

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FERNANDA BARROS DE OLIVEIRA

PANTALEÃO E AS VISITADORAS, DE MARIO VARGAS LLOSA:

AS POSSIBILIDADES DO RISO

Porto Alegre

2017

FERNANDA BARROS DE OLIVEIRA

PANTALEÃO E AS VISITADORAS, DE MARIO VARGAS LLOSA: AS POSSIBILIDADES
DO RISO

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Escola de Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2017

FERNANDA BARROS DE OLIVEIRA

PANTALEÃO E AS VISITADORAS, DE MARIO VARGAS LLOSA: AS POSSIBILIDADES
DO RISO

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

Aprovado em: ____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

Prof^ª Dra. Regina Kohlrausch – PUCRS

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer - FURG

Porto Alegre

2017

Dedico este trabalho ao meu irmão, Rafael, meu primeiro
e sempre amigo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus por me dar saúde e condições para estudar, aperfeiçoar-me e buscar sempre o meu melhor.

Aos meus pais pelo apoio constante e, também, por me darem uma base sólida além de amor e carinho.

Ao meu irmão, meu grande parceiro, amigo de todas as horas sempre e para sempre.

Ao meu noivo, Rodrigo, por estar sempre ao meu lado, por me dar suporte nas decisões, por seu carinho, amor e dedicação.

Agradeço ao Professor e Orientador Carlos Baumgarten pela dedicação e apoio na execução deste trabalho.

Aos colegas da FALE/PUCRS que, desde a especialização e durante o mestrado, mostraram-se dispostos sempre a ajudar e a tornar esta jornada um pouco mais fácil e leve.

À minha grande inspiração, Prof^a Dr^a Maria Alice Braga, a quem eu devo grande parte do que eu sou hoje nas belas letras, por me mostrar sempre um caminho de ternura e doçura por meio de sua atenção, de seu carinho e de sua dedicação, inicialmente como professora, orientadora, dinda e, hoje, uma grande amiga, em quem me espelho para sempre me superar. A você minha eterna gratidão, carinho e orgulho. Obrigada por estar sempre comigo.

Agradeço aos amigos de fora do meio acadêmico por entenderem o meu contínuo discurso sobre livros e literatura; e, também, pela ausência em alguns momentos.

A obra de arte – e sobretudo a obra literária – não se impõe somente como um objeto de fruição ou de conhecimento; ela se oferece ao espírito como objeto de interrogação, de indagação e de perplexidade. A obra – e sobretudo a obra literária – chama irresistivelmente, desde que encontra um olhar, a consciência crítica; esta a acompanha assim como a sombra segue cada um de nossos passos.

Gaëtan Picon

RESUMO

O presente trabalho consiste na análise do romance *Pantaleão e as visitadoras* (1973), do escritor peruano Mario Vargas Llosa. O estudo busca dar enfoque aos elementos constituintes da narrativa a partir de conceitos formulados pelo escritor russo Mikhail Bakhtin, principalmente aqueles relativos às questões do riso, do humor, da ironia, da paródia e da carnavalização enquanto festa popular ligada à libertação e ao mundo às avessas. Tais questões são vistas na relação que estabelecem com as cenas essencialmente relativas à personagem de Pantaleão. Ademais, são abordadas três das principais categorias do romance: a personagem, o tempo e o espaço, uma vez que todas elas são essenciais para o resultado alcançado pela narrativa de Vargas Llosa, que se constitui como uma teia a partir das relações estabelecidas entre as categorias da narrativa mencionadas.

Palavras-chave: Narrativa; Riso; Humor; Carnavalização.

RESUMEN

Este trabajo es el análisis de la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973), el escritor peruano Mario Vargas Llosa. El estudio tiene por objeto centrar los elementos constitutivos de la narrativa de los conceptos formulados por el escritor ruso Mikhail Bakhtin, especialmente las relativas a cuestiones reír, el humor, la ironía, la parodia y la carnavalización como partido popular ligada a la liberación y al mundo para revertir. Tales cuestiones se ven en la relación que establecen con las escenas esencialmente relacionados con el carácter de Pantaleão. Por otra parte, se abordan tres de las categorías principales de la novela: el personaje, el tiempo y el espacio, ya que son esenciales para el resultado logrado por la narrativa de Vargas Llosa, que es como una tela de las relaciones que se establecen entre el narrativa de las categorías mencionadas.

Palavras-chave: Narrativa; Risa; Humor; Carnavalización.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 MARIO VARGAS LLOSA E A LITERATURA HISPANO-AMERICANA : BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	13
2.1 MARIO VARGAS LLOSA: SEU TEMPO E SUA PRODUÇÃO	17
3 PANTALEÃO E SEU CONTINGENTE: PERSONAGEM, TEMPO E ESPAÇO	24
3.1 ESTUDO DAS PERSONAGENS	24
3.2 TEMPO E ESPAÇO NA NARRATIVA	41
4 PANTALEÃO E AS VISITADORAS: AS POSSIBILIDADES DO RISO.....	51
4.1 RISO.....	52
4.2 IRONIA.....	58
4.3 PARÓDIA.....	60
4.4 CARNAVALIZAÇÃO	64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	74

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por incrível que pareça, pervertido como eu estava pela teoria do compromisso na sua versão sartreana, tentei, a princípio, contar esta história a sério. Descobri que era impossível, que ela exigia a paródia e a gargalhada. Foi uma experiência libertadora, que me revelou – só então! – as possibilidades da brincadeira e do humor na literatura. Ao contrário dos meus livros anteriores, que me fizeram transpirar, escrevi este romance com facilidade, divertindo-me muito... (LLOSA, 2007, p. 9)

Há muito se fala na notoriedade da literatura latino-americana, mais especificamente a partir do boom latino-americano¹, quando se passa a conhecer um pouco mais das suas riquezas. Mario Vargas Llosa está entre os grandes nomes desta literatura e, por esse motivo, não faltam razões para estudar sua obra. Pode-se afirmar que ele se destaca pela qualidade, pela genialidade e pela forma como é capaz de construir narrativas que transportam os leitores a mundos paralelos.

A citação que abre este capítulo é um dos grandes motivos pelos quais se justifica estudá-lo. Levar a literatura com leveza e com humor é um aspecto que torna a obra *Pantaleão e as visitadoras*, em específico, um ícone da literatura mundial.

Llosa afirma, na abertura da obra, que recebeu um telefonema de uma pessoa que assegurava ser o próprio capitão Pantaleão Pantoja. Esse espelhamento, no âmbito da literatura e das artes de uma forma geral, é bastante comum; ao ler uma narrativa, o leitor é capaz de enxergar-se nela, chegando a pensar em sua própria história ou em algo que marcou sua vida e poderia ser objeto de um romance.

O exercício de alteridade, nesse ponto, é essencial, pois a interação entre o leitor e a obra permite a ele nela reconhecer-se e, nessa medida, sentir-se pertencente ao mundo concebido pelo autor.

Assim, pelas razões já expostas e pela importância da produção literária de Mario Vargas Llosa no âmbito da literatura contemporânea, justifica-se a apresentação de um

¹ El Boom no implica el seguimiento de alguna tradición, corriente o tendencia específica, sino que agrupa varias formas y estilos simultáneos. Rompe con el realismo de la narrativa regionalista e indigenista que predominó durante las tres primeras décadas del siglo. La hibridación de técnicas y estilos, además de la originalidad del carácter de autores y obras específicos, se observa en la producción de figuras como Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, entre otros. En muchos casos, se observa la fusión de lo real, lo ideal y lo fantástico, el deseo de crear una literatura distinta. Fonte: <http://elbibliote.com/dnn_bibliotecom/Recursos/modulos/modulo3/historiadela-literatura.pdf>

trabalho acadêmico sobre *Pantaleão e as visitadoras*. Humildemente, este trabalho se propõe a contemplar e a escrever sobre algumas das questões mais importantes do romance de Vargas Llosa e, conseqüentemente, levantar as relações teóricas que com elas se harmonizam.

A escrita de *Pantaleão e as visitadoras* traz ao leitor uma situação por si só engraçada, cômica, mas a forma como ela é mostrada e montada remete à sensação de prazer pela leitura e estudá-la de forma mais detalhada é uma grande responsabilidade e, também, uma demonstração de amor, mesmo que seja pelo riso.

Para dar conta dessa tarefa, é feito um contraponto entre teoria e narrativa, abordando os principais aspectos de cada uma e mostrando como elas se relacionam na narrativa de Mario Vargas Llosa. *Pantaleão e as visitadoras* é, sem dúvida, uma obra extremamente rica, repleta de intertextualidades, que é capaz de provocar diversas formas de estudo pelos mais diversos olhares. Contudo, tenta-se manter em um propósito e, para tanto, elege-se aquilo que se acredita o essencial para contemplar a narrativa de forma mais abrangente, ou seja, as categorias de tempo, espaço e personagem, que são relacionadas às noções de riso, humor, ironia e carnavalização, segundo o proposto por Mikhail Bakhtin.

A literatura é um campo fértil, e uma obra tende a remeter a outra; por isso, os elos, pode-se dizer, são infinitos. Em vista disso, algumas questões importantes para o debate deverão fugir ao tema central, mas que se justificam pela necessidade com que surgem ao longo da análise.

Primeiramente, é necessário elaborar um panorama em relação à literatura hispano-americana e suas influências. Tem-se conhecimento do quanto ela vem ganhando de espaço e de como as questões políticas e estéticas foram determinantes para que ela aflorasse ainda mais. São grandes nomes amplamente conhecidos e também reconhecidos por sua qualidade nos mais variados prêmios de literatura. Assim, inserido em uma corrente tão fértil, está o peruano Mario Vargas Llosa com sua extensa produção e, diante disso, procura-se dar conta de uma parte de sua trajetória literária, acadêmica e mesmo política, já que esta influenciou e influencia, até hoje, suas obras, suas entrevistas e sua vida de forma geral.

No capítulo seguinte, o terceiro, é feita uma abordagem da obra como um todo, levantando algumas questões pertinentes ao estudo, bem como um breve relato do enredo para que se possa dar início às análises, tendo como ponto de partida os principais acontecimentos.

No quarto capítulo, estará a rede de relações composta por personagens, tempo e espaço; como diz Bournef e Ouellet (1976, p. 201), “a rede de relações a que pertence a

personagem romanesca estende-se também aos lugares e aos objetos”. Quanto às personagens, relações serão estabelecidas e será analisada, de forma mais detalhada, a função de cada uma delas e como se organizam em relação ao seu espaço na narrativa, o que diz muito a respeito da organização dos acontecimentos e, também, como o tempo é um elemento de mudança agindo diretamente nos relatos.

Como já se percebe no título da obra, o capitão Pantaleão protagoniza a narrativa, cercado todos os acontecimentos e funcionando como um elo entre eles. Sua personagem, em um formato bastante peculiar e representante de uma instituição militar, mostra, ao longo da narrativa, algumas mudanças em seu comportamento devido à missão que lhe é atribuída. A forma como o protagonista é construído determina que ele estabeleça relações com praticamente todas as personagens da narrativa, independentemente de seu estrato social, como será observado nas páginas futuras deste trabalho.

Para além do enredo, o que interessa, nesta dissertação, e nisso percebe-se a riqueza do texto de Llosa, é como esta construção é realizada, notadamente no que diz respeito às personagens. Antecipadamente na narrativa, já é possível vislumbrar o que pode acontecer: um homem extremamente sério, “certinho”, fiel à esposa, abstinente, não fumante, sem amantes, enfim, de um caráter impecável, é indicado por seus superiores para regulamentar e administrar um Serviço de Visitadoras para dar conta da “fome” (prestar serviços sexuais) dos soldados que estão sediados na Amazônia do Peru. Esta trajetória é marcada por diversos percalços e desafios e o principal deles age diretamente na vaidade de Pantaleão em relação ao seu trabalho, uma vez que não pode mais vestir-se como um militar, e nem mesmo morar na Vila Militar com os outros.

Quanto às categorias de tempo e de espaço, procura-se demonstrar como elas são concebidas pelo autor e como elas contribuem para a construção dos sentidos possíveis da narrativa. No tempo, busca-se estabelecer questões externas e internas à narrativa, bem como o tempo em que a narrativa é contada, o tempo em que ela foi escrita e o período em que ela está inserida. A consideração desses fatores é de suma importância para que se possa aprofundar, de forma satisfatória, esta análise e, assim, estabelecer uma rede de conexões, como refere Bourneuf e Ouellet em seu estudo que visa levar em consideração todas as questões que envolvem a escrita de um romance. No que diz respeito ao espaço, é traçado um panorama para compreender onde está situada a história (e, aqui, é relevante ressaltar a afirmação do próprio autor, quando, no prólogo, conta como se deu a motivação para a escrita

do romance, onde estava, o que viu e quando, dessa forma, percebeu a oportunidade de narrar uma história que poderia ser bastante interessante).

E, finalmente, no encerramento deste estudo, a discussão a respeito do riso, da ironia, da paródia e da carnavalização que serviram como ponto de partida para esta análise e que se constituem em aspectos que estão latentes na narrativa o tempo todo. De antemão, o tema já carrega uma certa ironia, quando se percebe um serviço de visitadoras (prostitutas) que são determinadas a prestar um “serviço” a uma entidade militar.

Este trabalho é, desde já, muito querido e muito especial, não somente – e isso já seria fator suficiente – por se tratar de uma dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, mas, sim, por se tratar de um escritor tão relevante, tão talentoso e com narrativas tão marcantes para o conjunto da literatura contemporânea.

Como na abertura, busca-se utilizar, da mesma forma, essa fórmula a qual o autor se refere: não escrever a sério não significa escrever sem seriedade, aquilo que nos é muito grato pode ser escrito pelo riso, pelo humor sem perder a importância. Foi assim que ele fez, e é assim que este trabalho tentará manter, mas, evidentemente, com a devida modéstia e honra de estar diante do Nobel² em literatura Mario Vargas Llosa.

² Em 2010, Vargas Llosa ganhou o Nobel de Literatura. De acordo com a Academia Sueca, que concede o prêmio, o autor foi escolhido “por sua cartografia de estruturas de poder e suas imagens vigorosas sobre a resistência, revolta e derrota individual”. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/mario-vargas-llosa.jhtm>.

2 MARIO VARGAS LLOSA E A LITERATURA HISPANO-AMERICANA : BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Foi com o chamado boom da literatura latino-americana, processo que abrange o período destacado entre 1962 a 1972, que se pode ter, com maior notoriedade, o conhecimento a respeito do que se publicava, principalmente na língua espanhola. Sergius Gonzaga, em um artigo de jornal, reflete algumas questões importantes a esse respeito:

As condições objetivas eram favoráveis à emergência do que seria designado como o boom: havia um conjunto de escritores de notável audácia imaginativa, um novo público leitor composto por jovens universitários intelectualizados e dispostos a decifrar textos em que a inventiva e a experimentação predominassem, um amotinamento coletivo contra tudo aquilo que representava o passado em termos culturais, morais, afetivos e políticos, e havia, por fim, a aura da Revolução Cubana, que, naquele momento, parecia traduzir a possibilidade da construção de uma ordem socialista de natureza libertária.³

As influências determinantes para que essa “explosão” fosse tão expressiva estão diretamente ligadas aos escritores que vinham renovando e trazendo novas fontes para a literatura e, assim, fazendo dela uma grande expressão diante da literatura mundial; com ousadia e experimentação, criou-se uma nova forma de literatura, uma mistura de gêneros e, também, a criação de correntes literárias capazes de engendrar o real e o fantástico, por exemplo. Navarro (1988, p. 62) afirma que alguns críticos e estudiosos receberam essa aceitação como sendo exclusivamente expressiva em termos comerciais, focalizando apenas o fenômeno editorial que alguns escritores passaram a representar. Os grandes nomes representantes desse período, juntamente com Mario Vargas Llosa, foram Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e João Guimarães Rosa. Contudo, o que se pode observar são questões positivas relacionadas a esse período, resultando em um movimento capaz de destacar a literatura com mais força e percepção.

Os prêmios, de uma forma geral, possuem o intuito de dar reconhecimento ao trabalho de uma pessoa; e é por meio desses que se forma o alto escalão de uma determinada área. No caso da literatura, e, neste trabalho, mais especificamente da hispano-americana, é possível perceber esse desenho de evolução pelos prêmios concedidos aos escritores. Com isso, é

³ Trecho do artigo de Sergius Gonzaga no jornal Correio do Povo, disponível na íntegra em: <<http://www.fronteras.com/artigos/um-sopro-de-invencao-vida-e-frescor>>

traçado um panorama oportuno para estudar um pouco de literatura de língua espanhola, tratando-se do prêmio máximo de reconhecimento, é impossível não citar e situar os seis escritores da literatura hispano-americana que foram agraciados com o Nobel de Literatura.

É provável que, a despeito desses, muitos outros escritores de igual ou maior fama, qualidade, e genialidade ficaram de fora dessa lista. O que se busca analisar é como esses nomes se tornaram expressivos com suas produções e como alcançaram a láurea maior que se pode ter no âmbito da escrita literária. Tal circunstância se faz ainda mais relevante pelo fato de Mario Vargas Llosa, objeto deste estudo, ser o escritor de literatura hispano-americana a recebê-lo mais recentemente, no ano de 2010, em razão de sua extensa e relevante produção literária.

Para compreender melhor esse movimento, basta ter em vista que, em um período de 65 anos, compreendido precisamente entre 1945 a 2010, o Nobel de Literatura agraciou seis escritores de língua espanhola⁴: Gabriela Mistral (1945), Miguel Ángel Asturias (1967), Pablo Neruda (1971), Gabriel García Márquez (1982), Octavio Paz (1990) e Mario Vargas Llosa (2010). Nesses nomes, estão representadas as três Américas, predominando a América do Sul.

A primeira da lista, a poetisa chilena Gabriela Mistral, pseudônimo escolhido de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, conhecida por sua extensa produção poética, foi também educadora, diplomata e feminista, recebeu o Nobel em Literatura em 1945. Alguns anos depois, foi a vez do guatemalteco Miguel Ángel Asturias, escritor e diplomata reconhecido essencialmente por suas obras *O senhor presidente* (1946) e *Hombres de maíz* (1949), esta última definida por Ariel Dorfman (apud NAVARRO, 1988, p. 13) como “vértebra e vertente de tudo que se escreve hoje no nosso continente”, responsável por promover a mistura de diversas formas de linguagem, bem como a tipicidade do realismo mágico. Em 1965, portanto, dois anos antes do Nobel em Literatura, foi também agraciado com o Prêmio Lenin da Paz.

Em seguida, no ano de 1971, mais uma vez em solo chileno, o poeta Pablo Neruda obteve o reconhecimento máximo em sua trajetória poética e literária e no âmbito da língua espanhola. Neruda foi cônsul do Chile na Espanha e no México. Sua importância é tamanha e

⁴ Fonte: http://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2014/04/17/interna_internacional,520259/seis-latino-americanos-ja-conquistaram-nobel-de-literatura.shtml.

notória que, em 2004, por ocasião das comemorações do Centenário de seu nascimento, foi instituído o Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda⁵.

O expressivo escritor Octavio Paz teve seu reconhecimento no ano de 1990. Poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, Paz possui uma extensa escrita poética em que se destaca a poesia moderna e de vanguarda, além de grande volume em traduções.

E, finalmente, o mais recente da lista, o peruano Mario Vargas Llosa recebeu a honraria do Nobel no ano de 2010. Ainda nos dias de hoje, já com mais de 80 anos de idade, trata-se de um escritor extremamente ativo, tanto no exercício da escrita como na presença em eventos, sempre se posicionando a respeito das questões políticas em nível mundial. Sua trajetória, nesse quesito, é bastante ativa, já que disputou a presidência de seu país de origem, o Peru, no ano de 1990, concorrendo com Alberto Fujimori. Ganhou no primeiro turno, mas foi derrotado no segundo. Após esse episódio, em 1993, deixou o país e obteve a cidadania espanhola.

