



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

FERNANDA SOARES DA SILVA

**O CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM NO ROMANCE LATINO-AMERICANO
DO SÉCULO XX: *EL HABLADOR*, DE MARIO VARGAS LLOSA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre (área de concentração: História da Literatura).

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Elena Palmero González

Data da defesa: 05/08/2009

Instituição depositária:

Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande.

RIO GRANDE

2009

FERNANDA SOARES DA SILVA

**O CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM NO ROMANCE LATINO-AMERICANO
DO SÉCULO XX: *EL HABLADOR*, DE MARIO VARGAS LLOSA**

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de História da Literatura, do programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Elena Palmero González
(FURG – orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Kanzepolsky
(USP)

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
(FURG)

RIO GRANDE

2009

*Dedico este estudo à minha filha Camila,
por seu amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

Ao bom Deus, por me dar a capacidade de discernimento e aprendizado.

Aos meus amados pais, Marly e Enirio, pessoas maravilhosas que com seu exemplo, amor e dedicação mostraram-me a senda do bem.

Ao meu querido esposo, André, por seu amor, carinho e compreensão. Minha eterna gratidão.

À minha querida filha, Camila, por seu amor, sua dedicação e sua compreensão com minhas ausências. Todo meu amor.

À Universidade Federal do Rio Grande.

À Professora Doutora Elena Palmero González, pela sua orientação, compreensão, paciência e carinho durante esta caminhada.

Aos colegas de caminhada, pelas horas compartilhadas e pelo carinho.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras da FURG, em especial a Carlos Alexandre Baumgarten e Aimée Bolaños, pelo exemplo de amor e dedicação à Literatura.

A todos, que de uma maneira ou de outra, ajudaram para a realização deste trabalho.

Se as coisas são inatingíveis...ora!

Não é motivo para não querê-las...

Que triste os caminhos, se não fora

A presença distante das Estrelas!

Mario Quintana

"Quando penso que atingi o máximo da minha capacidade,

Percebo que ainda posso me superar".

RESUMO

A partir dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, sobre o cronotopo narrativo e seu papel na evolução dos gêneros narrativos, de Roberto González Echevarría, de Ángel Rama e das propostas do projeto *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*, que se desenvolve no PPG-Letras, da FURG, focaliza-se nessa dissertação o estudo do romance *El hablador* (1987), do escritor peruano Mario Vargas Llosa. Esse romance faz parte de uma modalidade do cronotopo narrativo de viagem, em que a própria viagem se autodeclara escrita, privilegiando o próprio ato de contar como única realidade do relato. Estudam-se, em consequência, as características desta tipologia narrativa na singularidade da obra e o que ela estaria colaborando para a caracterização deste cronotopo, na narrativa latino-americana, do século XX.

Palavras chaves:

Cronotopo narrativo de viagem/Mario Vargas Llosa/Literatura Latino-americana.

RESUMEN

A partir de los presupuestos teóricos de Mikhail Bakhtin, sobre el cronotopo narrativo y su papel en la evolución de los géneros narrativos, de Roberto González Echevarría, de Ángel Rama y de las propuestas del proyecto *Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje en la narrativa latinoamericana de la alta modernidad*, que se desarrolla en el PPG-Letras, de la FURG, se focaliza en esta disertación el estudio de la novela *El hablador* (1987), del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Esta novela forma parte de una modalidad del cronotopo narrativo de viaje, en la que el propio viaje se autodeclara escritura, privilegiando el propio acto de contar como única realidad del relato. Se estudia, en consecuencia, las características de esta tipología narrativa en la singularidad de la obra y lo que ella estaría aportando para la caracterización de este cronotopo, en la novela latinoamericana del siglo XX.

Palabras claves:

Cronotopo narrativo de viaje/ Mario Vargas Llosa/ Literatura Latinoamericana.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
CAPÍTULO 1	
1. O cronotopo narrativo de viagem: poética e definição.....	19
CAPÍTULO 2	
2. O Cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano da alta modernidade.....	33
2.1. A obra de Mario Vargas Llosa no contexto ficcional latino-americano da alta modernidade.....	38
CAPÍTULO 3	
3. O cronotopo narrativo de viagem na obra <i>El hablador</i>	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS	75
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	78

BIBLIOGRAFIA GERAL.....	84
--------------------------------	-----------

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Meu interesse pela literatura nasceu durante meus estudos de graduação no curso de Letras Português/Espanhol. Foi nesse período, que tive um verdadeiro contato com a literatura, ao cursar as diferentes disciplinas de Literatura Brasileira, Portuguesa, Espanhola e Hispano-americana, além das disciplinas de Teoria da Literatura e alguns cursos temáticos na área literária. Lamento não ter me dedicado com outra sistematicidade à pesquisa nesse âmbito, nos primeiros anos do curso, pois só descobri minhas potencialidades para a pesquisa, em literatura, quando finalizava meus estudos de graduação. Foi nessa época, que decidi encaminhar meus estudos de pós-graduação na área da literatura, fato que aconteceu com minha entrada no PPG/Letras, da FURG, no ano de 2007.

Ao ingressar no Mestrado em História da Literatura, optei por trabalhar com problemas de historiografia literária no campo do sistema literário hispano-americano, considerando minha formação na área do espanhol e das literaturas de língua espanhola. Assim, comecei por integrar-me ao trabalho do projeto *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*, que sob a coordenação da Prof^a. Dra. Elena Palmero González, se desenvolve no PPG/Letras. Ela indicou-me algumas leituras bibliográficas de natureza teórica, que me permitiram conhecer os fundamentos do projeto e me recomendou a leitura de alguns autores do âmbito hispano-americano, conjuntamente, com uma pequena pesquisa bibliográfica em torno deles e de suas obras, para definir o texto que pudesse ser meu objeto de estudo, em um projeto individual, que se inserisse ao projeto maior, coordenado pela professora.

No segundo semestre de 2007, começou a definir-se melhor esse projeto individual. Pesquisei com sistematicidade o estado da fortuna crítica em torno da obra de Mario Vargas Llosa, da obra *El hablador* (1987) e de outros textos que têm a viagem como centro articulador de sua narrativa, cujo estudo poderia colaborar com alguns elementos significativos à caracterização do cronotopo de viagem, na narrativa latino-americana, da alta modernidade. Ao concluir essas primeiras pesquisas bibliográficas, definiu-se que singularizaria meu estudo, na obra, do grande romancista peruano e, especialmente, no romance *El hablador*. Conjuntamente, nesse período participei de eventos e cursos referentes ao estudo da literatura hispano-americana, literatura de viagem e temas afins. Esse diálogo científico com outros pesquisadores consolidou minha decisão de empreender uma dissertação de mestrado no tema.

Partindo, então, da perspectiva teórica desse grande projeto, centralizo minha dissertação na análise do livro *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. Estudo as características do cronotopo de viagem, na singularidade da obra e o que ela estaria colaborando para a caracterização deste cronotopo, na narrativa latino-americana, do século XX.

Os instrumentos teórico-metodológicos para o desenvolvimento desta pesquisa encontram-se, preliminarmente, na análise e interpretação de textos, integrando princípios básicos de narratologia e de hermenêutica literária. A análise da obra transcorre do estudo minucioso da estrutura e funcionamento das instâncias narrativas até sua interpretação, visualizando o cronotopo narrativo de viagem, na singularidade da obra objeto de estudo e, também, no que ela estaria colaborando para uma poética do cronotopo de viagem, em um processo literário. Nesse sentido, minha pesquisa aproveita também a perspectiva de trabalho da atual historiografia literária para a visualização diacrônica dos processos literários e princípios de poética dos gêneros narrativos de estirpe bakhtiniana.

Parto, inicialmente, para fundamentar minha pesquisa, da noção de cronotopo ficcional, eficazmente, estudado por M. Bakhtin (2002), em seus ensaios de poética histórica. Segundo Bakhtin, o cronotopo é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (2002, p.211). Considerando essa essencialidade do tempo e do espaço, na estrutura do

romance, eles são responsáveis na construção dos gêneros literários. Dessa maneira, o esteta russo propõe uma tipologia do romance e estuda aprimoradamente o cronotopo de viagem.

No modelo clássico, a viagem articula a história narrada em torno do deslocamento espaço-temporal do protagonista e os eventos narrativos se sucedem em virtude desse movimento. O romance antigo acentuava o movimento espacial e o suceder dos dias, mas, posteriormente, este cronotopo configura-se como signo metafórico e a viagem se apresenta, também, como trânsito pela vida, itinerário em que os heróis se aperfeiçoam e se modelam, espiritualmente, assim, este cronotopo é associado à busca de identidade.

No entanto, este modelo de viagem sacralizada por Bakhtin remete às formas da narrativa europeia antiga, do renascimento e do século XIX. Bakhtin não considera as formas que o romance latino-americano, do século XX, começa a instituir após as vanguardas, e esse é o objetivo do projeto de pesquisa *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*; estudar as formas que o cronotopo de viagem, originariamente, descrito por Bakhtin, experimenta na literatura latino-americana, do século XX, sistema literário que foi alheio ao esteta russo em sua caracterização do romance ocidental. Nessa ordem, recupero os estudos de Palmero González (2003/2008) e os resultados parciais do próprio projeto, que ela coordena, buscando um enriquecimento da poética cronotópica bakhtiniana, levando em consideração à práxis narrativa latino-americana, do século XX.

Completa o panorama teórico, da minha pesquisa, os estudos de Maria Alzira Seixo (1998), sobre uma poética da viagem, particularmente, o deslinde genérico que ela faz sobre as representações ficcionais da viagem, em um projeto maior das narrativas de viagem. Seu pensamento coincide com o de Elena Palmero González (2003/2008), o que resulta fundamental neste interesse de sistematizar uma possível poética da viagem, na literatura latino-americana, da alta modernidade.

Com esses elementos definidos, foi necessário efetuar uma leitura da crítica em torno à obra de Mario Vargas Llosa e, especificamente, da obra objeto deste estudo, *El hablador*.

Um balanço bibliográfico, em torno à obra, de Mario Vargas Llosa observa-se uma copiosa bibliografia no âmbito da crítica internacional e dos meios acadêmicos hispânicos. Com isso, fez-se necessário à leitura seletiva, priorizando àqueles textos que, diretamente, dialogavam com o tema objeto de estudo.

No âmbito internacional, foram muito úteis, para um melhor entendimento da escrita de Mario Vargas Llosa, o estudo de natureza estilística, de José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa – Acercamiento estilístico*, (1979); e o estudo de José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, (1970), sobre o sistema criativo do escritor peruano, focalizado em três direções fundamentais: a biográfica, a teórica e a crítica.

Nos textos que centralizam seu interesse na obra objeto de estudo, foram referências importantes, para este trabalho, o artigo de Juan Carlos Piñeyro, *Alteridad y estrategia discursiva en El hablador, de Mario Vargas Llosa*, (2008), o qual trata das estratégias discursivas e a imagem do escritor na obra *El hablador*; o estudo de Nélide Piñón, *El hablador, novela experimental*, (2003), o qual visualiza as obras de Vargas Llosa no diálogo com a história recente do Peru e distingue a capacidade do romancista para submeter o fato histórico aos domínios da ficção. E, a abordagem de Catherine Hart, em seu ensaio, *El cronista y El hablador. En torno a una permanencia*, (1989), centrado nas relações entre discurso mítico e discurso racional, em *El hablador*, relação que ela vê mediada por uma figura recorrente na literatura e na cultura hispano-americana, a figura do “contador de história/contador de estória”; O ensaio de Ledda Salazar Piaggio, *Análisis de las técnicas narrativas de Vargas Llosa en El hablador*, (1996), que se refere aos procedimentos comunicativos que em *El hablador* criam os efeitos de distância entre o narrado, o narrador e o leitor implícito da narrativa.

Foi, igualmente, valioso o artigo de Marco Federici, *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: El hablador, de Mario Vargas Llosa*, (2002), que trabalha o tema das relações oralidade/escrita, na obra *El hablador*, valorizando a contaminação genérica como procedimento textual, neste tipo de narrativa, centrada na recuperação de uma memória cultural; e o estudo de José Andrés Rivas, *El hablador de Mario Vargas Llosa: querer escribir como hablo*, (2008), dirigido, também, a este tema da oralidade e o discurso da crônica na obra *El hablador*.

No âmbito brasileiro, pode-se constatar que a crítica à obra de Mario Vargas Llosa está, fundamentalmente, voltada para o tema das relações literatura e história, predominando a perspectiva comparatista e a visualização de seus romances à luz do novo romance histórico latino-americano. Assim, observa-se os estudos de Adriana Aparecida de Figueiredo, *La fiesta del chivo de Mario Vargas Llosa: uma visão literária da história*, (2003), que estuda o romance *La fiesta del chivo*, partindo dessa perspectiva comparatista entre os discursos literário e histórico e da análise dos recursos narrativos do novo romance histórico; o ensaio de Heloísa Costa Milton, *Paisagens da história em Mario Vargas Llosa: A guerra, A festa, O paraíso*, (2003), o qual analisa as obras do autor nessa mesma perspectiva comparatista.

Referência imediata foi o estudo de Angela Gutiérrez, *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*, (1996), sobre os narradores textuais das obras de Mario Vargas Llosa e os traços autobiográficos reconhecíveis em seus textos; o estudo comparativo realizado, por Lílian Barbosa, entre a obra *No antigamente, na vida*, de José Luandino Vieira e a obra *El hablador*, de Mario Vargas Llosa, centrado no âmbito das vozes narrativas; e também o estudo de Judith Gertrudis Trigo Hernandez, *Mario Vargas Llosa e seus narradores: o falador e o escrevinhador em El hablador*, (2007), dedicado à obra *El hablador*. Esse texto foi considerado com especial interesse, pois a autora analisa o encontro discursivo que se opera, no romance, entre a voz do narrador “ocidental”, que imita o discurso dos cronistas, e a voz do narrador “hablador”, que imita o discurso do mito, elementos que são retomados na fundamentação desta dissertação. De igual maneira, a abordagem de Ligia Chiappini (1993) quando revela as relações entre literatura, antropologia e ficção na obra *El hablador* e estuda os marcos discursivos invocados pelo relato, enfatizando a construção do narrador, foi de grande valor para este trabalho.

Completa este quadro a entrevista que Vargas Llosa concedeu ao jornalista Ricardo Setti (1986). Ela colaborou com elementos de valor para a compreensão do universo ideológico e estético do escritor e, também, forneceu dados em torno à genealogia e concepção do romance objeto de estudo.

Após esse balanço da fortuna crítica se evidencia o caráter inédito da proposta e das principais hipóteses de trabalho desta dissertação, ao tempo que

favoreceu o diálogo produtivo com esses textos críticos, para fundamentar algumas das ideias que são desenvolvidas, aqui.

Já no âmbito dos estudos críticos e histórico-literários latino-americanos que valoram o processo da literatura, no século XX, foi muito valioso o pensamento de González Echevarría (2000), e sua teoria do “romance do arquivo”. Segundo González Echevarría, o processo de evolução do romance latino-americano está indissolúvelmente ligado às formas do discurso hegemônico ocidental, distinguindo, no século XX, um tipo de romance que recupera e contém, à maneira de um arquivo, o documento dotado de autoridade pela tradição ocidental. Nesta modalidade da ficção romanesca reconheço a tradição de uma escrita como a de *El hablador*, por isso o particular valor que concedo ao livro do crítico cubano, neste balanço geral.

