o pessimismo vigora como resposta final aos acontecimentos da história. Amorós traz exemplos dessa característica, ao citar *La ciudad y los perros*: “*La novela va adquiriendo progresivamente un tono de tristeza y desolación totales: las dos únicas personas decentes – por decirlo así – que aparecen en la obra acaban muy mal [...]. Al final han triunfado todas la injusticias, todas las cobardias*” (AMORÓS, 1979, p.166-167). Isso se repete em *Conversación en La Catedral*, que o teórico afirma ser uma história de fracasso, de rendição e de derrota.

De fato, a maioria dos romances posteriores mantém essa marca, a exemplo de *Historia de Mayta*, *El sueño del celta* e, inclusive, de *El paraíso en la otra esquina*, cujo desfecho é prova da impossibilidade da felicidade, pela morte solitária e, por isso, violenta e triste, de ambas as personagens.

O pessimismo, segundo Shaw é, na verdade, característico não só das obras de Llosa, mas da literatura latino-americana moderna como um todo, na qual

Se pasa del cuestionamiento de la realidad convencional a la negación de la realidad, o al menos a la negación de la capacidad del hombre de dar razón unívoca a ella. De ahí que el tono predominante en la narrativa latinoamericana moderna desde Arlt y Onetti hasta Donoso y Sainz, pasando por Rulfo, García Márquez y Vargas Llosa, sea hondamente pesimista. Ya nos hemos referido [...] a la inversión de mitos cristianos en algunas novelas (El Señor Presidente, Pedro Páramo, Cien años de soledad) como simbólico de ese pesimismo. La idea dominante es la del infierno, el mal prevalece sobre el bien; todo parece creado por un Dios maligno; y el hombre vive rodeado por la soledad y la violencia, sin esperanza de redención. (SHAW, 1999, p.241)

Com efeito, a ideia de inferno aparece muito clara como resposta, também, à utopia¹⁰ que buscam as personagens de *O paraíso na outra esquina*, que não poderia ter sido citado por Shaw, porque de publicação posterior, mas que, por isso, funciona muito bem nessa lógica. No romance, a vida de quem deseja o paraíso faz-se o encontro individual com seu oposto, uma vez que ele impossível (é a utopia sobre a qual o romance está calcado); o inferno parece muito mais democrático e acessível.

Mesmo os romances de tom mais humorístico, ao qual o escritor se rendeu, uma vez que negava a comédia como possibilidade da literatura, como *Pantaleón y las visitadoras*, ainda assim não trazem uma mensagem positiva; funcionam mais como pastiche de uma realidade que é também desfavorável.

Além disso, Vargas Llosa, quando fala sobre o romance como gênero, compartilha com Lucáks a opinião de que ele só pode surgir de um desacordo, de um momento de crise e de descontentamento. Segundo Amós,

Las novelas no se suelen dar en los momentos de esplendor, sino que revelan los síntomas de una crisis profunda que luego estallará: eso es lo que sucede hoy – cree Vargas Llosa – con el auge de la novela hispanoamericana, reflejo de una realidad que ha de sufrir grandes transformaciones. Los novelistas – dice gráficamente – son como buitres que se alimentan de carroña. (AMÓS, 1979, p.165)

¹⁰ Entende-se utopia em um sentido mais usual do que teórico. Como definição para o vocábulo, recorre-se à apresentada pelo dicionário Houaiss da língua portuguesa (2009, p.1914): “projeto de natureza irrealizável, quimera, fantasia”.

O pessimismo figura, de fato, dentro da lógica do “boom” latino-americano, movimento literário dos anos 60, dentro do qual Vargas Llosa é comumente classificado. Entretanto, Shaw, dentre os críticos lidos, o único que tenta categorizar o escritor, o classifica como um autor de transição entre o movimento e o pós-boom, porque, segundo ele, o autor emprega elementos da cultura pop em seus livros, o que não é usual no primeiro grupo de artistas e sim, no segundo. Outra característica que colocaria Vargas Llosa nesse entre lugar entre os movimentos é o fato de que ele incorpora, de acordo com Jozef (1986), ao realismo da tradição hispano-americana, elementos como os do *nouveau roman*, do impressionismo, dos romances de aventura, da épica, do melodrama, do *thriller* e da canção de amor.

Sobre a forma como Vargas Llosa apresenta seus romances, é interessante comentar, ainda, que se parece muito coerente com o que ele defende em relação ao gênero: “gostamos e nos interessamos por romances, porque eles nos dão o que a vida não pode nos dar” (VARGAS LLOSA, 1986, p.53) e o romance perfeito, para ele, seria aquele capaz de transbordar, não só em termos de aventuras (porque o tempo é infinito), mas de seus desdobramentos, formas e estruturas, de ser mais do que uma totalidade, de oferecer todo o possível ao leitor, o que, claro, é inatingível, mas é a busca constante do escritor.

3.2 DUAS VIDAS: UMA ORIGEM, UM FIM, UMA UTOPIA

Para alguns leitores, pode parecer estranho que Vargas Llosa, tendo passado grande parte da sua vida no estrangeiro, tenha demorado a começar a escrever sobre realidades diferentes da peruana, uma vez que as conhece talvez igualmente. De qualquer modo, sendo ou não uma intenção primeira, tomar o Peru como o centro das ações de seus romances fez com que sua literatura se mantivesse fortemente dentro de uma lógica tipicamente latino-americana, não só por ele ser um escritor nascido no continente, mas porque seus romances problematizam este espaço e encontram seus pares aqui. Tanto é assim que, até a publicação de *O paraíso na outra esquina*, os dois únicos exemplares que contemplavam uma situação ocorrida fora Peru foram *La guerra del fin del mundo* e de *La fiesta del chivo*, ambos sobre países em que Vargas Llosa não fixou uma morada, mas que eram importantes na história em comum dos países da América Latina. Além disso, Vargas Llosa assume ter maior facilidade de falar sobre o seu país, exatamente por estar distante dele, o que lhe permite um olhar menos comprometido e, portanto, mais adequado.

Mas mesmo *O paraíso na outra esquina*, que é o primeiro romance a abordar significativamente espaços fora da América Latina (bastante distantes, inclusive), não se desvincula totalmente do Peru, ainda que não o tome como principal referência. Suas personagens, a revolucionária Flora Tristán e seu neto, o pintor Paul Gauguin, apesar de essencialmente estrangeiras, são ambas de origem peruana, uma por nascimento, outra por descendência. Arequipa, cidade do Peru em que se estabeleceu a família Tristán e local de nascimento de Mario Vargas Llosa funciona, no romance, em contínua relação com outras tantas cidades – europeias ou oceânicas – pelas quais passam as personagens.

E são inúmeras. Não por menos, dentre as tentativas de classificação do romance, há quem diga que está mais para crônica de viagens, o que, certamente, seria pouco. É mais adequadamente tido como biografia ficcional, mas o fato é que ultrapassa categorizações: acrescem-se a estas, qualidades de romance de aventura, de História, de ficção autobiográfica e, inclusive, de ensaio.

Sem se ater a especificações, *O paraíso na outra esquina* é um livro que narra duas histórias, em capítulos alternados (modelo já utilizado anteriormente por Llosa), de personagens reais, que não se cruzam, nem no tempo e nem no espaço, mas que são unidos por laços de sangue e por uma utopia: instaurar o paraíso na terra. Para Flora Tristán, ele poderia ser alcançado com o fim das desigualdades entre homens e mulheres, com condições dignas para os trabalhadores e com o fim do abuso de poder pelos mais ricos; já Paul Gauguin acreditava-o concebível para o ser humano que alcançasse o auge da liberdade e gozasse o máximo do prazer.

Ambas são histórias de luta por um ideal inalcançável que é, em si mesmo, o tema principal do romance. *O paraíso na outra esquina* é um livro sobre a utopia. E foi essa confusão entre o quimérico e o real, detectada inicialmente nos escritos de Flora Tristán e depois reconhecida também na vida de Paul Gauguin, que Vargas Llosa afirma tê-lo fascinado e inspirado a escrita de seu romance.

Em uma entrevista ao programa “La belleza de pensar” e em outros depoimentos dados desde a publicação do romance, Vargas Llosa afirma ter-se impressionado grandemente com Flora Tristán quando leu *Peregrinaciones de una pária*, livro em que ela mesma conta a viagem que fez ao Peru para reclamar a herança da família de seu pai e onde descobriu sua vocação de lutadora. Decidido a escrever um romance sobre ela, o autor, como de praxe, passou a estudar sua história e, então, conheceu também Paul Gauguin – que também o encantou -, seu único neto de uma filha que foi também a única a sobreviver entre dois

irmãos, e que tinha muito em comum com a avó, apesar de jamais tê-la conhecido. O que era para ser uma história multiplicou-se em duas.

Vargas Llosa explica esse interesse pelas personagens, uma vez que elas sacrificam-se, inquietam-se, não se satisfazem com o habitual:

Para mí la literatura es la aventura. Yo creo que mi vocación literaria fue una manera de poder materializar el sueño de la aventura que en gran parte tuve a partir de los libros que leí. A mí la literatura significó eso: vivir de una manera mucho más rica, más diversa, desplazarme en el tiempo y en la geografía [...]. Entonces los personajes que van más allá, que rompen los límites, que no admiten el confinamiento dentro de una rutina, una determinada condición, sino que buscan ir mucho más lejos, son los personajes que me fascinan más” (VARGAS LLOSA, informação verbal, 2010)

Ademais, comenta Vargas Llosa, “*Tanto Flora Tristán como Gauguin tienen para un novelista la ventaja de poseer grandes zonas de sombra en sus vidas. [...] La imaginación tiene grandes campos de acción en el caso de los dos para llenar los huecos y para redondear lo que son las personalidades*” (VARGAS LLOSA, 2003, p.4). Sendo isso o que ao escritor agrada no trabalho literário, ou seja, partir de uma realidade, investigá-la, e produzir sobre ela novas verdades pela ficção, essas personagens ofereciam ainda mais abertura ao trabalho criativo.

Outra possibilidade de aproximação entre o escritor e sua matéria é sugerida por Abdala (2003) quando afirma que Flora Tristán e Paul Gauguin acabam, de alguma maneira, representando os dois lados de Vargas Llosa, o da política e o da arte, o que parece bastante interessante, ainda que não possa ser afirmado com segurança. De qualquer maneira, a pintura, representada na figura de Gauguin, tem o mesmo objetivo que a literatura que defende Llosa: transformar o real. No caso de sua relação com Tristán, é a utopia política que lhes faz próximos, ainda que um a admita e tenha caminhado na direção oposta, e a outra não.

Provavelmente, ter-se reconhecido como um utópico fez Vargas Llosa entender a utopia, da qual, o que lhe atraiu - ele mesmo afirma (VARGAS LLOSA, 2003, p.3) -, foi sua dupla vertente: de produzir figuras grandiosas como as duas personagens de *El paraíso en la otra esquina*, mas de estar sempre rodeada de violência e de injustiças tão intensas quanto as que deseja combater.

A busca por essa realidade inatingível é representada, no romance, pela imagem do jogo do paraíso, nunca atingido, sempre como uma esperança, sempre “na outra esquina”, que se repete no romance e na qual Flora e Gauguin se veem como crianças que brincam, a procurar algo que pode ou não estar em algum lugar. Antes disso, a utopia já se apresenta na

própria epígrafe da obra, frase de Paul Valéry: “Afinal, o que seria de nós sem a ajuda do que não existe?”.

De fato, a vida das personagens não teria sido como foi se não fosse pela utopia. É essa crença cega que os torna pioneiros – Flora Tristán como feminista e Paul Gauguin na valorização das sociedades primitivas – e que os empurra à luta. Flora Tristán, principalmente, tinha tudo para ser uma burguesa a mais, o que poderia ter impedido que conhecêssemos, inclusive, a arte de Gauguin, mas sua infância de abandono, seu casamento fracassado e, principalmente, a viagem ao Peru, onde a revolucionária viu, pela primeira vez, mulheres atuando verdadeiramente em sociedade, tiveram tamanha influência em sua vida, que a fizeram ultrapassar uma condição triplamente desfavorável – de mulher, anticatólica e, portanto, pecadora – para viajar a Europa com seus livros, a espalhar ideias utópicas.

Gauguin, por sua vez, inicia sua revolução tardiamente, quando, depois de trabalhar enfadonhamente na bolsa de valores e sustentar uma família burguesa, descobre a arte romanticamente e passa a viver sua intensidade que, entretanto, não lhe é grata, porque sua dedicação é tão intensa que passa a lhe causar dor, sofrimento e provação.

Tristán e Gauguin são diferentes, mas unem-se na origem e no cerne das suas ideias. Para Oelker (2004), são dois personagens que se fundem em um personagem duplo, que encontra na utopia tanto sua vitalidade quanto seu desalento, desencanto e decepção.

Ambos acabam expressando uma rebeldia frente à sociedade burguesa, Gauguin porque busca um paraíso individual, quer ser selvagem, para encontrar-se com o mais profundo e intocado de si, e sua arma é seu pincel. Flora Tristán, por sua vez, busca um paraíso coletivo, uma sociedade justa e com o poder descentralizado, o que a impede de unir-se à igreja e aos ricos. Percebe-se, então, que a sociedade em relação a seus ideais é, para Gauguin, impedimento, e para Flora, a própria concretização.

Submeter-se a tudo pelo paraíso inalcançável deixa suas consequências, em forma de marcas físicas, como um aviso do erro e do fracasso inevitável: Tristán é atingida por uma bala, disparada por seu ex-marido André Chazal, e Paul Gauguin contrai sífilis (e depois espalha a doença por todo o Taiti). O que se instaura, no final, para ambos, é o avesso do paraíso. Segundo Gómez, o inferno vivido, no fim, por Gauguin e Tristán, é resultado, ainda, de uma tentativa de modificar a lei dos homens e de sua conseqüente solidão:

Nos percatamos que desde el inicio su lucha parece estar perdida, porque su paraíso constituye una utopía ya que intentan crear un universo en cual su único norma sea la libertad que haga del ser humano un hombre y no un esclavo, pero esta violencia a las reglas impide que el resto de las personas brinden su apoyo ya que ambos vienen a ser dos seres transgresores de lo establecido, pecadores.

Personas con cierto grado de locura que nadie, quizá por miedo, quizá por vergüenza, y hasta por falta de sensibilidad ante la situación del hombre decide unirse. Esa imposibilidad constituye la desdicha y el sufrimiento por eso se convierte en un infierno. (GÓMEZ, 2011)

Flora Tristán morre em uma casa oferecida por piedade, em decorrência do tiro no abdômen, e Paul Gauguin morre cego (pode o destino ser mais irônico?) e com dor, na Casa do Prazer, cabana que constrói em Hiva Oa, escutando humilhações de um padre e sob o olhar penoso de seus amigos. Ambos, que lutaram contra a igreja, são enterrados em cemitérios católicos.

É interessante pensar como, a exemplo da técnica comum utilizada por Vargas Llosa, *O paraíso na outra esquina* mistura elementos em termos de forma e de enredo. Talvez o mais óbvio entrecruzamento seja o das histórias, que, sendo totalmente independentes, encontram, na totalidade do romance, sua unidade. Para Conte (2003), “*dada la maestría de Vargas Llosa, el resultado no es que sea valioso, sino que resulta fascinante; no es una novela, sino dos grandes novelas*”.