Sua fortuna crítica é expressiva, bem como diversas entrevistas e matérias de jornal a seu respeito que abordam desde sua produção literária, sua vida particular, até suas opiniões acerca do cenário político atual. Em uma entrevista concedida logo após o anúncio do Nobel, ele refletiu sobre muitas questões a respeito de sua produção, suas influências, suas inspirações e, também, sobre as influências biográficas em seus romances, as relações de sua vida pessoal colocada em forma de novela e, até mesmo, o uso de nomes reais, confundindo ficção e realidade o tempo todo.

Na transcrição abaixo, pode-se perceber um pouco mais da personalidade de Vargas Llosa, evidenciando que se trata de um homem sempre presente nas mídias, que ressalta sua necessidade e vontade de se manter assim por muito tempo:

Eu gostaria de chegar vivo até o final. Lembro-me da madrugada em que me anunciaram que eu recebera o Prêmio Nobel de Literatura. Naquele momento, eu pensei: “Não vou deixar que esse prêmio me transforme em uma estátua, em uma espécie de boneco de papel-machê. Continuarei vivo até o fim, agindo e escrevendo com a mesma liberdade que escrevia antes de ganhá-lo”. Há essa ideia, de que

⁵El Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda lo concede el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, por medio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, a un autor o autora de reconocida trayectoria, cuyo trabajo sea una entrega notable al diálogo cultural y artístico de Iberoamérica. Fue creado en el año 2004 por acuerdo entre el CNCA y la Fundación Pablo Neruda, como homenaje al centenario del poeta. Se entrega durante el mes de Junio y consiste en 60.000 dólares, una medalla y un diploma. Fuente: <<http://www.epdlp.com/premios.php?premio=Iberoamericano%20de%20Poes%EDa%20Pablo%20Neruda>>

depois de receber o Prêmio Nobel você vira uma estátua e acaba morrendo em vida. Pois bem: isso não aconteceu e espero que nunca aconteça comigo. E espero que a morte chegue como uma espécie de acidente...⁶

Percebe-se que, mesmo em uma entrevista, de ordem informal, há lirismo em sua fala, carregada de metáforas e de figuras de linguagem. A literatura está presente mesmo nas reflexões mais cotidianas, como ao referir-se à morte como algo natural, a que qualquer ser vivo está sujeito, mas que, em seu momento de chegada, seja como um “acidente”, como algo que deve passar e que assim se dê da forma mais natural possível.

Por se tratar de um escritor tão produtivo, pesquisar sua obra e seu trabalho talvez seja até mais difícil, tendo em vista que sua pesquisa está sempre em mutação, da mesma forma que é um privilégio, também, poder ter acesso a tantas matérias que são essenciais para o comprometimento que se tem ao realizar um estudo a respeito de sua trajetória.

Os discursos feitos diante de uma premiação são sempre carregados de emoção. Com relação aos de literatura, percebe-se a exaltação de um momento marcante para alguém que, desde sempre, possui as palavras ao alcance das mãos para transbordar seus sentimentos. Em seu discurso no recebimento do Nobel em Literatura⁷, Vargas Llosa inicia sua fala referindo-se a uma infância de sonhos e de leituras, e como, por meio delas, pode ver o mundo com outros olhos, sob outro prisma:

Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio y permitiéndome viajar con el capitán Nemo veinte mil leguas de viaje submarino, luchar junto a d'Artagnan, Athos, Portos y Aramis contra las intrigas que amenazan a la Reina en los tiempos del sinuoso Richelieu, o arrastrarme por las entrañas de París, convertido en Jean Valjean, con el cuerpo inerte de Marius a cuestas.

Desde os cinco anos de idade, quando aprendeu a ler, a leitura se fez presente em sua vida. As diversas possibilidades de narrar, de contar histórias, e de levar ao leitor outra visão fizeram com que aquele garoto se encantasse com o que as palavras podiam fazer. A

⁶ Trecho da entrevista disponível na íntegra em:

<http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445520280_937768.html>. Acesso em: 29, abr., 2016.

⁷ Fonte: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf>

declaração de uma pessoa que se coloca como viajante através dos livros é emblemática para a literatura como um todo. Enriquece saber, de um autor tão respeitado, que sua trajetória como escritor também iniciou dessa forma, por meio da paixão pelos livros e pelas belezas que eles são capazes de apresentar, bem como os lugares que lhes permitem conhecer e transcender.

2.1 MARIO VARGAS LLOSA: SEU TEMPO E SUA PRODUÇÃO

Já se citou, anteriormente, a importância de Llosa em relação a períodos importantes pelos quais a literatura passou. Sua presença marcante, pode-se dizer, já está bem sedimentada; no entanto, avalia-se como relevante a dizer sobre sua biografia e sua produção, situar algumas de suas obras mais importantes e, entre elas, a narrativa *Pantaleão e as visitadoras*.

Jose Mario Pedro Vargas Llosa nasceu no dia 28 de março de 1936 na cidade de Arequipa, no sul do Peru.

O que eu sei é que sempre aconteceu assim, sempre é algo vivido o ponto de partida da fantasia, da imaginação por trás dos romances, das histórias. Das obras de teatro também. (...) mas no caso da ficção não escolhe, os fatos escolhem a pessoa e a empurram em uma determinada direção. Embora depois de começar, seja possível trabalhar com grande liberdade, acho que o ponto de partida não é livre, é algo que a realidade impõe através da experiência vivida. (Mario Vargas Llosa).⁸

Lídia Santos (1985) ressalta que, no ano em que se publica sua primeira obra, um livro de contos, *Os chefes*, em 1959, está eclodindo o movimento histórico que marcaria de forma definitiva a literatura hispano-americana, a Revolução Cubana. Por isso, os olhares voltaram-se para a literatura que era produzida pelos escritores da época na América Latina e, assim, a visibilidade tornou-se cada vez maior. Compactuando nesse mesmo sentido, ainda segundo ela, o país de origem de Mario Vargas Llosa, o Peru, estava se despedindo de um período de ditadura, a qual foi comandada pelo general Odría, por oito anos.

⁸ Trecho da entrevista disponível na íntegra em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445520280_937768.html>. Acesso em: 29 abr. 2016.

Sua primeira novela a ganhar notoriedade foi *A cidade e os cachorros*, publicada no ano de 1963 e, ainda hoje, é uma das mais lidas; no Brasil, foi publicada com o nome *Batismo de fogo*. A obra recebeu dois prêmios: Premio Biblioteca Breve e Premio de la Crítica de España. A narrativa diz respeito às vivências dos alunos do Colégio Militar Leoncio Prado, de Lima, que eram para ali encaminhados por vocação militar, por bolsa do governo ou por castigo imposto pelos pais.

Em 1966, publicou *A casa verde*, que também foi agraciada com um prêmio, o Premio Rómulo Gallegos. A narrativa se passa no Peru, mais especificamente em dois locais do país: Piura e o povoado de Santa Maria Del Nieva. O texto trata de histórias de humilhação e de desespero. A personagem principal, Dom Anselmo, é um forasteiro e vive em uma casa verde de dois andares, mais tarde descobre-se que a casa é um prostíbulo. Neste romance, Llosa mistura as realidades de prostitutas e de militares. Um romance denso, ambicioso e marcante em sua trajetória literária.

A produção se tornou cada vez mais intensa, e, um ano após a publicação de *A casa verde*, lança, em 1967, a novela *Os filhotes*.

Em 1969, publicou *Conversa na catedral*, um de seus grandes romances e que se passa entre os anos 1948 e 1956, abrangendo os oito anos do governo de Odría, período da adolescência do autor. O enredo diz respeito a Zavalita, jornalista, filho de uma família de classe média alta, e Ambrosio, antigo motorista de seu pai. Ambos se encontram em um pequeno bar chamado Catedral e, enquanto bebem e conversam a respeito de suas recordações, estabelecem o panorama político peruano daquele período. Em uma entrevista, Vargas Llosa afirma: “Se tivesse que salvar do fogo só um dentre os (romances) que escrevi, salvaria este”.

Sua tese de doutorado, *García Márquez: historia de un deicidio*, realizada no ano de 1971, está situada entre uma de suas grandes publicações no âmbito de sua produção ensaística, na qual também se destaca *A orgia perpétua* (1975), amplo e profundo estudo sobre a obra de Gustave Flaubert.

Em 1973, publicou *Pantaleão e as visitadoras*, o romance motivo deste estudo. O romance está inserido exatamente em um período expressivo e de grande importância para a literatura mundial e, mais especificamente no âmbito da literatura hispano-americana, tendo em vista os grandes nomes que foram precursores de uma geração que, pode-se afirmar, revolucionou e marcou o que se conhecia nessa seara até então. Ele marca uma fase

reconhecida pelo especialista em literatura latino-americana, Raymond Williams, como “o descobrimento do humor”⁹. “A descoberta do jogo” é o nome dado a esse período por Lúcia Santos (1985), localizando a narrativa do capitão Pantoja como um divisor de águas em sua produção literária até aquele momento.

O personagem de Vargas Llosa, até então, não se permite um instante de paz ou alegria. Tudo, até *Conversa na Catedral*, é absolutamente sério, inclusive o próprio ofício do escritor que, a qualquer leitura dos ensaios do autor, se revela uma pesada tarefa a exigir dedicação constante e exclusiva. (SANTOS, 1985, p. 161)

Com a publicação de *Pantaleão e as visitadoras*, em 1973, o autor afirma, segundo Lúcia Santos (1985), ter escrito a narrativa:

num estado de euforia do princípio ao fim. Todos os meus outros livros foram escritos à custa de um enorme esforço (...) Em *Pantaleón* eu começava a trabalhar e todos os dias me levantava da escrivaninha no mesmo bom humor. Algumas vezes, enquanto eu inventava os episódios do “serviço das visitadoras” e eu ria sozinho e a escritura se fazia como uma espécie de jogo contínuo. (SANTOS, 1985, p. 162)

Como em uma espécie de “magia”, ele narra o momento da escrita de sua obra com tom de humor, rindo daquilo que estava ficcionalizando e já alerta sobre o que alguns teóricos viriam a definir mais tarde como “a descoberta do humor” e teorias a respeito do jogo como elemento narrativo utilizado por ele, responsável, também, pelo uso da paródia e de causar o riso por meio da narrativa.

O romance possui um lugar muito especial na produção literária de Vargas Llosa.. Segundo ele, trata-se de uma espécie de relaxamento em meio as suas publicações, já que foge, bastante, às características de sua escrita até o momento, tratando de um assunto aparentemente sério, mas com uma condução da história que tomou ares de humor e não poderia ser diferente. Josef (1989) afirma que *Pantaleão e as visitadoras* é responsável por ampliar técnicas apresentadas em obras anteriores, ensaiando novos caminhos: “O humor é empregado conscientemente pela primeira vez, como procedimento estilístico e narrativo, para tornar mais verossímeis algumas situações absurdas e, ao mesmo tempo, redimensionar o real referencial, questionando-o.” (JOSEF, 1989, p. 277). Sem deixar de lado a qualidade de

⁹ Fonte: <<http://www.revistaamalgama.com.br/06/2009/mario-vargas-llosa-na-literatura-e-na-vida-real/>>

sua escrita, Llosa assumiu, em *Pantaleão e as visitadoras*, um exercício mais fluido, menos denso e não menos encantador, possuindo um lugar significativo em relação a tudo que havia publicado até então:

Pantaleão nos parece, nessa linha de raciocínio, como um exercício de liberdade: vencida a competição, pode-se agora abrir um parêntese na História, arriscar-se a indagar as estórias subjacentes à construção daquela, instaurar o não-literário na seriedade do fazer corrente da literatura. Neste sentido, também, Pantaleão é jogo. Mas um jogo que ultrapassa as fronteiras do comportamento meramente lúdico: desvendar o PARECER significa chegar ao SER. Pantaleão inicia a busca de Vargas Llosa em direção ao cerne das estórias: sua construção, sua linguagem. (Santos, 1985, p. 176)

Ademais, são diversos fatores que situam a narrativa de Pantaleão como sobressalente e única na produção do autor até aquele momento. São 246 páginas, número inferior a tantas outras de suas narrativas, que, na grande maioria, possuem em torno de 400 páginas; os bens distribuídos 10 capítulos intercalam diferentes formas de narrar, desde correspondências até os informes com teor descritivo a respeito da rotina no serviço de visitadoras. Trata-se, portanto, de uma obra a parte em toda sua trajetória literária e marcada por características únicas, entre elas o uso do humor. Apresenta-se, neste trabalho, um resumo, essencial para estar à parte do enredo, das personagens, do espaço que elas ocupam e do tempo da narrativa em si, para que, em seguida as análises possam ter início.

O enredo diz respeito a um Capitão do Exército peruano transferido para a Amazônia do Peru, para a cidade quente e abafada de Iquitos. Com uma narrativa entrecortada nos diálogos, que direcionam para diferentes cenas e causam um inicial estranhamento ao leitor, com capítulos que intercalam diálogos, narrador, informes em formato usual (prosa narrativa), cartas e, até mesmo, diferentes fontes de jornais locais, Llosa costura uma história carregada de humor, paródia e, ainda, ironia em algumas questões sociais retratadas.

Pantaleão Pantoja é um capitão desse exército, casado com Pochita e filho da Senhora Leonor. A narrativa tem início no dia em que ele recebe a notícia de que será transferido para assumir uma nova missão, e os diálogos iniciais dão conta da empolgação de sua orgulhosa esposa sonhando em morar em Lima. Ao longo desse primeiro momento, acontece o encontro entre o Capitão Pantoja e seus superiores, a fim de lhe informar como se dará esse novo trabalho. O leitor conhece, então, as qualidades de Panta que justificam a escolha para o novo comando. A nova função, então, trata de estar a par dos acontecimentos em Iquitos: os soldados estão atacando as mulheres da cidade e, deliberadamente, cometendo estupros assim que saem da unidade militar. Esses fatos causam revolta nos habitantes e, principalmente, no

Padre local e no delegado da cidade, o qual teve sua esposa e cunhada atacadas, a última, grávida, é obrigada a casar-se com seu abusador a fim de evitar mais escândalos.

Dessa forma, a solução encontrada pelo comando do Exército é a de instalar, na cidade, um Serviço de Visitadoras (como são conhecidas as prostitutas) com o intuito de dar “alívio às necessidades sexuais” dos soldados já que não há mulheres suficientes na região.

Como sua fama é a de um homem com personalidade séria e eficiente no que diz respeito ao trabalho, é destinado ao militar o trabalho de sanar esse problema, montando um alojamento distante da cidade, mais precisamente à beira do Rio Itaya, que ofereça o serviço para os soldados, que, então, poderão dar continuidade de forma mais eficiente ao trabalho.

A questão é que Pantaleão, além de ser um homem extremamente honesto e dedicado naquilo que faz, também possui uma conduta inabalável, mantendo-se longe de bebidas, cigarro ou mulheres, o que está prestes a mudar radicalmente em razão de sua nova missão. Como esta será totalmente secreta e tratada a parte dos demais serviços da instituição, o uso da farda de capitão lhe é retirado, seu motivo de orgulho, como também é retirada a moradia na vila militar da cidade, motivo de decepção para sua esposa.

A partir disso, pode-se afirmar que surge um novo Pantaleão Pantoja, não mais tratado como capitão pela sociedade, mas, agora, circulando como um civil qualquer e trabalhando em uma espécie de serviço de campo para dar conta daquilo que lhe foi atribuído. Seu comportamento, então, passa a ser de hábitos noturnos e de visitas a bordéis da cidade, e, em uma dessas conhece China Porfírio, um chinês cafetão e de língua presa. Paralelo a esses espaços e acontecimentos, tem-se, também, de forma alternada, a história da Irmandade da Arca, que surge em alguns momentos da narrativa como que de forma secundária, mas estando lado a lado aos acontecimentos da trajetória de Pantaleão.

Nos capítulos seguintes, é apresentado o decorrer da história por meio dos Informes (espécie de relatório em formato formal), em que narra como está o andamento de sua missão; nesses textos, a sigla SVGPPFA (Serviço de Visitadoras para Guarnições, Postos de Fronteira e Afins) se torna um código para as correspondências e, a fim de entender como deverá proceder para dar início ao serviço, passa a realizar questionários como forma de levantamento do número de atendimentos que deverão ser prestados por soldado, por dia e por visitadora, recebe o local onde abrigará o serviço e, logo em seguida, com a ajuda de China Porfírio e Chuchupe, uma cafetina local, recruta as mulheres e inicia os serviços em uma espécie de alojamento devidamente limpo e organizado, estabelecendo as regras de cada atendimento e os valores pagos por cada um deles.

Paralelo a tudo isso, estão os acontecimentos religiosos de Padre Beltrán e as situações curiosas envolvendo a busca da Arca.

Entrecortado pelos informes e relatórios de como anda sua missão, seu comportamento também começa a mudar e causar espanto na esposa, exigindo dela um maior número de relações sexuais e, a exemplo do que acontecia aos demais soldados, seu comportamento e suas atitudes são atribuídas ao calor tropical e ao ambiente propício para sentir-se mais ativo sexualmente.

Em meio a tudo isso, em uma cidade pequena, surgem os rumores de uma “Pantolândia”, nome atribuído ao Serviço de Visitadoras em homenagem ao seu líder, o capitão Pantaleão Pantoja. A partir disso, a voz do radialista Sinchi se torna mais presente, tendo em vista os frequentes pedidos de suborno a fim de não divulgar na imprensa o escândalo que o Exército esconde. E é por meio de uma das visitadoras revoltada com o distanciamento de uma paixão, que recorre ao radialista contando detalhes da operação, que Sinchi passa a ter conhecimento da operação. Pochita e dona Leonor são pegas de surpresa, o que causa um grande abalo na família, fazendo com que a esposa de Panta vá embora para a casa da irmã e, grávida, leve o filho do capitão junto de si.

As relações com a amante brasileira vêm à tona e o antes tão correto Pantaleão, agora, é reconhecido pela população como integrante do exército, comandante de um serviço de prostitutas e causador do término de seu casamento por ter-se envolvido com uma delas. A reviravolta derradeira se dá no momento em que Olga Arellano Rosaura, a brasileira, é morta durante uma das viagens do SVGPFA. Imensamente triste, o capitão Pantoja surge em seu velório, vestido com a farda oficial do Exército peruano, juntamente com toda a honraria prestada a um de seus colegas oficiais, e oferece a ela uma homenagem digna de um integrante da instituição, tiros de canhões e discurso por parte dele são a grande atração e espanto para os demais que ainda não conheciam sua verdadeira profissão, apesar dos rumores.

O caso se torna um grande escândalo e Pantaleão é chamado por seus superiores, que alegam alta falta de respeito e conduta por tratar-se de uma mera prostituta e que seu comportamento se deu em razão de estar apaixonado pela mulher. Sua personalidade de obediência é posta à prova, defendendo a visitadora como um de seus soldados, que possuía suma importância para com o exército e sendo dele integrante assim como as demais. Algum tempo depois, Capitão Pantoja é chamado por seus superiores e absolvido daquele “crime” cometido. Pocha retorna à cidade com a filha Gladyzinha, já com dois anos, nos braços e, ao

que tudo indica, a história toma ares de continuidade, transparecendo um período cíclico. A última frase é a mesma utilizada no primeiro parágrafo da narrativa: “Acorde, Panta.”.