Da mesma maneira, a obra do mestre Ángel Rama (1982), especialmente, sua noção de transculturação narrativa, foi fundamental para enfocar toda minha valoração da literatura latino-americana, no século XX, a obra de Mario Vargas Llosa e este romance que tão peculiarmente sintetiza a imagem da cultura americana.

Os estudos de Aimée Bolaños (2002), sobre a narrativa latino-americana, do século XX, focalizando aspectos de poética, estética e historiografia literária, foram, também, de suma importância para uma completa compreensão do contexto em que se produz a obra objeto de estudo.

Uma vez percorrido esse caminho, foi possível formular os objetivos a serem alcançados nesta dissertação, os quais se definiram da seguinte forma:

1. Estudar o funcionamento do cronotopo narrativo de viagem no romance de Mario Vargas Llosa, *El hablador*, centralizando a análise dos níveis temático, compositivo e comunicativo da obra.
2. Realizar um estudo interpretativo dessas estruturas narrativas, que permitem acessar ao âmbito das significações e sistematizar algumas ideias relativas a uma possível cosmovisão autoral, em torno da América Latina e sua identidade cultural.
3. Distinguir as possíveis colaborações desta experiência narrativa, para uma poética do cronotopo de viagem, no romance latino-americano.

4. Desenvolver fontes críticas em relação à obra de Mario Vargas Llosa, em especial, ao romance *El hablador*.

Para a consecução desses objetivos organizo a dissertação em três capítulos.

O primeiro capítulo, de natureza teórica, intitulado: “O cronotopo narrativo de viagem: poética e definição”, tenta definir uma poética do cronotopo narrativo de viagem, recuperando Mikhail Bakhtin e seus estudos de poética histórica, o pensamento de Maria Alzira Seixo e o de Elena Palmero González sobre uma poética da viagem.

O segundo capítulo, de natureza histórico-literária, está subdividido em duas partes: a primeira, “O cronotopo narrativo de viagem no romance latino-americano da alta modernidade”, caracteriza, de maneira geral, a presença do cronotopo narrativo de viagem, no romance latino-americano, do século XX, e a possível colaboração dessa práxis a uma poética do cronotopo narrativo de viagem, descrito por Mikhail Bakhtin. A segunda parte, “A obra de Mario Vargas Llosa no contexto ficcional latino-americano da alta modernidade”, descreve a trajetória literária do escritor e visualiza sua obra numa perspectiva geral. Este olhar em diacronia permite ver que a presença da viagem, como tema e como motivo articulador da ficção, tem certa sistematicidade na obra do escritor peruano, perfilando-se com nitidez em obras como *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La fiesta del chivo* (2002), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de una niña mala* (2006) e *El hablador* (1987), obra que é estudada, centralmente, no capítulo seguinte.

O terceiro e último capítulo privilegia o exercício de análise e interpretação textual, intitulado: “O cronotopo narrativo de viagem na obra *El hablador*”, este capítulo está centrado no estudo de *El hablador*. Nele focalizo a análise da estrutura narrativa da obra à luz de uma teoria cronotópica e procedo ao exercício interpretativo, ao tempo, que procuro visualizar a colaboração dessa obra de Mario Vargas Llosa, para uma possível poética do cronotopo narrativo de viagem e para uma caracterização desta tipologia narrativa, no romance latino-americano, do século XX.

Assim, as páginas que seguem são resultados de dois anos de trabalho como aluna do Programa de Pós-Graduação, em Letras, da FURG, e, também, de uma leitora apaixonada pela Literatura.

CAPÍTULO 1

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar...*

(*Cantares*, Antonio Machado, 1875-1939)

1. CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM: POÉTICA E DEFINIÇÃO

A noção de cronotopo, eficazmente, estudada por Mikhail Bakhtin em seus ensaios: “Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica” e “O romance de educação na história do realismo”¹, resultam fundamentais, até hoje, para uma teoria do romance e sua história no âmbito do cânone ocidental. Segundo Bakhtin, cronotopo é “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (2002, p.211). Esse conceito, como se sabe, refere-se à indissolubilidade de espaço e de tempo, nos textos narrativos.

De acordo com o autor:

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 (2002, p.211).

Esta formulação do cronotopo é fundamental para a constituição dos gêneros na literatura. Tanto o gênero, quanto suas variedades são determinadas pelo cronotopo, o qual tem como princípio condutor o tempo. Outro elemento fundamental que deve ser resgatado da formulação bakhtiniana é que o cronotopo, como categoria “conteudístico-formal”, determina também a imagem do indivíduo na literatura, ou seja, que a imagem humana, na obra literária, é sempre cronotópica.

Com Bakhtin, fica definido que o tempo é primordial na construção do cronotopo e que esse se revela através do espaço. Segundo o esteta russo, “os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (2002, p.211). Sendo assim, a concepção de tempo, relatada pelo autor, refere-se também a uma noção de homem, que se modifica a cada nova

¹ Os ensaios “Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica” e “O romance de educação na história do realismo” apareceram, respectivamente, nas edições brasileiras de *Questões de Literatura e de Estética - A teoria do Romance* (2002) e *Estética da criação verbal* (2000). As citações desses textos são feitas por essas edições.

temporalidade. Parte-se, portanto, do tempo para identificar o ponto em que esse se articula com o espaço, formando uma unidade que expressa na sua totalidade uma imagem humana.

O tempo é a dimensão do movimento, da transformação, da metamorfose, na qual é submetido o herói. Com isso, pode-se observar que se trata de uma análise em que o importante é a relação alteridade/identidade, pois as questões centrais, da história do romance, estão relacionadas com as transformações pelas quais o herói é submetido.

Na literatura e na arte todas as definições espaços-temporais são indissolúveis e estão sempre envolta de um matiz emocional. A contemplação artística abarca o cronotopo em toda sua integridade e plenitude, pois a arte e a literatura estão repletas de “valores cronotópicos” de diversos graus e dimensões; cada momento e elemento em destaque, em uma obra de arte, referem-se a esses valores.

Segundo Bakhtin, os cronotopos de um romance apresentam um significado temático, pois eles são os principais organizadores dos acontecimentos temáticos do romance. Sendo assim, é no cronotopo que os ‘nós’ do enredo são feitos e desfeitos, por isso, pode-se dizer que a eles pertencem o significado principal, gerador do enredo. Mas os cronotopos, também, têm um significado figurativo, pois o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto e os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e vitalidade, no cronotopo. Pode-se relatar e informar o fato, oferecendo indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Com isso, o cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos.

Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (em volta do cronotopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das “cenas” no romance, quando outros acontecimentos de ligação, que se encontram longe do cronotopo, são dados em forma seca de informação e de comunicação (BAKHTIN, 2002, p.355).

Desta forma, entende-se que o centro da concretização figurativa e da encarnação do romance inteiro é o cronotopo, já que ele mostra uma materialização

privilegiada do tempo no espaço. Sendo assim, todos os elementos abstratos do romance, como por exemplo, as análises das causas e dos efeitos, gravitam em torno do cronotopo, se iniciam no caráter imagístico da arte literária; esse é o significado figurativo do cronotopo. É importante ressaltar, que não só a imagem da arte literária é cronotópica, mas também, a linguagem é cronotópica, ou seja, que o signo mediador que veicula os significados, na obra, expressa naturalmente relações espaciais e temporais.

De acordo com Bakhtin, dentro de um cronotopo pode existir vários outros pequenos cronotopos, pois cada tema possui o seu próprio cronotopo. Desta maneira, os cronotopos podem se entrelaçar, coexistir, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas; por isso, o caráter geral do cronotopo é “dialógico”. Mas este diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra, nem em nenhum dos seus cronotopos, pois ele está fora dessa representação, mesmo estando dentro da obra no seu todo. “Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos” (BAKHTIN, 2002, p.357). Esse mundo representado, por mais realista e verossímil que seja nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante.

A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra (BAKHTIN, 2002, p.358).

Na obra de Bakhtin encontra-se a ideia de um contínuo progresso da representação romanesca através das diversificações das formas narrativas, deixando claro seu interesse em saber como é tratado o problema do tempo, em cada época da história do romance. Segundo ele, na antiguidade, foram criados três tipos de unidade de romance; três métodos de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou seja, três cronotopos. O primeiro tipo de romance clássico,

tratado por Bakhtin, é “romance grego” também chamado “romance de aventuras e de provações”.

Esses romances são caracterizados pelo profundo desenvolvimento do “tempo de aventuras”, com seus traços e particularidades específicas. Nesse tipo de romance encontra-se, em seu enredo, um casal de jovens, em idade de casamento, extremamente, apaixonados, mas que não podem casar-se de imediato. O romance se desenvolve através de encontros e desencontros, com vários entraves e aventuras que impedem o casamento. O primeiro encontro dos jovens, onde se apaixonam, instantaneamente, é o ponto de partida da história e o casamento entre os dois é o término do romance.

O ponto de partida da ação do enredo é o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; e o ponto de chegada da ação do enredo é a feliz união dos dois em matrimônio. Todas as ações do romance desenrolam-se entre dois pontos. Tais pontos – pólos da ação do enredo – são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis; eles trazem em si o significado biográfico (BAKHTIN, 2002, p. 215).

Segundo Bakhtin, existe entre esses dois momentos do tempo biográfico (o primeiro encontro dos heróis e sua feliz união), um “hiato puro”, uma pausa, a qual não deixa nenhum “vestígio” no caráter, nem na vida dos heróis. Por isso, é importante ressaltar, que esse tipo de romance não é construído sobre os heróis, mas sim, no que se realiza entre eles; esse amor entre o herói e a heroína é, desde o início, tão verdadeiro que não desperta nenhum tipo de dúvida. É um amor que não sofre nenhuma alteração no transcorrer de todo romance.

Encontram-se, nesse modelo de romance, descrições detalhadas de países, de cidades, de costumes, reflexões acerca de diferentes temas, sendo os discursos das personagens construídos segundo as regras da retórica convencional, já que, segundo Bakhtin, “todos os elementos do romance sejam os de enredo, os descritivos ou os retóricos, não são de modo algum novos: todos eles encontravam-se e foram bem desenvolvidos em outros gêneros da literatura clássica” (2002, p.215).

Outra característica é que este tempo das aventuras não é cíclico, pois essas não são medidas, nem calculadas; observa-se sua duração através do desenrolar do dia e da noite, e por algumas características reveladas pela

caracterização do espaço, onde se encontra apenas o tempo necessário para manter a tensão e o ritmo das ações ou das aventuras, ou seja, no romance grego, o tempo se segmenta em “aventuras”. Na maioria das vezes, é o tempo de um capítulo, mesmo que este enredo se desenrole por mais capítulos, não há evidências de um tempo real, biográfico para os heróis. Sendo assim, toda a ação, as aventuras, os acontecimentos do romance grego estão fora das séries históricas, biográficas, de costumes e, também, das dimensões intrínsecas a essas séries.

As aventuras se caracterizam pelo acaso, pelo “de repente” e “justamente”, por isso, são consideradas as características mais apropriadas para esse tempo do romance, pois o tempo, aqui, é constituído de concomitâncias e de contratempos fortuitos. “Este ‘tempo do acaso’ das aventuras é o específico tempo de intrusão das forças irracionais na vida humana; intrusão do destino, dos deuses, dos demônios, dos mago-feiticeiros” (BAKHTIN, 2002, p. 20). É importante ressaltar, que nesse tempo de aventuras, do romance grego, temos a causalidade de iniciativa que lhe é específica.

No enredo do romance grego, observa-se a presença de vários motivos como o encontro, a despedida, as buscas, as descobertas, que não só são constitutivos desse romance, mas também, de romances de outras épocas e de obras literárias de outros gêneros, como o épico e o dramático. O motivo mais importante nesse romance grego é o “motivo do encontro”.

Em qualquer encontro a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). E no motivo negativo – “não se encontraram”, “se separaram” – a cronotopidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado com um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes. A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático. Mas, naturalmente, esse é um caráter abstrato. Pois o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra e, por conseguinte, inclui-se no cronotopo concreto [...] (BAKHTIN, 2002, p.222).

Observa-se que esse cronotopo do encontro desempenha, na literatura, funções composicionais, que serve de nó, de ponto culminante, ou até mesmo, de desfecho (final) do enredo. Outro fator importante é a estreita ligação do motivo do

encontro com outros motivos, como a “fuga, a separação, o reencontro”, e, também, com o “cronotopo da estrada”, pois nessa ocorre vários tipos de encontro, pelo caminho.

De acordo com Bakhtin, o cronotopo da estrada tem um importante significado em literatura; “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada” (2002, p. 223). Como se sabe, muitas obras são construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras ocorridas pelo caminho. Nesse cronotopo a unidade das definições espaço-temporais revela-se com nitidez e clareza, como no cronotopo do encontro.

Nota-se que nesse romance grego o homem e o mundo estão absolutamente estáticos, porque não há qualquer possibilidade de crescimento ou transformação. Na ação representada, no romance, nada é alterado, refeito, recriado; confirma-se a identidade de tudo que havia no início, pois o tempo de aventuras não deixa rastros. É importante ressaltar, que esse tipo de romance e alguns de seus elementos, como o tempo de aventuras, possui grande penetração na história subsequente do romance.

O segundo tipo de romance, apresentado por Bakhtin, é o de aventuras e o de costumes; nesse o que mais chama a atenção é a associação do tempo de aventuras com o de costume. Pode-se observar, que nessa associação tanto o tempo de aventuras, quanto o tempo de costumes transformam-se radicalmente, constituindo um cronotopo completamente novo.

Bakhtin apresenta outro motivo associado ao cronotopo de aventuras e de costumes, o motivo da metamorfose. Para o teórico da literatura,

a metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do *destino particular do homem*, separado do conjunto cósmico e histórico. Entretanto, graças, sobretudo, à influência da tradição folclórica direta, a ideia de metamorfose mantém ainda energia suficiente para envolver *todo o destino da vida do homem* em seus momentos essenciais de crise. Daí seu significado para o gênero do romance (BAKHTIN, 2002, p. 237).

Observa-se que a partir da metamorfose se apresenta a vida humana, em seus momentos essenciais, tanto de ruptura, quanto de crise. Com isso, encontram-se, no romance, imagens diferentes de um único homem, de acordo com as distintas

etapas de sua existência. Essas etapas apresentam momentos excepcionais e bastantes efêmeros, em comparação com o todo da existência. “Entretanto, são esses momentos que determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda sua vida subsequente” (BAKHTIN, 2002, p.238).

Nesse tipo de romance o tempo deixa vestígios, ao contrário do romance grego, ele deixa marcas no próprio homem e em toda a sua vida. Paralelamente a isso, é um tempo de aventuras, de acontecimentos excepcionais e fora do comum, que, também, são determinados pelo acaso. Esse acaso é ocasionado pelo próprio herói e seu caráter, devido a sua leviandade e curiosidade. Nota-se que, aqui, há uma modificação no herói, pois após ter vivido todas as aventuras, encontra-se uma confirmação de sua identidade e uma nova imagem desse herói, agora, purificado e regenerado.