Mas, o escritor vale-se, também, de outras estratégias para instaurar certas incertezas e impossibilitar que a obra siga uma estrutura única. Falava-se, no início deste subcapítulo, sobre os tipos de romance dos quais *O paraíso na outra esquina* poderia ser um exemplo, também resultado dessa confusão de elementos que compõem a produção do escritor. Vargas Llosa, quando perguntado, em entrevista com Ricardo Setti (1986) sobre os escritores que lê, cita principalmente a literatura do século XIX, dos romances de cavalaria em que o herói vivia a aventura da perseguição de uma utopia. Parece, portanto, que a biografia das personagens do romance abriu uma possibilidade para o escritor de seguir o empreendimento de seus mestres, o que faz com que o romance possa ser visto como uma espécie de romance de aventuras. De fato, essa realidade exagerada que é a utopia, afirma Llosa (2003), só foi possível naquele contexto, além de que, as histórias tanto de Tristán quanto de Gauguin justificam-se na medida em que ambos viveram o momento da instauração do progresso e da consequente separação entre dominantes e dominados.

Outra categorização, que geralmente é proposta em forma de crítica negativa ao romance, é de que a narrativa funciona quase mais fortemente como um ensaio do que como uma história. Isso justifica-se no narrador de segunda pessoa intercalado com um narrador onisciente, que por mais voltas que possa dar, refletindo sobre os acontecimentos, ainda é a construção que mais impressiona na obra. Enquanto o narrador em terceira pessoa segue o tempo da ação, há um narrador-pensamento que se intromete, conversando com as personagens sobre sua condição e rememorando sua vida, como que construindo e

defendendo ideologias. Entretanto, o que surpreende é o fato de que, muitas vezes, a mudança de voz é tão bem trabalhada que o leitor sequer a percebe.

As críticas ao caráter ensaístico dessas intromissões são no sentido da perda do andamento da narrativa e de certa monotonia na história, principalmente nos capítulos dedicados à Flora Tristan:

Sus técnicas narrativas no son muy novedosas, el ritmo es muy lento, no existe intriga o el suspenso que atraiga al lector. Así, leído como novela, el texto puede arrancar bostezos. Sin embargo, terminamos de leer sus páginas. ¿Por qué? Porque la información sobre las ideologías del siglo XIX es notable, porque asimilamos diversos aspectos de la pintura, porque las reflexiones sociales y estéticas son estimulantes. (AQUINO, 2003)

De qualquer maneira, incomodando ou não o leitor, é interessante perceber como esse narrador é quem permite a ficção no romance. É ele quem dá as características íntimas das personagens, que não podem ser conhecidas por sua biografia, é ele quem instaura e desenvolve os acontecimentos que podem ser apenas supostos na vida das personagens. Dois exemplos disso são as reflexões que Flora Tristán faz sobre o desejo que sente por outra mulher, ainda que tenha passado a vida, depois do casamento, a evitar qualquer envolvimento amoroso e, também, a narração do processo de criação dos quadros de Gauguin, que o autor, usando seu conhecimento, de também criador, faz com maestria.

Além disso, em *El paraíso en la otra esquina*, misturam-se tempos e espaços, ações e seus desdobramentos. Joaquín Marco (2003), em uma das críticas feitas pelo “El cultural” ao romance de Llosa, comenta que:

La mezcla de tiempos y escenarios le permitirá narrar los primeros contactos con los impresionistas de Gauguin, su inicial doble vida, su relación con Van Gogh, la atracción por los mahus (el sexo intermedio) y la experiencia del pintor al respecto, el juego infantil del Paraíso -de donde procede el título de la novela-. En cuanto a Flora sabremos de su contacto con Fourier, de un casual encuentro con Carlos Marx, sus coqueteos con el coronel Bernardo Escudero. Pero si una se encuentra en el ámbito de Lamartine y Victor Hugo; el otro conoce ya la obra de Poe y Mallarmé, al tiempo que plantea una original concepción del arte contemporáneo. La nueva novela de Vargas Llosa es una prueba de su capacidad para recrear imaginativamente el pasado y permitimos extraer, como lectores, varias y aún contradictorias opciones morales. (MARCO, 2003)

O paraíso na outra esquina é, portanto, um romance que possibilita encontros: com a utopia e com a realidade, com a ficção e com a História, com a objetividade e com a subjetividade, com a biografia, com o passado e com o presente-futuro da história de cada uma das personagens. Certamente, nasceu de uma grande ambição que, às vezes, o faz parecer

negativamente grande, mas que foi, sem dúvida, cumprida. É um romance completo, como, de acordo com o próprio autor, os bons romances devem ser.

4 ESPAÇOS DE SENTIDO EM *O PARAÍSO NA OUTRA ESQUINA*

O paraíso na outra esquina foi publicado pela primeira vez em 2003, mas surgiu, como ideia, ainda nos anos 80¹¹, após a leitura das obras de Flora Tristán por Vargas Llosa. O fascínio pela curta, mas intensa vida da “mulher messias” fez com que o escritor se dedicasse ao trabalho investigativo que exige a construção de uma personagem histórica. A figura do neto, Paul Gauguin, somou-se, mais tarde, aos muitos fatos da trajetória de Tristán e, segundo o autor, impôs-se como necessidade para a concretização do romance, que é composto pelas biografias de ambas as personagens, em capítulos intercalados. São duas histórias distintas, que não se cruzam – quando Gauguin nasceu, sua avó já estava morta – mas que são unidas pela utopia, tema principal do romance. Nele, cada uma das personagens empreende a busca por um éden particular, lugar inalcançável onde suas fantasias sejam reais.

Flora Tristán não mede esforços na luta por uma sociedade igualitária, representada pelo fim da exploração da mulher e dos trabalhadores. Depois de se divorciar e de uma viagem fracassada ao Peru para reclamar a herança de seu pai (com quem sua mãe casou-se ilegitimamente), Tristán decide abdicar de tudo para escrever livros nos quais expõe sua ideologia revolucionária e divulgá-la pela Europa para, dessa forma, unir os desfavorecidos no combate à burguesia e aos ideais da igreja. A partir desse momento, sua vida divide-se entre viagens pelo interior da França, a fuga de seu ex-marido e inúmeros desentendimentos com a polícia e com as autoridades. Flora Tristán morre aos 41 anos, de tifo, tendo sido acolhida por piedade na casa de um casal burguês, e é enterrada em um cemitério católico – fim trágico para uma vida não menos desfavorável.

Paul Gauguin, pelo contrário, quer ser um selvagem; seu desejo é de um paraíso individual, onde possa viver quase instintivamente sua arte e sua sexualidade. Para isso, busca, nos lugares menos explorados do mundo, uma possibilidade de exercício de liberdade. Da França, vai à Bretanha, às Ilhas Marquesas e ao Taiti para alimentar, da experiência do que há de mais primitivo, a veia artística que nele se desenvolve tardiamente. Assim como a avó, abre mão da família e do conforto da estabilidade financeira para defender sua causa e, de Tristán, parece, também, ter herdado a mesma sina. Gauguin morre de sífilis em Hiva’Oa (após ter espalhado a doença por grande parte da Oceania) e tem o destino de seu corpo e de

¹¹ SETTI, Ricardo. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.72.

seus quadros decidido pelo bispo da região, mesmo tendo lutado boa parte da vida contra a dominação da igreja católica.

As biografias de Tristán e Gauguin são, com efeito, duas narrativas de aventura, o que, para um romance, podem parecer servir quase como totalidade. Entretanto, Vargas Llosa consegue explorar, literariamente, os muitos vazios das vidas das personagens e o mistério que sempre haverá no caráter subversivo de cada uma delas. De Flora Tristán, podem-se experimentar paixões, fraquezas, medos e hesitações que só são possíveis pela ficção: *O paraíso na outra esquina* humaniza ainda mais sua biografia. Com Paul Gauguin não é diferente: ele, que inicialmente parece um ser destituído de compaixão, sensatez ou arrependimento também vai, aos poucos, revelando fracassos, solidões e desejos íntimos, tanto através das descrições dos processos de criação de seus quadros, que Vargas Llosa usa como eixos nos quais se organizam os capítulos, quanto pela narração das ousadias que comete, de homem imprudente que só cumpre as regras que a si mesmo estabelece.

A epígrafe do romance, de Paul Valéry, que serve para introduzir a temática da utopia, talvez sirva também para representar o fascínio do escritor em explorar a História para fazer ficção, coerente à ideia sua de que a literatura é estimulante por oferecer mais do que o possível. “Que seria, pois, de nós, sem a ajuda do que não existe?” é a pergunta do poeta, ecoada pelo escritor na abertura de *O paraíso na outra esquina*, que instaura a fronteira dúbia entre realidade e ilusão, sobre a qual se organiza toda a obra.

Contudo, os dados colhidos por Llosa não foram transpostos apenas à ficção. A pesquisa feita para a criação do romance possibilitou também a produção de outros materiais. As leituras, entrevistas e viagens renderam resenhas, artigos em periódicos, livro de fotografias¹² e, inclusive, um documentário¹³, estes últimos retratando a passagem do escritor pelos diversos espaços nos quais estiveram as personagens.

E são esses espaços que, enfim, serão analisados a partir de agora. Refletir sobre seu sentido, em *O paraíso na outra esquina*, implica considerar desde pequenos quartos de pensão, que configuram lugares de passagem, até a incomensurável natureza-personagem ameaçadora e permanente das Ilhas Marquesas, por exemplo, não podendo deixar de atentar para a configuração das muitas cidades que figuram no romance, nem para o significado dos édens que buscam as personagens. De fato, a obra elenca uma quantidade tão grande de lugares-atuantes que, inicialmente, pode parecer difícil hierarquizá-los em termos de

¹² VARGAS LLOSA, Morgana. **Las fotos del paraíso**. Madrid: Alfaguara, 2010.

¹³ **PARAÍSO en la otra esquina, El**. Direção: Maurício Bonnett. Produção: Maurício Bonnett e Marcela Cuneo. Paris: Canal Plus, 2003.

importância ou organizá-los em uma análise que lhes permita visualização satisfatória, de acordo com o que é proposto. Entretanto, quando pensados em relação, como propõe Brandão (2007) – entre si e com outros elementos da narrativa – oferecem possibilidades de recortes que, ainda que não funcionem independentemente, direcionam a uma compreensão do romance como um todo. O romance sobre o qual este trabalho propõe uma leitura, de qualquer maneira, não é adequado a ela somente pela quantidade de espaços referidos, mas porque esses espaços têm uma presença marcante e pedem maior cuidado quanto ao seu papel na narrativa, mesmo para um leitor pouco atento.

Faz-se necessário lembrar, ainda que, sendo *O paraíso na outra esquina* composto de duas biografias romanceadas, seus espaços têm referentes reais. Entretanto, eles são analisados pelo papel que ocupam apenas no interior da narrativa, e não empiricamente.

Optou-se por uma análise do espaço sob três diferentes visadas, que funcionam, cada uma, como a busca de um equilíbrio entre dualidades: o primeiro subcapítulo examina relações de centro e periferia, representadas, neste caso, pela Europa e pela América Latina e Oceania, respectivamente. O segundo, preocupa-se com os espaços internos e externos do romance, os quais, acredita-se, determinam diferentes configurações de enredo e personagens. O terceiro considera o espaço da realidade em confronto com o espaço da utopia, este, ainda que quimérico, sendo continuamente revisitado tanto por Flora Tristán, quanto por Paul Gauguin e aquele, como única possibilidade, ainda que constantemente combatido.

4.1 ESPAÇOS DO ALÉM-MAR: EUROPA, AMÉRICA LATINA E OCEANIA

Em *O paraíso na outra esquina*, os muitos espaços narrados alcançam diferentes dimensões de acordo com o que representam para a narrativa. Ainda que, em certos casos, espaços pequenos assumam grande importância para as personagens e acontecimentos, no romance, os espaços que, em sua totalidade, mais evidentemente assumem fortes significações, têm proporções continentais. O desenrolar das biografias de Tristán e Gauguin dependem diretamente das características da Europa, como lugar de origem e enfrentamento, e da América Latina e da Oceania, como novos mundos a que aspiram as personagens. Isso aponta para a ideia do vínculo entre espaço e personagem, desenvolvida por Boneuf e Ouellet (1976) quando tratam das categorias do romance e, mais ainda, servem como exemplo do que Calatrava (1994) afirma ser uma relação metonímica entre as categorias, quando o espaço projeta características das personagens.

Cada um desses continentes, ainda que em alguns aspectos sejam semelhantes, funcionam como símbolos específicos de certas condições-chave para o desenvolvimento do romance. É necessário, portanto, que suas particularidades sejam bem determinadas. Para isso, parece indispensável que os espaços sejam pensados em relação, primeiramente porque a narrativa é, em seu fundamento, uma rede de elementos interdependentes, mas, principalmente, porque o romance de Llosa organiza-se como uma história de viagens e os lugares são constantemente contrastados entre si e sua evocação é conduzida pelo fio da travessia.

Em outras palavras, os espaços são percebidos, em *O paraíso na outra esquina*, em permanente comparação com outros. A viagem de Tristán ao Peru, por exemplo, funciona como um prisma pelo qual a personagem, posteriormente, enxerga e vivencia as cidades francesas pelas quais passa. No caso de Gauguin, que parece não pertencer a lugar nenhum, a busca direciona-se sempre para a resolução de um embate entre valores europeus, que são os seus, ainda que os queira negar, e o sentido do mundo “intocado”, primitivo, que deseja internalizar.

Além disso, no romance, cada meta é o ponto de partida para um novo destino. Flora Tristán, ainda que busque a realização de sua utopia na França, ou seja, no seu aqui e agora (onde, de fato, parece o melhor lugar para isso, uma vez que é onde se concentram e têm mais força os movimentos sociais do século XIX), deseja espalhar globalmente uma ideologia – considera todos os lugares pelos quais passou, tem como referência a sociedade em seu caráter humano, dispersa pelo mundo inteiro. Paul Gauguin é também um inquieto, quase um fugitivo, tem a ilusão de encontrar seu paraíso mais além de sua posição geográfica e cultural. Entretanto, suas condições financeiras, comportamentais e físicas não lhe permitem enraizar-se e sua pintura é o ponto de contato de seus muitos universos.

A Europa figura, de qualquer forma, como centro, tanto do mundo empírico, quanto da percepção das personagens no romance. Marc Augé (1994) defende que, principalmente a França, inclusive sua periferia, garante, ainda atualmente, qualidade central, por história e por característica. Ainda que essa afirmação seja recente, isso parece claro também na narrativa, ambientada no século XIX, quando a condição francesa das personagens garante prestígio ou evidência quando estão fora da Europa. E essa mesma condição é o que orienta as personagens, também em termos de visão de mundo – entre o seu e o do outro-; a França é também sua identidade. Quanto à América Latina e à Oceania, margem em relação à Europa, apresentam-se inicialmente como um novo mundo, como outra possibilidade, também por peculiaridades. É interessante perceber que essas peculiaridades indicam, também, diferentes

tempos para cada espaço – o tempo do Taiti não é o mesmo da França, nem do Peru -, tomando a ideia de *cronotopo*, proposta por Bakhtin (2000), cruciais para a relação das personagens com o meio. Esta primeira parte da análise pretende, então, verificar como, na narrativa, são construídas essas características e de que maneira elas se relacionam.

Flora Tristán nasce em Paris, no seio de uma família burguesa, garantida pelo seu pai, coronel peruano do exército espanhol. Ele, entretanto, morre quando a personagem completa quatro anos e, por ter sido casado ilegitimamente, deixa a família sem direito a herdar suas riquezas. A pobreza em que a personagem vive durante grande parte da infância e da adolescência, sem se conformar com sua condição, nem compreender a razão das desigualdades sociais, só termina quando Flora aceita se casar com André Chazal, seu chefe em uma oficina de litografia. Entretanto, nunca tendo amado o marido, o casamento representa, para Tristán, enclausuramento e servidão, ao mesmo tempo que põe fim definitivo em sua relação com a mãe. A personagem entende, então, sua dupla condição negativa, de pobre e de mulher, e abandona o marido, levando seus filhos e submetendo-se a trabalhar como doméstica, mas decidida a mudar de rumo.