Tendo em vista sua produção literária, é interessante ressaltar que grande parte tem como espaço seu país de origem, o Peru, como em *Os chefes*, *Conversa na catedral*, *O herói discreto*, *Pantaleão e as visitadoras*, *A casa verde*, entre outras. Algumas delas destacam-se pela semelhança com sua vida pessoal, a exemplo de *Tia Júlia e o escrevinhador*, em que, ao que tudo indica, se baseou na relação com sua primeira esposa; já *O peixe na água* relata memórias da campanha eleitoral para a presidência do Peru no ano de 1990, em que concorreu com Alberto Fujimori.

Sua obra mais recente, *Cinco esquinas*, publicada em 2016, se passa no ano de 1990, mais uma vez no governo de Fujimori, no Peru. Marisa e Chabela são amigas há muitos anos; e, de repente, se deparam envolvidas uma com a outra. Essa história entre elas acarretará uma série de problemas, alcançando seus maridos, o mundo do jornalismo sensacionalista e da política.

Ao todo, até o ano de 2016, são 19 romances, 5 peças de teatro e diversos ensaios sobre a literatura. Como já se referiu anteriormente, a produção do escritor peruano Mario Vargas Llosa é um tanto quanto extensa, expressiva e reconhecida mundialmente, tanto pela quantidade quanto pela qualidade que apresenta em seus textos. Seja em seus romances, como nos ensaios, artigos, peças de teatro, etc.

Certamente, os livros refletem também a época em que são escritos. Há um momento de idolatrias na América Latina, a dos escritores latino-americanos com as formas, precisamente para distinguir-se dos escritores anteriores que desdenhavam tanto da forma e pensavam que o tema era o que determinava o sucesso ou fracasso de uma história. Minha geração descobre que não, que é a forma o que determina o sucesso ou o fracasso de uma história. (Mario Vargas Llosa)¹⁰

¹⁰ Trecho da entrevista disponível na íntegra em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/10/22/cultura/1445520280_937768.html>. Acesso em: 29 abr. 2016.

3 PANTALEÃO E SEU CONTINGENTE: PERSONAGEM, TEMPO E ESPAÇO

O presente capítulo apresenta uma análise mais detalhada dos três elementos constituintes do romance, a saber: personagem, tempo e espaço, segundo o estudo de Bourneuf e Ouellet (1976), intitulado *O universo do romance*, no qual os autores desenvolvem a noção do romance como um gênero que se organiza como uma teia de relações estabelecida entre as categorias da narrativa, entre as quais se situam as personagens, o espaço e o tempo.

3.1 ESTUDO DAS PERSONAGENS

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. (BRAIT, 2002, p. 15)

Quando muito moço, eu me sentia como uma personagem que tinha entrado por engano numa peça a cujo elenco não pertencia. Eu me movia num palco estranho sem ter ideia do meu papel, e tudo ao meu redor parecia impreciso, absurdo e relativo. Incidente em Antares - Érico Veríssimo

O engendramento das criaturas, como refere Beth Brait¹¹, faz parte de uma espécie de mágica, em que o escritor mistura características com a finalidade de dar vida a uma personagem, a uma criatura. Por meio dessa imagem simbólica de um grande caldeirão, é possível refletir sobre como são feitas as escolhas para que os mecanismos desses seres fictícios pareçam, aos olhos do leitor, de certa forma verossímeis.

Assim, estudos envolvendo a personagem referem-se, de uma forma geral, à construção feita em relação a ela colaborando para o enredo do romance, da novela, do conto, etc. Cada uma delas é capaz de desenhar o rumo da narrativa de acordo com a personalidade e, assim como na vida, os rumos que vão sendo tomados definem o enredo da história. Beth Brait (2006), em seu estudo intitulado *A personagem*, traz reflexões pertinentes para que se possa iniciar um estudo sobre essas construções e como esse conceito se constitui:

¹¹ BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. (BRAIT, 2006, p. 28)

Os modos de existência citados, bem como o destino desse fazer, estão intimamente ligados ao estudo que se propõe realizar nesta dissertação. Ao refletir sobre essas questões sob o prisma das personagens já consagradas pela literatura, pode-se perceber, de forma mais evidente, como esse “mecanismo” funciona para o seu escritor e, na medida em que o leitor o recebe, também ele se torna capaz de compreender os caminhos por aquele engendrados. No caso da personagem principal de *Pantaleão e as visitadoras*, tem-se um exemplo desse processo. Pantaleão Pantoja mantém, ao longo da narrativa, características e atitudes essenciais para a sua construção de forma total, necessárias para dar ao seu comportamento a coerência indispensável para se fazer possível durante a narrativa.

Porém, antes de seguir com a análise das personagens, alvo deste estudo, é importante iniciar uma reflexão quanto à importância desse desenvolvimento e representatividade para o romance. Ao pensar sobre a palavra personagem, seja no âmbito da literatura ou fora dela, algumas questões surgem de forma corrente. Ao referi-la, logo imagina-se alguém que, por meio de uma pessoa, toma forma em detrimento de outra para que ela possa ter o destaque necessário e usufruir de seu papel. No teatro, por exemplo, tem-se uma pessoa real travestida de uma caracterização, de uma maquiagem e, até mesmo, de uma voz para dar vida a quem precisa interpretar.

Na literatura, essa construção é feita pelos leitores, a partir daquilo que o autor escreve no texto; a imaginação do leitor pode transformá-la em algumas formas, de certo que há um limite estabelecido na narrativa e isso é essencial para que haja o entendimento da história a ser contada. Muitas personagens são construídas por meio de pessoas “comuns”, simplesmente como recurso dessa história, outras são retiradas dos livros de história e, assim, dão nova perspectiva àquilo que já se conhece, agora sob um novo olhar, com novos fatos e posições. Há, igualmente, personagens que são pura criação ficcional, produto da imaginação e da criatividade dos autores.

As discussões envolvendo a definição da personagem, na literatura, são bastante amplas, e a busca para elaborar e definir as características de uma personagem são alvo de diversos teóricos. Tendo em vista a palavra em si, imediatamente remete-se ao seu significado e, no âmbito literário, ao que ele representa. Pode-se pensar a partir da representação de grandes personagens da literatura mundial que se tornaram ponto de partida para diversos estudos e o quanto sua força é determinante para definir e estabelecer alguns parâmetros em relação ao estudo da personagem e como isso foi sendo difundido com o passar dos anos.

Algumas personagens se tornam marcantes para cada leitor e, por meio delas é possível constituir e elaborar uma espécie de teoria que se encaixa na vivência literária que cada um possui, por assim dizer. De forma mais ampla, pode-se pensar como Beth Brait (2002), que inicia seu estudo, definindo em um dicionário de língua portuguesa, o que se entende por personagem, de antemão algo ou alguém que não existe fisicamente, que foi criado e só está no texto para cumprir seu papel dentro daquela narrativa de forma específica. Quando se faz um aprofundamento nesse tema, percebe-se que as relações são um pouco mais complexas, tendo em vista que esse papel a ser cumprido não é tão simples assim, há, por trás disso, uma construção psicológica que se faz necessária para torna-las verossímeis e o mais próximas da realidade que é estabelecida pelo autor.

Antonio Candido (1968), ao pensar no texto, mais especificamente em grandes obras literárias, refere que, de forma simultânea, o leitor se relaciona com as personagens que nele estão inseridas e, dessa forma, fica marcado, seja pelo sentimento de espelhamento ou de repulsa. Nesse ponto, torna-se praticamente evidente pensar em grandes personagens que marcaram e marcam a história da literatura e, em alguns casos, se deslocam até mesmo de sua narrativa de origem, transportando-se para o “mundo real”, ou seja, aquele que não entende ou não está intimamente ligado com a obra, mas que, por seu tamanho, é referencial.

Com isso, é possível para o leitor identificar e até mesmo projetar impressões, vivências e críticas naquele alvo. Antonio Candido (1968) exhibe algumas diferenças e afinidades no que ele chama de “ser vivo” e “ser fictício”. Evidentemente, o “ser vivo” são os leitores, leitores, pessoas que existem fisicamente, que são elementos sociais inseridos no mundo factual. O “ser fictício” fica por conta daquele que só pode existir nas páginas da literatura pelo uso de palavras organizadas no discurso do autor. Identifica-se, então, um pequeno paradoxo nessa expressão: se o ser designa alguém que existe, como pode estar relacionado à palavra fictício? Dessa forma, compreende-se, mais uma vez, o quão difícil se torna esse distanciamento daquilo que se lê, principalmente daquele ser, com defeitos e

qualidades com quem, por algumas páginas, o leitor está em contato direto, amando e odiando, criticando e elogiando.

Tudo isso só é possível quando há uma coerência entre eles e quando há a presença de alguma verdade naquilo que é dito, o que convém chamar de verossimilhança. E não se está falando, neste texto, da verdade como ela é amplamente conhecida: a verdade estabelecida pela literatura e pela arte de uma forma geral pode ser definida como aquela que se faz convencer, que, para o leitor, admirador, faz sentido e é “real”. Não distante dessa questão, Bourneuf e Ouellet (1976) referem:

A personagem de romance, como a de cinema ou a de teatro, é indissociável do universo fictício a que pertence: homens e coisas. Ela não pode existir no nosso espírito como um planeta isolado: está ligada a uma constelação e só por ela vive em nós com todas as suas dimensões. O romance fornece exemplos célebres de pares: Sancho e Don Quijote, Jacques o Fatalista e o seu patrão, etc. (p. 199)

Em literatura, já é costume essas questões que envolvem pontos entre o real e o fictício, o que foi de verdade e o que foi inventado, se aquele ser existiu ou apenas foi objeto de inspiração. De toda forma, isso é secundário, a literatura, e neste ponto incluem-se as várias formas de expressão artística, acaba por buscar, em pequenos momentos, algumas das grandes histórias conhecidas pela humanidade. Um exemplo bastante sintomático disso é o depoimento de abertura da narrativa objeto deste estudo, *Pantaleão e as visitadoras*, em que o escritor Mario Vargas Llosa afirma, no prólogo, que recebeu, alguns anos após a publicação de seu livro, uma ligação em que a pessoa do outro lado afirmava ser o próprio Pantaleão Pantoja, e desejava saber como soube de sua história. Como bom artista, negou-se a aprofundar o caso. Nesse caso, há uma declaração de Llosa afirmando ter usado como inspiração uma história real e possivelmente houvesse alguém com uma história semelhante.

O que causa curiosidade é a sensação de espelhamento e alteridade¹² desse caso que, provavelmente, não é isolado; muitos autores já devem ter recebido ligações, cartas, etc. com leitores sentindo-se participantes da história contada e quase como se sentindo invadidos em suas privacidades ao narrarem sobre suas vidas. A literatura tem dessas coisas, entra na vida

¹² **Alteridade** é um substantivo feminino que expressa a qualidade ou estado do que é **outro** ou do que é **diferente**. É um termo abordado pela **filosofia** e pela **antropologia**. Um dos princípios fundamentais da alteridade é que o homem na sua vertente social tem uma relação de interação e dependência com o outro. Por esse motivo, o "eu" na sua forma individual só pode existir através de um contato com o "outro". Fonte: <https://www.significados.com.br/alteridade/>

do leitor sem pedir licença e, quando ele percebe, já está tomado por aqueles sentimentos. Não é incomum relatos de pessoas que fizeram roteiros de viagem inspirados em algum texto que se passava em um determinado lugar do mundo e frustraram-se ao perceber que lá não havia nada daquilo. Assim como estar tão conectado a uma figura ficcional que se torna impossível discernir a realidade e a ficção, pois ambas se tornaram uma coisa só.

Alguns anos depois de publicado o livro – com um sucesso de público que não tive antes nem voltei a ter –, recebi um misterioso telefonema, em Lima: “Sou o capitão Pantaleão Pantoja”, disse a enérgica voz. “Gostaria de vê-lo para que me explique como soube de minha história.” Recusei, fiel à minha crença de que os personagens da ficção não devem se intrometer na vida real. (M.V.L.Prólogo, Londres, 29 de Junho de 1999).

Na citação acima, retirada do prólogo de abertura de *Pantaleão e as visitadoras*, surge algo semelhante ao que se está trabalhando nesta pesquisa, tendo em vista que a análise deste trabalho teve início pelo viés de estudo da personagem e não é a toa que ela é tão importante. Será por meio deste estudo que se poderá reconhecer e captar algumas impressões da narrativa, e o estudo das personagens proporcionará um melhor panorama do conjunto da narrativa. Como já referida, a questão do “ser fictício” é alvo de muitos estudiosos e, mesmo para estes, alguns pontos ainda não são de todo definitivos. Seja de forma a inspirar-se em alguém real ou não, as personagens possuem a capacidade de, depois de construídas pelas mãos de seu criador, adquirirem vida própria e se torna impossível delimitar as sensações de espelhamento que podem causar.

Ao aprofundar os estudos da obra de Llosa, muitos aspectos vêm à tona, como, por exemplo, inúmeras declarações do autor sobre a história e, também, sobre sua personagem principal, o Capitão Pantaleão Pantoja. Essas inferências externas a respeito do texto valem como artifício para melhor compreender as construções, bem como o processo de criação. Embora não sejam essenciais, valem como suporte para esse entendimento.

Antonio Candido (1968) reflete sobre isso, na mesma linha de pensamento dos teóricos Bourneuf e Ouellet (1976), quando relaciona a vida real e a narrativa, uma vez que uma não é capaz de reproduzir a outra:

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o

romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. Neste mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, - ao contrário do caos da vida- pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes. (CANDIDO, 1986, p.30)

Ao realizar a construção de um ser fictício, um ser que não existe de fato, mas que, dentro de determinado contexto, é verossímil, alguns aspectos são levados em conta e cada forma que é atribuída a ele é determinante para a narrativa. A eficácia, como cita Candido, condiz com o que se afirmou anteriormente, com os fatores que são estabelecidos pelo romance e como ele funciona nesse mecanismo de tempo, lugar, espaço, criatividade e importância; quando esse todo se encontra, é possível afirmar a eficácia de um ser ativo que age em razão desse resultado final.

Não é incomum encontrar na literatura personagens integrantes do exército, policiais, civis e militares. São vários aspectos que chamam atenção nesta obra: é como a personalidade é montada e como a narrativa se dá (e não a partir do tema); como tratar de um militar e, acima de tudo, a forma como a história é contada ironicamente.

Assim, tem início uma breve análise de algumas das personagens, intercalando teóricos que refletem a respeito desses elementos, como Antonio Candido, Beth Brait e Roland Bourneuf e Réal Ouellet, que têm em seus estudos sobre as personagens questões importantes para a constituição desse elemento em uma rede de relações.

Pensando na personagem do Capitão Pantaleão Pantoja, pode-se perceber uma crescente dentro da obra. De forma linear, a narrativa inicia no momento em que ele descobre que será transferido e receberá uma missão de suma importância para a Instituição Militar, o fato de ter sido escolhido deve-se a seu comportamento anterior de excelente qualidade em outros momentos, como pode ser observado, na citação a seguir: “- A melhor nota no exame de promoção, e por unanimidade do júri – aperta sua mão, dá um tapinha no ombro o general Victoria. – Muito bem, capitão, é assim que se faz carreira para o bem da Pátria.”¹³ (LLOSA, 2007, p. 12).

Desde o início, a personalidade fiel e obediente ao seu trabalho é característica determinante para o rumo que sua vida terá. Sempre descrito de forma positiva e exemplar em

¹³ Todas as citações da obra objeto de estudo pertencem à seguinte edição: LLOSA, Mario Vargas. *Pantaleão e as visitadoras*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

outros momentos de sua carreira dentro do serviço militar peruano, Pantaleão é escolhido para uma grande missão, missão que mudaria sua vida em todos os sentidos: “- Um oficial sem vícios – se admira o general Victoria. – Já temos alguém para representar as armas no Paraíso, junto com Santa Rosa e San Martín de Porres” (p. 12). Santos (1985) classifica sua figura como uma espécie de desmancha-prazeres, já no início da construção do serviço de visitadoras, por levar tão a sério algo voltado a comicidade, ao humor. Nem neste momento é capaz de entrar no jogo.

Ao refletir sobre a construção de uma personagem, e mais propriamente na construção do protagonista da narrativa de Llosa, alguns pontos determinantes em sua personalidade que são essenciais para o decorrer da história que se quer contar são identificados. Como já mencionado, o “ser ficcional” não deixa de ser um ser, ele apenas é colocado no papel como algo ficcional e baseado em uma vida real, ou em pessoas reais para, a partir de então, constituir um novo ser a quem se denomina fictício e existente tão somente nesse plano. O estudioso em literatura, Antonio Candido (1968), aponta alguns pontos importantes que dizem respeito às relações entre mundo real e fictício:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos de ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza do seu modo de ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (p.26)

A partir dessa ideia composta de uma linha de coerência atribuída a cada personagem, fica mais fácil e evidente perceber a lógica intrínseca em suas atitudes, em seus movimentos. A lógica é importante no romance ou em qualquer outro gênero que se valha de constituir uma personagem, mas, no romance, essa linha a qual ele se refere torna-se visível à medida que são conectadas suas atitudes, e sua forma de agir, quando relacionada a outras personagens, e, dessa forma, é possível perceber seu modo de ser.

Cita-se, em seguida, um trecho determinante para o entendimento da situação que se encontra o local no momento em que Pantoja é transferido. Essas questões são de extrema

importância, pois determinam o momento em que é tomada a decisão da transferência dele e de sua família:

- Em poucas palavras, a tropa da selva está comendo as cholas – toma fôlego, pisca, tosse o Tigre Collazos. – Há estupros a granel e os tribunais já nem conseguem julgar tanto safado. Toda a Amazônia está em alvoroço.
- Diariamente nos bombardeiam com informes e denúncias – belisca o queixo o general Victoria. – Chegam comissões de protesto dos povoados mais perdidos.
- Seus soldados abusam das nossas mulheres – espreme o chapéu e perde a voz o prefeito Paiva Runhuí. – Fizeram mal a uma cunhadinha minha há poucos meses, e na semana passada quase abusaram da minha própria esposa. – Meus soldados não, soldados da Nação – faz gestos apaziguadores o general Victoria. – Calma, calma, senhor prefeito. O Exército lamenta muitíssimo o incidente com sua cunhada e fará o que puder para compensá-la.
- Agora chamam estupro de incidente? – se desconcerta o padre Beltrán. – Porque foi isso o que aconteceu.
- Florcita foi dominada por dois homens uniformizados que vieram da chácara e a violaram no meio da trilha – rói as unhas, pula sem sair do lugar o prefeito Teófilo Morey. – Com uma pontaria tão boa que agora está grávida, general.
- Agora vai identificar esses bandidos, senhorita Dorotea. – resmunga o coronel Peter Casahuanqui. – Sem chorar, sem chorar. Vai ver como eu ajeto isto.
- Acha que eu vou lá? – soluça Dorotea. – Ficar sozinha na frente de todos os soldados?
- Eles vão desfilar por aqui em frente à Delegacia – se esconde por trás da treliça metálica o coronel Máximo Dávila. – Você fica espiando pela janela e os aponta para mim quando descobrir os salientes, senhorita Jesus.
- Salientes? – salpica salivas o padre Beltrán. – Depravados, canalhas, e miseráveis, isto é o que eles são. Fazer uma infâmia dessas com dona Assunta! Macular assim o uniforme!
- Luisa Cánepa, minha faxineira, foi estuprada por um sargento, depois por um cabo e depois por um soldado raso – limpa o óculos o tenente Bacacorzo. – Ela gostou da coisa ou sei lá, comandante, mas o fato é que agora se dedica à putaria com o nome de Maminha e tem um veado chamado Milcaras como cafetão. (p. 13, 14)

Observa-se no diálogo transcrito que a situação está abalando diretamente as relações com a igreja e com a administração da cidade, bem como o respeito mútuo entre eles.