O homem é um indivíduo privado e isolado; a culpa, o castigo, a purificação e a beatitude têm caráter individual e privado, por isso a série temporal limita-se à imagem do homem e seu destino. Não se encontra quaisquer traços, no mundo circundante dessa série temporal, “a ligação entre o destino do homem e o mundo tem um caráter ‘exterior’. O homem se transforma sofre uma metamorfose totalmente independente do mundo” (BAKHTIN, 2002, p.241). O mundo permanece imutável, por isso a metamorfose tem um caráter particular e não criativo. Consequentemente, a série temporal do romance é fechada, isolada e não localizada no tempo histórico.

Assim, a base desse romance é o tempo de aventuras, juntamente, com o tempo da vida cotidiana. Outra característica desse romance é a fusão do curso da vida do homem (nos momentos de crise), “no caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações, temos aqui a realização da metáfora do ‘caminho da vida” (BAKHTIN, 2002, p.242). Nesse caminho não há nada exótico ou estrangeiro; com isso, cria-se o cronotopo romanesco original, que foi fundamental na história desse gênero.

Sua base é o folclore. A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, desempenham um papel importante em todos os tipos de folclore. Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico. [...]

os signos da estrada são os signos do destino. Por isso o cronotopo romanesco da estrada é tão concreto e circunscrito, tão impregnado de motivos folclóricos (BAKHTIN, 2002, p. 242).

Pode-se observar que, aqui, o espaço torna-se concreto com um tempo mais substancial. O espaço estabelece uma relação essencial com o herói e seu destino, ou seja, o espaço é preenchido pelo sentido real da vida. O cronotopo, aqui, é extremamente saturado, por motivos como o encontro, que adquirem um sentido cronotópico novo, mais concreto. A concretude do cronotopo da estrada permite o desenvolvimento da vida corrente, mas essa vida se desenrola, à parte da estrada, ou seja, na lateral do caminho. A personagem principal e os principais acontecimentos não se inserem na vida cotidiana; ele apenas observa, não participa da vida diária e nem é determinado por ela.

O terceiro tipo romanesco, abordado por Bakhtin, é a biografia, a autobiografia antiga e o romance biográfico. É importante ressaltar, que essa terminologia “romance” não foi criada na antiguidade, nesse período encontramos formas autobiográficas que influenciaram, posteriormente, o desenvolvimento desse tipo de romance como, também, de todo romance europeu. A base dessas formas antigas é o chamado “tempo biográfico”, onde nota-se uma nova imagem do homem que “percorreu o seu caminho de vida”.

Bakhtin destaca dois tipos de autobiografias, na Grécia Clássica; o primeiro tipo “platônico”, assim chamado por Bakhtin; isso porque se manifestou primeiro nas obras de Platão, como *A Apologia de Sócrates e Fédon*. Na sua base encontra-se “o cronotopo ‘o caminho da vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento’” (2002, p. 250); esse tipo de conscientização autobiográfica, feita pelo homem, está ligado às formas rígidas de metamorfose mitológica.

No esquema platônico, tem-se também o momento da crise e da transformação [...]. O caráter específico do caminho do indivíduo que busca revela-se ainda mais claro em comparação com o esquema análogo da ascensão da alma para a contemplação das ideias [...]. Aqui os fundamentos mitológicos e os dos mistérios religiosos manifestam-se claramente (BAKHTIN, 2002, p. 251).

Pode-se observar que, aqui, o mais importante é que o sujeito, dessas biografias ou autobiografias, não tem caráter privado, íntimo e secreto, tudo nele é público, por isso não há diferenças entre a forma de tratar a sua própria vida,

autobiografia, e a do outro, biografia. Por isso, segundo Bakhtin, todas as formas biográficas ou autobiográficas têm um caráter, fundamentalmente, público, segundo a imagem do homem que nela está. Na antiguidade, nesse tipo de escrita, encontra-se apenas o início de um caráter privado do homem e de sua vida; por isso, novas formas “de expressão autobiográfica de uma autoconsciência solitária”, aqui, ainda não tinham sido elaboradas.

Ampliando o olhar e considerando as variações possíveis desses cronotopos, Bakhtin estuda o romance de cavalaria. No cronotopo desse romance há uma interligação entre os tempos dos dois romances antigos, já referidos, e o cronotopo do romance picaresco. O tempo do romance de cavalaria é parecido com o tempo de aventuras do tipo grego, embora, em algumas obras, há uma aproximação maior com o romance de aventuras e de costumes.

O tempo divide-se numa série de fragmentos-aventuras, no interior dos quais ele se organiza abstrata e tecnicamente; sua ligação com o espaço é também técnica. [...] próximo do grego está também o cronotopo desse romance, cronotopo de um mundo variado, estrangeiro e um tanto abstrato. A prova de identidade dos heróis (e das coisas) e, sobretudo, da fidelidade ao amor e ao código de obrigações do cavaleiro, exercem papel organizador semelhante. Inevitavelmente, manifestam-se também elementos ligados à ideia de identificação: mortes fictícias, reconhecimento-não-reconhecimento, troca de nomes (BAKHTIN, 2002, p. 268).

Pode-se observar que nesse tipo de romance há uma ênfase maior na questão do “de repente”, “do mistério” e “do maravilhoso”, tornando-se, assim, um cronotopo original, característico dos romances de cavalaria, “um mundo maravilhoso num tempo de aventura” (BAKHTIN, 2002, p. 270). Esse cronotopo é limitado e circunscrito, está repleto de magia; nele cada elemento como, por exemplo, a roupa, a fonte, as armas, tem uma característica ou propriedade mágica e encantadora.

Nesse tipo de romance, o herói é um aventureiro que não pretende modificar nada, somente fortalecer sua própria identidade mediante uma sucessão de provas. É um herói individualizado. O herói e o mundo maravilhoso onde ele opera formam uma única unidade, mas esse mundo não é sua pátria natal, já que ele é, uniformemente, estrangeiro, pois o herói transita de país em país, mas seu mundo é uno. “Nesse mundo o herói sente-se em ‘casa’ (mas não na sua pátria); ele é tão maravilhoso como esse mundo” (BAKHTIN, 2002, p. 270). Também o tempo,

aqui, é maravilhoso; surge nesse, tipo de romance, um jogo subjetivo com o tempo e o com o espaço; há uma distorção subjetiva, emocional e até mesmo simbólica do espaço. Segundo Bakhtin, esse jogo subjetivo, com o tempo e o espaço, será retomado em diferentes épocas.

Este estudo, no qual Bakhtin define o conceito de cronotopo e as três modalidades básicas do romance antigo com suas respectivas variações, foi ampliado em um estudo posterior, “O romance de educação na história do realismo”, (2000). Em esse, Bakhtin completa este quadro e apresenta quatro tipos de cronotopos básicos na formação dos gêneros romanescos. Os quatro tipos de romance, considerando uma classificação histórica, de acordo com os princípios estruturais da imagem do herói principal, são: o romance de viagem, o romance de provas, o romance biográfico e o romance de educação ou formação. Centra-se, a seguir, no romance de viagem, objeto central no desenvolvimento deste trabalho.

O romance de viagem, estudado por Mikhail Bakhtin, apresenta um herói privado de traços particulares, revelando-se um ponto móvel no espaço, em que o mundo se constrói por uma sucessão de diferenças e contrastes. Com isso, pode-se observar que essa viagem pela vida do herói é baseada num tempo que não corresponde ao sentido histórico e biográfico, onde o realce se dá nos contrastes e nas diferenças; juntamente com isso, tem-se um tempo de aventuras, caracterizado por momentos que não apresentam sucessão temporal, sendo assim, o mundo do romance se fundamenta em fatos isolados, sem sentido biológico.

O que caracteriza o tipo do romance de viagem é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo. O mundo apresenta-se como uma justaposição espacial de diferenças e contrastes; a vida é formada de uma sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota (BAKHTIN, 2000, p. 224).

Esse tipo de romance se caracteriza por observações temporais tais como: “no mesmo instante”, “no dia seguinte”, “um minuto mais cedo ou mais tarde”, [...] na descrição de lutas, de batalhas, de duelos, de brigas, de assaltos, de fuga e de outras peripécias [...] (BAKHTIN, 2000, p. 224).

A ausência do tempo histórico acarreta uma ênfase, unicamente, nas diferenças e nos contrastes, com isso, os fatos socioculturais, tais como, país, cidade, etnia, ficam despercebidos no conjunto integrado, eles são registrados como fatos “exóticos”, “as distinções e os contrastes, a alteridade, são objeto de uma

percepção bruta” (BAKHTIN, 2000, p. 225). Essa tipologia só é identificada através da figura do herói e seu movimento no tempo e no espaço. É importante ressaltar, que o tempo do romance está, diretamente, relacionado ao tempo da viagem.

[...] o mundo se desagrega em coisas isoladas, fenômenos e acontecimentos, que são justapostos ou se sucedem. A imagem do homem – apenas esboçada – é inteiramente estática, como é estático o mundo que o rodeia. Esse tipo de romance ignora o devir, a evolução do homem. E mesmo quando a situação do homem se modifica, ele mesmo continua inalterado (BAKHTIN, 2000, p. 225).

Sendo assim, a viagem se configura como um trânsito, um itinerário pela vida, em que os heróis se aperfeiçoam e se moldam espiritualmente, adquirindo certo reconhecimento do mundo e de sua imagem nesse. Nesse sentido pode-se dizer que esse cronotopo está, intimamente, associado ao tema da busca da identidade.

A partir dessas definições do cronotopo de viagem e compartilhando com Bakhtin a ideia de que esse cronotopo configura toda uma tipologia romanescas, faz-se necessário dirigir a atenção, a seguir, para um problema que se apresenta sempre que o pesquisador trabalha com o tema das representações da viagem, na literatura, refere-se aos deslindes genéricos. Considerando que esse assunto suscita, até hoje, elucidações teóricas e até polêmicas, fazem-se necessárias algumas considerações, que se acreditam fundamentais como horizonte para o desenvolvimento desse trabalho.

O relato de viagem, como se sabe, possui uma larga tradição na cultura e nas letras ibero-americanas. Muito cedo o nosso sistema literário registra relatos de viagem de peregrinos, de embaixadores, de militares, de navegantes, de científicos (textos nascidos da experiência da viagem), juntamente, com textos cuja origem está em viagens imaginárias, declaradamente, fictícias e até romanescas.

Eles conjuntamente se integram no que Maria Alzira Seixo vem chamando de uma “Poética da viagem” (1988). Mas esse horizonte integrado ², tão

² No ensaio “Representações da viagem no processo de identidade da literatura latino-americana da alta modernidade”, *Anais do VI Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2005, Elena Palmero González apresenta o panorama atual das discussões em torno ao tema e se pronuncia por não estabelecer fronteiras entre a representação da viagem como referente

claro para Maria Seixo, não o é para outros autores, razão pela qual torna-se importante declarar que esse estudo está filiado ao pensamento da professora Maria Alzira Seixo, que por sua vez é também coincidente com o pensamento da professora Palmero González (2005).

Para uma poética da viagem na literatura é necessário que se “estabeleçam relações entre os sentidos temáticos investidos no discurso, as organizações de composição e gênero apresentadas pelos textos e as referências culturais e históricas” (SEIXO, 1998, p.17).

Considerando essas abrangentes condições de tipo temáticas, compositivas e pragmáticas, uma Poética da viagem ocuparia três grandes zonas, segundo Maria Seixo:

a viagem imaginária (que recobre mitos e textos lendários e alegóricos da Antiguidade e da Idade Média, assim como as utopias, e ainda todos os relatos de viagem da literatura mais recente sem referência de acontecimento circunstancial), a literatura de viagens (constituída por textos diretamente promovidos pelas viagens de relações comerciais e de descobrimentos, de exploração e de indagação científica, assim como pelas viagens de escritores que decidam exprimir por escrito as suas impressões referentes a percursos concretamente efetuados) e a viagem na literatura (na qual a problemática da viagem é utilizada como ingrediente literário, em termos de motivo, de imagem, de intertexto, de organização e fabulativa e que está presente ao longo de toda a história da literatura, com particular acuidade para os séculos posteriores ao Renascimento) (SEIXO, 1998, p. 17).

Ou seja, que uma Poética da viagem estaria constituída, segundo a professora Maria Seixo, por uma grande diversidade de práticas narrativas e descritivas (textos sagrados, epopeia, lenda, viagem imaginária, relações de viagens efetuadas, crônica, romance, diário e ficção científica), sem discriminar as diferenças entre as modalidades, explicitamente, ficcionais e aquelas na qual o dado factual ou o elemento mítico constituem o universo da referência.

Na mesma direção de análise, Palmero González (2007), ao estudar as formas de representação literária da viagem, explica que há um âmbito teórico neste campo de estudo, que não traça as fronteiras que alguns críticos vêm estabelecendo

factual e como referente imaginário, recuperando o sentido originário que o gênero teve na Idade Média. Remete-se esse ensaio para conferir outras opiniões que diferem do pensamento de Seixo e de Palmero González.

entre narrativas, explicitamente, ficcionais e narrativas nas quais o fático ou o mítico constituem o universo da referência. A professora explica que este universo,

contrariamente, reclama otra visión del problema. Es el caso de Dolores Corbella (1991) cuando legitima el lugar de las narrativas ficcionales dentro de la llamada literatura de viajes. Ella distingue que en las clasificaciones habituales de las literaturas medievales de viajes no aparece una demarcación entre literatura “científica” y literatura “ficcional”, existiendo como modalidad los relatos de viajes imaginarios. Esto la lleva a inferir que lo que es válido para la literatura medieval, debería serlo para cualquier época histórico-literaria. Desde esta perspectiva podría justificarse el estudio de narrativas cuyos referentes objetivan la experiencia fáctica del viaje (sin desconsiderar que ese discurso pasa siempre por la percepción subjetiva del sujeto que discursiviza la experiencia, y que, en consecuencia, lo ficcional no está ausente en él), conjuntamente con una praxis de naturaleza declaradamente ficcional que trabaja artísticamente el viaje como tema o como motivo compositivo, admitiendo que ambas, desde su particularidad discursiva, dan cuenta del rico proceso cultural que todo tránsito o desplazamiento genera (2007, p. 2).

Obviamente, que nesta dissertação, se trabalha com essa terceira modalidade referida por Maria Alzira Seixo, que é o objeto de estudo do projeto de pesquisa *Escritas do entre-lugar: poética da viagem na literatura latino-americana da alta modernidade*, coordenado pela professora Palmero González, que se refere àquela em que a viagem é tema e composição de textos, explicitamente, ficcionais e romanescos. Esse direcionamento faz com que Bakhtin e sua poética textual da tipologia romanésca de viagem constituem-se no centro de referência fundamental desta dissertação.