A viagem ao Peru, feita meses depois do fim do casamento, quando a personagem já era perseguida pelo marido e precisava esconder sua identidade, surge como oportunidade, em um encontro casual (quase romântico) com um marinheiro conhecido da família Tristán. Zacarias Chabrié sugere que Flora envie uma carta a seu tio, em Arequipa, pedindo dinheiro para a travessia. Ela assim o faz e, meses depois, embarca sozinha no navio comandado pelo marinheiro, que lhe garante tranquilidade durante três meses em alto mar.

O Peru apresenta-se, para a personagem, então, como a chance de um novo começo, de um lugar onde ninguém conhece seu passado e, conseqüentemente, lhe permite uma liberdade da qual ainda não havia provado. Além disso, ainda que, no fim, lhe tenha sido negado o dinheiro de seu pai, lhe são oferecidas possibilidades de não voltar mais à Paris: aceitando viver no palacete dos Tristán, bancada pelo tio, ou casar-se com um dos burgueses arequipenhos que se apaixonam por ela.

E, de fato, Flora Tristán tem consciência de que pode, simplesmente, esquecer a França e entregar-se a uma vida confortável no Peru, mas a frustração por não ter recebido a herança, seu casamento fracassado com Chazal (que trouxe consigo, à Flora Tristán, uma aversão total ao sexo) e, principalmente, a antipatia que, na época, já nutria pela burguesia a impedem de aceitar qualquer uma das alternativas. Além disso, a própria sociedade peruana é um impulso para que Flora Tristán não se acomode. No romance, o Peru é retratado como um país de pobreza e desigualdade, ainda mais perceptíveis do que na Europa, entretanto, ao

visitar grandes cidades, como Lima, Flora Tristán sente fascínio pelo comportamento feminino, muito diferente do que estava acostumada a observar:

O que mais a impressionou foram as limenhas da boa sociedade. Certo, pareciam cegas e surdas à miséria que as rodeava, essas ruas cheias de mendigos e índios descalços que, de cócoras e imóveis, pareciam esperar a morte, na frente dos que exibiam suas elegâncias e riquezas sem o menor pudor. Mas de que liberdade desfrutavam! Na França, isso teria sido inconcebível. [...] Todas fumavam, apostavam grandes somas no jogo e gostavam de flertar sem parar, às vezes de uma forma desmedida, com os cavalheiros. [...] Além de sair sozinhas, as limenhas cavalgavam vestidas de homem, tocavam violão, cantavam e dançavam, até mesmo as mais velhas, com enorme descaramento. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 323-324)

É interessante perceber como, no romance, Lima aparece como uma cidade já bastante cosmopolita, mas que mantém certos aspectos muito característicos, de países historicamente colonizados, recorrentes em toda a América Latina: na sociedade, ainda que, por comportamento e posição social, seja fácil distinguir nativos de europeus, as pessoas são o resultado claro da mistura de culturas. O primitivismo das limenhas está na ousadia com que se apresentam aos homens, se entregam ao prazer e fazem escolhas, atitudes fortemente censuradas na lógica ocidental, principalmente pela igreja. Sua civilização, pelo contrário, está no seu pertencimento aos “bons”, à burguesia, que, em *O paraíso na outra esquina*, apresenta-se como principal marca da sociedade europeia.

A observação dessa situação pela personagem torna-se mais um estímulo do que de fato uma surpresa; Flora Tristán já é uma rebelde e conhece bem os extremos sociais e sua condição feminina. As mulheres peruanas são quem indiretamente convencem a personagem a voltar à França e iniciar sua guerra contra a sociedade. No Peru, Flora passa, portanto, de indisciplinada à revolucionária: “A terra de seu pai não lhe devolveu opulenta à França, mas convertida em uma justiceira, uma pária, como você mesmo se chamaria, com orgulho, no livro em que decidiu contar sua vida” (VARGAS LLOSA, 2003, p.233).

De volta à terra natal, Flora Tristán inicia suas viagens pelo interior da França, com o objetivo de unir mulheres e trabalhadores na luta contra a exploração dos homens e dos ricos. Como a narrativa de Llosa não é linear, é durante a passagem de Flora Tristán pelas cidades francesas, que a vida no Peru é rememorada e os espaços, mais uma vez, são representados em comparação.

Arequipa, cidade de origem da família Tristán, e onde Flora passou a maior parte do tempo enquanto esteve no Peru, é a cidade do fanatismo religioso e da passividade intelectual típicos de espaços menores, que mantêm fortes características de colônia. E, ainda que não mais o seja, a cidade funciona, em si, quase como um Império, econômica e socialmente,

comandado pela família Tristán, na figura de dom Pío. O olhar de Flora, pelo interior da França, ao mesmo tempo que denuncia a cultura de exploração e superioridade da burguesia e a inércia dos desfavorecidos, traz à lembrança sua experiência no Peru, uma vez que os espaços evidenciam semelhanças.

Há, portanto, uma aproximação entre eles, como quando Flora visita Nîmes. Nesse sentido, o espaço é apresentado, segundo as categorias de ambientação propostas por Lins (1976), por ambientação dissimulada, em que suas características são apresentadas de acordo com o andamento dos fatos, quase como uma fusão. Em uma das reuniões clandestinas que fazia com os trabalhadores, nas oficinas, percebe-os orgulhosos de sua pobreza, convencidos de que ela é um caminho para o paraíso, numa repetição do discurso religioso que abomina, e os compara aos soldados da Batalha de Cangallo, que eram recrutados sem saber por que causa lutavam, matando-se entre si, por interesses políticos dos ricos do país:

Você, Andaluza, achava que tinha visto tudo e ouvido tudo em matéria de imbecilidade, mas Nîmes lhe ensinou que a fronteira podia alongar-se indefinidamente. [...] Só durante aquela farsa tragicômica, a Batalha de Cangallo, na última etapa de sua passagem por Arequipa, há dez anos, vira tanta estupidez e confusão juntas, como aqui em Nîmes. (VARGAS LLOSA, 2003, p.306)

De fato, ainda que na Europa o povo pareça concordar com a estrutura social a que é submetido, é em Arequipa que suas diferenças funcionam melhor, porque a submissão e a exploração são históricas na América Latina, nascem com o continente e perpetuam-se nos povoados. Em Marselha, Flora tem contato com mercadores que sustentam a prostituição e são admirados pela população por fornecerem às mulheres presentes de luxo, com o único objetivo de ostentar riquezas e, à Flora, lembram os ricos latino-americanos:

Em matéria de exibicionismo e de poder e riqueza esses mercadores não se pareciam em nada aos ricos de Paris ou de Londres, mas aos da longínqua Arequipa. Porque foi assim que Flora compreendeu, pela primeira vez, em sua vertiginosa dimensão, o que significavam ‘privilégio’ e ‘riqueza’, ao chegar ao Peru, naquele setembro de 1833, quando, depois da viagem de Islay, uma cavalgada de dezenas de pessoas, todas vestidas à moda de Paris, e quase todas suas parentes de sangue ou por afinidade [...] saiu a seu encontro nas alturas de Tiabaya. [...] Você lembrava como um desfile fantasmagórico aquela entrada triunfal na terra de seu pai: o verdor e a harmonia do vale regado pelo rio Chili, as réguas de lhamas de orelhas tesas e os três soberbos vulcões coroados de neve a cujos pés de espalhavam as casinhas brancas, feitas de pedra lavrada, dessa cidade de trinta mil almas que era Arequipa. O Peru tinha apenas alguns anos de República, mas tudo nessa cidade, onde os brancos se faziam passar por nobres e sonhavam em sê-lo, delatava a colônia. Uma cidade cheia de igrejas, conventos, mosteiros, índios e negros descalços, de ruas retas de pedras tortas, em meio às quais corria um canal onde as pessoas jogavam o lixo, os pobres mijavam e cagavam e bebiam os animais de carga, vira-latas e meninos de rua, e onde, entre moradias miseráveis e barracos feitos de sobras, tábuas e palha, de

repente surgiam, majestosas, como palácios, as casas principais. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 228)

Flora Tristán sente, pela primeira vez depois da morte do pai, em Arequipa, as vantagens de pertencer a uma família rica e, também, o encantamento em relação à sua origem. Sua condição de europeia lhe garante, naturalmente, superioridade em relação aos americanos. O espetáculo da elite é, portanto, no Peru, produzido por todos, e jamais estranhado. Ser a sobrinha francesa de dom Pío não só lhe assegura um bom quarto de pensão, mas também a reverência, que beira à submissão, do povo arequipenho.

É interessante observar nessa descrição, ainda, um elemento que é sempre muito significativo no espaço latino-americano: a natureza. Como tudo que é grandioso, parece feita para os nobres, e recebe, esplendorosa, madame Tristán. O vale é harmônico e agradável aos olhos, as lhamas estão atentas à sua chegada e os vulcões completam a grandiosidade do fato. Ao mesmo tempo, junto aos animais e crianças, observa-se a água suja do canal que se confunde com os casebres da cidade.

Entretanto, o que é mais marcante para Flora Tristán em Arequipa, e cuja referência é recorrente no romance, é a força da igreja católica. A cidade peruana organiza-se ao redor da igreja e figura um espaço de doutrina e penitência, o que é outro símbolo da dominação europeia na América Latina. A protagonista, que se considera cristã, mas luta contra muitos princípios morais do catolicismo, uma vez que acredita ser também uma forma de controle e exclusão, compara a religiosidade de Arequipa a um cárcere, que se manifesta pela impossibilidade de questionamento e liberdade imposta aos fiéis. Na visita a Toulon, Flora dedica-se, entre outras coisas, a conhecer as prisões e, nesse momento, lembra mais uma vez da cidade peruana e afirma que a única liberdade possível, tanto a crentes como a prisioneiros, é a fuga, como fez uma de suas primas, Domingas, para poder sair do convento:

Durante a visita ao Arsenal Naval de Toulon, que durou um dia inteiro, Flora teve chance, outra vez, como na Inglaterra, de ver de perto o mundo carcerário. Não era o tipo de prisão que havia conhecido sua prima Dominga, mas algo pior. [...] Como Dominga, esses pobres diabos sabiam que, a menos que fugissem dali, viveriam o resto de suas vidas submetidos a essa rotina brutal, vigiados por guardas armados, até que a morte viesse libertá-los do pesadelo. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 272)

Percebe-se que, ainda que Arequipa seja fortemente identificada pelas pedras brancas de suas construções, ou pelo perigo de terremotos iminentes, que a difere significativamente das cidades europeias, o fanatismo religioso predomina como marca desse espaço para Flora Tristán.

Vale observar também, quando se pensam questões da Europa como centro ou supremacia geográfica e cultural, o tom que o narrador usa quando descreve o Peru ou quando a protagonista retoma impressões da sua experiência no país. Flora parece esperar menos do país americano em termos de desenvolvimento quando comparado a países como a França ou a Inglaterra, por exemplo, mesmo que, em muitos aspectos, as sociedades sejam muito semelhantes.

De alguma maneira, portanto, Tristán reflete esse tipo de pensamento. Contudo, mesmo assim, não deixa de denunciar atrasos do continente. Inclusive, para ela, Londres é o pior exemplar de barbárie dentre todos os espaços pelos quais passou. O cosmopolitismo da capital britânica, ao invés de se tornar símbolo de progresso, traduz-se em péssimas condições de vida e de trabalho para os estrangeiros, principalmente as mulheres, categorias nas quais Tristán se encaixa e das quais se orgulha. Isso pode ser evidenciado no trecho em que, em Lyon, Flora critica os absurdos que viu e vivenciou em Londres:

A primeira imagem de Lyon, com suas lúgubres mansões parecidas com quartéis, recorrentes como pesadelos, e suas ruas de seixos pontiagudos que machucavam as plantas dos pés, causou-lhe péssima impressão. Lembrou-se da Londres dos Spence, por seu tom cinzento, seus contrastes entre ricos riquíssimos e pobres paupérrimos e seu estilo de cidade-monumento consagrado à exploração dos trabalhadores. (VARGAS LLOSA, 2003, p.100)

E a principal característica da Europa, no romance, é, exatamente, a concentração dos mais visivelmente violentos comportamentos burgueses, os quais Flora Tristán deseja combater; por isso retorna e nela permanece, ainda que sua luta tenha ambição universal.

Diferentemente da avó, Paul Gauguin, uma vez que sai da França, já não deseja voltar. Tendo trabalhado durante muito tempo na bolsa de valores de Paris, Gauguin desenvolveu tardiamente o talento para a pintura, tão por acaso quanto a viagem de Tristán ao Peru - fatos que, contudo, mudaram a vida das personagens -. Para se dedicar à arte, Paul abandona a esposa e cinco filhos, sua estabilidade financeira e passa a cultivar um estilo de vida extremamente oposto ao que mantinha: de boemia e de viagens.

Compartilhando da filosofia de Van Gogh, um dos artistas que Gauguin conhece e com quem mantém uma amizade quando a rotina de pintor passa a tomar todo o seu tempo, busca, primeiro na Bretanha, depois no Taiti e posteriormente, também nas Ilhas Marquesas, o primitivismo e a liberdade de que, segundo ele, a arte genuína necessita.

Assim como nos capítulos dedicados a Flora Tristán, o leitor vai conhecendo a trajetória de Gauguin aos poucos, através de lembranças e associações entre acontecimentos, pessoas e espaços. Dentre estes últimos, figura também o Peru, onde Gauguin passou a

infância e que, depois de iniciar a busca de sua utopia, torna-se importante em termos de origem rebelde, representada pela figura da avó, e selvagem, na ancestralidade do povo latino-americano; ambas, na verdade, não influenciam de maneira direta a vida da personagem, mas servem como encorajamento para a mudança de personalidade do pintor, e sua conseqüente aceitação:

Orgulhava-se de ser descendente direto do último imperador asteca, chamado Montezuma, e se alguém, respeitosamente, lembrava-lhe que dias antes havia garantido que sua linhagem procedia em linha reta de um vice-rei do Peru, dizia que, com efeito, era isso mesmo, e que, além do mais, ele tinha uma avó, Flora Tristán, anarquista nos tempos de Louis-Philippe a quem, quando menino, havia ajudado a preparar as bombas e as pólvoras para os atentados terroristas contra os banqueiros. Não lhe importava cair em afirmações sem pé nem cabeça, ou anacronismos garrafais; suas lembranças eram as invenções do momento de alguém desligado da realidade, uma cabeça que havia fabricado um passado porque o seu fora dissolvido por doenças, remédios, loucuras ou porres. (VARGAS LLOSA, 2003, p.214)

Com efeito, Paul Gauguin confronta constantemente a realidade e a ficção. Entretanto, isso acontece mais pelo fato de que a imaginação é a própria utopia, da qual ele necessita para seguir acreditando na sua atividade como pintor, do que em consequência dos efeitos dos remédios que toma para a dor dos ferimentos causados pela sífilis, doença que contrai em uma das aventuras sexuais que participa depois do casamento. Dessa forma, tanto o Peru, no que diz respeito à proveniência, quanto a Bretanha e os países da Polinésia Francesa, como destinos, assumem, em sua biografia, um caráter idealizado que justifique sua própria decisão.