Sendo assim, Pantaleão Pantoja é chamado para resolver o problema com uma solução muito simples, criar um serviço de visitadoras (é como costumam chamar as mulheres que prestam o serviço de prostituição, e que visitam os homens utilizando o pretexto de serem lavadeiras) dentro do próprio exército, de forma organizada, para que, assim, as missões voltem a acontecer regularmente, contribuindo para a melhora da imagem em relação à população diante de tantos escândalos. Nota-se, também, que, pela primeira vez na narrativa, surge a presença de uma figura bastante importante, o radialista Sinchi, que, mais ao fim, terá um papel determinante nos acontecimentos e na divulgação deles para a população, principalmente ligados a Pantaleão.

A personagem do radialista Sinchi age como figura secundária, mas que, por seu papel de levar a informação e ser detentor de um meio de comunicação em meio a selva, possui grande validade por meio da voz. No contexto da obra, possui um papel de representatividade muito grande, pois é por meio dele que as notícias são ou não transmitidas ao grande público. Age como um chantagista e, ao longo da narrativa, em momentos decisivos, tem seu papel de destaque com relação ao futuro do Serviço de Visitadoras. Outra figura emblemática, nesse ponto, é Padre Beltrán, e ambos assumem o papel do “trapaceador”, como determina Lúcia Santos (1985). Eles tentam obter vantagens através das informações privilegiadas que possuem a respeito do Serviço, mas sua “trapaça” não tem continuidade.

Assim como Sinchi, que aparece inicialmente na obra dando indícios dos acontecimentos, a organização das personagens se refere, como já se afirmou, ao espaço em que elas estão inseridas e, dessa forma, como uma espécie de rede, elas vão sendo agregadas à personagem central.

Conhecido dentro da instituição pelo excelente comportamento e sucesso em todas as missões as quais foi destinado, Pantaleão é, por essa razão, chamado por seus para assumir uma nova missão:

- Podemos recitar sua folha de serviço de cor – abre a pasta, embaralha fichas e formulários o general Victoria. – Nem uma punição como oficial, e como cadete só meia dúzia de advertências leves. Por isso foi escolhido, Pantoja.
 - Entre quase oitenta oficiais da Intendência, nada mais, nada menos – levanta uma sobranceira o general López López. – Pode ficar inchado feito um pavão.
 - Agradeço o bom conceito que têm de mim – se embaça a vista do capitão Pantoja.
 – Farei tudo o que puder para corresponder a essa confiança, coronel.
 (...) ¹⁴
 - O senhor deixou uma magnífica lembrança em Chiclayo – folheia um relatório o general Victoria. – O coronel Montes estava doido para que ficasse lá. Parece que o quartel funcionava como um relógio graças ao senhor.
 - “Organizador nato, senso matemático da ordem, capacidade executiva” – lê o Tigre Collazos. – “Conduziu a administração do regimento com eficácia e verdadeira inspiração.” Nossa, o mestiço Montes se apaixonou pelo senhor.
 (p. 13)

Nesse relato do general López, ressaltado o que já se falou sobre Pantaleão, reforça-se a característica principal da personagem no âmbito do caráter e compromisso com a

¹⁴ Uma das características da narrativa de Llosa é justamente esse jogo de diálogos alternando de uma cena para outra causando no leitor uma ligeira confusão a respeito de quem fala bem como o espaço ao qual é transferido, sendo que o tempo permanece o mesmo em ambas as cenas. Dessa forma, utilizaremos a sinalização (...) para transcrever os diálogos de determinada cena recortando os diálogos como no original para que possamos manter a coerência e recorte daquilo que é essencial exemplificar.

instituição, bem como seu respeito por ela: “Na verdade, coronel, não tenho idéia como – engole a saliva o capitão Pantoja. – Mas farei o que me ordenarem, naturalmente.” (p. 17).

Ao longo da narrativa, essas questões vão sendo reforçadas:

- Infelizmente, não é o meu caso – se entristece, esboça um gesto envergonhado o capitão Pantoja. – Nunca fui bagunceiro. Nem mesmo quando era rapaz.

(...)

- Quando eu era cadete, nos dias de folga preferia ficar estudando na Escola – recorda nostálgico o capitão Pantoja. – Dando duro em matemática, principalmente, minha matéria preferida. Nunca ia às festas. Parece mentira, mas só aprendi as danças mais fáceis: o bolerinho e a valsa.

(...)

- Pois é terrível isso que acontece comigo – olha em volta com apreensão, fala bem perto do ouvido do outro o capitão Pantoja. – Como alguém que nunca na vida teve contato com visitadoras pode organizar um Serviço de Visitadoras, Bacacozzo? (p. 25)

- Vai rasgar a minha saia – se protege atrás do armário, joga um travesseiro, pede paz Pochita. – Não o estou reconhecendo, Panta, sempre tão educadinho, o que há com você. Deixe, eu tiro. (LLOSA, 2007, p. 19)

- Devo me vestir à paisana até mesmo no meu trabalho? – continua piscando os olhos o capitão Pantoja.

(...)

- Sim, general – sobe e desce a cabeça boquiaberto capitão Pantoja. – Só que, enfim, eu não esperava uma coisa assim. Vai ser, bem, como trocar de personalidade. (p. 22-23)

O comportamento de Panta começa a mudar visivelmente em razão de seu trabalho. É como se, ao assumir a missão, ele se travestisse com outra personalidade, semelhante à anterior, só que agora ajustada às necessidades para obter sucesso em seu trabalho.

No diálogo transcrito, há um indício de que as situações estarão diferentes, e não somente com relação ao seu trabalho. Pode-se inferir que, ao assumir uma nova missão e com ela tarefas totalmente diferentes do que de costume, isso acarretará também em alterar sua personalidade, já que deverá tomar atitudes, frequentar lugares, ter a posição de uma pessoa que ele nunca foi. E talvez esteja nesse início que surge a grande indicação da razão que o levará a tomar todas as atitudes durante o serviço de visitadoras, assumindo, pode-se dizer, outra personalidade:

O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance. (BAKHTIN, 1988, p. 134)¹⁵

¹⁵ Neste capítulo, personagem e herói são usados com a mesma definição devido ao único termo russo *gueroi*. BAKHTIN (1988, p. 134).

Com essa afirmação de Bakhtin, é possível relacionar diretamente com as situações explanadas em relação à personagem de Pantaleão. A voz destinada a suas atitudes vai sendo modificada ao longo da narrativa, vai sofrendo mudanças relativas ao serviço que está comandando, e sua personalidade e suas atitudes vão mudando, proporcionalmente, em relação ao trabalho e também na vida pessoal:

A pessoa que fala e seu discurso constituem um objeto específico enquanto objeto do discurso: não se pode falar do discurso como se fala dos outros objetos da palavra – os objetos inanimados, os fenômenos, os acontecimentos, etc. O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal. (BAKHTIN, 1988, p. 135)

Essa reflexão vem ao encontro do que Bourneuf e Ouellet (1976) afirmam a respeito dessa rede de relações, uma cadeia de entrelaçamentos em que cada elemento constitutivo é importante e determinante para o resultado que se quer obter. Assim, como nas personagens, diante de quem e de onde fala, é possível traçar um panorama:

O relato assumido por um personagem acarreta a limitação do ponto de vista e uma subsequente restrição de campo. A possibilidade de uma composição de liberdade praticamente ilimitada nasce no preciso momento em que se pode ver toda a matéria narrativa distribuída em peças soltas e unitárias (as cartas). A supressão de uma única delas deixa vislumbrar um jogo de silêncios e de mistérios, de ‘buracos’, tão próprios do romance contemporâneo. A escrita epistolar torna patente a existência de diversos tempos, que se correspondem e se entrecruzam: um tempo de produção (momento da escrita); outro de leitura; outro daquilo que é narrado, que pode implicar um futuro, ligado; (nesta modalidade romanesca muito mais do que noutras) quase sempre – embora não forçosamente – ao tempo da escrita. O romance epistolar utiliza, de modo mais natural, todo o registo das pessoas gramaticais, e é talvez o antecedente mais antigo da segunda pessoa. A multiplicação do número de co-responsáveis pode tornar-se, com efeito, num hábil recurso de substituição da onisciência do autor. A composição epistolar permite, por último, um jogo rico em relação ao destinatário. (TACCA, 1983, p. 42-43)

A respeito do que Oscar Tacca (1983) refere na citação anterior, é possível pensar nesses jogos de linguagem e de pontos de vista que o romance é capaz de realizar, seja ele com situações ou com o ponto de vista dos acontecimentos narrados. Em *Pantaleão e as visitadoras*, o leitor é levado, por meio dos diálogos, a perceber, de uma forma mais ampla, o decorrer dos acontecimentos e, com eles, a mudança no comportamento e nas atitudes das personagens.

A personagem do Capitão Pantoja se destaca desse modo, principalmente, por esse fator, além de dar o nome ao título da obra e ser quem comanda o serviço, é ele quem representa a principal trajetória de mudança ao longo do romance, ele é o principal representante de características psicológicas definitivas dentro da obra. No início deste texto, quando se falou daquele homem simples, recatado, extremamente honesto e visto por todos com atribuições positivas, é possível entender que há uma ruptura em seu comportamento. Passa a fazer uso de uma máscara invisível em que veste a figura e as características de outra pessoa, uma outra pessoa que necessita que necessita realizar um determinado trabalho que ele não conhece, e, aparentemente, não concorda, mas, acima de tudo, e até mesmo de suas crenças, está seu amor ao Exército, ao qual ele serve e se mantém fiel do início ao fim.

Talvez, essa seja a única característica efetivamente presente em toda a construção da narrativa, a conduta desse homem militar, independente da missão que for, se mantém inabalável e inviolável, mesmo que coloque em risco sua vida pessoal e familiar e, até mesmo, o conforto e felicidade dessa família. Essa caracterização diz respeito às suas atitudes e formas de agir, e, por meio delas, o leitor é capaz de estruturar de forma coerente – ou não, a personagem de um romance. Antonio Candido ressaltava alguns pontos em relação aos recursos que são utilizados para tal caracterização:

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito, na sua riqueza; mas nós aprendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. (CANDIDO, 1968, p. 26)

Tal como a citação anterior de Bakhtin, em que se tem alguns pontos que dialogam com a voz no romance, aqui, Candido estabelece pontos importantes na construção e na caracterização dela, como a lógica atribuída às atitudes das personagens, bem como a conduta e a sua voz.

Se é possível perceber em Panta todas essas características, fica mais simples e lógico, como diz Candido, analisar as atitudes que ele toma ao final. De acordo com o registros ao longo da constituição desse Serviço, e também pelas informações obtidas inicialmente, fica um pouco mais fácil compreender sua atitude em um momento tão tenso da narrativa, apesar

de acompanhar toda sua história, a perda da esposa e do filho que o abandonam quando é revelado à cidade toda o verdadeiro motivo de tanto trabalho, seu envolvimento com uma das visitadoras, a Brasileira, isso tudo possibilita associar essa personalidade àquilo citado anteriormente, o fato de estar travestido, se assim se pode dizer, de outra pessoa, de outra conduta, o que explicaria o fato de um homem tão correto e leal, em todos os sentidos, envolver-se com outra mulher. No momento da morte da Visitadora Olga, a Brasileira, uma atitude surpreendente em relação ao que foi apresentado até o momento:

- De modo que aparecer vestido de oficial do Exército num cortejo de meretrizes e cafetões é um incidente sem importância – se mostra teatral, compreensivo, benevolente, até risonho o general Scavino. – De modo que prestar honras militares a uma vagabunda, como se fosse...
- Um soldado morto em ação – levanta a voz, faz um gesto, dá um passo à frente o capitão Pantoja. – Sinto muito, mas este é, sem tirar nem pôr, o caso da visitadora Olga Arellano Rosaura.
- Como se atreve gritar comigo! – ruge, fica vermelho, vibra na cadeira, desarruma a mesa, se acalma logo em seguida o general Scavino. – Abaixo essa voz se não quiser ser preso por falta de respeito. Com quem pensa que está falando, cacete? (p. 226)

A citação anterior parece uma das mais emblemáticas de toda a narrativa, é nela que se pode ter a visão de diversos aspectos em um conjunto bastante simbólico, tanto a respeito das atitudes de Pantoja como sua conduta em relação aos seus superiores. Primeiramente, o que salta aos olhos, nesse fato, é a fiel convicção de ter em suas prostitutas e em seu trabalho uma real missão militar de suma importância para a nação e para o seu trabalho; é, aqui, que se pode entender de diversas formas, mas, principalmente, o quanto seu trabalho é levado a sério.

Mesmo antes desse acontecimento, Vargas Llosa deixa pistas, que levam a crer em um desfecho semelhante a esse, em vários momentos. Diferente do que se imagina quando se pensa em um serviço como esse, a função recebida sempre foi levada de forma muito séria e dentro das normas estabelecidas. Mesmo tratando-se de mulheres sendo prostituídas, vendendo seu corpo por dinheiro, o Capitão Pantaleão Pantoja as coloca como integrantes do Exército peruano e, definitivamente, assim, com todas as obrigações, deveres e direitos de todos os demais integrantes.

China Porfírio é um cafetão, malandro, conhecido na cidade por ter a língua presa. Sua primeira aparição se dá no momento em que Pantaleão vai em busca de recursos e informações para poder iniciar seu novo projeto, indicado pelo tenente Bacacorzo:

- Pergunte em qualquer desses locais pelo China Porfírio – dobra e guarda o guardanapo no seu bolso o tenente Bacacorzo. – É um sujeito que pode ajudá-lo. Consegue “lavadeiras” a domicílio. Sabe o que são, não é?

(...)

- Boldéis e meninas? – pisca um olho, faz uma reverência, aperta-lhe a mão o China Porfírio. – Sem dúvida, senhol. Com plazel em dois minutos lhe dou um panolama. Vai lhe costal apenas uma celvejinha, balato, não é?

(...)

- Boldéis, há pouquinhos – mostra três dedos o China Porfírio. – À saúde e vida boa. Dois decentes e um poblinho, pla mendigos. E há também meninas que vão de casa em casa, pol sua conta. As lavadeiras, sabia?

(...)

- Onde houver putaria o China está em casa – ri o garçom. – Por isso o chamam de Fumanchú de Belén, não é, compadre? Belén, o bairro das casa flutuantes, a Veneza da Amazônia, já passeou por lá?

- Já fiz de tudo na vida e não dói, senhol – sogra a espuma e bebe um gole o China Porfírio. – Não ganhei dinheilo mas sim expeliência. Bilheteildo de cinema, motolista de lancha, caçadol de coblas pela expoltação.

- E de todos os empregos foi expulso por sua inclinação por putas e sacanagem, meu irmão – lhe acende um cigarro o garçom. – Cante para o moço o que sua patroa lhe profetizou.

Chinês que nasce pobletão
Mole cáften ou ladlão (p. 26-7)

A personagem de China Porfírio introduz, no romance, a nova fase da vida e também da personalidade do Capitão Pantoja, já que é com a ajuda dele que o Serviço de Visitadoras¹⁶ inicia sua organização e seu apoio será determinante para que a missão seja bem sucedida. É por meio dele que se pode perceber as mudanças que se iniciam na vida do Capitão; sua aparição na narrativa revela um marco, já que é, nesse momento, que ele tem a primeira experiência em um bordel e com tudo que ele reflete. Ao lado de China, surge também a cafetina Chuchupe, que, ao lado do chinês, será a responsável por auxiliar o capitão a recrutar as prostitutas e será por meio dela que poderão organizar e manejar de forma eficiente os serviços a serem prestados, agindo de forma fundamental no trabalho dentro do alojamento com sua experiência.

Mesmo aparecendo em poucos momentos, a personagem de Chuchupe configura a única personagem feminina a estar no comando dentro da narrativa. Todo o esquema hierárquico é composto, ou pelos militares ou por China Porfírio, que está ao lado do capitão na organização. A figura da cafetina se torna representativa sob esse viés, já que é ela a representante feminina diante das visitadoras recrutadas para o serviço.

¹⁶ A partir do Capítulo II do romance, é determinada uma sigla para Serviço de Visitadoras para Guarnições, Postos de Fronteira e Afins – SVGPFA. Para que através dos informes internos do exército saibam que se trata da missão destinada ao Capitão Pantaleão Pantoja já que ela se encontra em situação secreta e, portanto, não deve “existir” na instituição.

Já a personagem da mãe de Panta, Senhora Leonor, é responsável por dar continuidade à ordem da casa (e nota-se que, nesse caso, não é a esposa a ocupar o papel mais alto e, sim, a mãe, a matriarca, de forma que é ela quem permanece quando Pocha vai embora). Nas mudanças que são relatadas em razão das missões que o filho é indicado a assumir, mais que Pochita, esposa de Panta, é a Senhora Leonor que detém a organização da casa e da vida do filho; em contraponto ao espaço do trabalho e da nova vida dele, é nesse espaço que ela “mantém” o comportamento do filho na sua essência.

- Você não tinha que sair às seis e meia, filhinho? Mostra a cabeça a senhora Leonor. – Seu café está na mesa. (p. 92)
- Mas tome o leite, Pantita – enche a xícara, bota açúcar, corre para a cozinha, traz pão a senhora Leonor. – E as torradas que fiz para você? Vou passar manteiga e um pouquinho de geléia. Coma um pouquinho, meu filho, estou pedindo.
- Um pouco de café e mais nada – permanece em pé, bebe um gole, olha o relógio, fica impaciente Panta. – Não estou com fome, mamãe.
- Você vai ficar doente – sorri aflita, volta à carga com doçura, segura o braço dele, obriga-o a se sentar a senhora Leonor. – Você não come nada, está que é só pele e osso. Me deixa com os nervos à flor da pele, Panta. Não come, não dorme, trabalha o dia inteirinho. Assim não pode ser, vai afetar o seu pulmão. (p. 169)

Na transcrição anterior, é possível perceber o modo de tratamento dela para com o filho. Dessa forma, a personagem da mãe mantém-se ao longo da narrativa presa ao espaço da casa em que eles moram. Ao voltar do local de trabalho, é para lá que Panta retorna todos os dias e, também, esse é o local responsável por manter a maior parte de sua personalidade inicial. Além disso, é lá que mora Pocha, esposa dele. Uma mulher simples, carinhosa e bastante recatada, que possui um casamento feliz. Sua função na narrativa é pouco representativa, está à margem da sogra, que é quem toma as rédeas da casa e dos cuidados com o Capitão. Sua personalidade inibida só é aberta na carta em que envia à irmã, em que fala de sua vida, de seus medos. Esse recurso utilizado por Llosa demonstra, ainda, uma forma velada de caracterizar essa personagem.

Outro ponto interessante e relevante, responsável também por trazer o humor no romance, diz respeito aos nomes que são dados aos meios de transporte destinados ao SVGPFA. No capítulo IV, são apresentados dois meios de transporte exclusivos para atender o serviço especial do chefe Pantoja: o primeiro é um navio e se chama Eva; o segundo refere-se a um aéreo destinado para o mesmo fim e se chama Dalila. Impossível não relacionar, pois ambos os nomes são de mulheres e, mais além, mundialmente conhecidas pelo texto bíblico.

Eva, como todos sabem, era a esposa de Adão e “responsável” pelo pecado original. Dalila “é o interesse amoroso de Sansão, um dos juízes do povo Israelita”.¹⁷

O autor se vale de dois nomes expressivos, relacionados à erotização, à venda do corpo por dinheiro ou ao interesse financeiro, para retratar o local de trabalho e o serviço que elas prestam à nação.

É importante salientar que, por opção, foram eleitas algumas das personagens mais relevantes da obra para esta análise e levantamento do comportamento e do caráter psicológico. Algumas possuem um papel constante na narrativa, de modo que aparecem de forma figurativa em diversos momentos¹⁸.