Porém, a tipologia descrita por Bakhtin é ampliada pela práxis literária latino-americana, da segunda metade, do século XX, que faz da viagem um motivo temático e de composição dominante. Com as transformações da vanguarda, do *boom* e da pós-modernidade hispano-americana, esse cronotopo se renova, substancialmente, em formas totalmente originais, não descritas por Bakhtin. Assim, a seguir, situam-se algumas coordenadas fundamentais dessa práxis literária e o lugar que a obra de Mario Vargas Llosa tem nesse contexto.

CAPÍTULO 2

... que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica... El escritor ha sido, es y será siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir... La literatura puede morir pero no será nunca conformista. Sólo si cumple esta condición es útil la literatura a la sociedad.

VARGAS LLOSA

2. O CRONOTOPO DE VIAGEM NO ROMANCE LATINO-AMERICANO DA ALTA MODERNIDADE

No século XX, se consolidam, definitivamente, as formas narrativas que substituem o texto sustentado na imitação e o “relato de acontecimento”, pelo texto que privilegia a representação direta e o “relato de palavras”, passando a dominar, no panorama literário, as formas de composição que centram, em seu tempo discursivo, uma ampla temporalidade fabular. No caso da literatura latino-americana esse processo se faz evidente após as vanguardas, alcançando sua plenitude em torno, do meio-século e os anos do *boom*³. Segundo Palmero González (2000), *ese será un momento expresivo no solo de un cambio en la norma literaria, sino de un sustancial cambio en la propia idea de literatura, que se sustentará más que nunca en la facticidad y el gesto escritural* (2000, p.5).

Nesse contexto, a viagem se faz presente como tema e motivo compositivo, no romance. Obras como *El camino Del dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Los pasos perdidos* (1956)⁴ e *El siglo de las luces* (1959), de Alejo Carpentier; *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez e *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa, recuperam esse cronotopo, mas agora, se observa uma configuração que transforma o modelo canônico descrito por Bakhtin. Como afirma Palmero González,

ahora, lo interesante es que el viaje abandona en todas estas novelas aquellas formas convencionales de temporalidad lineal, aprendizaje evidente, desplazamiento espacial delineado, apelando a formas más complejas de construcción de la narración (2006, p.29).

Quebra-se a configuração temporal linear, do relato, com predomínio das alternâncias e das simultaneidades, incorporando-se, ao texto, a temporalidade do

³ Nos anos 60, se produz um salto de qualidade na produção, difusão e promoção da narrativa latino-americana, que chamou-se *Boom*.

⁴ Remete-se ao ensaio de Elena Palmero González. Los pasos perdidos o el camino de la identidad. In: *Islas*, n 137, Universidad Central de Las Villas, 2003. A professora é uma estudiosa de Alejo Carpentier e suas obras.

mito, do fabuloso e do mágico. Também, esse será um momento, em que se produz um frutífero diálogo da literatura com outras formas de discurso, como o sociológico, o antropológico e o histórico, adquirindo, assim, o discurso literário uma condição híbrida, particularmente, rica na expressão do processo de transculturação; o que, também, fundamentaria o jogo intertextual e a contaminação consciente do romance, com formas como a crônica, o diário e o relato de viagem, formas tendentes a hierarquizar a voz de um narrador e o próprio relato como centro da narrativa.

É importante ressaltar, que as relações estabelecidas pelo romance com outras formas de discurso não literário são muito produtivas, no caso da literatura latino-americana. Segundo explica Roberto González Echevarría, na sua obra *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000), essas relações são muito mais produtivas e determinantes que as que possa ter com sua própria tradição ou com outras formas literárias; o crítico assegura que:

[...] la narrativa y la poética no siguen la misma senda histórica, ni tampoco evolucionan al mismo ritmo, por eso considero que es un error escribir historia literaria como si todo se moviera en la misma dirección, como un caudaloso río. La narrativa se ve demasiado afectada por formas no literarias para constituir una clara unidad histórica, a la manera que tal vez lo sea la lírica. La historia literaria convencional, ateniéndose a un modelo filológico, enmascara lo que tomo como la historia verdadera de la prosa narrativa (2000, p.17).

Já nos anos oitenta e noventa, do próprio século XX, o cronotopo narrativo de viagem continuará presente em novas formulações artísticas. Como motivo temático, como motivo compositivo, como referência literária ou como intertexto, a viagem sistematiza sua presença, no romance latino-americano, desses anos. Agora, a literatura exterioriza sua ficcionalidade e a própria viagem se autodeclara escrita, privilegiando o discurso, o ato de contar como única realidade do relato. Exemplos desse tipo de romance é possível encontrar em *El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), de Miguel Otero Silva, *Vigilia del almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos, *Los perros del paraíso* (1983) e *El largo atardecer del caminante* (1992), de Abel Posse, *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa e nas *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), de Álvaro Mutis.

A narrativa textualiza a representação, o ato da escrita, a própria linguagem. Encontra-se com frequência, nestas décadas, a parodia, os textos que, permanentemente, imitam outros dotados de autoridade, imitações de diários de viagem, de testamentos, de biografias, para colocar em dúvida a legitimidade da linguagem, como produtor de um discurso homogêneo e verdadeiro.

De acordo com Palmero González (2007), a tipologia do cronotopo de viagem descrita por Mikhail Bakhtin experimenta, nestes anos, uma sensível transformação, pois se apresenta, agora, como experiência de escrita declarada, como verbo, como linguagem.

Declarada como escrita, a viagem baseia-se em um tempo que não é fiel ao sentido cronológico e biográfico, mas sim, ao tempo, da representação da própria escrita. Consequentemente ganham ênfases os contrastes, as diferenças, os tempos alternativos, que quebram a sucessão e a causalidade, em função de um tempo da experiência escritural.

Neste sentido, a linguagem adquire uma extraordinária centralidade, não mais como veículo discursivo, mas como anedota, como conteúdo mesmo das narrativas, tornando-se, por esse caminho, a única “realidade” do romance.

De acordo com Bolaños:

[...] el lenguaje es protagonista, bien para el extravío o para abrir un horizonte de acciones y experiencias posibles. La novela se convierte en una aventura del lenguaje, con frecuencia de cadenas de significantes rotas que pone de manifiesto la tensión extrema entre palabra y referente, entre lo dicho y lo indecible, lo irrepresentable.

La literatura se vuelve hacia sí misma, hacia su producción, intensificándose la autorreflexividad, el carácter metadiscursivo [...], de modo que conscientemente la narrativa se revela como escritura, discute su naturaleza, su función en la vida social y puede ejercer su propia crítica (2002, p. 22).

Recupera-se, agora, o modelo cronotópico cervantino de viagem⁵, aquele presente em *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), no qual a

⁵ Remete-se ao ensaio de Elena Palmero González, *Poética del viaje: la tradición cervantina en la novela moderna latinoamericana* (Islas, Santa Clara, v.145, p.59 - 71, 2005). Nele se fundamenta como Cervantes lança as sementes de uma tradição no cronotopo de viagem que será recorrente no romance moderno, e, especialmente, nos mestres do romance moderno latino-americano, como é o caso que se estuda nesta dissertação.

viagem é substituída por seu relato e a consequente valorização da linguagem como única verdade concreta da narrativa. Não é por acaso, que o grande tema dessa obra é a ficção, sua modelação discursiva, *la manera como ella al infiltrarse en la vida, va modelandola, transformandola* (VARGAS LLOSA, 2004, p.15), viabilizando que os acontecimentos, as personagens e o próprio itinerário se declarem escrita. Uma tendência dominante neste contexto é a contaminação genérica, fenômeno que está associado à gênese e ao desenvolvimento do romance hispano-americano, mas que, agora, se define com traços muito originais.

Roberto González Echevarría explica em *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000) como o núcleo evolutivo da tradição narrativa latino-americana está, intimamente, ligado à singularidade de uma entidade cultural, que é definida a partir do discurso ocidental. Segundo o autor:

esa tradición se genera en relación con tres manifestaciones del discurso hegemónico de Occidente: la ley en el periodo colonial, los escritos científicos de los diversos naturalistas que recorrieron el continente americano en el siglo XIX, y la antropología que suministra la versión dominante de la cultura latinoamericana en el periodo moderno a través tanto de los escritos europeos, como del discurso del estado en forma de institutos de folclore, museos y otras instituciones similares (2000, p.236).

Ou seja, que a nossa narrativa nasce em vínculo estreito com formas de discurso não literário, considerando que, como explica González Echevarría, as leis coloniais estabeleceram a estrutura das relações entre os discursos dominantes e a narrativa latino-americana, fato que se estenderá nos séculos seguintes, sob outras formas discursivas: no século XIX e no início do século XX, a narrativa latino-americana imita a representação construída pelos naturalistas e etnógrafos; e no século XX, imita as formas do discurso fornecido pela antropologia.

Para o autor:

la antropología es el elemento mediador en la narrativa latinoamericana por el lugar que ocupa esta disciplina en la articulación que han hecho los estados latinoamericano de los mitos fundadores. Sin embargo, cómo negarlo, la antropología también asume dicho poder mediador por el papel que desempeña la antropología en el pensamiento occidental y el lugar que ocupa América Latina en la historia de esta disciplina (2000, p. 39).

O romance moderno, segundo González Echevarría, *transforma la historia de América Latina en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo* (2000, p.40). A antropologia disponibiliza ao romancista os instrumentos metodológicos, a retórica ou o discurso para poder “estar aí” (dentro do texto) e fora do texto ao mesmo tempo. De acordo com o autor:

el Archivo es un mito moderno. [...] El Archivo guarda, recoge, acumula y clasifica, como su contrapartida institucional. Monta tanto como la ley, como la ley de la ficción. Las ficciones se encuentran contenida en un recinto o receptáculo, en una prisión de relatos que es, al mismo tiempo, el origen de la novela (p.45).

Las ficciones del Archivo son narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y de la identidad latinoamericana, por lo que caen en la mediación suministrada por el discurso antropológico. [...] las ficciones del Archivo privilegian el lenguaje de la literatura en el que se refugian tanto la novela como la antropología. Es una literatura que aspira a tener una función similar a la del mito en las sociedades primitivas y que de hecho imita las formas del mito proporcionadas por el discurso antropológico (2000, p. 238).

As ficções do “Archivo”, segundo González Echevarría, são textos que incluem e analisam discursos diversos, na sua própria textualidade, que contém textos anteriores assimilados na reescrita e na citação. Trata-se de um depósito de possibilidades para narrar América Latina, de um verdadeiro arquivo, já que, como explica o crítico cubano, esses romances retomam as funções: *las leyes coloniales, los escritos científicos de los naturalistas del siglo XIX, y el discurso antropológico en el siglo XX* (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000, p.48), atribuindo uma presença textual a essas entidades na figura do “Archivo”.

Nota-se que uma das características desse tipo de ficção do “Archivo” é exteriorizar os instrumentos que possibilitam sua narração, ou seja, explicitar o documento, a existência de um historiador, de um antropólogo, de uma figura interna à diegese que lê os textos, os interpreta, os escreve, e, às vezes, completa esses textos. Assim, essas ficções do “Archivo” buscam cumprir a mesma função que o mito cumpriu nas sociedades primitivas, por isso terminam sendo, essencialmente, míticas. Por esse caminho, essas ficções tentam achar a chave da cultura e, também, da identidade latino-americana.

De maneira muito original, o romance nas últimas décadas, do século XX, ao ficcionalizar a viagem, incorpora essa tradição narrativa do arquivo. Exemplo

eloquente dessa confluência seria o romance de Mario Vargas Llosa, *El hablador*, texto que se estuda nesta dissertação.

A seguir, explicitam-se algumas considerações preliminares sobre a obra total do escritor peruano, que permitem o seguimento para o estudo do romance *El hablador*.

2.1. A OBRA DE MARIO VARGAS LLOSA NO CONTEXTO LITERÁRIO LATINO-AMERICANO DA ALTA MODERNIDADE

Mario Vargas Llosa conhece o êxito literário desde muito jovem. Sabe-se que seu reconhecimento pela crítica literária foi imediato, sendo já premiado com suas primeiras publicações. Em 1959, recebe o prêmio Leopoldo Alas pela obra *Luz geais* (1959); em 1963, conquista o prêmio Biblioteca Breve pela obra *La ciudad y los perros* (1963); em 1966, recebe o prêmio *Crítica Española* pelo romance *La casa verde* (1966) e em 1967, pelo mesmo romance, recebe o *Premio Nacional de Novela* (Peru) e o prêmio *Rómulo Gallegos* (Venezuela). O escritor é considerado um dos grandes romancistas latino-americanos, do século XX.

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa nasceu na cidade peruana de Arequipa, no dia 28 de março de 1936. Sua primeira infância foi em Cochabamba, na Bolívia, onde foi criado com a mãe e os avôs materno, pois não conhecia o pai. Somente quando retorna ao Peru descobre que seu pai não está morto como pensava, esse episódio afetou toda a sua vida. Na cidade de Piura, os pais de Mario resolvem se reconciliarem, só por isso ele descobre a verdade sobre seu pai. Após um ano, a família resolve viver na capital, Lima, onde ficam por vários anos.

Após esse episódio a vida do escritor muda, radicalmente, pois ele não tem um bom relacionamento com o pai, Ernesto Vargas, o qual lhe desperta tristeza e incompreensão. O filho, acostumado à liberdade que seus tios lhe davam, teve que obedecer a um pai desconhecido que, até então, estivera morto para Mario. O pai de Vargas Llosa não aceitava sua vocação para as letras e não deixava que o

menino se interessasse por nada que fosse literário. Por isso o escritor foi enviado a uma escola militar tradicional e conservadora. Vargas Llosa estudou durante dois anos no “Colegio Militar Leoncio Prado”. Segundo Vargas Llosa:

mi padre me envió allí [Leoncio Prado]. Yo estaba convencido que mi padre estaba muerto. Cuando lo descubrí, no había ya posibilidad ninguna de comunicación entre nosotros. Nos llevamos muy mal durante los años que convivimos juntos. Nuestros caracteres eran polos opuestos. Había una desconfianza mutua entre nosotros. Éramos como extraños (VARGAS LLOSA apud MARTÍN, 1979, p.43).

A crítica com frequência afirma que *Los jefes* (1959) e *La ciudad y los perros* (1963) tentam “ressuscitar e exorcizar, através de múltiplos disfarces, a cruel experiência de sua vida escolar sob regime militar” (GUTIÉRREZ, 1996, p. 34).

Aos 18 anos, Vargas Llosa decidiu se casar com a sua tia divorciada, Julia Urquidi, que, recentemente, chegara da Bolívia, isso ocasionou um escândalo familiar, pois ele acabara de ingressar na “Universidad Nacional Mayor de San Marcos”. Nessa época, o escritor resolve se firmar, profissionalmente, como jornalista e depois como escritor de ficção e ensaísta.