Esses espaços tornam-se, dessa forma, opostos extremos à França, onde Paul nasceu e viveu grande parte da sua vida, que precisa ser negada. A lógica europeia, principalmente relacionada à manifestação artística, passa, então, a ser combatida por Gauguin. Para ele, a Europa é um lugar de repressão do impulso criador e, portanto, de limitação artística, empreendido pelos próprios pintores, pela crítica e pela burguesia como um todo. E sua revolução está nisto: em, de certa forma, romper com o eurocentrismo e com a ideia de que apenas a arte ocidental é válida. A forma encontrada pelo pintor de legitimar suas ideias foi buscar inspiração em outras culturas. Esse outro espaço figura, então, como na narrativa de Tristán, um espaço modificador do homem e, nesse caso, também da arte e da sua concepção:

A arte tinha de romper essa moldura estreita, o horizonte pequenino em que haviam terminado por encarcerá-la os artistas e os críticos, os acadêmicos e os colecionadores de Paris: abrir-se ao mundo, misturar-se às demais culturas, arejar-se com outros ventos, outras paisagens, outros valores, outras raças, outras crenças, outras formas de vida e de moral. Só assim recobriria a pujança que a existência miúda, fácil, frívola e mercantil dos parisienses lhe haviam subtraído. Você o fizera, saindo ao encontro do mundo, indo procurar aprender, embriagar-se daquilo que a

Europa desconhecia ou negava. Tudo isso lhe custara caro, mas não é verdade que você não se arrependia, Koke? (VARGAS LLOSA, 2003, p.446)

Para fins do século XIX, na Europa, erguida sobre a dominação de outros povos, considerar válidas as manifestações culturais de grupos nativos é ousado demais. As Ilhas Marquesas e o Taiti representam, para Gauguin, o espaço da vivência de sentimentos e sensações que até então jamais haviam sido experimentados, e são levados ao extremo pelo artista, que se expõe, quer testar seus limites e desnudar seu mundo interior, de impulsos, vontades e prazeres que são uma afronta para a sociedade parisiense. E, ainda que, para isso, Paul se distancie bastante de Paris, torna-se um perigo às autoridades, porque a terra “intocada” é inexistente. A Polinésia Francesa, espaço de maior protagonismo na narrativa do pintor, é um país que está passando por um processo de colonização: seus governos são europeus, assim como uma parte considerável da sua população.

De qualquer forma, por mais que a igreja e as instituições governamentais dificultem o comportamento selvagem de Gauguin, tanto no Taiti, como nas Marquesas, elas não o impedem. Paul torna-se, então, um estranho em meio aos nativos, a tentar reproduzir seus comportamentos, principalmente na pintura.

A natureza passa a ser, então, sua principal inspiração. É a característica mais marcante dos países tropicais e o que os diferencia, imediatamente, da Europa. O Taiti é, para Gauguin, antes de qualquer coisa, a manifestação brutal da natureza, impossível em sua terra natal:

Vinha cheio de ilusões. Mal respirou o ar quente de Papeete e seus olhos se deslumbraram com a vivíssima luz que descia do céu azulíssimo e sentiu à sua volta, a presença da natureza nessa erupção de pomares que irrompiam por todos os lados e enchiam de aromas as empoeiradas ruazinhas da cidade – laranjeiras, limoeiros, pés de maçã, coqueiros, mangueiras, as exuberantes goiabeiras e as nutridas árvores de pão – e lhe veio uma vontade de começar a trabalhar que fazia muito tempo não sentia. (VARGAS LLOSA, 2003, p.26)

As impressões que o ambiente causa na personagem são bastante intensas, alimentadas pela novidade, mas também pela expectativa da vida que se seguiria. É pela natureza que Gauguin reconhece onde está, ela é a primeira e mais importante marca do novo mundo, e por isso lhe anima a pintar.

Estabelecido no Taiti, Paul deseja, então, conviver com os nativos. Alguns dias depois de sua chegada, busca para si uma mulher, Teha’amana, com quem convive até o momento em que retorna à Paris pela primeira vez. Depois do deslumbramento com a natureza, talvez nada o tenha impulsionado tanto a pintar quanto a liberdade e a satisfação com que vivenciava

sua sexualidade. O relacionamento de Gauguin com Teha'amana – e com as outras mulheres com quem viveu depois dela – estabeleceu-se, de comum acordo, em torno das necessidades da casa e do corpo. O amor romântico ocidental não é praticado pelas nativas e, portanto, Paul também passa a dissimulá-lo e a dedicar-se ao sexo de forma quase animalesca. Negar o amor, ainda que o sinta, significa, para ele, rejeitar também a lógica ocidental:

Você confessaria à Teha'amana seus planos de voltar à França só no último momento. Isso também terminava ali. Você devia estar agradecido a essa garotinha. Seu corpinho jovem, sua languidez, seu espírito desperto lhe haviam feito gozar, rejuvenescer e, durante alguns momentos, até se sentir um primitivo. Sua vivacidade natural, sua diligência, sua docilidade, sua companhia lhe fizeram a vida suportável. Mas o amor estava excluído de sua vida, obstáculo intransponível para sua missão de artista, pois aburguesava os homens. [...] E o filho ou filha que você teria? Bem, seria um bastardo a mais neste mundo de bastardos. (VARGAS LLOSA, 2003, p.45-46)

Para que Gauguin consiga ser o artista selvagem que deseja, precisa ressignificar a si mesmo: associar o amor à burguesia é uma forma de deixar o burguês que era para trás.

Pelo mesmo motivo, a personagem idealiza o lugar em que vive. Ao mesmo tempo em que a Oceania é, para Paul, um sopro de criatividade e energia, ela lhe impõe dificuldades importantes, inclusive falta de acesso à saúde, de comida e de dinheiro, o que, inicialmente, o estimula a voltar para a França. A natureza que o pintor vê com olhos de sonhador o massacra, dificulta-lhe caminhos, destrói sua casa. O espaço em que Gauguin quer naturalizar-se é, no romance, terrível, e não paradisíaco, principalmente para ele que, apesar de querer ambientar-se, jamais deixa de ser um europeu.

De fato, Gauguin não consegue se livrar de si mesmo: ele é um ocidental. O máximo que consegue é tornar-se um produto das duas culturas. Dessa forma vive um confronto contínuo entre o esforço de viver e ser como os nativos dos países pelos quais passou e sua identidade e história francesas. E é a pintura de Gauguin que traduz essa fusão. A realidade de sua pintura é a mitificação de um mundo primitivo. Na sua obra, os espaços convergem, elementos selvagens assumem formas europeias e elementos europeus são tropicalizados; Europa e Oceania convivem juntas, nunca alheias uma à outra.

Cada capítulo dedicado a Gauguin, em *O paraíso na outra esquina*, tem como eixo organizador um de seus quadros, pela narrativa de seus processos de criação. Alguns deles ilustram bem como convivem esses diferentes espaços, como *Manao Tupapao*, primeiro quadro que Paul pinta no Taiti, depois de ver Teha'amana paralisada de medo, por confundir-lo, à noite, com um espírito maori; ou a pintura que faz de Jotefa, um *mahu* (homem-mulher), com quem vive uma experiência homossexual. Entretanto, o quadro mais significativo em

termos de mistura de elementos, talvez seja *Nevermore*, inspirado no conto de Edgar Allan Poe - e na própria experiência de Gauguin no estrangeiro:

O corvo, você o tropicalizou, fazendo-o verdoso, com bico cinzento e asas manchadas de fumaça. Nesse mundo pagão, a mulher estendida aceitava seus limites, sabia-se impotente contra as forças secretas e cruéis que de repente se abatem sobre os seres humanos para destruí-los. Contra eles, a sabedoria primitiva – a dos Aiori – não se rebela, chora ou protesta. Enfrenta-as com filosofia, com lucidez, com resignação, como a árvore e a montanha à tempestade, as areias das praias às marés que submergem. (VARGAS LLOSA, 2003, p.208)

Na pintura de Paul, assim como no poema de Poe, o corvo materializa essa força tirana que age contra o ser humano, e contra a qual ele é impotente. O animal, inexistente nas ilhas (embora Gauguin afirme vê-los sobrevoar sua cabana), deixa de ser negro para ter a cor das árvores, como se fosse parte natural daquele cenário - e perturba uma nativa que, entretanto, parece aceitar seus perigos com a resignação de quem sabe não poder combatê-los. O corvo é, para o pintor, o anúncio de uma tragédia que é sua própria condição, esse híbrido de europeu e selvagem. E para sobreviver a ela, deseja o mesmo tipo de comportamento da mulher resignada, precisaria ser essa indígena, alheio aos perigos da vida.

Ainda pensando em exemplos que ilustrem, no romance, esse convívio entre os espaços, a própria avaliação de Gauguin sobre *A irmã de caridade* parece esclarecer o sentido que eles assumem quando confrontados separadamente:

Um quadro que mostrava a total incompatibilidade de duas culturas, de seus costumes e religiões, a superioridade estética e moral do povo fraco e avassalado e a inferioridade decadente e repressora do povo forte e avassalador. [...] O que diriam os refinados de Paris? Que pintar de rosado um cavalo era uma excentricidade demente. Não podiam imaginar que, nas Marquesas, a bola de fogo do sol antes de se afundar no mar avermelhava os seres animados e inanimados, irisando por alguns momentos milagrosos toda a face desta terra. (VARGAS LLOSA, 2003, p.480)

A vivacidade das cores nos quadros, como o verde do corvo e o rosa do cavalo, é um dos fortes símbolos das ilhas na pintura do artista, como característica que as diferencia do ambiente europeu. As cores do Taiti e das Marquesas são inexistentes na França de Gauguin e, por isso, são uma referência direta ao Oriente. Com elas, o pintor quer provocar o assombro na sociedade europeia que, segundo ele, não é capaz de questionar o pré-estabelecido, de ver além do óbvio postulado para si mesma.

De fato, a Europa é o espaço da evidência de opostos, da dualidade positivista claramente entendida; e contrasta com a ambiguidade da vida e da percepção do povo maori. O mundo oriental visitado por Gauguin é naturalmente possível em muitos sentidos, o que lhe

gera certo fascínio. Os *mahus* são, talvez, o exemplo mais representativo dessa ambivalência no romance: são o gênero intermediário, um mistério feminino em corpo de homem. O deslumbramento de Paul em relação aos andróginos é tamanho, que chega a ser questionado pelos nativos: a figura dos *mahus* é o que de mais ousado e próprio, no seu ponto de vista, preserva a cultura oriental:

Talvez porque no fugidio, semi-invisível, perseguido *mahu*, abominado como uma aberração e um pecado por párocos e pastores, sobrevivia o último rasgo indômito desse selvagem maori do qual, em breve, por causa da Europa, não ficaria nenhum para mostra. O primitivo marquesano seria engolido e digerido pela cultura cristã ocidental. Essa cultura que você defendera com tanto brio e tanto verbo e tantos exageros e calúnias lá no Taiti, no *Lês Guêpes* e no *Le Sourire*, Koke. Engolido e digerido como havia sido o taitiano. Enquadrado, no relativo à religião, língua, moral e, claro, sexo. Em um futuro muito próximo, as coisas seriam tão claras para os marquesanos como eram para qualquer europeu, crente e burguês. (VARGAS LLOSA, 2003, p.444)

Paul aprende, no Taiti e nas Marquesas, a combater a clareza dos conceitos, uma vez que, para ele, são o que limitam o homem – e Paul quer ser sem limites. É o bem em detrimento do mal, o céu como o extremo do inferno, Deus em oposição completa ao homem, a restrição do masculino e do feminino, o que impede a liberdade. De qualquer maneira, Gauguin nunca será completamente livre, nisso está também sua utopia. É também ele esse europeu, crente e burguês que deseja combater.

Entretanto, o resultado do confronto de Paul Gauguin consigo mesmo e com os espaços que em si convergem, assim como o sucesso de sua busca, ainda que não estejam nele, estão na sua pintura. É ela que instaura novidades, que vence o óbvio, que se desenquadra:

O milagre era a leveza que imperava no interior do quadro, esse espaço em que a árvore, a vaca e as mulheres pareciam levitar o conjuro de sua fé. O milagre era haver conseguido naquela tela acabar com o realismo prosaico, criando uma realidade nova, na qual o objetivo e o subjetivo, o real e o sobrenatural confundiam-se, invisíveis. Ótimo, Paul! (VARGAS LLOSA, 2003, p.290)

E para Gauguin, é a Oceania que permite a arte, pela descoberta da natureza e do sexo, da solidão e do anonimato. A Europa, ao contrário, é o espaço que Paul carrega consigo desde sempre, afim de transformá-lo, para transformar-se.

Existe, ainda, no romance, a possibilidade de confrontar esses espaços por personagens que figuram na história de Flora Tristán, que parecem funcionar como símbolos da Europa, em clara oposição a personagens da narrativa de Gauguin. Uma dessas dualidades está na figura de Eunuco Divino, jovem que acompanha Tristán em Toulon, em comparação a

Jotefa, este sendo um exemplar da liberdade e do mistério que caracterizam o novo mundo e aquele, sobre o qual agem a sociedade e a igreja europeias, um modelo de sua coerção. No mesmo sentido funciona o comportamento de Mette, esposa dinamarquesa de Gauguin, e da própria Flora Tristán, enquanto mulheres, quando confrontadas com o da personagem de Teha'amana, por exemplo.

Essas são características que, como verificadas na análise, perpassam a ideia desses espaços durante toda narrativa: a Europa como lugar de repressão, a ser combatido, e a Oceania como o cenário da liberdade e da autenticidade. Entretanto, é importante considerar, também, que, em alguns sentidos, a percepção desses espaços é modificada, tanto na narrativa de Flora Tristán, quanto na de seu neto. A viagem ao Peru, no primeiro caso, muda a visão que a personagem tem da Europa, que, inicialmente, é, para ela, um lugar de memórias adversas e que já tem um caráter a ser contestado, mas ainda não é o espaço da revolução. É a América Latina que incita Flora Tristán a lutar, porque lhe mostra um contexto diferente e possível. A Europa, na qual Tristán espalha sua ideologia deixa de ser um espaço de negação apenas, para ser um espaço de rebelião. Pode-se observar, nesse caso, o que Soethe (2007) aponta como uma das características marcantes dos espaços de sentido na narrativa: não só depender da interpretação da personagem, mas também mudar sua percepção em relação à realidade.

No caso de Gauguin, mesmo que o pintor deixe de idealizar a Oceania, enfraquece na sua busca, percebe o fracasso do seu sonho e acaba por fim, encontrando também nela, o que inicialmente considerava improvável – o Taiti e as Marquesas não são mais seu paraíso. Chega, inclusive, a negar a Oceania como o espaço ideal para sua vida e a cogitar o Japão como o único lugar em que sua liberdade é exequível, indicando que, ainda que pareça, seu éden individual não está no novo mundo, assim como também não pode estar em qualquer outro lugar. A Europa, por sua vez, é, para ele, esse lugar do qual deseja manter distância – e que neste caso também diferencia sua narrativa da de Tristán – mas permanece sempre como em espaço de ligação e também de possibilidade (inclusive do que rechaça, como a burguesia, por exemplo, que lhe é sempre tentadora).

Por fim, vale considerar que esse aspecto, bem como o que foi discutido anteriormente na análise, atesta o fato de que os espaços, neste romance, são de fato modificadores de situações, e modificados pelas ações e pelas personagens. Dessa forma, configuram espaços de sentido: tanto a Europa, quanto a Oceania e a América Latina, assumem um protagonismo tão ou mais importante do que aquele assumido por categorias comumente associadas à ação.

Acredita-se que assim também o seja em relação aos espaços menores que figuram no romance, tanto externos quanto internos, e que serão a partir de agora analisados.