O que foi levado em consideração, para isso, foram os fatores que aproximaram o tema central e influenciaram diretamente a personagem principal e as questões relacionadas a ela, alguns de forma maior e mais ativa, outros de forma menor, mas bastante significativa, como o caso da Brasileira, amante do Senhor Pantoja. Apesar de pouca participação efetiva na narrativa, o papel que ela desempenha acarreta, no comportamento da personagem principal, diversas variantes que são determinantes para seu desfecho. A presença da amante na vida do capitão não só se refere a uma mudança de comportamento, como também a uma mudança no decorrer da narrativa que, em razão de sua morte, acaba por trazer à tona outras questões; de certa forma, é a partir e por causa desse relacionamento que se pode fazer, de forma mais evidente e profunda, as relações do Capitão Pantoja com os outros soldados, em sua vida profissional, familiar com a esposa e a mãe e, também, suas atitudes no momento da morte da amante (e, também, segundo ele, integrante do serviço militar):

A Personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo de ser das pessoas. (CANDIDO, 1968, p.27)

As personagens retratadas na obra *Pantaleão* e as visitadoras, mesmo que abertamente inspiradas em uma situação real e/ou em pessoas reais, estão longe de poderem ser trazidas

¹⁷ Fonte: < <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/dalila/>>

¹⁸ No capítulo destinado ao estudo de Tempo e Espaço, apresenta-se uma tabela a fim de demonstrar como se organizam todas as personagens citadas na narrativa e os espaços correspondentes a cada uma delas. O objetivo é vislumbrar melhor como essa distribuição acontece já que os espaços e as personagens inseridas neles são relevantes para a análise da obra.

para a realidade, como afirma Antonio Candido, pois a complexidade e o engendramento feito para torná-las o mais próximo da realidade ainda assim as deixa distantes disso. A criação, por parte do autor, pressupõe diversos fatores aos quais não se tem acesso, e, assim, é possível pensar, por exemplo, na figura da esposa de Pantaleão. Trata-se de uma mulher, pode-se afirmar, rasa, que dela não se sabe muito, mas que, pela sombra do marido, possui uma criação muito singular, seus elementos de caracterização fogem totalmente ao que se poderia aplicar e levar para a vida real.

De forma mais abrangente, pode-se, ainda com base no que Bourneuf e Ouellet (1976) estabelecem em seu estudo¹⁹, detectar que essas personagens possuem funções capazes de engendram todas as ações de acordo com seus movimentos.

A construção de uma personagem e a forma como ela se comporta e é constituída nos romances atinge os mais diversos níveis de estudo. É possível realizar essa análise por diversos prismas, como citado no início deste capítulo, basta pensar em outras grandes personagens da literatura para se ter uma vaga ideia de como esse assunto é complexo. No estudo a que este trabalho se propõe, buscou-se pensar em como se deu essa construção a partir das informações estabelecidas pelo autor.

É possível, pelas análises, concluir que todas as personagens são bastante rasas no sentido psicológico e físico, pois não se tem acesso a informações que possam elaborar essa construção, com ressalva das características determinantes para entender o decorrer da narrativa por meio de Pantaleão Pantoja, as demais não trazem ao leitor qualquer tipo de indício, formando, assim, uma interpretação livre tanto de caráter físico como psicológico. De forma que, com o suporte teórico, foi possível externar um à luz do outro, pensar nessas questões que, ao mesmo tempo, divergem e se completam. Pensar também nessa construção, na importância dela dentro da própria narrativa e ater-se a como isso se mostrou possível em relação ao ambiente e como a construção de tempo se organiza é fundamental. No próximo capítulo, são acrescentados o tempo e o espaço, dando continuidade ao que se busca dar conta aqui, atrelando um ao outro, apresentando como eles acontecem na narrativa e como esses dois elementos são determinantes para o entendimento da obra, juntamente com o estudo da personagem inserida neles, já que o romance em questão dá conta de atrelar as questões espaciais intrinsecamente com a caracterização de personagem, dando a elas um caráter determinado por cada lugar que ocupa.

¹⁹ Estamos aqui tratando de seu conceito a partir das redes de relações.

Além disso, o estudo das personagens deve, igualmente, levar em consideração as relações que elas estabelecem com o espaço e o tempo narrativos.

3.2 TEMPO E ESPAÇO NA NARRATIVA

A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. (BAKHTIN, 2011, p.34)

O tempo e o espaço contribuem, muitas vezes, de forma decisiva, no processo de construção das personagens. É por meio deles que se faz possível acessar determinados sentidos alcançados pela narrativa e compreender o comportamento assumido pelas personagens. Algumas vezes não é possível dimensionar um local físico, um espaço real, ou concreto; outras vezes, o tempo é artifício narrativo para um jogo com o leitor e, até mesmo, com as próprias personagens. Contudo, é importante registrar que as categorias de tempo e de espaço repercutem na configuração delas.

É possível contar uma história situando o tempo real, com marcações de datas, épocas, costumes, como, por exemplo, um fator histórico presente, mesmo que não em um romance histórico. Nesse sentido, é possível situar e assim estabelecer algumas questões acerca dos comportamentos. Assim como mencionado anteriormente na construção da personagem, o tempo e o espaço também podem ser variados e indeterminados. Para melhor compreender e dar início a esses pontos, é utilizado o conceito elaborado por Mikhail Bakhtin de cronotopo:

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo (tempo-espaço) é empregado em matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. O significado especial que ela tem na teoria da relatividade não é importante para nossos propósitos, estamos tomando-o emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente). O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como categoria formalmente constitutiva da literatura, não vamos lidar com o cronotopo em outras áreas da cultura (BAKHTIN, 1988, p. 211)

Dessa forma, para a obtenção do ponto em que essa categoria se constitui na literatura, procurou-se detectar e definir dois pontos indissolúveis. A articulação da trama é temporal,

portanto, aparentemente, acontece em tempo real na vida humana, diferentemente ao da narrativa e, assim, os acontecimentos adquirem uma relação:

No cronotopo artístico-literário 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, 1988, p. 211).

A respeito das questões temporais e espaciais, Bakhtin (1988) aborda as questões que transcorrem os movimentos literários dentro da narrativa, alterando o espaço e influenciando diretamente nos acontecimentos. Dessa forma, esses dois pontos constituintes de uma obra literária estão intimamente ligados, e é, dessa forma, que a análise é feita de acordo com os conceitos teóricos apresentados por Bourneuf e Ouellet (1976).

Tão importante como a contextualização do espaço em uma narrativa é a análise temporal inserida dentro e fora dela. Em seu estudo, Bourneuf e Ouellet (1976) possibilitam ao leitor refletir sobre as questões temporais de acordo com três pontos de vista muito relevantes para a condução da análise literária e, também, para a interpretação do texto, o qual está diretamente ligado com as relações exteriores.

De acordo com Bourneuf e Ouellet (1976), é possível analisar a questão temporal conforme três classificações estabelecidas. A primeira delas refere-se ao tempo da escrita propriamente dita, incluindo o local, o ano e as influências externas. Em seguida, o que Bourneuf e Ouellet (1976) denominam de tempo da aventura e refere-se ao tempo em que a narrativa se passa, bem como os tempos de marcação fornecidos pelo autor, sejam eles com o uso de recursos contados em minutos, horas, dias ou anos. Assim, é com esses marcadores que o leitor conseguirá determinar como a história se constitui, sendo tais elementos determinantes, como por exemplo, estações do ano ou, até mesmo, algum objeto, como o mais clássico de todos: o relógio indicando o passar das horas, que também pode ser utilizado com a finalidade de demarcar. Por fim, o tempo da leitura, definido por Bourneuf e Ouellet (1976) como o tempo da recepção da obra literária pelo público, a data em que ele é lançado e, assim, passa a ser de conhecimento geral e, dessa forma, é possível realizar também um panorama de sua recepção.

Para tanto, é importante ressaltar alguns pontos, pois influenciam de forma direta e determinante no que se refere à recepção do leitor e da sociedade como um todo. Esses três pontos formam uma espécie de configuração circular, em que é possível relacionar os

momentos entre si; e, por meio dessas questões, pode-se, de forma ainda mais precisa, entender e trazer para a análise informações relevantes.

Nos nossos dias – depois de Mallarmé –, com as pesquisas de Butor e dos colaboradores de *Tel Quel*, toma-se consciência da possibilidade de tratar o romance como um espaço onde o texto, página após página, se organiza à maneira de uma sucessão de quadros sobre um fundo físico que dá à narrativa a sua configuração própria. (...) o romance é, antes de tudo, considerado como uma arte temporal, ao mesmo título que a música. É discurso, quer dizer, implica, como deixa perceber a etimologia, sucessão e movimento. Se o quadro pode ser abrangido globalmente num instante, o romance tem de ser, primeiro, desenrolado, antes que o abarquemos por inteiro, antes que o capturemos plenamente. Além disso, não há personagens romanesco sem andamento, sem uma aventura, por mais simples que seja. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 169)

A respeito disso, é possível entender como o mecanismo do romance vai além daquilo que está escrito, daquilo que foi dito pelo autor. Ele está, igualmente, naquilo que não foi dito e no que o leitor seja capaz de relacionar à sua experiência de vida; pode, ainda, interpretar as questões externas que permeiam a publicação de uma obra, bem como o local de origem de sua escritura, o local onde passeiam suas personagens e o local de quem fala no discurso literário.

A importância assumida pelo tempo nas obras modernas mais significativas nem por isso facilita a missão do crítico, pois que a palavra tempo reveste significações diferentes consoante os quadros de referência que lhe damos. Tomemos para ponto de partida a distinção proposta por M. Butor nos seus *Essais sur le Roman*: [Ao abordarmos a região do romance, temos de sobrepor pelo menos três tempos: o da aventura, o da escrita, o da leitura]. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 170)

Tendo em vista e dando seguimento à análise do tempo na obra de Mario Vargas Llosa, é pelo esquema de estudos anteriormente definido na ordem em que Bourneuf e Ouelleut (1976) estabelecem, que este estudo segue, sendo o primeiro deles o chamado tempo da aventura. Em *Pantaleão e as visitadoras*, esse tempo pode ser acompanhado através dos informes militares que intercalam a narrativa, tendo em cada um deles a data completa em que foi encaminhado. Tem-se, já no início da narrativa, a primeira marcação de data, referida em 12 de Agosto de 1956, e, fechando esse ciclo, a última data mencionada que aparece nos jornais da cidade, dando conta do escândalo a respeito do sepultamento com honrarias militares de uma das prostitutas do Serviço de Visitadoras peruano, 6 de Janeiro de 1959. Período que Lídia Santos (1985) classifica como “hiper-realista”, correspondendo à época em que estava vigente o governo do presidente civil Manuel Prado, sucessor do general Odría,

apoiado pelas oligarquias e derrubado em 1962 em um golpe militar, faltando somente dez dias para completar seu mandato.

Por essas duas limitações impostas pelo narrador, valendo-se do artifício de meios de comunicação para estabelecer uma cronologia, o leitor consegue dimensionar o restante da narrativa, já que os eventos intercalados: “A primeira dimensão temporal a ferir a atenção dum leitor de romance é a da história. Em que época se situa a aventura contada? No presente? No futuro?” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 171). Nesse viés, percebe-se que a história do Capitão Pantoja está sendo contada no presente, e, de acordo com o desenrolar dos fatos, o leitor vai tomando conhecimento das ações e das movimentações de cada personagem, bem como do espaço em que elas estão.

Quer se trate de fazer entrar em 200 páginas os trinta anos da vida de uma mulher ou os dois minutos duma mudança de sinais luminosos de trânsito, o romancista tem de escolher um número restrito de aspectos, de acontecimentos, de pormenores. O que Maupassant escreve no prefácio de *Pierre et Jean* poderia aplicar-se tanto ao psíquico como ao social ou ao histórico:

Contar tudo seria impossível, porque seria preciso um volume, ao menos, por dia, para enumerar as multitudes de incidentes insignificantes que enchem a nossa existência.

[Fazer entrar tudo] num romance, esse desejo que obsessiona um dia ou outro todo o romancista, seja ele Rétif de La Bretonne, Balzac ou Gide, revela-se, portanto, impossível. O escritor terá de utilizar múltiplos processos para fazer esquecer a sua impotência para dizer tudo: resumos, bruscos saltos no tempo, sínopes, acelerações, etc.. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 172)

Esse recorte de tempo é necessário para narrar a história e reflete diretamente na forma como ela é contada. Ao optar por um determinado período, o romancista estabelece, também, como irá aprofundar tanto as questões envolvendo as personagens, como o espaço a ser explorado. Dessa forma, é possível entender de forma superficial ou minuciosa sobre o ambiente em que a história se passa, o que acarreta diretamente no efeito final para a compreensão do romance em sua totalidade.

O emprego dum tempo em vez dum outro, em todo o caso, corresponde a necessidades e objectivos particulares. (...) Mais do que o emprego dos tempos da gramática, é a própria substância de cada tempo romanesco que deve ser captada. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 178)

Como eles referem, a questão do emprego do tempo está intimamente ligada ao artifício da linguagem para expressar o andamento da narrativa. No entanto, a captação de como se dá o andamento, o passar dos dias ou anos, são essenciais. E ainda:

O tempo pode ser expresso não somente por indicações pertencentes à narrativa compreendida como uma sequência de episódios, mas também, e sobretudo, pela exploração dos recursos da composição e dos modos narrativos. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 183-4)

Nesse ponto determinante, é possível exemplificar, trazendo a forma como Llosa impõe ao leitor o tempo com base nos recursos linguísticos, como os informes em formato oficial, que contém data e local, e, mais adiante, com anúncios de jornais aplicados tal qual o original, dando a dimensão do passar do tempo. É, principalmente, nesses dois pontos em que a contagem do tempo, dentro da narrativa, é realizada e que, dessa forma, o leitor pode acompanhar os acontecimentos de acordo com o espaço temporal de cada um deles.

Logo após, está o tempo da escrita. Ao refletir como tais elementos constituintes da obra literária foram elaborados pelo autor, pode-se perceber os fatores que mais indicam sua produção através de informações dadas, muitas vezes por ele mesmo. Primeiramente, quanto tempo se levou para escrever e definir todo o texto, qual foi seu tempo de escrita? Foi contínuo? Foi reescrito por diversas vezes e de diferentes formas? E assim por diante. Essas e tantas outras questões norteiam a interpretação e suscitam, no leitor, o desejo de uma análise mais aprofundada.

A duração da composição, tal como o momento da escrita, reveste-se de uma importância considerável. Não é indiferente escrever um romance em oito dias, como Simenon, ou em cinco anos, como Flaubert. (...) A obra romanesca, com efeito, arrisca-se sempre a estar em atraso face à evolução do seu ator. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 190)

A obra *Pantaleão e as visitadoras* é descrita por Mario Vargas Llosa como um suspiro entre as demais criações pelo fato de ter sido usado o recurso humorístico, possuindo, assim, um tom mais leve, menos preocupado com as questões reais externas a ela, totalmente contrário, por exemplo, à narrativa *A guerra do fim do mundo*, em que construiu sua primeira novela de cunho histórico, valendo-se da Guerra dos Canudos e, paralelamente, a outro romance, do escritor brasileiro Euclides da Cunha, *Os sertões*. E talvez seja por isso, também, segundo ele, tenha sido sua obra mais rápida de escrever. Lídia Santos (1985) menciona em seu texto alguns fatores externos e históricos que contribuíram e serviram de influência para o escritor durante o período da composição da obra, como a revolução de 1968, marcada por uma possível/provável falta de mentalidade militar no governo na época da publicação do livro em razão do período anterior vivido, tendo desvirtuado a revolução das tendências nacionalistas. Esses e outros fatores são importantes para a compreensão da narrativa como um todo e, dessa forma, trazem perspectivas pontuais na interpretação e no entendimento dos

movimentos causadores da composição, bem como das personagens e de suas características posicionadas na trama de *Pantaleão*.

E, encerrando a tríplice temporal estabelecida por Bourneuf e Ouellet (1976), situa-se o tempo da leitura. É por meio dele que é possível entender a leitura de um romance de acordo com o tempo de seu leitor, perpassando os anos de sua publicação e escrita. A respeito disso, ele refere o seguinte:

Há sempre um desajuste entre o momento em que o leitor toma conhecimento da história e o momento em que a aventura se passa ou é contada. Com os anos, o desajuste aventura-escrita permanece o mesmo, mas o afastamento entre o tempo da escrita e o da leitura varia, até ao ponto de mudar o alcance ou o sentido dum livro de uma geração para outra. Isso fazia dizer recentemente a Julien Grren, no prefácio à nova edição (1970) de *Tempo fáciles*: [Os anos transformam os livros. Erraríamos de disséssemos que envelhecem; tornam-se outros...]. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 192)

A publicação original de *Pantaleão e as visitadoras*, datada do ano 1973 de sua primeira publicação, difere um pouco em relação a que se tem nos dias de hoje; trabalha-se com a última edição, que conta com um prólogo do autor datado de 1999 e, portanto, anterior ao Nobel e posterior à repercussão das primeiras publicações, bem como do filme realizado a partir da história contada por Llosa. Importante ressaltar que a história do capitão Pantoja foi pensada paralelamente ao romance como roteiro de um filme²⁰, com a combinação do cineasta José Maria Gutiérrez (a quem Mario Vargas Llosa dedica a edição em questão), e, posteriormente, trabalhando ambos em conjunto no que, segundo Llosa, denominou-se uma “catástrofe”. O que não impediu o sucesso da narrativa literária imediatamente à sua publicação. Ainda segundo Bourneuf e Ouellet (1976), é necessário pensar que o “afastamento entre a experiência da leitura e a da escrita é ainda acentuado pela evolução do sentido das palavras e pela mudança dos modos de vida e de pensamento duma época para outra”. Nesse sentido, pode-se refletir em torno das questões envolvendo o tom cômico da narrativa de acordo com seu impacto a partir da publicação chegando aos leitores na ocasião.

Sem negar a necessidade, no plano literário, do [realismo subjectivo] para transmitir uma determinada visão do mundo, pode-se duvidar do seu fundamento para eliminar todo e qualquer desajuste entre a consciência do leitor e das personagens. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 194)

²⁰ *Pantaleão e as visitadoras* (Pantaleón y las visitadoras). Fonte: <<http://artigosdecinema.blogspot.com.br/2010/10/pantaleao-e-as-visitadoras-pantaleon-y.html>>

O possível desajuste entre a consciência do leitor e das personagens, como os teóricos referem, pode ser entendido de maneira um tanto quanto ampla, sob o prisma de que ambos possuem um elo que estabelece relações com o texto e com aquele que o lê: o leitor. Ainda nesse aspecto, Bourneuf e Ouellet (1976) referem que:

O próprio acto de ler, de decifrar um texto implica o risco de tornar ainda mais opaco o quadro de projeção – o [intermediário] – que constitui a escrita. No meio duma reflexão sobre o seu próprio entendimento de escritor. Claude Mariac sublinha com justeza que a natureza discursiva da linguagem escrita o impede de exprimir perfeitamente o carácter global e instantâneo da percepção, e, por isso mesmo, torna inevitável o desajuste temporal entre a escrita e a leitura. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 194)

E ainda afirma que “não é apenas a significação das obras que muda com o tempo; a função em prática da leitura numa dada sociedade impõe ao escritor, de bom ou mau grado, constrangimentos.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 195). A partir desse ponto, é possível analisar e refletir como é possível ler uma obra situada no período de sua publicação, carregada de intertextos representativos para aquele momento, envolvendo questões sociais, econômicas e políticas, e, anos mais tarde, por outro processo também de leitura, entender aquele período de outra maneira, então, com o olhar mais aberto e, diga-se, mais livre para interpretar.