O romance *La tía Julia y el escribidor* (1977), costuma ser visto pela crítica como uma polêmica ficção autobiográfica sobre seu primeiro casamento. A obra é uma pseudo-autobiografia paródica, na qual se entrecruza a história de Marito com a de um escritor de radionovelas, Pedro Camacho. O próprio Vargas Llosa insiste que ao escrever *La tía Julia e el escribidor* não pretendia escrever uma autobiografia, mas, sim, escrever um romance com todas possibilidades que a ficção proporciona. Conforme as suas próprias palavras:

“comencé esta novela en Lima, a mediados de 1972, y la seguí escribiendo, con múltiples y a veces largas interrupciones, en Barcelona, República Dominicana, Nova York, y de nuevo Lima, donde la terminé cuatro años después. Me la sugirió un autor de radioteatros que conocí de joven, al que sus melodramáticas historias devoraron el seso por un tiempo. Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un collage autobiográfico: mi primera aventura matrimonial” (VARGAS LLOSA, *La tía Julia y el escribidor*, 1977, p. 18).

Entre as décadas de 60 e 70, vem à luz *La casa verde* (1966) e *Pantaleón y las visitadoras* (1973). O primeiro será a obra de consagração do escritor, nesses anos do chamado *boom*, hispano-americano, pela extraordinária capacidade de criar

ambientes, personagens e um mundo totalizador, do continente americano. O segundo, paródico, humorístico e expressivo de extraordinários achados verbais transita pelo tema da vida militar, recuperando experiências, da primeira juventude, em contato com a disciplina conservadora do colégio militar, onde estudou.

Vargas Llosa, além de escrever romances, também escreve nas colunas de vários periódicos, segundo o escritor, essa prática ajuda-o a não se afastar, totalmente, do mundo real. Em sua obra, *El lenguaje de la pasión* (2000), Vargas Llosa revelou a importância que o jornalismo tem em sua vida, segundo ele, o periodismo tem sido uma sombra em sua vocação literária, não permitindo que ele se afaste da realidade viva e atual, em uma viagem, permanentemente, imaginária, ou seja, o jornalismo permitiu que o autor não se afastasse da realidade para viver apenas no mundo imaginário da literatura.

Mas, segundo o autor, sua relação com a literatura é uma relação passional, essa seria sua razão de viver. Segundo Vargas Llosa, ser escritor é muito mais que uma profissão, é uma paixão. Assim, ele acredita em uma entrega total ao ofício e que uma atitude correta seria aquela que põe tudo a serviço da literatura e não ao contrário. Para o autor, as histórias devem seduzir os leitores, não apenas pelas ideias que contemplam, mas também, e, principalmente, pelos sentimentos e emoções que despertam. Nos romances de Vargas Llosa o leitor vivencia e termina por ser cúmplice da escrita. *Esa experiencia re-creada en el lector, en forma de especial catarsis por medio de la empatía con la narración misma, le da empuje y subyugación a la novela* (Martín, 1979, p. 66).

É importante ressaltar, que Vargas Llosa acredita que a realidade deve ser sistematizada por meio de procedimentos estéticos, nesse sentido se explica o lugar que o escritor concede à palavra, à sua função poética e ao trabalho estético consciente, pois como afirma Martín:

este novelista peruano es consciente de su elaboración estilística, y sabe que los valores permanentes, definitivos, de su novela, serán los logrados a través de la palabra misma transformada en joya estética, dentro de un determinado concepto de estilo (1979, p. 64).

Observa-se que um paradigma poético importante para Vargas Llosa está no romance de cavalaria, pois o autor combina o objetivo (do presente) com o

subjetivo (da memória); o verossímil com o mítico; o cotidiano com o onírico. Isso não significa uma volta aos romances de cavalaria, em sua temática, mas sim, em sua técnica totalizadora. Seu romance totalizador dá a impressão de que tudo está incluído nele, toda realidade e suas manifestações mais ocultas, em uma representação da relação entre indivíduo e o mundo. Vargas Llosa busca escrever um romance que apresente uma realidade infundável, no qual a fantasia humana se mistura a essa realidade.

Outro paradigma na escrita de Vargas Llosa encontra-se nos gêneros autobiográficos, considerando sua peculiar visão da autobiografia como parte de seu próprio mundo ficcional, “a autobiografia mais autêntica de um romancista são seus romances” (1988, p.35) diz o escritor, confirmando sua original perspectiva. Nessa direção, no ensaio *La verdad de las mentiras* (1990), o autor desenvolve todo um conceito de autoria que parte, justamente, de que a autobiografia está no romance e que é o romance quem inventa o autor.

Observa-se que o paradigma do romance histórico seria outra fonte na obra de Vargas Llosa, entendido esse na direção que, hoje, chama-se de “novo romance histórico latino-americano”. *La guerra del fin del mundo* (1981), é, tradicionalmente, visto nesse contexto. O romance conta a história da Guerra de Canudos, ocorrida no Brasil, em 1896. Vista em diálogo com o romance *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, seu mérito maior está nesse diálogo entre o discurso histórico e o discurso literário, presente na obra. Segundo Vargas Llosa:

bem, ao menos é o romance em que eu mais trabalhei, a que mais me dediquei. É um romance que me tomou quatro anos para escrever. Além disso, requereu uma enorme documentação, muitas leituras e me significou muitas dificuldades porque era a primeira vez que escrevia sobre um país diferente do meu, uma época distinta, e cujos personagens falavam entre si uma língua diferente daquela em que eu escrevia. Ao mesmo tempo, nunca uma história me apaixonou tanto com *A Guerra do Fim do Mundo*. Todo o trabalho para mim foi muito apaixonante, desde as coisas que li até a viagem que fiz pelo Nordeste (VARGAS LLOSA, apud SETTI, 1986, p. 36).

O escritor em *La fiesta del chivo* (2002) volta à temática histórica, construindo um romance em torno à história recente da República Dominicana e à polêmica figura do ditador General Rafael Leonidas Trujillo (1891-1961). Assim, a história, contada pela historiografia de maneira rígida e unilateral, é recontada na produção ficcional de Vargas Llosa, apelando à liberdade criadora e às infinitas

possibilidades da ficção romanesca. Como o próprio escritor afirma, *la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector* (VARGAS LLOSA, 2003, p.20). Não poderia ser diferente, já que o romance permite fabular, imaginar, simultaneamente, múltiplos significados.

A obra *El paraíso en la otra esquina* (2003), segue o mesmo paradigma de escrita. O romance, gira em torno de duas personagens, que têm uma evidente referência histórica, Flora Tristán (1801-1844) e o pintor Paul Gauguin (1848-1903), esses personagens são ligados por laços de parentesco, mas também, por sonhos e utopias: o sonho do “paraíso” socialista, no caso de Flora Tristán; o sonho da absoluta liberdade criadora e vital, em Gauguin, a partir dos quais Vargas Llosa oferece sua versão sobre as origens do socialismo e sua essência utópica. Mas neste romance, o intertexto da história articula de maneira muito produtiva com outros intertextos, que o artista encontra na arte e na literatura; os mais evidentes, sem dúvidas, são as pinturas de Paul Gauguin e o diário de Flora Tristán. Acredita-se que é por este caminho, que poderiam ser identificados os melhores logros do romance.

O âmbito intelectual de Vargas Llosa perpassa, também, a política. A obra *El pez en el agua* (1993), relata duas etapas da vida do escritor. A primeira, da infância até a juventude, abrangendo o período de 1946 a 1957, ano em que deixa o Peru para residir na Europa. A segunda etapa narra sua campanha à presidência do Peru, eleição perdida para o candidato Alberto Fujimori. A obra reavalia diferentes episódios referentes à sua vida, possibilitando a reorganização de textos, anteriormente, escritos, bem como, textos redigidos para a campanha eleitoral. Nessa obra o escritor relata sua decepção de não ter sido compreendido em seus discursos presidenciais. As duas faces da vida de Vargas Llosa, descritas na obra, parecem querer reconciliar o escritor com a literatura trás o vendaval político. Em 1993, após a derrota nas eleições, Vargas Llosa retorna à Europa e adota nacionalidade espanhola.

Vargas Llosa se apresenta, também, como um importante crítico e teórico da literatura. Quando analisa a própria obra ou quando estuda a de outros escritores, o romancista passa da crítica literária à teorização, com uma inacreditável

genialidade. Nos estudos críticos, sempre, acaba por expor sua própria concepção de literatura, do processo de escrita e sua ideia de ficção. Assim, pode-se compreender a obra literária vargasllosiana na leitura de *García Márquez y la problemática de la novela* (1971), *Historia secreta de una novela*(1971), *La orgia perpetua: Flaubert y Madame Bovary* (1975), *Contra viento y marea* (1985), *La verdad de las mentiras* (1990), entre outras.

No ensaio *La narrativa de Vargas Llosa* (1994), José Luis Martín analisa, estilisticamente, as obras de Vargas Llosa e faz um levantamento dos procedimentos narrativos mais sistemáticos no escritor, destacando três recursos literários predominantes: a simultaneidade rítmica, a polireprodução de reflexo ou caixas chinesas e a articulação do verossímil e o onírico ou salto qualitativo.

Vargas Llosa batiza esse procedimento da simultaneidade rítmica como técnica dos vasos comunicantes. Segundo o autor:

consiste en asociar dentro de una unidad narrativa acontecimientos, personajes, situaciones, que ocurren en tiempos o en lugares distintos; consiste en asociar o en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones. Al fundirse en una sola realidad narrativa cada situación aporta sus propias tensiones, sus propias emociones, sus propias vivencias; y de esa fusión surge una nueva vivencias que es la que me parece que va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida (VARGAS LLOSA apud MARTÍN, 1979, p.181).

Vargas Llosa reconhece esse procedimento em obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Tirante el Blanco*, de Martorell. Segundo o autor, nesse proceder há, normalmente, duas histórias dentro da narrativa, que não se tocam, desenvolvem-se uma do lado da outra de maneira independente, mas ao final há um elemento comum que as envolve. De acordo com Martín, os vasos comunicantes eram utilizados nos romances de cavalaria, mas Vargas Llosa consegue a máxima expressão de sua marca:

las dos narraciones paralelas que de alguna manera hacen contacto, por medio de un personaje que las enlaza o a través de una atmósfera literaria común a ambas, se multiplican en la narrativa vargasllosiana hasta convertirse en coro de historias, de voces, de ecos, que parten de disímiles y a veces misteriosos orígenes. Muchas veces ese contacto de las diversas narraciones que afluyen, forma contrastes entre éstas, chocando unas con otras, en porfía de viriles violencias que sacan chispas y aristas, pero que

efectivamente se complementan en cierta unidad final (MARTÍN, 1979, p.182).

Observa-se que no início da narrativa as histórias, normalmente, são independentes, mas com o desenrolar da trama cruzam-se até se transformarem em uma mesma história. O leitor se sente surpreso e inquieto com essa alternância de histórias, porque ele se choca com dois ou mais mundos diversos na mesma estrutura narrativa do romance. De acordo com Martín:

construye a su vez una especie de *contrapunto* rítmico, que le da fluidez, variedad, renacido interés, tensión y suspenso al relato general de Vargas Llosa. Junto a escenas tiernas, delicadas, de lírica mansedumbre, se contraponen otras de distorsión, caricatura, grotesca violencia, o de un expresionismo brutal (1979, p. 182).

Esse procedimento da simultaneidade rítmica apresenta predominância de diálogos quase que contínuos dos personagens. Isso significa que outras vozes narrativas substituem a dos narradores tradicionais, que a representação das situações narrativas passa a ser imediata e direta, adquirindo seus romances uma consistência quase que teatral.

O tempo na narrativa, também, é alterado na medida em que surgem anacronismos derivados das histórias, que podem ser relatadas no passado ou no presente, quase que simultaneamente. Sendo assim, diversas temporalidades podem coexistir num mesmo capítulo, sem provocar um caos temporal, já que por trás dessa aparente desordem há todo um esquema organizado da estrutura narrativa. Assim, por meio dessa organização narrativa é possível que os personagens estabeleçam contatos tanto com o presente da narrativa, quanto com o passado, através de suas memórias.

Outro procedimento literário que é recorrente nos romances de Vargas Llosa é a *polirreproducción del reflejo* ou *cajas chinas*. Esse procedimento é universal e está presente em autores clássicos como Cervantes e Shakespeare. Segundo Vargas Llosa:

otra técnica que me parece que se ha repetido a lo largo de la historia de la novela es la que podríamos llamar técnica de las cajas chinas. Como ustedes saben, en las cajas chinas siempre hay adentro una más pequeña; abrimos, sacamos una caja más pequeña, y de esa caja sale otra caja más pequeña, luego otra caja más pequeña, y se diría que así podría ser hasta

el infinito... los personajes de sus historias cuentan, a su vez, historias, y en las historias que cuentan estos personajes están también encerrando otras historias que son contadas por los personajes de estas historias. Es exactamente lo que ocurre con las cajas chinas... Se trata de introducir entre el lector y la materia narrativa intermediarios que vayan produciendo transformaciones en esta materia, aportando nuevas tensiones, nuevas emociones, para que el lector esté siempre dentro del hechizo indispensable para la cabal realización de una novela en el espíritu del lector (VARGAS LLOSA apud MARTÍN, 1979, p. 1999).

Sabe-se que as caixas chinesas não é novidade na literatura, mas Vargas Llosa inova esse procedimento ao combiná-lo com a técnica dos vasos comunicantes. De acordo Martín, o autor se afasta um pouco do procedimento clássico das “cajas chinas” porque não há uma história completa em outra história completa no método utilizado por Vargas Llosa.

Más bien se dan retazos de una historia en cada subsecuencia – o sea en los esquemas menores – y, es el lector quien va rehaciendo la historia completa en su imaginación. Estos pedazos de historia, a veces pedacitos, esbozos, apuntes, se van reuniendo en el transcurso del contrapunto conversacional, y el reflejo reproducido aparece entonces con toda su claridad (MARTÍN, 1979, p. 205).

O outro procedimento literário utilizado por Vargas Llosa e que Martín se refere, em seu estudo, é a *intrafusión de lo verosímil – onírico*, ou *salto cualitativo*, que o próprio escritor define da seguinte maneira:

un último tipo de técnica, dentro de la cual puede haber una variedad infinita de procedimientos, sería la que llamo “de la muda o el salto cualitativo”. Consiste en una acumulación *in crescendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza. [...] hemos pasado así de una realidad muy objetiva y concreta a una especie de irrealidad, o sea a una realidad meramente subjetiva y fantástica. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido un salto cualitativo, un cambio cualitativo en el mundo de la narración, una muda... llega un momento en que nos sentimos en una realidad muy distinta de aquella en la que nos hallábamos al comenzar este episodio, que era esa realidad verificable, tan concreta, tan objetiva. Estamos ya en un mundo más bien onírico, de símbolos, de pesadillas, de sueños. Estamos ya en el dominio de lo fantástico. Ha habido una muda, un cambio de la naturaleza de esa realidad descrita. Estamos en otra realidad (VARGAS LLOSA apud MARTÍN, 1979, p. 211/212).

Esses procedimentos configuram o universo romanesco de Vargas Llosa, universo que pode ser visto como um grande exercício de exorcismo dos demônios vargasllosianos. O escritor chama de “demônios” os condicionamentos psíquicos e as lembranças, que atuam como uma espécie de alicerces ocultos da narrativa. Os

demônios de um escritor, entendido como experiências, que marcaram sua vida, são o motivo para o escritor criar um mundo paralelo ao mundo real. Segundo Vargas Llosa, os demônios são instâncias vitais diversas, existem os íntimos e pessoais, resultantes de elementos presentes no subconsciente; os instintivos, que proporcionam motivação espontânea; os históricos e sociais, que marcam o indivíduo na sociedade e, por último, os culturais, que são fontes e influências artísticas, que modelam o escritor. Todos eles interagem e se articulam no motivo pelo qual o romancista escreve.