4.2 ESPAÇOS INTERNOS E EXTERNOS

Em uma tentativa de ampliação de significado pela leitura e, principalmente, tratando-se de um romance como o que aqui se pretende explorar, parece imprescindível que se empenhe um trabalho de análise dos diferentes planos que se apresentam na narrativa, tanto em termos de enredo, quanto de forma. No caso deste estudo, entretanto, é ainda mais oportuno verificá-los em relação à sua possibilidade. As dimensões do espaço e suas correspondentes características, em *O paraíso na outra esquina*, são especialmente importantes no sentido de permitirem a transição, na narrativa, entre diferentes mundos, construídos a fim de abarcar enfoques opostos que, ao mesmo tempo complementares, são necessários a biografias de personagens complexos e de interminável mistério, como Flora Tristán e Paul Gauguin.

Optou-se, nesta parte da análise, em dividir esses espaços, mais por exigência de uma mais adequada quanto mais simples nomenclatura, entre internos e externos. Vale esclarecer, em todo o caso, que eles são pensados não somente em termos de circunscrição ou, ainda, que não se limitam ao que fisicamente representam, mas que assumem, também por isso, propriedades outras, substanciais para uma compreensão ampliada do romance.

Entende-se, o que durante toda esta etapa se quer justificar, os espaços internos (quarto, casa, pensão, estúdio) como espaços da intimidade, da solidão, da criação e do retorno pela memória, conquanto todos esses fatores estejam correlacionados, e que, portanto, abarcam uma dimensão mais subjetiva da vida das personagens. Já os espaços externos (cidade, natureza) são, pois, os espaços do convívio, da inspiração e do aprendizado, ainda que assumam diferentes características dependendo da história em que figuram. Pretende-se, aqui, portanto, fazer ver esses espaços e demonstrar de que forma e com que intensidade eles atuam sobre o enredo e as personagens, uma vez que se acredita serem determinantes para suas múltiplas configurações. Calatrava (1996), quando trata de questões de representação do espaço, aponta para dualidades como essa, relacionadas, como nesse caso, a oposições ideológicas, psicológicas e sociais, visíveis na configuração espacial.

É nos capítulos dedicados à vida de Flora Tristán que a subjetividade do espaço íntimo é mais fácil de ser contraposta a uma perspectiva “objetiva”, detectada em episódios

ambientados no espaço externo. O “mundo exterior” de Flora Tristán é a cidade, que assume expressivo significado principalmente durante a narrativa de sua peregrinação pelo interior da França - fio que orienta linearmente sua biografia em *O paraíso na outra esquina*. Ainda que Londres e Arequipa, por exemplo, assumam sentidos importantes para a narrativa, já discutidos no capítulo anterior, funcionam melhor como exemplares de um todo que as ultrapassa tanto geográfica, quanto socialmente. Em relação às cidades francesas, parecem igualmente importantes, ou com mais força ainda, quando se quer analisar seu papel enquanto espaço externo, ou seja, enquanto cidade em si, tomada como termo mais genérico, definida por seus espaços de convívio.

Para essa diferenciação, e já adiantando o caráter objetivo do espaço externo, pode-se usar, em primeiro lugar, a própria narrativa que, quando voltada às experiências de Flora Tristán fora da França, tem como guia a memória da personagem, em momentos de reflexão decorrentes de sua experiência presente. São espaços revividos e, portanto, marcados por um ponto de vista mais individualmente comprometido. Por outro lado, as cidades francesas são o espaço do aqui e agora da narrativa; o espaço da ação, não do pensamento.

A cidade é apresentada, em *O paraíso na outra esquina*, por seus bairros, ruas, oficinas, jornais, igrejas, bares e outros espaços que, para Flora Tristán são significativos, sobretudo, por serem espaços sociais, e funciona, dessa forma, tanto como mostruário, quanto como lugar de atuação. Na cidade, é onde se reproduzem melhor as relações trabalhistas ou onde, pelo menos, elas chamam mais a atenção, principalmente em meados do século XIX, com o surgimento de novas potências industriais e, conseqüentemente, com a disseminação e o fortalecimento do capitalismo, talvez o inimigo primeiro da luta social de Tristán:

[...] a razão pela qual, nos meses restantes de seu giro – em Lyon completou dois meses de sua saída de Paris –, lembraria sempre o mês e meio lionês fora a constatação, de maneira impressionante, na apertada agenda dessas semanas, dos excessos da exploração de que eram vítimas os pobres, e também das reservas de decência, de pureza moral e de heroísmo que tinha a classe trabalhadora, apesar de viver na mais absoluta degradação. “Em seis semanas em Lyon aprendi mais sobre a sociedade que em toda minha vida passada”, anotou em seu diário. (VARGAS LLOSA, 2003, p.101)

Por outro lado, a cidade permite que Flora Tristán também se faça notar; é o lugar de possibilidade de sua utopia, direcionada a essa coletividade, que Flora atinge nos encontros, marcados ou não, tanto com os explorados (mulheres e operários), quanto com as autoridades (representadas, principalmente, pela igreja).

Isso explica, também, a preferência de Tristán pelas cidades grandes, uma vez que estas concentram maior número de trabalhadores e já tem, à época de sua peregrinação, maior abertura a ideias revolucionárias como as suas, que começam a ser discutidas e defendidas em agremiações e sindicatos. Sua condição de mulher parece, também, ser mais bem aceita em cidades maiores, com o poder de voz não inteiramente concentrado na igreja, como ocorre em Nîmes, por exemplo, onde o máximo que Flora consegue é a indiferença dos trabalhadores e a repressão do delegado, em forma de ordem de expulsão. Lyon, em contrapartida, torna-se a cidade preferida de Tristán que, por ser maior, lhe permite avanços impensáveis em pequenos povoados:

Sim, sim, Florita. Em cinco semanas em Lyon você havia feito apostolado diante de centenas de trabalhadores, enriquecido seus estudos sociais sobre a injustiça, instalado um comitê de quinze pessoas, e, por sugestão dos próprios trabalhadores, já estava em andamento uma terceira edição de *A união operária*, que se venderia a um preço muito baixo, de forma que estivesse ao alcance dos bolsos mais humildes. (VARGAS LLOSA, 2003, p.110)

Entretanto, no cenário em que se apresenta, querendo o que quer – utopicamente, erradicar a exploração trabalhista, indo de encontro ao sistema e às autoridades vigentes – e sendo quem é – mulher divorciada e anticatólica, Tristán tem tudo a perder. Para sobreviver à luta contra tudo que por ela é ideologicamente negado e, ao mesmo tempo, tem mais força em sua época, Flora precisa de coragem e dureza. Na cidade, onde briga contra a burguesia, os homens e a igreja, ela não poderia ser outra que Mme La Colère, ainda que detestasse o apelido. A inospitalidade do espaço externo e a motivação a mudá-lo exigem que Flora Tristán mascare suas fraquezas: “Estava acostumada a esse tipo de receptividade desde que, meses antes, começara a expor, em Paris em Bordeaux, a pequenos grupos, suas ideias sobre a União Operária. Falou-lhes com voz firme, demonstrando maior segurança do que realmente tinha” (VARGAS LLOSA, 2003, p.16-17).

Com efeito, ao mesmo tempo em que o espaço externo impõe firmeza, segurança e convicção, também colabora com esse comportamento, uma vez que as frustrações da vida de Flora Tristán são todas relacionadas ao lar, o espaço interno mais íntimo. Na cidade, o empenho da protagonista em divulgar sua utopia e a cadeia incessante de acontecimentos que provoca estimulam menos os confrontos internos, não “materializam” suas aflições. O que intimida Tristán são as consequências de uma história familiar decadente e de um casamento arruinado, que instauram seus problemas com a sexualidade, com a pobreza e com a falta de

escolaridade e, dessa forma, atuam muito mais intensamente em ambientes interiores, como casas e quartos de hotel.

De qualquer forma, essas frustrações refletem a forma como a protagonista vê o espaço externo e age sobre ele. É interessante perceber como Flora é condicionada a julgar negativamente certos lugares, porque a vinculam a suas experiências, assinalando, mais uma vez, para o que Soethe (2007) afirma em relação ao espaço percebido. Na narrativa, os espaços são sempre descritos de acordo com a visão a eles direcionada pelos protagonistas. Em Tristán, esses espaços passam a ser descritos, então, também através desse olhar previamente convencido a rejeitá-los. Isso ocorre, por exemplo, tanto em espaços menores, como casas que Tristán visita, e também em certas cidades, como Marselha:

Olhava entediada as casas de Marselha. Por que você odiava essa cidade que ainda não havia visto, Florita? Depois, reconheceria que a detestou porque era próspera: havia muitos ricos e gente bem de vida nessa pequena babilônia de aventureiros e imigrantes ávidos. O excesso de comércio e de riquezas criara em seus habitantes um espírito fenício e um individualismo feroz que contagiava até mesmo os pobres e explorados, entre os quais tampouco encontrou a menor predisposição à solidariedade; na verdade, uma indiferença pétreia às ideias de união dos trabalhadores e de fraternidade universal que ela lhes ia inculcar. Maldita cidade onde as pessoas só pensavam no lucro! (VARGAS LLOSA, 2003, p.221)

O ódio à Marselha acaba sendo, então, mais uma arma contra si mesma do que um sentimento justificado. Entretanto, acaba sendo, pelos mesmos motivos com os quais é alimentado, justificado como racional e coerente. Os espaços da cidade, que são espaços da burguesia, incomodam Flora Tristán não só pelos burgueses, a quem deseja opor-se, mas pelo próprio insucesso em se tornar um deles.

A exposição à cidade, que é próspera para a protagonista, torna-se, por fim, também um perigo, o que muda a forma como Tristán vivencia o espaço. Desertora conhecida das autoridades e mulher perseguida pelo ex-marido por causa do divórcio, passa a andar com medo da polícia e de que André Chazal, com quem se casou e, depois, de quem fugiu, a encontre e a obrigue a voltar para casa. Isso é evidente nos sonhos de Tristán que, quase infantis, simbolizam o aspecto feroz do espaço externo:

No sufocante quatinho do Hotel du Gard, de Nîmes, que fedia a mofo e urina de gato, onde, de 5 a 12 de agosto de 1844 passou seis dias e seis noites de sustos, os piores de toda a viagem, Flora teve quase todos os dias um angustiante pesadelo. Do alto dos púlpitos, os párocos da cidade jogavam contra ela essa massa fanatizada que enchia as igrejas, que saía pelas ruas de Nîmes à sua procura, para linchá-la. Tremendo, escondia-se em vestibulos, saguões, cantos escuros; de seu refúgio precário sentia e via ao longe a multidão desatada em busca da ímpia revolucionária para vingar Cristo Rei. Quando a descobriam e sobre ela caíam com as caras

desfiguradas pelo ódio, acordava, empapada de suor e paralisada de medo, cheirando a incenso. (VARGAS LLOSA, 2003, p.305)

O espaço externo, na narrativa de Flora Tristán é, portanto, alvo de sentimentos contraditórios da personagem, que nele se sente ameaçada, mas também alimenta memórias de bravura, conquista e luta, com as quais o relaciona. Nesse sentido, os espaços internos acabam sendo, também, reflexo da complexidade de Flora. São um duplo esconderijo, ao mesmo tempo generoso e perverso: ainda que a leve ao encontro de um eu que deseja e precisa negar, funcionam como um refúgio físico e social, onde não se pode ver a ela nem a seus sentimentos.

A dura e invencível Tristán que peregrina pelo interior da França afrontando a sociedade em prol da disseminação de uma ideologia revela-se, no espaço íntimo, uma pessoa insegura, com frustrações e complexos por sua escassa educação e envergonhada de sua sexualidade, reprimida demais para uma feminista talvez jovem demais para o que se propõe a fazer. O espaço interno é, em sua narrativa, esse espaço da consciência má, o lugar de constante retorno ao mais sombrio de sua história e de sua existência.

Enquanto o espaço externo de Flora Tristán é a cidade, seu espaço interno é, inegavelmente, o espaço da casa. Na casa, está a possibilidade do isolamento e, portanto, do desvelamento mais intenso da personagem; é o espaço onde a personagem permite-se confrontar suas expectativas e medos secretos. Além disso, a casa é a representação de todo um passado para Flora Tristán, que começa a ser narrado, no romance, a partir da primeira recordação da protagonista que acontece quando, depois de desembarcar em Auxerre, acomoda-se na cama do quarto da pensão:

Pensou na casa onde nasceu, em Vaugirard, na periferia de Paris, bairro desses burgueses que agora detestava. Você se lembrava *dessa* casa, ampla, cômoda, de jardins bem cuidados e empregadas atarefadas, ou das descrições que dela fazia sua mãe, quando não eram mais ricas, mas pobres, e a desvalida senhora se consolava com essas lembranças lisonjeiras das goteiras, a promiscuidade, o amontoamento e a feiura dos dois quatinhos da rue du Fouarre? Precisaram se refugiar ali depois que as autoridades lhes tiraram a casa de Vaugirard alegando que o casamento de seus pais, feito em Bilbao por um padrezinho francês extrapatriado, não era válido, e que dom Mariano Tristán, espanhol do Peru, era cidadão de um país com o qual a França estava em guerra. (VARGAS LLOSA, 2003, p.13)

É importante perceber o caráter fundacional dessa reconstrução do espaço pela memória, que se instaura por ser uma lembrança da casa natal e, conseqüentemente, buscar a primeira imagem possível da personagem, já indissociável do espaço, mas também por marcar o início de uma reconstrução de Tristán que se mantém durante todo o romance.

Além disso, é uma imagem da qual a personagem duvida, seguramente pela distância que a separa do presente, mas principalmente por sua qualidade de memória enquanto experiência revivida e interpretada, o que é tão elementar para a caracterização de Flora Tristán quanto seu vínculo com a casa. Tristán é, em *O paraíso na outra esquina*, o conjunto complexo das lembranças do lar.

O não reconhecimento da casa natal, senão como narrativa da mãe, faz desse espaço uma idealização, como um refúgio da existência que continua cumprindo seu papel. As lembranças próprias de Tristán são de uma infância pobre, a partir de seus quatro ou cinco anos, negada pela mãe e vinculada ao abandono, pela perda da figura masculina. Dessa forma, a imagem do pai também é fantasiosa e, portanto, não encontra repercussão na sua realidade, o que explica as frustrações das expectativas de Flora sobre o amor romântico, que crescem até se tornarem absoluta aversão ao sexo:

Era também improvável que você se lembrasse de seu pai. A cara cheia, as sobrancelhas grossas e o bigode crespo, a tez levemente rosada, as mãos cheias de anéis, as longas costeletas cinzentas de dom Mariano que lhe vinham à memória não eram os do pai de carne e osso que levava você nos braços para ver as mariposas revoarem entre as flores do jardim de Vaugirard e, às vezes, oferecia-se para lhe dar a mamadeira, esse senhor que passava o tempo em seu gabinete lendo crônicas de viajantes franceses pelo Peru, o dom Mariano a quem o jovem Simon Bolívar, futuro libertador da Venezuela, Colômbia, Equador, Bolívia e Peru, costumava visitar. Eram os do retrato que sua mãe exibia em seu criado-mudo no apartamentinho da rue du Fouarre. Eram os dos óleos de dom Mariano que a família Tristán possuía na casa de Santo Domingo, em Arequipa, e que você passou horas contemplando até se convencer de que esse senhor, elegante e próspero, era seu pai. (VARGAS LLOSA, 2003, p.14-15)

É no espaço privado, interior, que essas imagens surgem e, delas, os reflexos que caracterizam a protagonista. A casa funciona, nesse sentido, como o símbolo principal das experiências constitutivas de Flora Tristán. Cada mudança de casa, para ela, representa uma aprendizagem. A passagem da casa de Vaugirard ao apartamento da Rue du Fouarre é, ao mesmo tempo, a morte do pai e o início de uma vida difícil com a mãe. Depois, há o casamento com André Chazal, crucial para a revolução de Tristán, marcado também pela troca de residência, seguido da fuga com os filhos, da experiência em Londres na casa da família Spence, da viagem ao Peru e, por fim, da peregrinação pelo interior da França. Todos os fatos importantes da vida de Flora estão ligados ao espaço da casa. É outro exemplo da indissociação espaço-tempo na narrativa, teorizada no cronotopo bakhtiniano. O espaço é encarado como uma sequência de eventos e por esses acontecimentos é que se define.