A conjuntura sócio-económica impõe igualmente os seus constrangimentos. A extensão dos romances, por exemplo, ligada aos custos de produção e ao nível de vida dos leitores, influi inevitavelmente sobre a técnica romanesca. A geração de leitores nascida com a televisão e formada pelos meios áudio-visuais não terá nem as mesmas motivações, nem a mesma armadura intelectual para abordar a obra romanesca, o que terá forçosamente uma influência determinante sobre a evolução do género. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 196)

As questões explanadas no trecho anterior são de extrema importância e podem ser colocadas em todas as formas de leitura e de publicação de acordo com o tempo em que as mesmas se encontram inseridas. Para tanto, pode-se refletir sobre a forma como Mario Vargas Llosa publica, no ano de 1973 o romance *Pantaleão e as visitadoras* e, por meio dele, seja possível elaborar algumas questões e influências motivadoras, que serviriam como indicador do então sucesso vivido pela personagem de Pantaleão. As condições da data da publicação já foram referidas e, a partir delas, pode-se dimensionar o impacto no ato da leitura.

Finalizando este capítulo, as relações do romance com as questões espaciais são tratadas. Trazendo para o romance de Llosa, é possível pensar, primeiramente, no espaço que está amplamente definido desde o início da narrativa e chegar até esse ponto é importante para

o estudo que se pretende realizar no âmbito da carnavalização, conceito também bakhtiniano que será detalhado adiante.

O primeiro espaço constituído em *Pantaleão e as visitadoras* é revelado logo no começo da narrativa, quando Pantaleão é transferido para a cidade de Iquitos, localizada na Amazônia do Peru. Sabe-se que a cidade de fato existe, ou seja, Vargas Llosa se valeu de um lugar físico, e é provável que o conhecia bem, já que o Peru é seu país natal. Dessa forma, tem-se a primeira indicação espacial relevante para a narrativa.

A partir disso, o leitor é levado a descrições de um lugar extremamente quente e tropical, o que, segundo os soldados, torna ainda mais difícil conter as necessidades sexuais, situação comprovada mais tarde pelo próprio Capitão Pantoja, ao mudar completamente seu comportamento sexual com a esposa Pantita e, mais adiante, se envolvendo com uma das visitadoras, a brasileira.

- Olhe esta lista – coça a testa o Tigre Collazos. – Quarenta e três grávidas em menos de um ano. Os capelães do padre Beltrán casaram umas vinte, mas, é claro, o problema exige medidas mais radicais que os casamentos forçados. Até agora, castigos e vinganças não mudaram o panorama: todo soldado que chega na selva vira logo um porra-louca.

(...)

- Deve ser o calor, o clima, não acha? – se anima o Tigre Collazos.

- Pode ser, general – gagueja o capitão Pantoja.

- A umidade morna, essa exuberância da natureza – passa a língua pelos lábios o Tigre Collazos. – Sempre acontece comigo: é chegar na selva e começar a respirar fogo, sentir o sangue ferver. (p. 16)

De antemão, destacam-se três espaços determinantes e influentes para a história. De forma macro, destaca-se a cidade para a qual o Capitão foi transferido, e, então, de forma micro, são estabelecidos os três locais em que a narrativa transcorre: o exército, a casa onde Pantaleão mora e, por fim, o seu local de trabalho, o alojamento. Bourneuf e Ouelleut (1976) afirmam que “longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (p. 131). Esses espaços múltiplos remetem à ideia de cruzamento entre eles, ao passo que, através da personagem principal, transita entre todos; contudo, esse ato sofre alterações no que diz respeito a seu comportamento, e é por isso que a questão espacial na obra de Vargas Llosa se torna importante para compreender os demais elos dessa rede de relações.

Adiante dos acontecimentos, uma nova figuração ao trabalho de Panta o recoloca em outras circunstâncias para realizar seu trabalho, conhecendo um novo espaço em que deverá

ser realizada a nova missão que lhe foi atribuída: “- Já deu uma olhada no seu centro de operações? – enche de novo os copos o de Iquitos pode se aproximar desse depósito do rio Itaya, sob pena de trinta dias de prisão.” (p.24).

Como feito no início do capítulo, destinado ao estudo da personagem, neste ponto são referidas algumas questões importantes relacionadas ao tempo e ao espaço e como cada um influencia no comportamento da personagem principal. Para tanto, foi elaborado um esquema, demonstrando cada espaço com as personagens que integram cada um deles com a finalidade de dar um panorama mais específico e, assim, apresentar os espaços por onde se movimentam as personagens. Observe-se:

Casa	Exército	SVGPPFA	Outros
Pocha, Senhora Leonor	Bacacorzo, Tigre Collazos, Capitão Mendoza, General Victoria, Coronel Augusto Valdés, Coronel López López,	Brasileira (amante de Panta), Chucupe, China Porfírio, Roger Scavino, Visitadoras (várias)	Sinchi (radialista) Padre Beltrán

Como se pode perceber no quadro anterior, há distintamente uma distribuição evidente quanto aos espaços e suas relações com as personagens. É possível afirmar que, de acordo também com o espaço, o comportamento de cada uma delas será demarcado.

Na primeira coluna, as integrantes da casa são a família da personagem principal e é lá, um local tradicionalmente familiar, que se encontra protegida a personalidade original que já se conheceu anteriormente. A casa, nesse caso, funciona como símbolo do espaço sagrado, onde há o respeito e onde não há a quebra das boas maneiras. Sendo assim, durante a narrativa, percebe-se que todos os acontecimentos ligados à negatividade e às atitudes com viés negativo acontecem fora de lá. Esse espaço vem a tornar-se uma espécie de reduto carregado de positividade durante toda a narrativa.

O segundo espaço refere-se ao exército como instituição, já que o trabalho no serviço de visitadoras, apesar de ser uma missão imposta pelos comandantes da ordem militar, não é reconhecido pelos mesmos em razão de manter as aparências, impedindo que se torne visto de

forma negativa pelos cidadãos. Nesse espaço retratado no romance percebe-se sempre uma ordem hierárquica e típica àquilo que se conhece como exército, seja de qual país for. Assim como a casa, ele se mantém carregado de positividade e autoridade perante os soldados e a cidade como um todo. Mesmo quando há a quebra na conduta da personagem do Capitão Pantoja, em detrimento de sua missão, as ordens militares sempre prevalecem e o caso é tratado como altamente grave.

No quadro, no terceiro espaço, tem-se o Serviço de visitadoras; localizado longe da casa e do exército²¹, ele acaba por se tornar a segunda casa do Capitão Pantoja. Tal local é responsável diretamente por sua transformação ao longo da narrativa, tendo em vista que é nele onde acontece diretamente seu novo trabalho, e é onde há a construção do serviço de prostitutas. No âmbito desse espaço, a personalidade e sua forma de agir, antes carregada de positividade, agora está deturpada, deixando do lado de fora suas convicções e figura de bom homem e de marido fiel, mudando drasticamente ao envolver-se com a prostituta brasileira. O sistema organizado neste espaço, de certa forma, obedece a algumas normas e observa uma hierarquia semelhante àquela presente no exército.

²¹ Trataremos por exército somente o local inicial das atividades do Capitão Pantoja, apesar de tratar-se de uma missão denominada pela instituição, não é reconhecida oficialmente pela mesma e dessa forma mantém-se destacada dela.

4 PANTALEÃO E AS VISITADORAS: AS POSSIBILIDADES DO RISO

“É pela ironia que começa a liberdade”.

Victor Hugo

A escrita, de uma forma geral, é reconhecida pela representação que possui a respeito do direito de pensar, de exprimir opiniões, pois é pelo uso desse artifício que a arte pode também ser representada. A ironia, nesse sentido, possui o poder de expressão, às avessas, já que é com esse recurso que aquilo que é dito passa a ter dupla interpretação, e não somente isto, mas invocando o interlocutor a refletir sobre as questões expostas, totalmente opostas àquilo que é dito e tido como verdade. É nesse ponto que está, de forma crucial, a liberdade.

Sendo assim, é a partir dessas considerações que se prossegue a leitura da obra *Pantaleão e as visitadoras* de Mario Vargas Llosa, pelo viés humorístico, irônico, paródico e carnalizado de questões sociais e históricas presentes na obra, valendo-se dos recursos literários para não só compreender determinados fatos sociais, mas para resguardar, pela arte, sob a perspectiva da paródia, por exemplo, questões relativas a vivências e experiências passadas, as quais, por algum motivo, não carecem de relatos reais.

Foi com esse ponto de partida que se definiu este romance como de suma importância para exemplificar como uma narrativa pode se valer dos mais variados recursos para marcar uma época e, como no caso de Llosa, transformar uma publicação em um marco em sua trajetória literária, já que com ele é inaugurado um período específico em suas publicações e no modo como escrevia até então, e também em sua vida pessoal, já que, como já mencionado anteriormente, em muitos de seus romances está inserida sua vida particular. *Pantaleão* está colocado nesse eixo, tendo em vista suas declarações a respeito de ter presenciado de fato um serviço de visitadoras ou algo muito próximo disso.

Nos capítulos anteriores, foi apresentada uma análise específica para cada um dos elementos propostos por Bourneuf e Ouelleut (1976), relativos à construção de um romance formando uma grande “teia”. Esses elementos são as personagens, agentes integrantes da obra, o tempo, bem como suas três derivações, e o espaço onde a narrativa acontece, este podendo oscilar de acordo com as personagens inseridas e o tempo de cada uma delas. Dessa forma, a “teia” de um romance está completa.

O romance em questão possui elementos que vão muito além do que foi comentado até agora; ressalta-se, então, então, que, para que haja a combinação desses elementos, a personagem atuante, em um determinado período de tempo, é imprescindível. A maior peculiaridade do romance, pensa-se, está justamente na forma como ele é construído e nos recursos narrativos utilizados por Vargas Llosa, como o tom de humor que está presente já no primeiro capítulo, levando o leitor a uma experiência divertida e ao mesmo tempo rica, o autor alterna os modos de narrar, assim, reproduz as mais diversas perspectivas e “vozes literárias” atuando de forma conjunta. A partir disso, neste capítulo, é proposta a análise da obra *Pantaleão e as visitadoras* com base nos conceitos que Bakhtin²² denominou sob o prisma do riso, da ironia, da paródia e da carnavalização, pontuando as questões pertinentes a cada um deles e ligando-os diretamente ao romance de Mario Vargas Llosa.

4.1 RISO

Como já referido anteriormente, alguns teóricos classificam esta obra como “o descobrimento do humor”, pois é a partir dela que há uma mudança na escrita de Llosa, tanto na forma como no conteúdo, bem como a utilização de artifícios narrativos na busca por uma escrita de tom “descompromissado”. Sendo assim, analisá-la por esse viés se torna imprescindível, dada sua importância no conjunto da obra literária de Llosa e da literatura hispano-americana. Ao “descobrir o humor”, *Pantaleão e as visitadoras* se torna ícone sob esse viés e importante para entender a evolução no âmbito da linguagem narrativa quando se intercalam diversas vozes e diversos artifícios textuais em prol de um texto que marca um período, uma época.

A narrativa de Mario Vargas Llosa é responsável por trazer à tona questões polêmicas, principalmente, em relação à instituição militar, valendo-se assim de um órgão em que as regras e a hierarquia são fundamentais e altamente reconhecidas porque remetem à confiança e à ordem. Dessa forma, o uso do riso é fundamental para a refiguração dos estereótipos já consagrados no imaginário popular, substituindo algumas questões e agregando informações responsáveis por tornar a obra tão peculiar. Bakhtin permeia as questões envolvendo o riso

²² Sabemos da existência de outros teóricos que contemplam os assuntos tratados neste capítulo, de modo que optamos por concentrar nossa análise através da visão de Mikhail Bakhtin.

desde a Idade Média, ressaltando pontos importantes para seu entendimento, bem como as formas que equivalem seu uso.

É indispensável colocar ao lado do universalismo do riso da Idade Média seu segundo traço distintivo, isto é, sua ligação indissolúvel e essencial com a liberdade... Essa liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. (BAKHTIN, 2013, p. 77)

Um ponto interessante explanado diz respeito ao riso como liberdade. Em suas diversas formas possíveis de uso, tanto pela comicidade quanto, até mesmo, pelo viés sério, o uso da liberdade é latente. Mesmo que, como refere Bakhtin, seja relativa em alguns momentos, o significado da união da liberdade por meio do riso se torna sintomático ao refletir nas cenas de Pantaleão à frente de sua “equipe de visitadoras”.

O uso de “livrinhos” como auxílio comprovadamente científico para acelerar o processo na prestação de serviços é um exemplo disso, tendo em vista o local em que essas personagens se encontram e a patente militar do comandante:

- Porque, além de mulheres, ele também distribui pornografia nos quartéis – bate na mesa o padre Beltrán. – Sei muito bem, capitão Pantoja. Na guarnição de Borja, aquele seu ajudante anão distribuiu estas imundícies: Duas noites de prazer e Vida, paixão e amores de Maria, a Tarântula.
- Com a intenção de acelerar a ereção dos praças e ganhar tempo, comandante – explica o capitão Pantoja. – Agora fazemos isso regularmente. O problema é que não temos material suficiente. São edições baratas, que se deterioram ao primeiro manuseio. (p. 97)

Na cena descrita, é possível perceber, no discurso da personagem de Pantaleão, a seriedade com que conduz seu trabalho ao longo de toda a narrativa. Mesmo em momentos em que é motivo de riso por parte das outras personagens, tanto de sua missão como de sua conduta, ele mantém sua seriedade para o bom funcionamento de seu trabalho. Assim, é possível observar como os discursos estão alternados nesse sentido, em que o riso é por conta do leitor, tendo em vista a situação, mas que, para Pantaleão, tudo deve correr na mais absoluta normalidade.

Ao falar de humor, há, usualmente, o direcionamento para questões ligadas ao cômico, ao riso. No dicionário Aurélio, encontra-se, como definição da palavra humor, “a capacidade de perceber, apreciar ou expressar o que é cômico ou divertido”²³.

Dessa forma, e a partir desses conceitos iniciais, esta dissertação dá seguimento aos demais estudos bem como, de forma conjunta, à análise da narrativa literária.

Essa seriedade exclusiva da ideologia defendida pela Igreja oficial, trazia a necessidade de legalizar, fora da igreja, isto é, do culto, do rito e do cerimonial oficiais e canônicos, a alegria, o riso, e a burla que deles haviam sido excluídos. Isso deu origem a formas puramente cômicas, ao lado das formas canônicas. (BAKHTIN, 2013, p. 64)

Assim como na obra de Llosa, a Igreja possui um papel representativo, trazendo a significação da qual Bakhtin (2013) se refere, colocando personagens, como o Padre Beltrán, diretamente ligadas aos espaços em que o “profano” é mencionado, dessa forma as questões de ambos os espaços andam em conjunto.

Entre tantas características importantes, Santos (1985) descreve a narrativa de Mario Vargas Llosa como uma espécie de “polifonia textual”, e este ponto é determinante, tendo em vista a grande importância que a linguagem possui no texto; talvez, esse seja um dos grandes conceitos direcionados para nomear esta narrativa. Ao valer-se do termo polifonia, mundialmente conhecido por Bakhtin e considerado por ele a realização literária do dialogismo²⁴, principalmente no estudo da obra de Dostoiévski, em que ele estabelece nomenclaturas importantes para exemplificar como as diversas vozes e narradores, dentro de uma narrativa, possuem efeitos diversos, fenômeno esse muito raro e difícil de encontrar, ela faz uso do conceito de polifonia para dar nome ao recurso utilizado por Llosa:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no

²³ Fonte: <<https://dicionariodoaurelio.com/humor>>

²⁴ Ciência das relações formulada por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo. O dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se, deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais. Todos os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um EU para o OUTRO. (MACHADO, 1995, p. 310)

romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2015, p.5)

Realizando a união de dois conceitos, Santos (1985) cria um terceiro que é capaz de contemplar e abranger o que se observa em *Pantaleão e as visitadoras*, quando o leitor se depara com tantos formatos de narrativa e alternância de narrador. Assim, a polifonia, neste romance, está no texto e em sua construção, por isso o uso da expressão “polifonia textual”, que contempla os recursos encontrados ao longo da narrativa. As diversas formas de narrar na obra dão exatamente esse sentido ao leitor. Por meio dos informes em formato oficial, dos diálogos das personagens de forma intercalada, alternando os espaços de cada uma delas, das cartas em que Pocha se comunica com a irmã, da voz do narrador, e das notícias de jornais, trazendo diversos tipos de notícia a respeito do mesmo assunto, algumas vezes o leitor é encaminhado ao enredo e aos acontecimentos paralelamente em diferentes espaços. Dessa forma, pelas personagens, é possível perceber, de forma mais ampla como em uma tela de cinema, como os mecanismos narrativos empregados acontecem.

Durante o romance, nas cenas retratadas, seja pelo narrador ou pelos diálogos, é possível perceber a presença do humor e do riso como consequência; segundo Bakhtin (2015), “é como se víssemos um vestígio do riso na estrutura da realidade a ser apresentada, sem ouvir o riso propriamente dito”. No trecho a seguir, é possível exemplificar como isso acontece.

Acontece que um dia, era bem cedo e ainda estávamos deitados, ouço a batida na janela, “Lavadeira! Têm roupa?”, e eu tinha juntado muita roupa suja, porque aqui, com esse calor, é horrível, você transpira demais, tem-se que trocar duas e até três vezes por dia. Então pensei, ótimo, que lave a roupa desde que não cobre muito caro. Gritei, espere um momento, levantei de camisola e fui abrir a porta. Eu tinha que suspeitar que alguma coisa esquisita estava acontecendo, porque a menina tinha pinta de tudo menos de lavadeira, mas eu, como sempre, no mundo da lua. Cafoninha, mas até que apresentável, toda apertada para ressaltar as curvas, é claro, com as unhas pintadas e toda arrumadinha. Olhou para mim de cima a baixo, muito surpresa, e eu pensei, o que está havendo, por que está me olhando desse jeito. Disse, entre, ela se meteu na casa e antes que eu falasse alguma coisa viu a porta do quarto e Panta na cama e, zás, foi direto e se plantou, sem mais nem menos, na frente do seu cunhado, numa posição que me deixou vesga, com as mãos nos quadris e as pernas abertas feito galo de briga que vai atacar. (p. 63)

Na citação retirada do romance de Llosa, Pocha está enviando uma carta à irmã Chichi, relatando sua vida na nova cidade para onde foram transferidos em razão do trabalho de seu marido. É possível perceber a ingenuidade no discurso da jovem, sem se dar conta do ambiente em que está e nem capaz de imaginar do que se tratam aquelas mulheres “lavadeiras”.

Retomando as questões envolvendo o humor, Bella Jozef (2006) reflete como o uso desse elemento pode refletir em uma obra literária e no uso comum.

O humor é dimensão importante para representar a experiência humana, como instrumento de conhecimento do mundo: serve para violentar os clichês e afastar o receptor de formas familiares e da repetição despersonalizada das frases feitas. Com isto ocorre uma revitalização de formas inertes embora uma das condições de gozo artístico, segundo Aristóteles, é o reconhecimento do conhecido, que se dissimulou sob novas formas.

O humor empresta algo de maquinal aos gestos e atitudes para reduzir o patético e grave, a tensão do trágico a que a condição de ‘ser homem’ não consegue escapar. (JOZEF, 2006, p.269)

A autora ainda afirma que “o riso fundamentalmente ambivalente, é o lugar do paradoxo e da transgressão, é o jogo pleno do respeitar e transgredir das regras” (JOZEF, 2006, p.271). Essa transgressão e a forma suave, pela qual o humor é responsável por trazer ao texto leveza, são os pontos essenciais a dar nova forma aos discursos, sejam eles literários ou não. De certa forma, ao revitalizar o discurso, é possível trazer à toa outras questões sob outros aspectos, outra “roupagem”.