Os demônios diferenciam o mundo fictício do mundo real, pois são os elementos que o escritor utiliza para alterar a realidade e transformá-la em ficção. Assim, um romance é o resultado da fusão de processo de seleção, organização e interpretação dos elementos propiciados pela vivência. Para elaborar suas narrativas, Vargas Llosa explora casos e histórias como se tivesse uma lente de aumento, com a qual descobre sentimentos, frustrações e medos, nas suas camadas mais ocultas.

Assim, pode-se dizer que o escritor não é só um inventor, mas sim um descobridor, um explorador. As personagens que aparecem em suas narrativas até podem ser reais, mas pertencem ao mundo das “mentiras verdadeiras”. Essas personagens representam, de algum modo, a realidade, que precisa ser reinventada. Segundo Vargas Llosa:

"Condenados a una existencia que nunca llega a la altura de sus sueños, los seres humanos tuvieron que inventar un subterfugio para escapar de su confinamiento dentro de los límites de lo posible: la ficción. Ella les permite vivir más y mejor, ser otros sin dejar de ser lo que son, desplazarse en el espacio y en el tiempo sin salir de su lugar ni de su hora y vivir las más audaces aventuras del cuerpo, de la mente y de las pasiones, sin perder el juicio o traicionar el corazón".

Vista numa perspectiva geral, encontra-se na obra de Vargas Llosa a recorrência da viagem como tema e como motivo articulador da ficção romanesca. Este cronotopo narrativo percorre um conjunto de obras como *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La guerra del fin del mundo* (1981), *El hablador* (1987), *La fiesta del chivo* (2002), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006), apresentando-se como variações do modelo clássico. Em

umas, como *La casa verde*, as personagens carregam o mundo da viagem e suas respectivas origens, para articular um mundo plural na metáfora da casa.

Em outras obras, como *La guerra del fin del mundo* ou *Travesuras de la niña mala*, o itinerário e a peregrinação articula todo o universo romanesco; em *La fiesta del chivo*, o motivo do retorno à terra natal centraliza o tecido histórico; e em textos como *El paraíso en la otra esquina* ou *El hablador* a viagem se apresenta como depósito de documentos, como o fio central de uma grande rede, que articula intertextos das mais diversas naturezas.

Todos esses romances são em si mesmos um permanente itinerário, pluralidade, movimento perpétuo. Estuda-se, no capítulo seguinte, a singularidade do cronotopo narrativo de viagem em um desses romances, *El hablador*.

CAPÍTULO 3

*La gente de la tierra no se ha caído, tampoco.
Aquí estamos. Yo en el medio, ustedes rodeándome. Yo
hablando, ustedes escuchando. Vivimos, andando. Eso
es la felicidad, parece.*

VARGAS LLOSA, El hablador

3. - O CRONOTOPO NARRATIVO DE VIAGEM NA OBRA *EL HABLADOR*

Mario Vargas Llosa visitou Amazônia peruana, em 1958, e viajou a Florença, em 1985. Haviam se passado vinte e sete anos, muito tempo até que tomasse a decisão de escrever sobre essa personagem que vinha lhe atormentando, o *hablador*. Nesses vinte e sete anos, buscava compreender esse “hablador”, assimilar seu mundo, sua palavra. A reflexão do próprio escritor é bem eloquente:

hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizando sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales. Es ser, de la manera más esencial que cabe, un machiguenga raigal, uno más de la antiquísima estirpe que, ya en aquella época en que esta Firenze en la que escribo producía su efervescencia cegadora de ideas, imágenes, edificios, crímenes e intrigas, recorría los bosques de mis país llevando y trayendo las anécdotas, las mentiras, las fabulaciones, las chismografías y los chistes que hacen de ese pueblo de seres dispersos una comunidad y mantiene vivo entre ellos el sentimiento de estar juntos, de construir algo fraterno y compacto (VARGAS LLOSA, 1987, p.234).

Nessa viagem à Amazônia, Vargas Llosa conhece a região do “Alto Marañon”, onde em um amplo território se encontravam comunidades disseminadas de *Aguarunas* e *Huambisas*, que, até hoje, existem. Nessa mesma ocasião, o escritor visitou a localidade de “Santa María de Nieva”, um dos cenários de sua obra *La casa verde* (1966). Essa viagem à Amazônia fez com que Vargas Llosa descobrisse um Peru, que era, até então, completamente desconhecido para ele.

O escritor percebeu, então, que junto a um Peru moderno, ainda que paradoxal (com enormes desigualdades sociais ao lado de complexos avanços científicos) existia um país onde prevaleciam cosmogonias e crenças inusitadas para o homem ocidental, o mundo da selva Amazônica, sociedades sem contato com o mundo civilizado, o verdadeiro despontar da história humana, como diz o romancista:

cuando llegábamos a las tribus, en cambio, tocábamos la prehistoria. Allí estaba la existencia elemental y primeriza de los distantes ancestros: los cazadores, los recolectores, los flecheros, los nómadas, los irracionales, los mágicos, los animistas. También eso era el Perú y sólo entonces tomaba yo cabal conciencia de ello: un mundo todavía sin domar, la Edad de Piedra,

las culturas mágico-religiosas, la poligamia, [...], es decir, el despuntar de la historia humana (VARGAS LLOSA, 1987, p. 72).

Em 1958, após a conclusão de seus estudos, o escritor ainda permaneceu na Universidade de “San Marcos” como colaborador do Departamento de Literatura, assim, conheceu o antropólogo mexicano Doutor Juan Comas (1900-1979), que havia chegado à Lima, para junto com o *Instituto Lingüístico de Verano*, realizar uma viagem à selva Amazônica, no Peru, com o intuito de realizar pesquisas sobre algumas tribos indígenas. Com a ajuda de Rosita Corpancho, uma das organizadoras da expedição, Vargas Llosa conseguiu participar do grupo.

Conocí la selva amazónica a mediados de 1958, gracias a mi amiga Rosita Corpancho. Sus funciones en la Universidad de San Marcos eran inciertas; su poder, inconmensurable. Merodeaba entre los profesores sin ser uno de ellos y todos hacían lo que Rosita les pedía; gracias a sus arte, las legañosas puertas de la administración se abrían y los trámites se facilitaban (VARGAS LLOSA, 1987, p. 69).

Através dessa viagem e de suas conversas com o casal de linguistas, Schneil, surgiram às bases para a escrita do romance, trabalho que se completou com estudos sobre a história, a linguagem e os mitos das tribos machiguengas. O outro pólo importante da narrativa, a história do narrador “ocidental” se concretizaria com referências à sua própria figura autoral.

Assim, pode-se conjecturar que essa viagem feita por Vargas Llosa à Amazônia foi um estímulo para escrever a obra. *Esa expedición de pocas semanas en la que tuve la suerte de participar, me causó una impresión tan grande que, veintisiete años después, todavía la recuerdo con lujo de detalles y aún escribo sobre ella* (VARGAS LLOSA, 1987, p.71).

El viaje me permitió entender mejor el deslumbramiento de Mascarita con esas tierras y esas gentes, adivinar la fuerza del impacto que cambió el rumbo de su vida. Pero, además, me dio experiencias concretas para justificar muchas de las discrepancias que, más por intuición que por conocimiento real del asunto, había tenido con Saúl sobre las culturas amazónicas (VARGAS LLOSA, 1987, p.72).

No romance *El hablador* (1987), Mario Vargas Llosa contrapõe com extraordinário virtuosismo estrutural dois mundos, o das sociedades modernas e o dos povos que vivem em harmonia com a natureza da Amazônia peruana. Vargas

Llosa conduz o leitor a uma viagem vertiginosa pelo imaginário coletivo dos índios machiguengas, trazendo à tona o papel da ficção na vida dos homens.

A construção do romance, em sua totalidade, alterna capítulos que delimitam duas histórias. Essas histórias são desenvolvidas em dois planos narrativos, com câmbios espaços-temporais, de perspectiva, de voz narrativa, além de câmbios no registro discursivo das personagens que conduzem essas histórias.

Na ordem temática, *El hablador* recorre a um motivo que tem longa tradição no romance latino-americano: a viagem de ingresso na selva americana. Esse tema, ancorado no chamado “romance da terra”, dos primeiros anos, do século XX, continuará sendo desenvolvido em escritores da vanguarda e do meio século, como Alejo Carpentier, com *Los pasos perdidos* (1956), e o próprio Vargas Llosa com *El hablador*. Mas, agora, esse cronotopo adquire uma original composição, já que se privilegia o discurso e não a representação causal do percurso, adquirindo protagonismo as vozes relatoras e todas as relações pragmáticas que constituem o romance.

Segundo Palmero González (2008), o chamado “romance da terra” *explicita la temprana presencia del viaje en nuestra literatura del siglo XX, no obstante, caracterizadas por extender la norma realista decimonónica, estas novelas extenderán también las formas más convencionales del cronotopo de viaje*. Em textos como *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes e *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Nesses textos, prevalece à intriga coerente, o enredo bem delineado, a ênfase no acontecimento e a acumulação de informação na voz de um narrador, geralmente, onisciente, que domina toda a história contada a partir de uma instância exterior à diegese

O interesse principal do “romance da terra” era selecionar e organizar informações sobre os setores da cultura latino-americana que estavam fora da modernidade, que possuíam povoações analfabetas, na qual suas culturas eram, essencialmente, orais. Segundo González Echevarría,

después de los años veinte, la etnografía, a menudo con el apoyo de los estados latinoamericanos, ofreció una manera de representar la originalidad de los relatos, las costumbres, el habla y otros fenómenos culturales

latinoamericanos. Éste es el discurso que imitará la narrativa latinoamericana. El resultado fue la novela de la tierra, un producto sumamente crítico e híbrido cuyo modelo retórico fue dado por la antropología (2000, p. 237).

Esses romances recuperam a linguagem do mito e, como diz González Echevarría, *intentan inscribir, convertir en la escritura, la cultura o subcultura oral en cuestión, valiéndose de los instrumentos filológicos de la antropología* (2000, p. 219), só que esses instrumentos antropológicos não ficam, harmonicamente, incorporados ao texto como se verá mais adiante. Como explica o crítico [...] *la totalidad de una cultura es vista y descrita desde afuera, con frecuencia a través de un narrador que sigue a un protagonista que viaja a la selva, el llano o pampa* (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000 p.216).

Em *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, por exemplo, observa-se uma maneira tradicional de situar as coordenadas diegéticas da narrativa, com diálogos diretos, estrutura linear e personagens homogêneos. A obra conta o conflito entre Doña Bárbara e Santos Luzardo, o homem que vem da cidade moderna, representante da lei e da civilização, ao encontro do mundo selvagem, natural e telúrico de Doña Bárbara, ou seja, o tradicional conflito ideológico, civilização *versus* barbárie, expressado também com procedimentos narrativos tradicionais. Por outra parte, a *compleja estructura genealógica de Doña Bárbara tiene una dimensión mítica, teogónica* (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 2000, p. 219), mas o antropológico é sempre documento externo, fonte ou referência textual.

Em *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa, contrariamente, encontra-se a superação dessas características. Vargas Llosa se baseia, também, em estudos antropológicos, recupera a linguagem dos mitos e volta ao tema da viagem de ingresso na selva americana. Mas, na obra *El hablador* encontra-se outra proposta ideológica, diferente da que se encontrava no “romance da terra”, outra maneira de se apropriar dos mitos e teogonias latino-americanas e outro modo, também, de situar as coordenadas da narrativa, agora, caracterizada pela quebra da estrutura linear, pela recuperação da temporalidade do mito e pela hierarquização do discurso em detrimento do acontecimento.

A obra *El hablador* encontra-se dividida em oito capítulos. Observa-se um jogo narrativo entre dois narradores bem definidos, que se alternam,

sistematicamente, nos capítulos da obra. O romance relata o itinerário de seu narrador-personagem, que sai da América em direção à Europa, com o intuito de esquecer sua terra natal, mas ao visitar uma exposição de fotografias da selva Amazônica, em Florença, na Itália, se depara com a imagem de um “hablador”, *fueron três o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana* (VARGAS LLOSA, 1987, p. 1), diz a personagem-narrador, que imediatamente volta, através de sua memória, ao passado, aos tempos de faculdade, relembrando seu amigo Saúl Zuratas e, conseqüentemente, a selva amazônica.

[...] una vitrina me paró en seco: arcos, flechas, un remo labrado, un cántaro con dibujos geométricos y un maniquí embutido en una cushma de algodón silvestre. Pero fueron tres o cuatro fotografías las que me devolvieron, de golpe, el sabor de la selva peruana (1987, p.7).

Al primer golpe de vista se advertí que aquella comunidad de hombres y mujeres sentados en círculo, a la manera amazónica, [...] estaba hipnóticamente concentrada. [...] hacia el punto central, una silueta masculina que, de pie en el corazón de la ronda de machiguenguas imantados por ella, hablaba, moviendo los brazos. Sentí frío en la espalda (1987, p.9).

Sí. Sin la menor duda. Un hablador (VARGAS LLOSA, 1987, p.10).

Esse narrador-personagem narra, primeiramente, sua viagem a Florença, e depois aspectos da sua juventude, nos tempos de faculdade, na década de 50, e a amizade com um colega judeu. Além disso, narra muito sobre si mesmo ao relatar sua vida atribulada, com muitas viagens e trabalhos em uma emissora de televisão. Observa-se, que a história tem início na década de 80, mas através das formulações da memória, o relato alcança o passado: *pero ahora, aquí, en Firenze, mientras recuerdo y tomo apuntes, ese episodio adquiere retroactivamente una significación grande* (VARGAS LLOSA, 1987, p.35).

Esse primeiro narrador relata sua história em função do “hablador machiguenga”. Já o segundo narrador, que se constata ser o “hablador”, da tribo machiguenga, conta a história dos mitos, dos costumes e das crenças, da sua própria cultura, da sua própria tribo, sem ter conhecimento da existência do outro narrador, o “ocidental”. Como por exemplo, essa fala do narrador “hablador”: *¡Achiss! [...] El daño se había metido en el alma de todos. Niños, mujeres, ancianos. Y también, dicen, los huacamayos, los paujiles, los cerditos monteses, las perdices, todos los animales que tenían* (VARGAS LLOSA, 1987, p.53).

O narrador “ocidental” ao lembrar os fatos do passado, retoma sua experiência vivida, a menos de três anos, quando esteve em “Nueva Luz” e “Nuevo Mundo” e é envolvido pelo encantamento que sente por esse “hablador”, *lo que a mí me conmueve. Que los machiguengas consideren tan importante, a un simple contador de cuentos* (VARGAS LLOSA, 1987, p.170), que vive andando, pela selva, de tribo em tribo, contando histórias e fatos [...] *me habían contado sobre ellos, los habladores machiguengas habían vivido conmigo, intrigándome, desasosegándome* (VARGAS LLOSA, 1987, p.168). Assim, se desenrola este plano da obra, como memória, como relato, tanto para o narrador “ocidental”, quanto para o “hablador”.