Não surpreende, portanto, que a casa seja esse lugar de retorno pela memória, essa representação do passado, o espaço que dá a conhecer Flora Tristán para além da figura de ativista social que está em seus livros. A ficcionalização de sua biografia se dá na subjetividade, vinculada ao espaço interno: a casa é, dessa forma, fundamental para a narrativa de Tristán em *O paraíso na outra esquina*.

Em relação a Paul Gauguin, tem-se uma biografia que, em sua grande maioria, se distancia da história da avó, ainda que ambos tenham uma personalidade revolucionária e passem a vida em busca da realização de uma utopia. Entretanto, suas narrativas se aproximam na medida em que ambos são errantes. Deslocar-se é, tanto para Tristán, quanto para Gauguin, a necessidade primeira; e é esse estar em trânsito que, na verdade, determina grande parte de suas relações com o espaço. E a travessia, segundo Brandão (2007) é tão importante para a representação de espaços físicos e sociais quanto o pertencimento,

Não obstante a narrativa de Tristán permitir o agrupamento dos muitos espaços externos e internos em padrões como “cidade” e “casa”, e isso não ser possível tão facilmente no caso de Gauguin, ele, como a avó, busca no espaço externo, convívio, e no interno, isolamento. Nota-se, contudo, que os objetivos de Gauguin mudam esses conceitos: seu isolamento é muito mais fortemente relacionado à solidão e o convívio no espaço externo não está vinculado a questões sociais ou de doutrinação, senão o seu próprio.

Essas diferenças determinam outras ainda. Enquanto que o espaço externo de Flora Tristán é a cidade, o exterior mais significativo para a biografia de Paul Gauguin é a natureza. Isso não significa que a cidade não tenha importância para sua narrativa, mas é especificamente Paris, relevante por suas qualidades de centro.

Paris é significativa, para Gauguin, como possibilidade de contato mais frequente com a arte que estava sendo feita na época – a capital concentra artistas, galerias, compradores e apreciadores de pintura. A cidade é, então, fundamental para que Paul se torne um pintor e crie uma rede de sociabilidade com seus pares profissionais. Paris, além disso, permite que esse processo seja feito com a rapidez necessária que a personagem necessita. Até os 30 anos, Paul Gauguin é um burguês que trabalha na bolsa de valores para sustentar uma esposa europeia e cinco filhos. Tornar-se artista, para ele, requer a recuperação de um passado inexistente, de uma aprendizagem. Estar em contato com Degas, Schuffenecker, Manet e Van Gogh, por exemplo, tornava-se indispensável para que seu “vício tardio” fosse aprimorado – e reconhecido.

Pode parecer contraditório, mas é perfeitamente compreensível que Paul Gauguin, desejando ser um primitivo, tenha inclusive sonhado, com mais frequência no início da

carreira de pintor, mas durante toda a sua vida, com o triunfo de sua arte em Paris. “[...] os artigos exultantes em jornais e revistas, os donos de galerias pulando só de ver como os colecionadores disputavam seus quadros, oferecendo preços delirantes que nem Monet, Degas, Cézanne, o Holandês Louco nem Puvis de Chavannes jamais alcançaram. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 43). Esse desejo permanece, mesmo que Paul tente se convencer de que a arte não se faz vinculada à burguesia e seus consumos, porque ele, em muitos aspectos, o que anteriormente foi discutido, nunca deixa de ser um europeu.

Essas considerações já apontam para o que, pela análise da natureza, posteriormente se quer demonstrar: o espaço externo, na narrativa de Gauguin, é, desde o início de seu contato com a arte, o que possibilita sua pintura. Inicialmente, esse espaço é Paris; depois, quando a filosofia do primitivismo para a arte toma toda a dedicação de Gauguin – e sendo este o traço mais marcante de sua biografia - é a natureza que assume esse papel. O selvagem é indissociável do espaço natural, não domesticado.

E se a capital francesa lhe permite aprender a arte das tintas e o manejo do pincel, a natureza da Bretanha, do Taiti e, por último, das Marquesas, com seus habitantes indisciplinados, assume a função de ensinar a Paul Gauguin um estilo de vida do qual quer se apropriar.

Há, a partir de então, em Koke, a confluência desses espaços, que se misturam a ponto de criarem uma realidade nova que não está em outro lugar senão em seus quadros. Na narrativa, ela é perceptível na descrição das experiências de Gauguin com o espaço externo e, posteriormente, do resultado delas na pintura.

Com efeito, assim que Paul Gauguin assume-se pintor, os espaços internos que antes eram o eixo sobre o qual girava sua vida – a casa da família e o escritório – perdem seu significado. A personagem passa a viver “do lado de fora” e, diferente da avó, que peregrina por querer atingir o maior número de lugares, Paul sai em busca do seu lar, quer encontrar o lugar, único, que satisfaça sua liberdade. Logicamente que esse desejo não é cumprido facilmente – e nunca será completamente. Ele torna-se, então, um homem sem rumo, que já não encontra abrigo nem em sua antiga realidade (é expulso da casa da esposa depois de uma temporada na Dinamarca), nem na nova:

Reuniam-se em uma casa extraordinariamente vistosa e original, o Chalet du Bas-Fort-Blanc, do pintor Jacques-Émile Blanche. Foi visita-los, achando que esses companheiros o receberiam com os braços abertos; mas eles não o fizeram, e você viu Degas e Blanche o espiando por trás das cortinas, enquanto o mordomo o despedia. Desde então, ambos o evitaram como a um ser imprestável. E você era isso, Koke. Rondava, sozinho como um cogumelo, pelo porto e pelos rochedos, com

seu cavalete, suas pinturas e cartolinas, pintando banhistas, praias arenosas, altos recifes. Os quadros eram ruins. Sentia-se como um cachorro sarnento. Nada estranho que Degas, Blanche e os outros pintores de Dieppe o evitassem: vestia-se como um favelado, porque nisso você se havia convertido. (VARGAS LLOSA, 2003, p.436) –

Gauguin jamais encontra seu lugar. Entretanto, é no Taiti e nas Marquesas que consegue permanecer por mais tempo e “fixar residência”. E a natureza é, nesse sentido, tão importante para ele, que passa a ser indissociável da casa. Gauguin constrói sua moradia de forma que esta se confunda em meio às árvores. Recém-chegado em Papeete, não se estabelece mais em pensões ou casas europeias, como fazia até então, mas decide construir uma cabana:

A sonolência estúpida que lhe provocavam as doses de ópio o mantinha horas jogados no quarto ou na poltrona do terraço da modesta pensão que continuou ocupando em Papeete enquanto construíam em Punaauia, a uns doze quilômetros da capital, em um terreninho que adquiriu por módico preço, uma choça de cana de bambu e teto de folhas de palmeira trançadas que foi logo decorando e mobiliando com os restos de sua passagem anterior, as poucas coisas que havia trazido da França e outras que comprou no mercado de Papeete. Dividiu com uma simples cortina o único espaço interior, para eu um dos recintos fosse dormitório e outro, estúdio. Quando armou seu cavalete e dispôs as telas e tintas, sentiu-se mais animado. Para contar com boa luz, ele mesmo, com dificuldade por causa da dor crônica no tornozelo, abriu uma claraboia no teto. (VARGAS LLOSA, 2003, p.157)

Percebe-se que a clareza com que se separavam os espaços externos e internos na biografia de Flora Tristán não encontra correspondência na de seu neto. O espaço interno de Gauguin é a cabana que passa a ser um elemento a mais no espaço natural.

Contudo, não deixando de ser um abrigo, um interior, a cabana assume significados importantes e distintos dos atribuídos aos espaços externos. É, ao mesmo tempo, atelier e dormitório e, com o passar do tempo, quando Gauguin passa a conviver com os nativos, também uma casa de encontros, onde tudo é permitido, principalmente para ele, que é um aprendiz de selvagem e, por isso, vivencia essa condição conscientemente e com mais intensidade. A cabana passa a ser, então, a representação dessa nova vida – de bárbaro pintor.

A cabana é tão simbólica nesse sentido e funciona tão bem para os desejos de Paul que, nas Marquesas, é construída sob o modelo da Casa do Prazer, estúdio com o qual sonhava, junto com Van Gogh, como um lugar que seria um “éden de liberdade, beleza, de criação e de gozo” (VARGAS LLOSA, 2003, p.300). E, de fato, esse espaço concentra as duas atividades para as quais Paul se dedica com mais fervor – símbolo da liberdade mais audaciosa – a pintura e o sexo.

Além disso, a cabana é um espaço de simplicidade e despojamento, características de que Gauguin precisa se quer se assemelhar aos nativos. Contudo, se inicialmente são romantizadas por Gauguin, como um passo a mais em direção à primitividade, com o tempo o fazem sofrer muito, principalmente quando associadas à doença de que padece o pintor. Viver da natureza, sem dinheiro e sem recursos é uma tarefa árdua e ingrata. Essa pobreza em que decide viver, e que mais tarde se impõe, aliada às limitações provocadas pela sífilis, vai fazendo de Gauguin, dia após dia e cada vez mais, um homem só. A solidão é a ferida aberta de Paul e, na cabana, manifesta-se mais densa e austera.

O espaço interno é, em sua narrativa, então, um centro de solidão concentrada e primitiva, porque associada ao selvagem que gostaria de ser. Esses momentos de sofrimento pelo isolamento levam Gauguin diretamente à memória da mãe. Nisso, sua relação com o espaço é muito parecida com a de Flora Tristán, ainda que as referências da avó sejam relacionadas mais com sua própria história, e as de Gauguin surjam de uma sensação de carência materna. “A profecia se cumpriu ao pé da letra, mamãe. Sozinho como um lobo, sozinho como um cão. Sua mãe adivinhou o selvagem que você levava dentro, antes que você assumisse sua verdadeira natureza, Paul” (VARGAS LLOSA, 2003, p.161).

A lembrança da mãe torna-se constante nos dias em que Paul padece, e vem como a recuperação de eventos muito distantes no tempo e no espaço. Aline Gauguin é, para Paul, uma referência maternal sobre a qual o pintor cria expectativas, imagina e deseja:

Sete anos sem se lembrar dela e agora a tinha enfiada na consciência dia e noite, como uma ideia fixa. E por que com esse sentimento, com essa tristeza lacerante que durante semanas, meses, acompanhou-o na sua segunda permanência no Taiti? O estranho não era recordar sua mãe morta tanto tempo, mas que a lembrança viesse impregnada dessa sensação de desgraça e pesar. [...] Você nunca a havia amado, Paul? Não a amava quando morreu, certo. Mas a havia amado muitíssimo, quando menino, lá em Lima, com o tio dom Pio Tristán. Uma das lembranças mais nítidas de sua infância era como se via bonita e graciosa a jovem viuvinha na grande casa onde viviam como reis, no bairro de San Marcelo, no centro de Lima, quando Aline Gauguin se vestia como uma dama peruana e envolvia seu corpo delicado em uma grande mantilha bordada de prata e, a maneira das limenhas rebuçadas, com ela cobria a cabeça e meio rosto, deixando descoberto apenas um dos olhos. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 158-159).

Nota-se que a lembrança de Aline surge junto à memória da casa natal, como uma lucidez cruel. A cabana faz Paul desejar a infância, retornar ao mais feliz de sua vida e necessitar a mãe como se necessita de uma luz à escuridão.

Entretanto, não só a mãe não se faz presente como um sentimento bom, como a escuridão de sua vida torna-se completa. No fim, o espaço interno, da cabana, é tudo que resta

a Gauguin que, cego pela sífilis, já não pode mais sair. E a cabana funciona, neste momento, como o espaço da memória. O lar faz lembrar, e a lembrança é tudo que resta:

É verdade que seus pobres olhos viam cada vez menos. Mas você não sustentava, fazia tempo, a ideia de que o verdadeiro artista não procura os seus modelos no mundo exterior, mas na memória, esse mundo privado e secreto que se pode contemplar com uma consciência que você tinha em melhor estado que as pupilas? Era o momento de verificar se a sua teoria funcionava, Koke. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 343).

A cabana de Gauguin, como a casa de Tristán, é, pois, esse espaço do espírito, uma casa de encontros, cuja reunião principal, em seu caso, é a da realidade e da ficção. Impossibilitado de encontrar seu paraíso, Gauguin relaciona a arte, deusa tirana, à sua própria e trágica vida:

Quis fazer uma brincadeira (“Morrendo, derrotado Claverie, pastor, pois não lhe pagarei a multa nem poderá ele me prender”), mas já estava sozinho. Pouco depois, os gatos selvagens haviam voltavam e rondavam o estúdio. Mas também estavam ali os galos selvagens. Por que os gatos não comiam os galos? Tinham voltado mesmo ou era uma alucinação, Koke? Porque já há algum tempo, esfumara-se aquela fronteira que, antes, separava de maneira tão rigorosa o sonho e a vida. Isso que você vivia agora é o que sempre quis pintar, Paul. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 488).

Por último, a cabana não deixa de ser, também, o símbolo dessa terceira via que Gauguin tomou, desejando abandonar seu eu francês, fazendo-o primitivo. A cabana torna-se, no desfecho de sua vida, um ponto turístico nas Marquesas, onde tanto europeus quanto nativos visitavam, admirados com as fotos pornográficas e com as esculturas do quintal que ilustravam os membros da igreja como *mahus*. A casa de Gauguin é, ao mesmo tempo, reflexo seu e de sua pintura.

Lins (1967) afirma que, em uma análise do espaço em romances, é isto que deve ser feito: buscar no espaço uma funcionalidade, uma utilidade, como as apontadas neste capítulo. Propõe-se, pois, a partir de agora, a estender essa verificação às questões do paraíso como o espaço perdido do romance. É interessante perceber como ele também pode encontrar correspondência, em certa medida, aos espaços externos e internos aqui analisados. Para Gauguin, é o espaço íntimo que materializa o paraíso – individual – de liberdade artística e sexual extremas. Para Tristán, sendo seu paraíso muito mais social, está fortemente relacionado à cidade. De qualquer maneira, quer-se analisar sua simbologia não o desvinculando, à vista disso, do que foi exposto até aqui.

4.3 O PARAÍSO EM LUGAR NENHUM

Falou-se, até aqui, de múltiplos espaços que, em *O paraíso na outra esquina*, mostram-se significativos para uma compreensão mais ampla de aspectos do romance que envolvem, principalmente, a construção das personagens e sua relação com outros elementos, como o tempo e o enredo. Para isso, optou-se por uma divisão de acordo com características comuns do espaço, de dimensão e representatividade. Parece pertinente, então, como última parte da análise, que se pretende complementar às anteriores, pensar o que talvez seja o mais extenso e complexo dos espaços que figuram na narrativa, porque é totalmente imaginado - ilimitado e modificado constantemente no andamento do romance. O que, anteriormente, foi considerado espaço continental, interno e externo, agora, é espaço ideia, situação, projeção e utopia, funcionando quase como um terceiro protagonista, a exemplo do que afirma Méndez em relação à força do espaço no romance, tamanha sua influência e atuação na narrativa.