Ao universalismo e à liberdade do riso da Idade Média liga-se a sua terceira característica marcante: sua relação essencial com a verdade popular não-oficial... O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito... Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. (BAKHTIN, 2013, p. 78)

Ao tratar de questões ligadas ao poder, como a instituição militar e a igreja, Vargas Llosa estabelece uma leitura diferenciada por meio dos artifícios possíveis para a interpretação da literatura através do estudo de Bakhtin envolvendo a história do riso e apropriando-se dela para narrar uma história verossímil em seu país de origem.

O riso da Idade Média, que venceu o medo do mistério, do mundo e do poder, temerariamente desvendou a verdade sobre o mundo e o poder. Ele opôs-se à mentira, à adulação e à hipocrisia. A verdade do riso degradou o poder, fez-se acompanhar de injúrias e blasfêmias, e o bufão foi o seu porta-voz. (BAKHTIN, 2013, p. 80)

A história do riso, a qual Bakhtin se propõe a apresentar, perpassa os séculos e a evolução da sua interpretação. Inicialmente obtido de forma a ser interpretado pelo formato sério, ele foi sendo modificado, sendo o protagonista de uma quebra de questões sociais e políticas, até os dias de hoje. Sua característica principal, ligada à verdade e à liberdade, atua de forma a degradar o poder, como reflete Bakhtin. Nesse sentido, é possível pensar na quebra de paradigmas que foram sendo feitos em razão disso. O bufão, na figura de porta-voz, possuía a função de trazer à tona a verdade por intermédio do riso, a partir dele estabelecendo um novo formato para sua concepção.

A ambivalência se coloca como uma palavra-chave: o poder que o riso possui se torna também libertador e objeto de purificação e transformação ao se tornar ambivalente.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. Essas são as funções gerais do riso na evolução histórica da cultura e da literatura. (BAKHTIN, 2013, p. 105)

Se ao narrar uma história é possível, pelo uso dos recursos textuais, dar um tom humorístico, irônico ou sério, o riso age de forma crucial para realizar uma espécie de ruptura, abordando questões de caráter sério, como a exemplo do exército ou da igreja. Nesse sentido, é o riso que possui elementos determinantes para transformá-los, retirando possíveis formatos didáticos e doutrinadores.

4.2 IRONIA

Como já mencionado anteriormente, em alguns pontos referentes ao riso e ao humor, a ironia, da mesma maneira, possui a função de tratar de algo relativamente sério pelo viés ambivalente para dar a ele outra leitura, outra interpretação para além daquilo que está dito.

Para adentrar nas questões necessárias, parte-se do uso cotidiano e mais conhecido do conceito de ironia:

Ela pode ser utilizada, entre outras formas, com o objetivo de denunciar, de criticar ou de censurar algo. Para tal, o locutor descreve a realidade com termos aparentemente valorizantes, mas com a finalidade de desvalorizar. A ironia convida o leitor ou o ouvinte, a ser ativo durante a leitura, para refletir sobre o tema e escolher uma determinada posição.²⁵

Assim, como é possível perceber na citação, a ironia, na maioria das vezes, age com o intuito de desvalorizar, e, para que isso ocorra, é necessário uma afirmação anterior ou uma informação real e de conhecimento prévio do público que irá recebê-la, caso contrário não terá efeito satisfatório na compreensão desse jogo de informações.

Ademais, segue-se com a autora Bella Jozef (2006) sobre esse ponto. Ela ressalta que “a ironia pouco satírica é o resíduo anti-heróico da tragédia, concentrando-se no tema de uma derrota enigmática” (p.270).

Quando o leitor adentra na vida da personagem de Pantaleão Pantoja, já é possível perceber tais marcas, principalmente quando relacionadas a outras personagens, a exemplo do tratamento que recebe de sua mãe, que o coloca em uma espécie de posição rebaixada por sua condição de dependência em relação a ela, justamente ele, um capitão respeitado.

A ironia é tomada de consciência, em oposição à aceitação superficial e inconsciente da aparência dos seres. Ela parte de uma salutar desconfiança de que a aparência não é a realidade, e explora essa dissociação. A ironia revela escondendo, assim ela não se faz no texto, mas no intertexto. A consciência irônica nega-se para melhor afirmar-se. (JOZEF, 2006, p. 272)

²⁵ Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ironia>>

A ironia é uma alegoria ou uma pseudologia, pois ela pensa um significado e, à sua maneira, diz outro. A linguagem humana é naturalmente alegórica, mantendo com o pensamento expresso uma relação complexa (JOZEF, 2006, p.272).

A ironia deixou de ser mera figura de retórica, capacitando o ser humano a descobrir o sentido do universo, tornando-se elemento conscientizador e crítico. O humor seria um matiz da ironia. Aquele faz-nos duvidar da realidade, esta diz como a realidade deveria ser. Seu distanciamento máximo e com intenção moralizante produz a sátira. Ambas necessitam da cumplicidade do leitor. (JOZEF, 2006, p.273)

Dessa forma, Lídia Santos (1985) ainda reflete sobre a linguagem como uma possível personagem atuante na narrativa, tamanha sua importância para a construção dos elementos dispostos a transformar o rumo da história:

É na linguagem que se torna clara a dupla construção lúdica do romance – em primeiro lugar, ela deixa nu a representação a nível do enunciado: o Serviço de Visitadoras é uma farsa, não é sério, está alijado da vida corrente, é, portanto, jogo. Mas, paralelo a esse, há o jogo a nível da enunciação, isto é, a representação efetuada pelo jogo paródico, que reintepreeta a moralidade fossilizada de um sistema social que também não é sério, que age na esfera da representação, sendo os seus documentos oficiais, a sua escritura, enfim, o atestado dessa organização fundada na farsa, sendo esta, por isso, puro jogo também. (SANTOS, 1985, p.171)

Nesse sentido, as personagens e a própria construção delas por meio dos recursos de tempo e espaço podem não ser o mais importante para a narrativa, são eles que dão ao leitor as informações necessárias a respeito das características e da movimentação dos acontecimentos, mas é pelo uso dos termos e da linguagem que se chega à construção do texto. Ressalta-se, aqui, e se coloca de forma definitiva a importância do jogo para que haja a interação com o leitor e, assim, ele perceba que se trata de uma obra que se vale do recurso da ironia, do riso e também da carnavalização para constituir sua narrativa, sem esses elementos não seria possível fazer a construção necessária: “O jogo é um modo de expressão, tem um valor catártico. Em sua irreversibilidade, toma forma dramática, e este caráter dramático condiciona a saída da aventura na qual se engaja o jogador.” (JOZEF, 2006, p.279).

Como ela refere, o termo “farsa” faz todo sentido ao se pensar nos artifícios utilizados e mencionados anteriormente, a exemplo dos informes, tidos e circulados como documentos oficiais em termos também oficiais, obedecendo às regras e às normas estabelecidas para qualquer serviço prestado pelo exército.

Ora, se em toda a hierarquia há um consenso sobre a natureza lúdica desse “Serviço”, só podem ser vistos com estranheza aqueles que não obedecem às regras do jogo. O humor, que tem sido ressaltado como a tônica do romance, funda-se justamente nesse ponto. Rimo-nos de Pantaleão porque ele nos parece como um ser imprevisível no contexto de parecer que predomina nos demais personagens. Único a encarar o Exército como um lugar de ser, Pantaleão produz, com seu procedimento sério, um efeito de contraste à representação geral. Nesse sentido, a estruturação do cômico, na medida em que é a percepção de algum tipo de contraste que o determina. (SANTOS, 1985, p. 172)

A figura de Pantaleão, segundo ela, é a única a de fato levar a sério seu trabalho de forma emblemática, não somente pelo viés de personagem significativo no sentido amplo da palavra, (como aquele que é essencial para o enredo e pelo qual a trama se desenrola), mas, também, pelo fato de que aquilo que ele significa como figura representa diante das outras personagens, sua seriedade e postura se tornam pontos de referência quando se fala em um serviço de prostitutas. Ademais, é a partir de seu comportamento que se pode elaborar a construção das demais personagens e perceber os recursos utilizados, ativando uma espécie de mecanismo intertextual que coloca todas essas situações engraçadas, mas contrapostas e absolutamente sérias para a figura central da questão.

Bella Jozef (2006) afirma que “a ironia é a aparência do sério enquanto o humor é o sério da aparência” e que, por meio dela, o escritor obtém a tentativa de mudar o mundo ou ainda de pretender transformá-lo. Nesse sentido, ela não somente possibilita algum tipo de visão subjetiva das coisas, como ela ainda favorece “um distanciamento ambivalente, ao sublinhar o grotesco e o fictício”.

4.3 PARÓDIA

A paródia, conceito indissociável do nome de Mikhail Bakhtin, integrante da “sátira menipéia”, é uma das formas de introduzir e organizar o plurilinguismo no romance, juntamente com o humor e a ironia. É pelo discurso paródico que a condução do processo de inversão é feita, conferindo ao discurso um aspecto de ambivalência próprio do discurso carnalizado, o qual se discute adiante. Para o autor, “o parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’. Por isso a paródia é ambivalente.” (BAKHTIN, 2015, p. 145). Tendo em vista o termo ambivalente como uma das interpretações da paródia, é possível analisar pontos que funcionam como determinantes para a compreensão inicial da paródia. Exemplificando por meio da narrativa em questão, existem alguns elementos

formadores desse contexto como um todo. O primeiro deles diz respeito à instituição militar, a qual foi referida algumas vezes; em seguida, o serviço de prostituição, amplamente conhecido como uma “profissão”, e responsável por carregar consigo significados ligados ao proibido, à imoralidade, uma vez que se trata de uma mulher vender o corpo, por dinheiro, oferecendo um serviço sexual. Com esses dois elementos abordados por Llosa, já seria possível entender de que forma, de acordo com as reflexões de Bakhtin, a ambivalência age no discurso narrativo.

Dessa forma, ao realizar a união dessas duas situações, é possível entender a paródia em seu sentido de “duplo destronante” e do “mundo às avessas”. O primeiro é responsável por, de forma literal, destronar aqueles que, de certa forma, encontram-se em um trono em razão de sua condição social e/ou trabalho na obra do escritor peruano. O segundo por introduzir, nesse ambiente “destronado”, aquilo que se refere ao imoral, ao incorreto por parte daqueles que fazem parte da organização detentora da ordem. Inevitavelmente, a paródia, nesse sentido, terá como causa, o cômico, o humor, o riso, os quais foram explorados anteriormente.

Citam-se, a seguir, com o objetivo de exemplificar a comicidade e também como essa personagem é representativa diante do contexto geral do enredo, dois trechos que servem para demonstrar como Pantaleão não entra no jogo. Sobre isso, Lídia Santos (1985) faz referência, e, por isso, torna o desfecho ainda mais emblemático e surpreendente, onde a paródia e a seriedade estão em contraponto:

- As visitadoras prestam um serviço às Forças Armadas não menos importante que o dos médicos, dos advogados ou sacerdotes incorporados – vê um raio serpentear entre as nuvens de chumbo, espera e ouve o estrondo do céu o capitão Pantoja. – Sinto muito, general, mas de fato é isso mesmo e posso demonstrar. (p. 228)
- Todos os nossos cabos e soldados rendem mais, são mais eficientes e disciplinados e suportam melhor a vida na selva desde que o Serviço de Visitadoras existe, general – pensa na segunda-feira Gladyzinha vai fazer dois anos, se emociona, sente tristeza, sussurra o capitão Pantoja. – Todos os estudos e pesquisas de opinião que fizemos provam isso. E as mulheres que desempenham essa tarefa com verdadeira abnegação nunca são reconhecidas pelo que fazem. (p. 228)

Ao assumir a missão, Pantaleão torna-se quase um “chato”, por causa de todas as estatísticas e memorandos que usa com o objetivo de tratar tal assunto com a seriedade que lhe é peculiar. O ápice de seu comprometimento está na cena descrita na citação anterior; em ambas as falas, Pantoja ultrapassa seus limites de hierarquia ao desafiar seu superior para

defender aquelas que acredita e tem por convicção como partes integrantes e importantes para o sucesso do mecanismo militar em Iquitos. Assume seu papel valendo-se de argumentos bem fundamentados para convencer de que se tratam de mulheres prestadoras de um serviço essencial para os demais soldados. Como referido, a farsa é somente comprada por ele, Panta é o único a estar de fato comprometido com a missão que lhe foi atribuída.

Nesse sentido, a paródia age de forma determinante. Bella Jozef (2006) traz alguns pontos decisivos em relação a esse termo e sobre sua significação no que concerne à linguagem:

A paródia é um dos traços mais significativos da arte atual, uma das linguagens da modernidade, que transgredir a linguagem convencional, invertendo o significado e os efeitos de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização manifestada no dialogismo essencial do carnaval, através de um discurso descentralizado. Paródia, segundo o étimo, significa canto paralelo: é um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. A paródia é, ao mesmo tempo, especular e crítica, e seu referente é bem marcado, pois ela dá-nos sua definição ao propor-se refletir outro texto. (JOZEF, 2006, p. 241)

É possível perceber, no início da citação, que ela se refere a questões contrapostas, no sentido de trazer a linguagem convencional e a linguagem moderna. Para isso tem-se a diferença entre elas a respeito do uso da paródia na linguagem moderna, como uma espécie de transgressão para inverter os significados e os elementos constituintes da narrativa. Essa inversão funciona de forma transparente na narrativa de Llosa.

A paródia relaciona-se com todo tipo de discurso literário que faz da sua própria produção objeto de indagação. A paródia se constrói como desmistificadora do discurso realista criados da ilusão de referencialidade, a suposta ligação da narrativa com a realidade. A ficção contemporânea liberta-se, assim, da pretensão de verdade e, minando a realidade, torna-se mais próxima dela, afirmando uma cultura e definindo uma identidade. Num vasto espaço lúdico, confrontam-se elementos aparentemente heterogêneos, fragmentos de vários discursos. Ao se encontrarem no mesmo espaço significante, tomam sua significação (um jogo de falso e verdadeiro). Na transgressão do código preestabelecido, que reflete o código social, há o desdobramento de signos: ambivalência reafirmada pela máscara. (JOZEF, 2006, p. 242)

O uso da paródia, para Bakhtin, é essencial para a deformação e rebaixamento das palavras, da mesma forma como com o que acontece na narrativa de Mario Vargas Llosa em uma questão existente na sociedade (a prostituição) como forma de ironia para representar

uma determinada classe e, assim, denunciar e mostrar o rebaixamento (propinas, mentira, traição) da condição humana. Ela funciona como objeto integrador e propício para desmitificar as mais diversas questões.

O texto paródico passa a funcionar então como um verdadeiro personagem no romance, voz em pé de igualdade com todas as outras. Mas com uma particularidade: com exceção dos sonhos de Pantaleão, são vozes puramente verbais, isto é, guardam relação com os textos que parodiam. E, último e grande avanço, questionam a própria diagramação do texto, do livro enquanto objeto. No capítulo 9 são “reproduzidos” títulos e entretítulos de matérias jornalísticas, nos tipos próprios do jornal. (SANTOS, 1985, p. 169)

A crítica literária Lídia Santos (1985) nos diz que “talvez por isso a paródia, em Pantaleão, esteja centrada nos discursos fossilizados por fórmulas e clichês, técnica comum a todos os textos parodiados, apesar de sua natureza diversa” (p. 170).

A paródia introduz profundas modificações na técnica narrativa e serve de instrumento de sátira mordaz contra uma série de preconceitos, como o “machismo”. Pantaleão é vítima do mundo implacável, da própria instituição que ama e em cujas engrenagens sucumbe. Com os novos personagens desse romance, símbolos de frustração e alienação, Vargas Llosa transpõe para o discurso a complexidade de uma época. (JOZEF, 1989, p. 277)

É possível afirmar que a estrutura da instituição militar é um dos alvos no romance de Mario Vargas Llosa, com base nas relações estabelecidas dentro dela é que se pode perceber as questões hierárquicas, ponto importante para entender como a paródia permeia a narrativa, seja no âmbito das personagens, seja pelos discursos narrativos e como eles se constroem, a exemplo os informativos “oficiais”. Há, dessa forma, uma provável crítica a essa questão tão antiga e tão latente em nossa sociedade a respeito das necessidades masculinas, aliando dois pontos importantes e bastante polêmicos e, nessa perspectiva, pode-se afirmar que a paródia age de forma a dar certa leveza ao discurso. Sobre essas questões, Márcia Navarro reflete:

Tendo em vista este irrefreável afã organizativo de Pantaleón Pantoja, pode-se dizer que o romance seria uma paródia da estrutura militar e o personagem um cômico anti-herói que representa os ridículos paradoxos criados pela satisfação mecânica das necessidades sexuais do homem através da prostituição da mulher, e a manutenção da ordem, da respeitabilidade, de instituições que sancionam e mantêm a desigualdade sexual. (NAVARRO, 1988, p. 63)

Em outro estudo, Bella Jozef (2006) pensa na questão do descongelamento do lugar comum pelo emprego dos artifícios da paródia, colocando, assim, em confronto uma “multiplicidade de visões” e, conseqüentemente, possibilitando revelar o processo enquanto produção do texto, já a ironia se trata de uma modalidade paradoxal, visando entretecer o riso e a tragédia, bem como o compromisso social e a transgressão literária para, então, ser capaz de criar um texto com múltiplos significados.

Em termos literários o que fortalece o tom cômico-satírico é uma série de técnicas narrativas indiretas. Por exemplo, apresenta-se uma sucessão continuada de despachos militares, cartas, relatórios estatísticos e questionários, que embora com objetivos variados, enfatizam, principalmente, a contradição, às vezes hilariante, entre a rígida sistematização militar e a problemática efetivação da ordem dada a Pantaleón. (NAVARRO, 1988, p. 62)

4.4 CARNAVALIZAÇÃO

As reflexões abordadas neste capítulo dão seguimento à análise relacionada a esses três conceitos explanados até aqui. Dessa forma, o riso, a ironia e a paródia estão interligados com o que Mikhail Bakhtin denominou como carnavalização. Eles agem de forma a integrar e dar à cosmovisão carnavalesca elementos que constituem a análise do objeto literário. É por meio dela que todos os símbolos se encontram em harmonia e cada um deles responsável por entender como a festa de carnaval, compreendida na Idade Média, tornou-se tão representativa para os estudos culturais e literários.

Quando se pensa nessa palavra, há um direcionamento intuitivo para o carnaval, uma festa conhecida nos dias de hoje, em que os desfiles e as fantasias tomam conta de um espaço, da rua, da avenida, do clube, com a finalidade de contar uma história, e pessoas caracterizadas assumem o papel de uma personagem e simbolizam o que ela representa. Marcado por muita alegria, o carnaval é uma celebração popular e mistura todas as raças e credos, no entanto, esse conceito apresentado por Bakhtin possui outras cargas semânticas, simbólicas, outros papéis e representações culturais e, também, nos estudos literários. É por meio delas e com elas que são estabelecidas relações com o romance de Vargas Llosa.

O conceito de carnavalização, desenvolvido por Bakhtin (2015), trata de uma “transposição do carnaval para a linguagem que chamamos de carnavalização da literatura” (p. 140). No carnaval, ainda segundo ele, há uma vida desviada de sua ordem natural, bem

como o que se está tratando nesta pesquisa, o desvio da naturalidade dos fatos e das questões estabelecidas popularmente. Totalmente oposto àquilo que se conhece nos dias atuais relacionados à festa do carnaval, a composição apresentada por Bakhtin relaciona-se com as festividades na Idade Média, em que o carnaval era visto sob outros aspectos, bem como outras figuras representantes da sociedade como um todo. Pelo estudo desses elementos é possível, segundo ele, associar o carnaval em sua origem com os fenômenos transpostos para a literatura.