Observa-se que, em um primeiro momento, o narrador “ocidental” aproveita as possibilidades narrativas que lhe oferece a metaficção para explicar o porquê de escrever um romance. Assim, se textualiza um sujeito que exterioriza os instrumentos da criação. Pensando com Linda Hutcheon, quando define a metaficção como uma “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUTCHEON, 1988, p.2). Pode-se inferir, também, que este proceder narrativo aproxima escrita e leitura, vida e arte, realidade e ficção, numa mesma rede discursiva, hierarquizando, assim, a palavra e o gesto, que origina a criação dentro do texto ficcional.

Em um segundo momento, por meio das suas lembranças, apresenta a outra personagem, o “hablador” e, finalmente, em um terceiro momento, apresenta a relação de ambos com a tribo indígena, contextualizando sua narrativa na geografia e nos períodos históricos do Peru. O narrador “ocidental”, muitas vezes, menciona sua intenção de escrever sobre esse hablador machiguenga, assim, esse narrador busca as recordações, em sua memória, fato que pode levar a pensar, que só existe um narrador, o narrador “ocidental” e que é ele quem conta, assumindo metafictionalmente a voz do narrador indígena, de maneira que um narrador inventa o outro, através da memória.

É através do narrador-personagem que o leitor tem conhecimento sobre a história do Peru, esse narrador aos poucos recria o contexto histórico. E, será, também, através da linguagem, ou seja, da escrita, que o narrador-personagem procura contar o mundo mágico da tribo machiguenga, seus costumes e sua história. De acordo com Nélica Piñón:

la historia procesa el material que la memoria de Mario narrador recogiera en aquellos años. Sin perder el ánimo, desmenuza, con astucia y frugalidad, la realidad social, los escondrijos del espíritu de Mario narrador y Saúl, molduras esenciales del drama machiguenga al que ambos se acercan (2003, p.56).

A elaboração narrativa, na obra *El hablador*, é híbrida à medida que emprega dois registros discursivos bem diferenciados na voz de seus narradores, e, também, à medida que incorpora o discurso de outros gêneros não romanescos como o diário ou a crônica. Como se sabe, esses gêneros aparecem nos primeiros textos escritos, no continente americano. Também, os viajantes científicos, do século XIX, assumem o discurso do diário para catalogar o universo social e físico do continente. De maneira, que ao assumir essas formas discursivas, em seu texto, Vargas Llosa parece voltar seu olhar para esses textos fundadores, no interesse de reviver o mito de fundação e interpretação da América.

Segundo Federici, a obra *El hablador* assemelha-se ao diário de viagem,

el patente testimonio de que el narrador está conduciendo una investigación real y encaminada a descubrir lo más posible de los habladores indígenas, surge de su constante referencia a personajes del tipo de antropólogos o misioneros ligados a la selva, o a las búsquedas hechas en los archivos o en las bibliotecas. También tenemos que añadir que el recurso a la transcripción de cartas privadas, como las del amigo Saúl, o de documentos autóctonos, o los frecuentes agradecimientos a personajes que participan en los episodios contados, resultan ser elementos típicos de los diarios de viaje. Lo que quiero decir es que, más que leer un diario de viaje o unas memorias de un “cronista”, parece como si se escuchase la narración de un viaje o los recuerdos de un viajero (2002, p.5).

Assim, o discurso do narrador “ocidental” imita o discurso da crônica, para contar sua história, na mesma medida que o “hablador” assume o discurso do mito. Nesse mosaico discursivo, o “hablador” narra inúmeras lendas e mitos pertencentes ao imaginário e à tradição da cultura indígena machiguenga. A função do contador de história, do “hablador”, é de recuperar, transmitir, reviver, e, com isso, impedir que as tradições culturais de sua tribo se percam no decorrer do tempo. Com relação ao relato do hablador, Nélica Piñón afirma:

la alta concentración simbólica del discurso, nos es inmediatamente perceptible. Hasta que descubrimos que se trata de un relato legendario, de una reescritura mística de la tribu. Y es que este hablador se encuentra, de hecho, preparado para registrar cada etapa del recorrido de los machiguengas. Sin olvidar asimismo de consignar, que desde el origen de la tribu, los dioses y espíritus malignos predisponen corrección y castigo

para las transgresiones humanas. El hablador, sin embargo, era el único que disponía de la clave para sintetizar el drama humano. Mediante este poder, condensaba y filtraba las conversaciones provenientes del cotidiano místico y simbólico. De esta forma les permitía que continuasen libre e nómades (2003, p. 57).

Em contrapartida, o narrador “ocidental” apresenta-se como um historiador, como o discurso da ciência, que ao analisar os mitos dessa comunidade primitiva, também, procura um conhecimento de si e de seu mundo. De acordo com González Echevarría,

[...] traspasar la mediación antropológica y sustituir al antropólogo por un historiador, desviando la atención del mito como expresión de las llamadas culturas primitivas para acercarlo a los mitos de la sociedad moderna: el libro, la escritura, la lectura, instrumentos de una búsqueda de conocimiento propio que está más allá de las reconfortantes interpretaciones míticas del mundo que se suelen encontrar (2000, p. 58).

Ao incorporar outros discursos como o antropológico, o sociológico e o discurso de gêneros híbridos, como o diário e a crônica, o texto se revela como literatura de natureza híbrida e intertextual, que assume, no contexto imaginativo e verbal da ficção, um rico universo de entrecruzamentos.

Os capítulos narrados pelos dois narradores (o “ocidental” e o “hablador”) acontecem simultaneamente, ambos os relatos transportam os leitores ao mundo arcaico e misterioso dos machiguengas, na selva Amazônica. Nota-se que o tempo da escrita do romance encapsula outro tempo, o tempo do “hablador”; o narrador “ocidental” escreve sobre a existência de um “hablador”, dessa maneira, o que dura não é a história contada, e sim, o relato dessa história, que entrelaça duas dimensões temporais: o tempo da memória e o tempo da história contada. Pensando com Palmero González:

la reducción temporal garantiza la metatextualidad, la que a su vez, por naturaleza, genera cierta condición híbrida en la escritura, pues ella permite la coexistencia de dos dimensiones temporales en un mismo acto enunciativo: el nivel presente de la memoria y el contar, cohabita el tiempo de lo evocado y lo contado (2007, p.35).

A multiplicidade da voz enunciativa do relato está em correspondência com uma temporalidade plural. Observa-se um tempo fabular que está vinculado à viagem (Europa - América - Europa); um tempo histórico referencial, que se

consegue perceber com facilidade, pois o narrador relata fatos como a ditadura de Manoel Odría e de Velazco Alvarado, e a restauração do regime democrático do Peru; e o tempo da narração que resulta no ato da escrita do romance.

Desde mis frustrados intentos a comienzos de los años sesenta de escribir una historia sobre los habladores machiguengas, el tema había seguido rondándome. Volvía, cada cierto tiempo, como un viejo amor nunca apagado del todo [...]. Había seguido tomando notas y garabateando borradores que invariablemente rompía. Y leyendo, cada vez que lograba ponerles la mano encima, los estudios y artículos que iban apareciendo, aquí y allá, en revistas científicas, sobre los machiguenga (VARGAS LLOSA, 1987, p.151).

Há duas temporalidades de natureza oposta, mas que se harmonizam no texto graças à redução e simultaneidade temporal⁶: um tempo que acompanha a cronologia do narrador “ocidental” e um tempo inverso a este, o do mundo americano, o do mundo amazônico. O tempo das narrativas metaficcionalizadas introduzidas pela voz do “hablador” não tem um marco espaço-temporal preciso, já que se trata de uma temporalidade mítica, porém, todas essas temporalidades se articulam no texto, *quizás con la intención de develar el carácter relativo del tiempo en un sistema de referencias convencionales, equiparando en el mismo nivel narrativo dos instancias aparentemente contrapuestas ante la lógica occidental* (PALMERO GONZÁLEZ, 2007, p.56).

Os relatos do “hablador” estão repletos de metamorfoses, lendas, magias, no espaço de uma selva maravilhosa e incontaminada pela cultura do homem branco; com isso, nota-se que os fatos relatados por esse “hablador” pertencem à comunidade dos machiguengas e suas crenças, sem uma relação lógica de causa e efeito, nem uma cronologia temporal, isso porque seus relatos são contínuos, sem utilização de datas que respeitem a cronologia. Esse “hablador” quando fala do passado apenas conclui: “*eso era antes*” (VARGAS LLOSA, 1987, p.110).

Tasurinchi, el Kompiroshiato, mejoraba la vida de la gente. Tenía recetas de todo y para todo, pues. Me enseñó muchas. Ahora me acuerdo de ésta. Al que muere picado de víbora hay que quemarlo rápido; si no, su cadáver criará reptiles y el bosque en torno hervirá de animales ponzoñosos. E de esta otra. No basta quemar la casa del que se va, hay que hacerlo de espaldas. Mirar a las llamas trae desgracia. Hablar con ese seripigari daba

⁶ Ver Darío Villanueva. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Ed. Bello, 1977.

miedo. Uno averiguaba lo mucho que no sabía. De la ignorancia sus peligros, tal vez (VARGAS LLOSA, 1987, p.184).

Sendo assim, a obra tem a duração das recordações do narrador “ocidental”, ou seja, no final da obra o narrador “ocidental” retoma sua viagem a Florença. Assim, essa viagem faz nascer um romance, *la razón de que yo dedique ahora mis días de Firenze, no tanto a Dante, Machiavelli y el arte renacentista, sino a entretejer los recuerdos y fantasías de esta historia* (dos habladores) (VARGAS LLOSA, 1987, p.88).

A construção ficcional, da obra, está diretamente relacionada ao relato de viagem, que, como se sabe, tem larga tradição na cultura e nas letras latino-americanas. Porém, a tipologia cronotópica da viagem se apresenta associada a uma complexa estrutura metaficcional. Como já foi dito, a obra do narrador “ocidental” encapsula os relatos e os itinerários do narrador “hablador”. Assim, a obra adota a estrutura de caixas chinesas, ou seja, a história do narrador “ocidental” abarca a história do “hablador” e de seu povo. Com isso, observa-se o relato do narrador “ocidental”:

Les revelé entonces que, desde aquella noche, [...] en que me habían contado sobre ellos, los habladores machiguengas [...] y que desde entonces mil veces traté de imaginarlos en sus peregrinaciones a través de la floresta, recogiendo y llevando historias, cuentos, chismes, invenciones [...] había sido en esos veintitrés años un gran estímulo para mi propio trabajo, una fuente de inspiración y un ejemplo que me hubiera gustado emular (VARGAS LLOSA, 1987, p.168).

O romance transcorre em espaços geográficos plurais: em princípio dois mais evidentes; a cidade de Florença, na Itália, e a selva Amazônica peruana, tendo como referências temporais, os anos de sessenta e oitenta, juntamente, com algumas alusões à Lima dos anos cinquenta. Nota-se, que no final do livro o autor indica dados paratextuais de natureza espaço-temporal, que referenciam os lugares da escrita do romance, esses dados não podem ser desconsiderados na leitura total do texto: *Firenze, Julio de 1985 e Londres, 13 de mayo de 1987* (VARGAS LLOSA, 1987, p. 235).

O cronotopo de viagem descrito por Bakhtin articula a história narrada em torno do deslocamento espaço-temporal de um protagonista, assim, os eventos narrativos se sucedem em virtude desse movimento. O herói apresenta-se privado

de traços particulares; ele se revela um ponto móvel no espaço onde o mundo se constrói por uma sucessão de diferenças e contrastes, associando a viagem à busca de identidade, na qual a personagem reconhece a sua imagem e a de seu mundo.

Mas, de acordo com Palmero González (2007), agora, o cronotopo de viagem experimenta uma sensível transformação, pois se apresenta como experiência de escrita declarada, ou seja, o texto se auto-afirma como ficção, como escrita, como verbo, como linguagem. A linguagem torna-se, dessa maneira, a única “realidade” do romance. Declarada como escrita, a viagem baseia-se em um tempo que não é fiel ao sentido cronológico, biográfico, mas sim, ao tempo da representação da própria escrita. Consequentemente ganham ênfase os contrastes, as diferenças, os tempos alternativos, que quebram a sucessão e a causalidade, em função de um tempo da experiência escritural.

Assim caracteriza-se a obra *El hablador*, pois há uma quebra na configuração temporal no relato, pois se incorpora ao texto a temporalidade do mito, do fabuloso, do mágico, como por exemplo, nessa passagem da fala do hablador, *En una mala mareada un machikanari del rio del arcoiris, el Yoguieto, se cambió en tigre. Por la urgencia que sintió de pronto de matar venados y comérselos* (VARGAS LLOSA, 1987, p.189). Aqui, também, encontra-se a simultaneidade ao entrelaçar os dois narradores e seus discursos.

É importante ressaltar que a escolha da personagem-narrador principal, um “hablador”, já ilustra como o discurso do mito não é referência, mas um discurso assimilado, incorporado à narrativa, pois a narração deste hablador imita o discurso antropológico e etnológico, ao recuperar textos orais, na obra, e assumir a mentalidade mítica do mundo machiguenga. Na mesma medida, essa eleição implica um relato que privilegia a palavra, a voz do sujeito relator, ou seja, a linguagem.

El hablador seria um exemplo eloquente da ficção do “Archivo” que explica González Echevarría. Como anteriormente foi elucidado as ficções do “Archivo” são textos em que se incluem e analisam outras modalidades narrativas, trata-se de um depósito de possibilidades para narrar à América Latina, que, como explica González Echevarría, *al buscar una narrativa nueva y original, debe contener*

todas las anteriores y, al volverse Archivo, regresar a la más fundacional de esas modalidades (2000, p.26).

Vargas Llosa incorpora ao texto os mitos da tribo machiguenga, que deixam de ser referência para ser textualidade literalmente, pois entram no enredo, ao tempo que, também, entram na ordem discursiva do texto, pois são assumidos pela linguagem, que recupera a oralidade e atemporalidade própria do mito.

O antropológico entra na ficção romanesca, recuperando a poeticidade dos mitos e cosmogonias americanas, o mistério da palavra oral, a cronotopia amazônica, agora, convertidos em documento do “Archivo”. Também, porque entra na ficção a imitação do discurso do cronista, onde o narrador “ocidental” assume o discurso da crônica para contar a sua história, pode-se dizer que é o olho ocidental observando e contando o mundo da selva americana. O discurso do “hablador” cumpri a mesma função que o mito cumpriu nas sociedades primitivas, por isso essa obra termina por ser, essencialmente, mítica.