O paraíso é o lugar escorregadio que dá título ao romance e que vai sendo construído durante todo o enredo, pelas duas personagens. É ele que une suas histórias, que aproxima Tristán e Gauguin por aspectos comuns, ainda que se projete de formas distintas para um e outro. Ambas as personagens vivem à procura desse espaço, inspirado pelo que é divino, mas essencialmente terrenal, como ideia de felicidade pensada para o presente.

O paraíso não tem uma localização geográfica/ espacial determinada, ainda que certas vezes seja vislumbrado, principalmente por Paul Gauguin, nos lugares mais afastados da Polinésia Francesa – negados em seguida. Por isso, depende inteiramente de uma visão particular de espaço ideal que, baseada no que é real e visível, torna-o, ao mesmo tempo, material e imaterial, corpóreo e metafísico. Há, em Tristán e Gauguin, a projeção de um espaço quase mágico na realidade.

Isso faz com que o paraíso traçado pelas personagens seja um paraíso individual, subjetivo. Para Gauguin, europeu aspirante a primitivo, a satisfação plena está em um espaço que lhe permita sentir prazer, principalmente estético e sexual, sem qualquer impedimento ou limite e, por isso, afastado de normas sociais, necessárias a qualquer comunidade. O paraíso de Gauguin é, dessa forma, não apenas individual como individualista, característica que, para Tristán, passa longe do sublime. A avó, por sua vez, sonha com um paraíso compartilhado, em que a felicidade é uma concretização coletiva. De qualquer forma, as narrativas das personagens se aproximam na medida em que, igualmente, há o desejo e a busca desse espaço que é, também para os dois, orientado pela liberdade.

A liberdade que Tristán deseja é uma liberdade direcionada aos desvalidos, escravos da sociedade machista e burguesa pujante da França do século XIX. Não por menos, o paraíso sonhado por ela é muito semelhante ao espaço ideal de outros tantos utópicos de sua época, descontentes com o sistema capitalista de dominação e subserviência. O projeto da União Operária de Tristán nasce pela influência de movimentos liderados por ativistas como Etienne Cabet e Charles Fourier. O falanstério, comunidade proposta pelos fourieristas, é uma das bases sobre as quais, posteriormente, Tristán arquiteta seus Palácios Operários, espaços que concretizariam suas aspirações: “O falanstério, com suas quatrocentas famílias, de quatro integrantes cada uma, constituiria uma sociedade perfeita, um pequeno paraíso organizado de maneira que desaparecessem todas as fontes de infelicidade” (VARGAS LLOSA, 2003, p. 107).

Os Palácios Operários seriam, para Tristán, construções nas quais os trabalhadores poderiam usufruir de benefícios impensados para eles até então: espaços onde teriam oportunidade de descanso e acesso a serviços, estendidos também a suas famílias, como saúde e educação. Flora os divulga, nas oficinas, como uma ação primeira, em direção à concretização de uma sociedade absolutamente justa e igualitária. Tristán precisa de algo concreto e factível para apresentar como proposta aos possíveis financiadores de seus projetos, uma vez que os empregados não se convencem com seu discurso de libertação:

Ao perceber que abriam muito os olhos, desconcertados com o que ouviam, ela sugeriu mudar de tema E imaginar juntos os benefícios que a União Operária traria aos camponeses, artesãos e trabalhadores como eles. Por exemplo, fechar os olhos e ver os Palácios Operários. Nesses locais modernos, arejados, limpos, seus filhos receberiam instrução, suas famílias poderiam tratar-se com bons médico e enfermeiras quando precisassem ou sofressem acidentes de trabalho. Para essas residências acolhedoras se retirariam para descansar quando perdessem as forças ou fossem já demasiados velhos para a oficina. (VARGAS LLOSA, 2003, p.18)

Os Palácios Operários são o que permitem que se visualize, mesmo que em menor escala, o espaço pretendido por Tristán: povoados em que os trabalhadores fazem o que gostam, tem liberdade de aprender o que querem e trocar de atividade constantemente, mantêm uma rotina reduzida de trabalho, onde o dinheiro não existe e onde a igreja e o casamento são instituições abolidas. Nesse sentido, para ela, a sociedade funcionaria como uma máquina perfeita de felicidade generalizada, estendida pelo mundo inteiro: o paraíso terrenal.

Quando Flora Tristán passa a peregrinar pela França, já é uma conhecedora das utopias e está convencida de que a sua, única que pode dar certo, será garantida pela união dos

operários e das mulheres. E Flora é, de fato, pioneira nesse sentido. Incluir questões femininas na discussão social, no início do século XIX, fazia de *A União Operária* uma promessa diferente de qualquer outra. Isso faz com que Tristán negue outros discursos ou tente mudá-los:

Mostraram-se pouco entusiasmados com o projeto da União Operária universal que, comparado ao seu paraíso icariano, onde não havia pobres, nem classes sociais, nem ociosos, nem serviço doméstico, nem propriedade privada onde todos os bens eram comuns e o Estado, “o soberano Icar”, alimentava, vestia, educava e divertia todos os cidadãos, parecia-lhes uma alternativa medíocre. Flora, como despedida, fez uma ironia: era egoísta querer se refugiar em um Éden particular, dando as costas ao resto do mundo, e muito ingênuo acreditar ao pé da letra no que dizia *Viagem por Icaria*, um livro que não era científico nem filosófico, apenas uma fantasia literária!” (VARGAS LLOSA, 2003, p.185).

É interessante perceber que Tristán, inclusive, critica a visão romântica de outros utópicos sobre o futuro da humanidade, como se a sua fosse alheia a esse devaneio. É isso que permite que o espaço projetado por Tristán jamais deixe de ser uma quimera; e a insira, definitivamente, no grupo dos aspirantes ao paraíso que, como característica, condena.

Assumidamente contra a igreja, Flora Tristán passa, também, a utilizar a crença católica no céu como alvo de suas repreensões. A promessa do Éden bíblico não serve para Tristán, porque configura mais uma forma de dominação e nega o bem estar terrestre: o paraíso é garantido por Deus aos sofredores e humilhados, e não aos prósperos e livres. Para Tristán, o paraíso é a felicidade terrena, real, humana:

Flora, tomando fôlego, tentou ilustrá-lo, explicando-lhe que todos os sacerdotes – judeus, protestantes e muçulmanos, mas, principalmente, os católicos – eram aliados dos exploradores e dos ricos, porque, com seus sermões, mantinham resignada a humanidade dolente com a promessa do Paraíso, quando o importante não era esse improvável prêmio celestial *post mortem*, mas a sociedade livre e justa que se devia construir aqui e agora. (VARGAS LLOSA, 2003, p.313)

A mesma crítica que faz à ideia de paraíso bíblico, Flora acaba fazendo também, depois de um tempo, a Charles Fourier, seu maior inspirador e de quem, inclusive, almejou ser par, a “mulher messias”. Fourier é, com efeito, um pretendente a Deus, que aguarda uma mulher para formar o casal que libertará os pobres. E Flora, cada vez mais, durante a narrativa, torna-se uma admiradora da ciência (quer doar seu crânio à sociedade de frenologia de Paris) e, dessa forma, afasta-se de qualquer aspiração divina:

O mestre apresentava como verdades científicas afirmações inverificáveis: que o mundo duraria, exatamente, oitenta mil anos e que, nesse período, cada alma humana transmigraria oitocentas e dez vezes entre a Terra e outros planetas e viveria mil seiscentas e vinte e seis existências diferentes. (VARGAS LLOSA, 2003, p.107)

Entretanto, Flora não consegue se livrar totalmente da ideia do paraíso cristão e, muito menos, de Deus, cuja caracterização é sempre questionada, mas cuja existência nunca é negada. Por mais que Tristán ignore suas promessas, em *O paraíso na outra esquina*, Deus é visto como um julgador que castiga os homens antes mesmo de seu fim. Isso demonstra a força do poder da igreja no contexto das personagens. Tristán e Gauguin, que batalharam contra o catolicismo, não se libertam dele, e não só por causa da mão de outros (mortos, são enterrados em cemitérios católicos), mas pelas suas próprias condições:

Você [...], agora mais do que nunca, tinha a segurança de estar no caminho certo. Aproximar as mulheres dos trabalhadores, organizar uns e outros em uma aliança que transcendesse fronteiras e que nenhuma polícia, exército ou governo pudessem esmagar. Então o céu deixaria de ser uma abstração, escaparia dos sermões dos padres e da credulidade dos fiéis, tornar-se-ia história, vida de todos os dias e para todos os mortais. “Eu a admiro, Florita”, exclamou, entusiasmada. (VARGAS LLOSA, 2003, p.410)

No caso de Gauguin, a comparação de seu paraíso individual com o Éden bíblico parece ainda mais evidente. O espaço que o pintor persegue, em suas viagens, é extremamente semelhante ao bosque de Adão e Eva. Gauguin quer estar no meio da natureza de um mundo tão primitivo e intocado quanto o do início da humanidade. Quer encontrar, na Terra, o lugar de paz, harmonia, bem estar, silêncio e graça. No episódio em que decide se suicidar, envenenando-se no topo de uma montanha no Taiti, Gauguin vislumbra esse espaço, até então não descoberto:

Era um lugar belíssimo. Tranquilo, perfeito, virginal. Talvez o único, em todo o Taiti, que se parecia tal e qual o refúgio que você tinha em mente, sete anos antes, em 1891, ao sair da França rumo aos Mares do Sul, anunciando a seus amigos que fugia de uma civilização europeia corrompida pelo bezerro de ouro, na busca de um mundo puro e primitivo, em cuja terra de céus sem inverno a arte não seria um negócio a mais dos mercadores, mas uma ocupação vital, religiosa e esportiva, e onde um artista, para comer, só precisaria, como Adão e Eva nos Jardim do Éden, levantar os braços e arrancar seu alimento das árvores férteis. (VARGAS LLOSA, 2003, p.249)

O paraíso de Gauguin é isto: o espaço intocado, fonte de todas as satisfações, físicas e espirituais, em que tudo é permitido e gratuito, como no céu.

Outra imagem que permite essa associação, na narrativa, é a do espaço onde Gauguin mergulha com Jotefa, o lenhador *mahu* que se oferece a leva-lo até um bosque de árvores de pão. Com ele, Paul vive uma experiência sexual, que significa, para o artista, uma ousadia em termos de liberdade. A felicidade de Gauguin descreve o espaço, completa-o, faz dele um

ensaio do paraíso: “Era verde azul, não piava pássaro algum e, salvo o rumor da corrente contra as pedras, havia um silêncio, uma tranquilidade e uma liberdade que, pensava Paul, deviam ser os do Paraíso terrenal” (VARGAS LLOSA, 2003, p.76).

O paraíso de Gauguin é caracterizado, também, pela relação que a personagem mantém com a atividade artística. O espaço físico marcado pela presença da natureza edênica é o que possibilita a pintura mais autêntica e visceral. Nesse sentido, Van Gogh, com quem Gauguin compartilha a ideologia do primitivismo, idealizava um espaço que, depois, é homenageado pela Casa do Prazer e que representa o espaço perfeito: a união da natureza intocada e do estúdio de arte:

Meu Deus, era aqui, Koke, era aqui mesmo. O lugar com que sonhava o Holandês Louco lá em Arles. A paragem primitiva, tropical, da qual ele falou sem parar nesse outono que compartilharam em 1888, onde queria instalar o Estúdio do Sul, essa comunidade de artistas da qual você seria o mestre e onde tudo seria de todos, pois seria abolido o dinheiro corruptor. Um lugar no qual, em um ambiente único de liberdade e beleza, o fraterno grupo de amigos vivia dedicado a criar uma arte imperecível, telas e esculturas cuja vitalidade atravessaria os séculos incólume. (VARGAS LLOSA, 2003, p.333-334)

Gauguin quer, assim como Van Gogh, uma arte que permaneça. E é fácil ver, pela narração do processo de pintura de seus quadros, que a obra prima está sempre muito próxima das experiências de liberdade e autenticidade exageradas, que Gauguin só conhece no mundo primitivo. O paraíso seria essa possibilidade constante.

Com efeito, o que Gauguin busca é um espaço alheio à contaminação ética e ideológica que freia os instintos humanos e, conseqüentemente, impõe limites à liberdade. O paraíso de Paul precisa ser selvagem, permitir seu comportamento ousado, quase animalesco, que se aproxime de uma arte despreendida de doutrina ou tendência, natural, autêntica e, portanto, viva. Para Gauguin, o perfil selvagem encontra-se no que conhece de mais distante do europeu – seu paraíso é maori:

Dizia que tudo o que os párocos católicos e protestantes, bem como os colonos franceses e os chineses comerciantes, haviam pervertido e aniquilado no Taiti e nas demais ilhas do arquipélago, nas Marquesas se conservava intacto, virgem, puro, autêntico. Que lá o povo maori continuava a ser o de antes, o orgulhoso, livre, bárbaro, pujante povo primitivo em comunhão com a natureza e com seus deuses, vivendo ainda a inocência da nudez, do paganismo, da festa e da música, dos ritos sagrados, da arte comunicativa das tatuagens, do sexo coletivo e ritual e do canibalismo regenerador. (VARGAS LLOSA, 2003, p.212-213)

Nesse caso, quanto mais grotescas parecem as práticas humanas, mais se assemelham ao ideal. O que, para um ocidental como ele, deveria ser proibido, vergonhoso, criminoso até,

simboliza o auge da liberdade, o prazer sem limites que quer experimentar, concebível nesse espaço sublime.

Contudo, Paul é europeu e não é o primeiro a desbravar territórios. Ele não encontra esse espaço e, ainda que o alcançasse, não pode vivê-lo como gostaria. Isso faz com que seu paraíso fique cada vez mais distante e difícil de ser concretizado. Cada novo destino de sua trajetória parece, inicialmente, ideal, mas termina por não cumprir com suas expectativas, nessa eterna insatisfação que é a vida humana. “A realidade não esteve à altura de seus sonhos, Koke” (VARGAS LLOSA, 2003, p.249). Além disso, reitera-se, o mundo primitivo não é paradisíaco; Gauguin não consegue viver da natureza: ela não lhe oferece a quantidade suficiente de alimento, destrói sua cabana e agrava sua doença – é muito mais assustadora e terrível do que hospitaleira.

O único espaço que o pintor pode materializar exatamente como imagina é a tela. Sua única possibilidade de viver o paraíso, o seu paraíso, moldado e reconstruído dentro de si mesmo, é na arte. Quando pinta *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?*, de certa forma, Koke instaura o paraíso – uma realidade nova totalmente sua:

Era esse o quadro que você queria pintar? Agora, vendo-o de volta da morte – bonita frase, Koke -, com a perspectiva e a serenidade que dava o haver regressado do mais além, você já não tinha tanta certeza. Era aquilo o Paraíso, reinventado por um pintor selvagem radicado na ilha do Taiti? Essa havia sido sua intenção inicial. Ou, melhor dizendo, pintar do inferno em que caíra nesses últimos tempos de recrudescimento do infortúnio um Jardim do Éden não abstrato, não europeu, não místico, mas maori. Um Éden material, encarnado aqui e agora. (VARGAS LLOSA, 2003, p.255)

Gauguin usa a pintura para representar o espaço que nasce de suas condições de europeu misturadas a suas expectativas sobre o mundo natural. É esse o seu paraíso, impossível em qualquer outro plano.