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. (BAKHTIN, 2013, p.7)

Conforme referido nas citações que norteiam o riso, tem-se nele o princípio desse movimento do jogo em um reflexo da vida real. O carnaval, para Bakhtin, representa, acima de tudo, a mistura de todos os elementos em sintonia, como é possível perceber em *Pantaleão e as visitadoras*, em que o tempo se refere a uma espécie de suspensão pelo período de dois anos em que a narrativa transcorre. A natureza a qual ele se refere está exatamente na obra nesse sentido, transformando algo da vida real em uma espécie de jogo, assim como a vida da personagem de Pantaleão Pantoja que é introduzida ao jogo no momento em que ele é convocado a exercer uma missão, que se pode classificar como extraoficial.

Nesse mesmo sentido, Bella Jozef (2006) reflete essas questões, pensando no carnaval como uma festa de libertação:

O carnaval, libertação provisória da verdade dominante, afirma o caráter sempre mutável e incompleto do ser. Como o demonstrou Bakhtin, o carnaval, numa paródia da vida cotidiana, celebra o próprio tempo e a relatividade das formas e autoridade prevalentes. Reflexo de um mundo não-oficial, “o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação provisória da verdade dominante e do regime existente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. A sociedade, revoltada contra o tempo concreto, histórico, invadido pela existência profana, necessita, através da festa, repetir os gestos arquetípicos e regressar ao tempo mítico das origens. (JOZEF, 2006, p. 251)

Ao mesmo tempo em que há uma crítica por parte da sociedade devido às desigualdades sociais que envolvem a figura feminina, esse mesmo movimento acontece em um local onde deveria manter-se o respeito e a credibilidade.

Ademais, salvo as informações que se conhece a respeito das declarações do autor afirmando tratar-se de uma história real em um espaço também existente e baseada em pessoas reais, seria possível, apesar de tudo, contar tal história de forma “séria” e mesmo, “inventá-la”, sem que houvesse nenhum indício de qualquer informação sobre o assunto; contudo, não é esse ponto que a torna mais importante.

O fato é que Mario Vargas Llosa estabeleceu uma cadeia de informações e as criou de tal forma convencendo o leitor mesmo pelas vias humorísticas, o que, popularmente, não é confiável e, teoricamente, a paródia, como afirma Bella Jozef (2006), destrói para poder construir e, para tanto, é necessário valer-se de algo já existente e, assim, dar andamento ao movimento anterior. Partindo do pressuposto desse movimento, tem-se a instituição, nesse caso o exército militar, e poderia facilmente valer-se de qualquer outra da mesma natureza. O que é relevante são as características marcantes que ela possui, todas elas voltadas a regras muito específicas e também rigorosas no quesito comportamental de seus integrantes: uma hierarquia que requer respeito a quem está abaixo do alto escalão e a confiabilidade e seriedade depositada pelos demais integrantes da população, seja ela de qual país for. Tendo essa “montagem”, já consagrada no pensamento popular, parte-se do objeto construído e já denominado, para a destruição do mesmo, da inversão de tudo aquilo que se afirma e se reconhece como “correto”. É então que, a partir de todas essas informações, monta-se um terceiro movimento por meio da paródia, a construção pós-existente da destruição dos paradigmas, dos pré-conceitos.

Contudo, percebe-se que é, pelo uso da linguagem e dos recursos que a transformam, que a narrativa de Mario Vargas Llosa possui mais força:

Pantaleão e as visitadoras, além de um romance construído com a linguagem, tendo nela seu instrumento, é, principalmente, um texto produzido sobre a linguagem, tentativa de encontrar, dentre as diversas escrituras, aquela que está presente nas narrativas de ficção. Trazê-las todas para o interior do texto, confrontá-las pela construção do intertexto não é procedimento puramente lúdico, enquanto entendermos tal proceder como desprovido da razão. Sem dúvida, transparece no texto a alegria que o jogo representativo proporciona. Cortejar as diversas máscaras da linguagem que nos cerca é sem dúvida um prazer para o narrador e leitor. Principalmente quando esse prazer nos é dado pela via da sátira. Porque esta enraíza-se na festa carnavalesca, ambivalente por natureza, metáfora da morte como renovação da vida: O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona de contato familiar livre), com o seu contentamento das mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (SANTOS, 1985, p.175)

Lídia Santos (1985) estabelece panoramas muito importantes e ligações em relação aos termos abordados neste estudo: a cosmovisão carnavalesca responsável por dar ao texto uma espécie de ar libertador.

A liberdade, citada inicialmente e ligada pelo viés do humor, também possui importância na visão carnavalesca. Nas festas de carnaval, tal como estudadas por Bakhtin, na Idade Média e no Renascimento, usava-se a máscara como elemento imprescindível àqueles que participavam dos rituais festivos. Então, se de tudo que foi estudado até aqui, for possível perceber em *Pantaleão e as visitadoras* uma grande festa de carnaval com seus elementos e figuras bem demarcadas, será possível relacionar dois grandes pontos importantes para esse entendimento.

O uso de uma máscara, onde quer que seja, possui a finalidade de justamente esconder, “mascarar” aquele que se encontra por trás. Dessa forma, não há diferença alguma entre os participantes, sejam eles de classe social, cor ou religião diferentes. A máscara, nesse sentido, age de forma a igualar todos que a usam.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 2013, p. 35)
No grotesco romântico, a máscara, arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. (BAKHTIN, 2013, p. 35)

A imagem da máscara é também estudada por Bella Jozef (2006), e, ao remeter-se a essa imagem, de maneira geral, é como se houvesse a intuição de esconder, mascarar e, dessa forma, o serviço de visitadoras se encontra mascarado por uma missão militar, o que, no fundo, não passa de uma grande farsa.

No romance de Mario Vargas Llosa, existem duas histórias paralelamente contadas. A primeira delas, a que dá título ao romance, narra a história, essencialmente do capitão Pantaleão, integrante do exército militar peruano, destinado à cidade de Iquitos para uma

importante missão e todo o decorrer dos acontecimentos já citados. A outra história age de maneira secundária na narrativa, mas com grande impacto de uma forma totalizadora. A história religiosa da Arca e de seus fiéis está devidamente inserida o tempo todo ao longo da obra de forma paralela.

Há, no romance, duas histórias narradas, em um mesmo espaço, em um mesmo tempo, ambas com personagens distintos, mas que agem diretamente na vida uns dos outros. Com isso, Mario Vargas Llosa expõe as duas grandes forças reconhecidas mundialmente: os agentes da religião e o exército, colocando-as em pé de igualdade. Nessa perspectiva, podem ser aplicados, na leitura da narrativa envolvendo os fiéis da Arca, os mesmos princípios teóricos utilizados na análise desenvolvida sobre a trajetória de Pantaleão e seu “exército de visitadoras”. Os resultados serão semelhantes, já que a narrativa focaliza as duas grandes instituições a partir de uma visão irônica, paródica e carnalizada, aspecto responsável pela afirmação do discurso profundamente crítico que caracteriza o romance.

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram. (BAKHTIN, 2013, p. 191)

De qualquer forma, é possível perceber, em *Pantaleão e as visitadoras* de Mario Vargas Llosa, de forma clara as características carnalizadas e retratadas pela literatura através dos elementos e das figuras representativas a respeito da alegria, do riso e da liberdade que marcam esses festejos. É através deles que é possível haver uma refiguração dos estereótipos já consagrados pela sociedade ao longo dos anos e que perpassam até os dias atuais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo tem o objetivo de retomar e revisar os aspectos estudados ao longo deste estudo, bem como recapitular os pontos importantes para a compreensão de seus resultados. Inicialmente, pensou-se no romance *Pantaleão e as visitadoras*, do escritor peruano Mario Vargas Llosa, como um breve “suspiro” diante de toda sua produção, de uma maneira geral um tanto quanto volumosa e conhecida por abordar questões sociais e políticas de forma bastante taxativa, valendo-se de narradores diversos.

O foco desta pesquisa, desde o princípio, foi o de perscrutar como acontecia o discurso paródico e carnavalizado dentro do discurso literário e os efeitos por ele causados. Da mesma maneira, a questão do discurso influencia diretamente no objeto central da narrativa, uma vez que se está tratando de uma personagem que integra o exército militar e, em razão dele, recebe uma missão, no mínimo irônica, de formar um grupo de mulheres para satisfazer as necessidades sexuais dos soldados, em absoluto segredo, em região da Amazônia peruana, o chamado Serviço de Visitadoras.

Dessa forma, para dar início à pesquisa, considerou-se necessário estabelecer alguns pontos importantes que dizem respeito à produção de Vargas Llosa. Uma breve contextualização latino-americana foi construída, ressaltando os efeitos de um movimento que marcou a literatura: o boom. Com ele, passaram a ter maior notoriedade escritores da mais alta qualidade, levando a nível mundial obras consagradas. Entre esses escritores, encontra-se Mario Vargas Llosa. Dessa forma, foi necessário trazer à tona os nomes de maior expressão que foram consagrados com a láurea máxima em literatura, o Prêmio Nobel. Foram elencados nos nomes de Gabriela Mistral (1945), Miguel Ángel Asturias (1967), Pablo Neruda (1971), Gabriel García Márquez (1982), Octavio Paz (1990), finalizando com o último escritor de língua espanhola e objeto deste estudo, Mario Vargas Llosa (2010).

A produção literária e a posição política de Vargas Llosa possuem um grande nível de expressão, tendo em vista suas obras clássicas, referências entre intelectuais, bem como sua vida ativa na política de seu país e em conferências, declarando seu posicionamento e formando opinião. Considerando sua produção, é possível, por meio dela, também, obter uma linearidade relativa à sua vida particular e seus momentos de transição, a exemplo do romance *Tia Júlia e o escrevinhador*, inspirado em sua vida, narrando as aventuras de um jovem ainda inexperiente, resultando em seu primeiro casamento. *Peixe na água*, por exemplo, é um livro

de memórias e foi escrito após sua derrota nas eleições do Peru, em que enfrentou Alberto Fujimori, em 1990.

Por isso e por diversos outros aspectos, tornou-se necessário realizar uma abordagem de suas principais obras até a publicação de *Pantaleão e as visitadoras*, em 1973, que é apontada por diversos teóricos como uma obra à parte em sua trajetória e emblemática, pois inaugura um novo período em sua escrita, com mais fluidez e tom “descompromissado”, buscando “jogar” com os narradores e com as personagens pelo uso de um tema sério em tom cômico. Para maior entendimento por parte do leitor e como convite para conhecer a narrativa, há, neste trabalho, um resumo da narrativa abordando os principais pontos, apresentando as personagens e a temática central, colocando-a em seu contexto histórico-literário. Vargas Llosa iniciou a escrita do romance *Pantaleão e as visitadoras* pelo formato cinematográfico, ou seja, pensando nas cenas e nas descrições através de imagens de um filme, mas, ao publicar o texto, seu sucesso foi tamanho que a obra fílmica, realizada anos mais tarde, não obteve o êxito pretendido.

Feito isso, realizou-se o estudo da narrativa e, para isso, esta pesquisa valeu-se dos conceitos e do formato organizacional do romance estudado na obra de Bourneuf e Ouellet (1976), em que os autores estudam o romance em todos os seus aspectos, destacando-se três pontos importantes: personagem, tempo e espaço.

Iniciou-se a análise das personagens elencando as principais e mais significativas, dando maior ênfase a elas sem deixar de citar as menos relevantes. Para isso, os apontamentos de Beth Brait e Antônio Cândido a respeito da construção da personagem foram imprescindíveis.

Em seguida, o tempo e espaço foram contextualizados a partir do conceito de cronotopo, proposto por Mikhail Bakhtin, o que permitiu afirmar o caráter indissociável das duas categorias. Para além do conceito bakhtiniano de cronotopo, lançou-se mão dos ensinamentos de Bourneuf e Ouellet que propõem a consideração do tempo em três dimensões: a da aventura, a da escrita e a da leitura.

A aventura, como o próprio nome refere, visa refletir no tempo determinado pelo romance, trata-se do tempo em que a obra transcorre, a forma como ela é contada e dimensionada; na escrita, busca-se analisar as questões influenciadoras no âmbito externo da escrita da narrativa. No caso de Llosa, buscou-se entender em que momento a escrita de *Pantaleão e as visitadoras* se encontra em sua trajetória e como ela foi elaborada, suas

influências ao tempo histórico de sua publicação e os possíveis motivadores para a sua elaboração. A respeito disso, foi possível constatar diversos materiais, como entrevistas e textos de críticos literários, que relacionam a obra como uma liberdade em meio a tudo que estava sendo vivido naquele momento na América Latina. Nesse ponto, dois momentos importantes se confundem e se fundem de fato: a data provável da escrita é 1972, portanto, um ano antes da sua publicação, e a data em que a história é narrada e a ordem cronológica apresentada no texto, que corresponde ao ano de 1956. Por último, o tempo da leitura, ou entende-se também pelo tempo da recepção da obra; nesse ponto, foi possível pensar no reflexo causado pela publicação de um texto com as problemáticas deste que se analisou; colocar em pauta questões tão polêmicas, indiscutivelmente, gera certa reação na sociedade de maneira geral. Ademais, há questões abordadas por Vargas Llosa que saltam aos olhos em relação a uma instituição de certa forma blindada, e que, como ele mesmo afirmou algumas vezes, foi inspirada em uma história real.

Ao realizar a análise do espaço como elemento constituinte e fundamental do romance, fez-se uma abordagem dos três principais espaços retratados durante a narrativa, relacionando-os às personagens agentes em cada um deles, sendo que, em todos eles, é por meio das ações e das mudanças de comportamento da personagem principal que cada um deles foi sendo alternado; essa análise resultou em um quadro para melhor visualizar a ação de cada um nesses espaços. O primeiro deles se refere à casa de Pantaleão Pantoja, logo no início da narrativa, onde mora com a mãe e a esposa: observou-se que ambas permanecem quase que na totalidade do tempo presas a esse local, é somente perto do desfecho da história que há uma movimentação dessas personagens, bem como a mudança do comportamento de Pantaleão vai se efetivando na medida em que ele se distancia daquele local familiar. O segundo espaço elencado foi o ocupado pelo exército, as instalações de trabalho; é lá que se encontraram todas as personagens ligadas à personalidade inicial de Panta, seus superiores e colegas de trabalho. No terceiro, de acordo com a ordem dos acontecimentos, está o SVGPFA, seja ele o local inicial das atividades, seja ele depois da transferência para um local definitivo onde os serviços tiveram início. Este último mostrou-se responsável pela transformação no comportamento de Pantoja, tendo seu clímax em razão de seu envolvimento com a visitadora brasileira, influenciando, diretamente, nos outros espaços de acordo com seu comportamento.

No último capítulo, buscou-se tratar das questões abordadas por Bakhtin, essencialmente em duas de suas obras: *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A cultura*

popular na Idade Média e no Renascimento. Em ambos os textos, o teórico russo apresenta alguns conceitos essenciais à literatura e à linguagem literária. Optou-se por dar ênfase àqueles que, da melhor forma, contribuíam para a compreensão do romance de Vargas Llosa; é evidente que, dentre tantos outros, como é o caso do conceito de dialogismo, por exemplo, não foi possível que a autora deste trabalho se apropriasse de forma mais aprofundada, mesmo tendo conhecimento de sua importância para o estudo literário.

Ao elencar quatro conceitos principais presentes no romance *Pantaleão e as visitadoras*, riso, ironia, paródia e carnavalização, esta pesquisa propôs-se a realizar, por meio deles, um breve estudo de sua origem, bem como os elementos narrativos possíveis para a interpretação literária. No primeiro, referente ao riso, realizou-se um estudo em relação ao que era percebido, considerando esse movimento aliado à alegria e à liberdade. Remetendo aos movimentos das personagens, bem como a construção do ambiente tipicamente humorístico.

Na ironia, as contribuições de Bella Jozef (2006) foram também extremamente importantes para realizar uma conexão com os estudos de Bakhtin, refletindo os movimentos discursivos necessários na obtenção do sentimento irônico. Como referimos no início do estudo e ao finalizá-lo afirmamos ainda, que as figuras escolhidas por Llosa para integrarem este “contingente” foram cruciais para dar o tom irônico que pudemos perceber ao longo dos capítulos. As personagens de China Porfírio como cafetão e do radialista Sinchi, o radialista, compõe essa sensação que o leitor detecta. O primeiro refletindo uma “classe” excluída da sociedade carrega consigo a ironia de ter a língua presa. O segundo, indissociavelmente representante da classe jornalística, a qual Vargas Llosa possui intimidade, é responsável pela chantagem e através dos meios de comunicação, de seu trabalho ser sensacionalista e obter vantagem pelas informações que possui.

No que se refere à paródia, constatou-se que o discurso se torna imprescindível no âmbito da interpretação literária tendo em vista os recortes narrativos que Llosa utiliza alternando as vozes narrativas em espaços diferentes causando assim a sensação do jogo, como alguns teóricos afirmaram e pudemos perceber ao longo desse estudo.

A partir da carnavalização, foi possível elaborar um panorama de acordo com os elementos latentes nesse movimento, que tem como objetivo apontar o travestimento e a ambiguidade que a língua possui no âmbito do texto literário. Assim, com as imagens que compõem a cosmovisão carnavalesca, tem-se uma união em sua completude das figuras representativas a partir da construção literária. Falamos por diversas vezes nas formas de

libertação que a carnavalização representa. Em *Pantaleão e as visitadoras*, mais que uma crítica à sociedade e a entidade militar, de maneira geral, a liberdade está na maneira de escrever literatura, na forma como a arte pode ser expressa independentemente do que é falado ou de quem se está falando. A carnavalização, portanto, possui papel essencial na construção dessa obra, além daquilo que ela representa como recurso literário, mas como forma de contar uma história pelo viés “libertatório” que ela carrega.

Ademais, foi possível, ao longo deste estudo, pensar, refletir, apontar e elaborar uma análise a respeito de uma obra tão marcante para a literatura. *Pantaleão e as visitadoras*, como já afirmado anteriormente, possui um papel importante e expressivo na carreira literária do escritor peruano Mario Vargas Llosa, seja em razão da sua publicação e o período importante em que ela está inserida, seja a respeito das personagens que, de algum modo, são representantes da liberdade, do riso, do humor e da ironia e, por meio deles, se tornam capazes de marcar lugar e estar à frente de uma série de questões políticas e sociais. Importante ressaltar, ainda, que, quando se trata da questão da linguagem, propriamente dita, moldada e utilizada de forma a costurar os espaços, as personagens e a ação de cada uma delas, especialmente voltada à Pantaleão Pantoja, são responsáveis por trazer à tona pontos pertinentes e críticos em relação à instituição militar de maneira geral, tão simbólica ainda nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- IRONIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ironia&oldid=47439390>>. Acesso em: 10 dez. 2016.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano americana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1989.
- LLOSA, Mario Vargas. Discurso no recebimento do Prêmio Nobel de Literatura. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf>. Acesso em: 19 out. 2016.
- LLOSA, Mario Vargas. *Pantaleão e as visitadoras*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

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

SANTOS, Lídia do Valle. Vargas Llosa em jogo. In: COUTINHO, Eduardo F. (ORG.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TACCA, Oscar. A personagem no romance moderno. *Revista Letras*, Curitiba, v. 25, 1976. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19554/12778>>. Acesso em: 25 set. 2016.