O título do romance já traz a ideia da utopia, do paraíso inatingível de Tristán e Gauguin. “Na outra esquina” tem caráter dêitico que leva a pensar que o paraíso pode estar tanto em um ou outro lugar, como em lugar nenhum. E é exatamente a última possibilidade que se concretiza. Na narrativa, o paraíso é um espaço que escapa às mãos quando parece a ponto de ser tocado.

O jogo do paraíso é uma imagem recorrente para ambas as personagens e as remete a si mesmas, porque são elas as protagonistas dessa busca vã, as crianças ludibriadas eternamente no meio de uma ciranda. Gauguin, doente e sozinho, no último passeio que faz nas Marquesas, reconhece-se em um grupo de meninas que brincam no pátio da escola:

Koke esporeou o pônei e o orientou na direção do rumor do rio Make-Make, em cuja margem ficava a Casa do Prazer. Por que o enternecia descobrir que estas meninas marquesanas brincavam o jogo do Paraíso, elas também? Porque, vendo-as, a memória lhe desenvolveu, com essa nitidez com que seus olhos nunca mais veriam o mundo, sua própria imagem, de calças curtas, com babador e cachinhos, correndo também, como menino “de castigo”, no centro de um círculo de priminhas e priminhos e crianças da vizinhança do bairro de San Marcelo, de um lado a outro, perguntando em seu típico espanhol limenho: “O Paraíso é aqui?” “Não, na outra esquina, meu senhor, pergunte lá”, enquanto, às suas costas, meninos e meninas mudavam de lugar na circunferência. [...] O jogo do Paraíso! Você ainda não encontrava esse lugar escorregadio, Koke. Existia? Era um fogo-fátuo, uma ilusão? 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. (VARGAS LLOSA, 2003, p.474-475)

O paraíso está sempre mais adiante, como o pote de ouro do arco-íris, que Paul persegue pelo caminho das cores.

Com Flora Tristán não é diferente. É interessante perceber como o jogo, além de ser simbólico no sentido de representar a utopia, também o é no sentido de ser herdado. Paul aprende com a mãe a brincar de Paraíso; esta, por sua vez, foi ensinada por Tristán – a sina familiar, tradicional, da busca pelo inatingível. A avó depara-se com a brincadeira logo que inicia sua viagem pela França, como uma previsão do percurso:

Quando voltava ao albergue pelas ruazinhas curvas e empedradas de Auxerre, viu em uma pequena praça com quatro álamos de folhas branquíssimas recém-brotadas, um grupo de meninas que brincavam, formando figuras que suas correrias faziam e desfaziam. Parou para observá-las. Brincavam de Paraíso, esse jogo que, segundo sua mãe, ela havia jogado nos jardins de Vaugirard com amiguinhas da vizinhança, sob o olhar risonho de dom Mariano. Lembra-se disso, Florita? “O Paraíso é aqui?” “Não, senhorita, na outra esquina.” E enquanto a menina, de esquina em esquina, perguntava-se sobre o esquivo Paraíso, as outras se divertiam, mudando de lugar às suas costas. (VARGAS LLOSA, 2003, p.19)

Flora Tristán também não consegue realizar seu sonho. Trabalha arduamente durante meses e o máximo que consegue é vender alguns exemplares de *A união europeia* e mobilizar pouco mais de meia dúzia de pessoas. Sua revolução termina na cama da casa de um casal que, apiedado, lhe oferece espaço para morrer. Uma pária, vitimada por uma bala de revólver disparada pelo ex-marido.

“Nesta vida as coisas nunca saíam tão bem como nos sonhos. Que pena, Florita” (VARGAS LLOSA, 2003, p.468). Vargas Llosa (2010) afirma que as utopias lhe comovem porque provocam uma resposta tão violenta quanto os males que desejam combater. A resposta a quem aspira ao paraíso é o sofrimento e a frustração, e não a felicidade de que deveria ser constituído. Se a ideia de felicidade terrenal explica o paraíso, que não está em lugar nenhum, o inferno, como oposição, manifesta-se democrático e acessível.

Borneuf e Ouellet (1976) afirmam que o drama de Emma Bovary, protagonista da obra prima de Flaubert, surge da impossibilidade de viver simultaneamente em dois planos espaciais, o real – do recanto de província – e o imaginário – sonho de países longínquos. Sua coexistência se resolve num conflito de que não pode sair senão pela morte, destino irreversível, o que acontece também com as personagens de *O paraíso na outra esquina*:

Em vista de que as dores, mesmo com o ópio, deixavam-na uivando e se retorcendo, em 12 de novembro de 1844 os médicos lhe colocaram cataplasmas no ventre e ventosas nas costas. Nenhum alívio, por menor que fosse. No dia 14, anunciaram que agonizava. Depois de gemer e uivar durante meia hora, em estado de febril exaltação – a última batalha, Madame-la-Colère -, entrou em coma. Às dez da noite era cadáver. Tinha quarenta e um anos e parecia uma velhinha. (VARGAS LLOSA, 2003, p.468)

A morte de Gauguin é também emblemática nesse sentido: um desfecho condizente com o embate dramático entre o real e o imaginário, que foi a sua vida. Gauguin morre na Casa do Prazer, cego, terminado pela sífilis, rodeado de membros da igreja que reclamam do cheiro podre que sai de seu corpo e sem sequer imaginar que o futuro pudesse ser tão grato à sua obra:

Não viu nem ouviu nem soube que seu único epitáfio foi uma carta do bispo de Hiva Oa a seus superiores que, com o correr dos anos, Koke já famoso, elogiado e estudado e seus quadros disputados por colecionadores e museus do mundo, todos os seus biólogos citariam como símbolo de como às vezes é injusta a sorte com os artistas que sonham em encontrar o Paraíso neste terrenal vale de lágrimas: “O único digno de se anotar ultimamente nesta ilha foi a morte súbita de um indivíduo chamado Paul Gauguin, um artista reputado, mas inimigo de Deus e de tudo o que é decente nesta terra” (VARGAS LLOSA, 2003, p.493)

O paraíso de Tristán, sociedade igualitária espalhada pelo mundo, em que não há injustiça e homens e mulheres tem a mesma liberdade, e o de Gauguin, no qual o prazer é sem freio e a liberdade sem limite, não têm espaço na realidade. Está sempre na outra esquina, está em lugar nenhum.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho foi verificar os sentidos que o espaço assume, no romance *O paraíso na outra esquina*, tomando como base a ideia de sua funcionalidade enquanto categoria, quando relacionado a outros elementos da narrativa. Acredita-se que a análise apontou para os resultados esperados inicialmente e que, além disso, também sustenta o que se apresentou como justificativa para o estudo.

A ideia de espaço literário defendida, aqui, é a de um elemento que não funciona como mero acessório para a narrativa, mas como um elemento importante, senão crucial, para a compreensão global do romance. Assume-se que o espaço não se configura apenas como cenário, mas que é uma categoria de representatividade, de percepção, de vivência e de ação.

Esses conceitos são apoiados em teorias como as de Bakhtin (1993), que, através do conceito de cronotopo, estabelece um vínculo indissociável entre espaço e tempo, no qual o espaço é o resultado do encadeamento temporal de ações humanas, e só pode ser visto e definido a partir delas. Borneauf e Ouellet (1976), que também apoiam este trabalho, elencam a importância do espaço como um elemento inserido no sistema narrativo e, por isso, em relação interdependente com outras categorias, como personagem e enredo.

Osman Lins (1976) e Luiz Alberto Brandão (2013), por sua vez, têm estudos dedicados especialmente ao espaço literário e desenvolvem ideias fundamentais para embasar a análise proposta. Brandão traça a evolução do conceito de espaço na teoria da literatura e indica métodos e caminhos para estudos do espaço atualmente, visto em toda a complexidade que assume enquanto categoria, desde fins do século passado. Lins também o faz e, além disso, trata de questões como a descrição, discutindo o espaço vinculado à trama.

Outros teóricos como Méndez (2010), Soethe (2007), Wink (2015), Augé (2010) e Calatrava (1996) também apresentam discussões elementares para o estudo do espaço, que foram consideradas para este trabalho, considerando sempre o espaço em sua funcionalidade e, portanto, relacionado a conceitos como tempo, ação e percepção, o que, na análise, pode também ser verificado como condição da apresentação do elemento no romance.

No caso da obra aqui analisada, são muitos os espaços que assumem essas características. Esses espaços foram separados em três partes, para a análise. Os primeiros a serem investigados foram os espaços continentais, representados por diferentes países pelos quais se movimentam as personagens durante todo o enredo, e que são responsáveis tanto pela caracterização das personagens, quanto pelo desenvolvimento de suas biografias.

Pôde-se verificar que a Europa, em relação aos outros continentes, diferencia-se por ser o espaço da civilização, bem como do combate e da negação. Funciona, além disso, como centro, que na narrativa de Flora Tristán evidencia-se por ser o espaço de concentração das diferentes culturas e da valorização do desenvolvimento social e intelectual, e, no caso da narrativa de Gauguin, comprova-se em termos de percepção individual. Por outro lado, a América Latina e a Oceania figuram como novo mundo, como possibilidade de diferença em relação à terra natal, e como espaço da primitividade. Além disso, é o espaço modificador, no sentido de que alarga a percepção das personagens e instaura novidades, que funcionam como ânimo para a busca de suas utopias. Esses aspectos são indicados pelos elementos que diferenciam os espaços, como sua configuração social, suas características físicas e as experiências que oferecem para cada uma das personagens, e já indicam uma possibilidade de leitura da obra.

A segunda parte da análise versou sobre os espaços internos e externos que, mais que dimensões, indicam perspectivas. Os espaços internos mostraram-se espaços da subjetividade, da memória, da autodescoberta das personagens e, fisicamente, contém elementos que se relacionam intimamente com sua história e seus sonhos. A casa, por exemplo, é o ambiente que representa as frustrações de Tristán como mulher e a cabana, para Gauguin, é o símbolo da pobreza, do despojamento e da solidão. Os espaços externos, por sua vez, caracterizam-se como lugares de convívio; para Flora, com o povo que quer conquistar e, para Paul, com a natureza e os selvagens, de quem é um aprendiz.

Por último, foi analisado o paraíso como o espaço idealizado, o espaço da utopia das personagens, definido diferentemente por (e para) cada uma delas, mas igualmente tido como o objetivo de uma busca que dura toda a vida, encerrando-se, inacabada, com suas mortes. O paraíso de Tristán é urbano, compartilhado e organizado socialmente, onde não existe desigualdades e onde os direitos humanos sejam assegurados. O de Gauguin, ao contrário, é imaginado como um bosque, com o elemento natural suprindo todas as necessidades do homem que, nele, é um ser sem limites. O paraíso, no romance, desenvolve-se pela noção de felicidade terrenal e, tanto para a avó quanto para o neto, é orientado pelo ideal de liberdade.

É importante afirmar que, ainda que a análise esteja dividida em subcapítulos, estes não são completamente separáveis, mas necessários, uns aos outros, para que se possa ter uma ideia do espaço quando considerada a obra em seu conjunto.

Por fim, vale lembrar que este trabalho não intenta ser a única possibilidade de desvelamento do romance, mas sim, uma leitura possível, como qualquer estudo literário que se deseja profundo, mas que entende poder alcançar apenas alguns aspectos. Segundo Osman

Lins (1976, p.90), estudar uma obra é sempre uma tentativa de revelá-la, ampliando-a, o que, ao mesmo tempo, multiplica igualmente o seu mistério. Assim, a análise sempre pode sinalizar para esta ou para outra esquina.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Verónica. Página 12: “*No tengo ninguna duda: la literatura es un arma*”, 2003. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-19531-2003-05-02.html>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

AMORÓS, Andrés. **Introducción a la novela hispanoamericana actual**. Salamanca: Anaya, 1973.

AQUINO, Marlon. **¿El ocaso de un grande?**. Disponível em: <<http://www.elhabrador.com/resena9.htm>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BERG, Mary G. La palabra como arma: *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa. In.: XV Congreso AIH, vol.4, Madri. **Anais XV Congreso AIH**. Centro Virtual Cervantes, p.49-56, 2004.

BORNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em literatura, n.19, ano 14, p.115-134, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. Belo Horizonte, vol.15, p.207-220, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CALATRAVA, José R. Valles. Algunas consideraciones históricas y sistemáticas sobre el estudio del espacio narrativo. **Discurso**: revista internacional de semiótica y teoría literária. Sevilha, número 9/10, p.51-78, 1996.

CAMARERO, Jesús. Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. **Signa**: revista de la asociación española de semiótica. Madri, n.3, p.89-101, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CONTE, Rafael. En busca de dos paraísos perdidos. In.: **El País**, mar. 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.21. Brasília, p.33-53, 2003.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIGUEIREDO, Adriana Aparecida de. *La fiesta del chivo y El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa: la reescritura de la ficción y de la historia. In.: **Espéculo**: revista de estudios literarios, n.30, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

FIorentino, Stella. Carnavalización y proceso creativo en *El paraíso en la otra esquina*. In.: **Espéculo**: revista de estudios literarios, n.42, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.

FRANCO, Jean. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Rio de Janeiro: 2000.

GÓMEZ, Rosalba Medina. La búsqueda de la felicidad en *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa. In.: **Espéculo**: revista de estudios literarios, n.47, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.

JARQUE, Fietta. “Soy un utópico en todo menos en política”. In.: **El País**, mar. 2003.

JOAQUÍN, Marco. **El cultural**: *El paraíso en la otra esquina*, 2003. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-paraíso-en-la-otra-esquina/6701>>. Acesso em: 2 mai. 2016.

JOZEF, Bella. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LUCÁKS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MENDÉZ, Natalia Álvarez. Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporânea. **Alicante**: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Madri, 2008, p. 549-570.

MENDÉZ, Natalia Álvarez. Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual. In.: VALERO, María Pilar Celma; GONZÁLEZ, José Ramón. **Lugares de ficción**: la construcción del espacio en la narrativa actual. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 17-38.

NAVARRO, Márcia Hoppe. **O romance na América Latina**. Porto Alegre: Editora da universidade, 1988.

OELKER, Dieter. Cuando el mundo posee el sueño de una cosa (para una lectura de *El paraíso en la otra esquina*, de Mario Vargas Llosa). In.: **Atenea**, n.490, p.59-85. Concepción: Universidad de Concepción, 2004.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SETTI, Ricardo. **Conversas com Vargas Llosa**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**. Madri: Catedra, 1999.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria**. Belo Horizonte, vol.15, p.221-229, 2007.

TEJERA, Luis Quintana. *El paraíso en la otra esquina*. Mario Vargas Llosa: concepción del paraíso y el recurso axiológico de la temeridad. In.: **Espéculo**: revista de estudios literarios, n.39, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In.: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p. 219-228.

UC cable. **La belleza de pensar**: Mario Vargas Llosa, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uEFjvVwsYQg>>. Acesso em: 19 mai. 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In.: MORETTI, Franco (org.), **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 17-32.

VARGAS LLOSA, Mario. **Elogio de la lectura y la ficción**: discurso Nobel. Estocolmo: Fundação Nobel, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. La odisea de Flora Tristán. In.: **Extemporáneos**: letras libres. Marbella, 2002, p. 14-19.

VARGAS LLOSA, Mario. **O paraíso na outra esquina**. São Paulo: Arx, 2003.

VEGA, Nataly Villena. El cosmopolitismo y su irradiación en *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala* de Vargas Llosa. In.: **Espéculo**: revista de estudios literarios, n.37, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WINK, Georg. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In.: DALCASTAGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene (org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 21-33.