Nota-se que uma das características desse tipo de ficção do “Archivo” é exteriorizar as mediações que possibilitam sua narração, ou seja, explicitar a existência de um historiador, de um antropólogo, de uma figura interna à diegese, que lê os textos, os interpreta, os escreve, e, às vezes, completa esses textos. Na obra, essa figura poderia ser o narrador “ocidental”,

Pode-se observar que o tema da viagem reaparece, constantemente, na obra, o próprio discurso do “hablador” começa assim: *Después, los hombres de la tierra echaron a andar...* (VARGAS LLOSA, 1987, p.38); “Tasurinchi”, Deus do bem, diz que devem continuar andando porque é ruim ficar no mesmo lugar, que ficar parado é corromper-se. O próprio narrador ocidental, como já foi dito, inicia seu relato falando de sua viagem a Florença; com isso percebe-se que a obra parece reeditar, permanentemente, o processo da viagem.

A viagem também é um fator importante quando se observa a personagem Saúl Zuratas, amigo dos tempos de faculdade do narrador “ocidental”. Saúl tinha o apelido de “Mascarita” por causa de uma mancha no rosto e pelos cabelos vermelhos e desajeitados, era filho de um judeu e de uma crioula; Saúl não se identificava com essa sociedade a qual pertencia, não se sentia judeu, pois no

era practicante, ni siquiera creyente, muchas veces le oí que iba a la sinagoga sólo por no decepcionar a Don Salomón (VARGAS LLOSA, 1987, p.97).

Essa personagem, na obra, é marginalizada, pois não tinha uma boa relação social com as outras pessoas, ela era motivo de piadas, de repulsa, como mostra essa fala do narrador “ocidental”: [...] *la señora del fogón me preguntó al pasar, bajando la voz, si lo que mi amigo tenía en la cara era muy grave, [...] “pobrecito, qué pena de verlo”* (VARGAS LLOSA, 1987, p.95). A marca de nascença que Saúl trazia no rosto, o transformava em um sujeito diferente, que o levava a afastar-se da sociedade dita “civilizada”. Essa marca é referida pelo narrador “ocidental”, quando descreve seu amigo Mascarita.

Era el muchacho más feo del mundo; también, simpático y buenísimo. No he conocido a nadie que diera de entrada, como él, esa impresión de persona tan abierta, sin repliegues, desprendida y de buenos instintos, nadie que mostrar una sencillez y un corazón semejantes en cualquier circunstancia (1987, p.11).

[...] tenía que ser una tragedia en su vida, la excrecencia que hacía de él un motivo ambulante de burla y de asco, y que debía afectar todas sus relaciones, especialmente con las mujeres [...]. Retiró por fin la mano de su cara, con gesto de fastidio, como arrepentido de haberse tocado el lunar (VARGAS LLOSA, 1987, p.28).

Mascarita, por causa dessa mancha no rosto, sofre preconceitos daqueles que se deparam frente a frente com ele:

Andando por la calle con Saúl se descubría lo molesta que tenía que ser su vida, por la insolencia y la maldad de la gente. Se volvían o se plantaban a su paso, para mirarlo mejor, y abrían mucho los ojos, sin disimular el asombro o la repulsión que les inspiraba su cara, y no era raro que, los chiquillos sobre todo, le dijeran majaderías (VARGAS LLOSA, 1987, p.16).

Embora, Mascarita diga que não se incomoda com essas frequentes atitudes, nota-se que de alguma forma, em silêncio, procura um refúgio e o encontra na identificação com os *machiguenga*. Conforme Nélide Piñón:

[...] Realza en el amigo, además de la fidelidad a sus causas, el lunar púrpura que le desfiguraba el rostro. Una mancha repulsiva que lo estigmatizara desde el nacimiento, apunto de inspirar repudio y espanto generalizados, y que se torna, a lo largo de la narrativa, en un apodo fuertemente identificador de su personalidad (2003, p.56).

Essa personagem sofre uma crise de identidade, por isso vai à selva Amazônica. Segundo Bernd, “a viagem às entranhas do país corresponde a uma tentativa do personagem de enfrentar seus próprios demônios” (2004, p. 100).

Saúl aos poucos vai se interessando pela cultura dos indígenas da Amazônia e, na mesma medida, vai se distanciando do narrador “ocidental”, da universidade, do mundo da capital. Saúl se identifica com a tribo machiguenga e, com isso, viaja, várias vezes, para a selva americana, até ir reencontrando, nesse mundo, sua verdadeira identidade. Ele se sente acolhido nessa tribo, coisa que não acontecia na sociedade urbana, *Mascarita se sintiera más aceptado – disuelto en un ser colectivo – que entre los judíos o los cristianos de su país* (VARGAS LLOSA, 1987, p. 233). Ele fica fascinado pelos valores e pela forma de vida da cultura indígena amazônica, parte à conquista de um lugar dentro dessa sociedade e acaba se transformando em *hablador*, Saúl Zuratas faz a seguinte revelação:

“Yo identifico a los indios de la Amazonía con el pueblo judío, siempre minoritario y siempre perseguido por su religión y sus usos distintos a los del resto de la sociedad” (VARGAS LLOSA, 1987, p.30).

Entende-se que Saúl encontrou sua verdadeira dimensão nesses espaços intersticiais, no percurso. Assim, ele abandona a civilização, para recuperar o que ele havia perdido: sua condição humana. Segundo o narrador “ocidental”:

desde aquel primer viaje que hizo a Quillabamba, donde el chacarero pariente de su madre, Mascarita entró en contacto con un mundo que lo intrigó y lo sedujo. Lo que debió ser, al principio, un movimiento de curiosidad intelectual y de simpatía por los hábitos de vida y la condición machiguenga, fue con lo tiempo, a medida que los conocía mejor, aprendía su idioma, estudiaba su historia y empezaba a compartir su existencia [...] Saúl encontró un sustento espiritual, un estímulo, una justificación de vida, un compromiso, que no encontraba en las otras tribus de peruanos – judíos, cristianos, marxistas, etc. – entre las que había vivido (VARGAS LLOSA, 1987, p.231).

Compreende-se, então, que Saúl decidiu ir à selva amazônica e nunca mais voltar à cidade, já que foi junto com os machiguengas que ele, realmente, encontrou sua verdadeira identidade. Segundo o narrador “ocidental”, Saúl Zuratas

había decidido ya, irreversiblemente, cambiar de piel, de nombre, de costumbres, de tradición, de dios, de todo lo que había sido hasta

entonces? Es evidente que se fue de Lima con la intención de no volver y de ser otro para siempre jamás (VARGAS LLOSA, 1987, p.232).

A viagem de Saúl é inversa ao do narrador “ocidental”, mas ambos viajam. O narrador “ocidental” vai para Florença e aí encontra a foto e a história dos machiguengas americanos, Saúl Zuratas vai para a selva amazônica e aí encontra o mundo da diferença, em seu estado natural. Ambos experimentam de maneira diferente, a circunstância do *entre-lugar*⁵, ambos, no espaço intersticial da viagem, reencontram um lado perdido de si mesmos, porque só no caminho é possível encontrar uma identidade. “É durante a travessia, no entre-dois, que eles fazem suas experiências transculturais” (BERND, 2004, p. 103). Segundo Palmero González (2003):

[...] en el camino y en el proceso de creación, el artista-viajero encuentra claves para explicarse a sí mismo, solo en ese espacio intersticial le es posible ir al encuentro de una identidad, porque tanto en el viaje como en la creación, la realización humana se consume justamente en el proceso, en el andar, en lo por-venir, es en ese lugar fecundante intermedio donde el hombre reconoce su grandeza (p. 62).

De acordo com Bernd, os deslocamentos e as metamorfoses:

dos personagens simbolizam a imperiosa e angustiante construção da identidade, baseada no distanciamento dos padrões europeus e, ao mesmo tempo, sua desconstrução, pois que o processo identitário é dinâmico (2004, p. 108).

Observa-se que na obra há um choque entre as duas culturas: a cultura do branco (narrador “ocidental”) e a cultura dos índios machiguengas (o “habrador”), entre os dois “Perus”, ou seja, o Peru moderno e o Peru primitivo. Mascarita queria preservar a cultura desse mundo primitivo dos machiguengas, não aceitando os estudos, que o instituto linguístico faziam com essas comunidades. Segundo o narrador “ocidental”:

el socialismo, al sustituir la obsesión del provecho económico – la ganancia individual – por la noción de servicio la colectividad como incentivo del trabajo y reintroducir un sentido solidario y humano en las relaciones sociales, permitiría aquella coexistencia entre el Perú moderno y el Perú primitivo que Mascarita creía imposible e indeseable. En el nuevo Perú, inspirado en la ciencia de Marx y de Mariátegui, las tribus amazónicas

⁵ Ver Nubia Hanciau. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.125 -141. A professora Nubia faz um excelente

estudo de avaliação sobre o conceito, recorrendo diferentes autores e sistematizando as diferentes maneiras, em que pode ser discutida a questão.

podrían, simultáneamente, modernizarse y conservar lo esencial de su tradición y sus costumbres dentro de ese mosaico de culturas que constituiría la futura civilización peruana [...] Pensándolo bien – y desde la perspectiva de los años transcurridos y del mirador de esta Firenze calurosa – éramos tan irreales y románticos como Mascarita con su utopía arcaica y antihistórica (VARGAS LLOSA, 1987, p.76/77).

Assim, há uma defesa das tradições e da cultura das tribos indígenas peruanas, para que essas não se percam no tempo, nem com a modernidade; Segundo Saúl, essas culturas devem ser respeitadas *y la única manera de respetarlas es no acercarse a ellas. No tocarlas. Nuestra cultura es demasiado fuerte, demasiado agresiva. Lo que toca, lo devora. Hay que dejarlas en paz* (VARGAS LLOSA, 1987, p.96). Ainda, segundo Saúl:

ahora ya sabemos la atrocidad que significa eso de llevar el progreso, de querer modernizar a un pueblo primitivo. Simplemente, acaba con él. No cometamos ese crimen. Dejémoslos con sus flechas, plumas y taparrabos. Cuando te acercas a ellos y los observas, con respecto, con un poco de simpatía, te das cuenta que no es justo llamarlos bárbaros ni atrasados. Para el medio en que están, para las circunstancias en que viven, su cultura es suficiente. Y, además, tienen un conocimiento profundo y sutil de cosas que nosotros hemos olvidado (VARGAS LLOSA, 1987, p.98).

Em 1981, o narrador “ocidental” volta à selva amazônica e nota que tudo estava diferente, as tribos, agora, eram organizadas em aldeias, boa parte delas já não viviam dispersas:

esa diáspora en grupitos errantes aventados aquí y allá, casi sin contacto entre ellos, luchando cada cual afanosamente por la supervivencia, que, de continuar, hubiera significado puro y simplemente la desintegración de la comunidad, la delicuescencia de su idioma, la asimilación de sus miembros a otros grupos y culturas. Después de muchos esfuerzos, por parte de las autoridades, misioneros católicos, antropólogos y etnólogos, y del propio Instituto, los machiguengas habían ido aceptando la idea de formar aldeas, de congregarse en lugares aparentes para trabajar la tierra, criar animales y desarrollar el comercio con el resto del Perú. Las cosas estaban evolucionando rápidamente (VARGAS LLOSA, 1987, p.155).

O narrador “ocidental” ao saber disso, logo se lembra de Mascarita e que seus temores tinham se confirmando:

igual que otras tribus, los machiguengas se hallaban en pleno proceso de aculturación: la Biblia, escuelas bilingües, un líder evangelista, la propiedad

privada, el valor del dinero, el comercio, sin duda ropas occidentales (VARGAS LLOSA, 1987, p.157).

Nota-se, que a figura do “hablador” inserida na tessitura do enredo, pode ser interpretada como um esforço em recuperar e perpetuar à cultura, à organização social, à memória histórica dos machiguengas, por isso era mantido em segredo e oculto. Segundo Nélica Piñón, o “hablador” seria *la síntesis de aquella tribu* (2003, p.57).

Intuían, ciertamente, que aquel verbo procedía de un saber colectivo, de un aprendizaje aprobado por los años. En aquella figura, inquieta y sabida, la tribu divisaba la omnisciencia narrativa. Como se aquel hombre, habiendo estado en tantos lugares, no se descuidara de los detalles del alma machiguenga. Él ejercía el don de la oralidad, confiado de que cada historia, además de garantizarle la función, le aseguraba la propia vida (PIÑÓN, 2003, p.57).

E, ainda:

el hablador, o los habladores, debían de ser algo así como los correos de la comunidad. Personajes que se desplazaban de uno a otro caserío, por el amplio territorio en el que estaban aventados los machiguengas, refiriendo a unos lo que hacían los otros, informándoles recíprocamente sobre las ocurrencias, las aventuras y desventuras de esos hermanos a los que veían muy rara vez o nunca. El nombre los definían. Hablaban. Sus bocas eran los vínculos aglutinantes de esa sociedad a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrajarse y desperdigarse a los cuatro vientos. Gracias a los habladores, los padres sabían de los hijos, los hermanos de las hermanas, y gracias a ellos se enteraban de las muertes, nacimientos y demás suceso de la tribu (VARGAS LLOSA, 1987, p.91). Los entretienen, son sus películas, su televisión [...]. Sus libros, sus circos, esas diversiones que tenemos los civilizados. Para ellos, la diversión es una sola en el mundo. Los habladores no son nada más que eso (VARGAS LLOSA, 1987, p. 172).

O narrador “ocidental” não consegue entender a transformação de Saúl, assim, oferece argumentos que se reconhecem como típicos de um pensamento colonizador, por exemplo, como o narrador “ocidental” acredita que sua conduta estava determinada por fatores culturais: *el origen judío y el “enorme lunar” de su cara,*

creo que su identificación con la pequeña comunidad errante y marginal de la Amazonía tuvo algo que ver – mucho que ver – , como conjeturaba su padre, con el hecho de que fuera judío, miembro de otra comunidad también errante y marginal a lo largo de su historia, una paria entre las sociedades del mundo en las que, como los machiguengas en el Perú, vivió insertada pero no mezclada ni nunca aceptada del todo. Y seguramente también en aquella solidaridad influyó, como solía bromearle yo, ese enorme lunar que

hacía de él un marginal entre los marginales, un hombre cuyo destino estaría, siempre, acosado por un estigma de fealdad (VARGAS LLOSA, 1987, p.233).

Desde el primer contacto que tuvo con la Amazonía, Mascarita fue atrapado en una emboscada espiritual que hizo de él una persona distinta (VARGAS LLOSA, 1987, p.22). Essa dificuldade do narrador “ocidental” de compreender a transformação de Saúl Zuratas em um hablador permeia toda a obra:

encuentro una dificultad insalvable para seguirlo – una dificultad que me apena y me frustra – es en el estadio siguiente: la transformación del converso en hablador. Es, por supuesto, el hecho que me conmueve más en toda la historia de Saúl, lo que hace que piense en ella continuamente, la anude y desanude mil veces, y lo que ha motivado que, a ver si así me libro de su acoso, la escriba (VARGAS LLOSA, 1987, p.233).

El extraordinario mecanismo estaba ya en marcha y, pasito a paso, empujándolo un día acá, otro allá, iba trazando ese laberinto en el que Mascarita entraría para no salir jamás (VARGAS LLOSA, 1987, p. 15). Mascarita estava encantado com a tribo machiguenga, *había estado varias veces en la selva*, ele falava dos índios, dos mitos, da paisagem e de seus deuses com muito respeito e admiração. *Saúl experimentó una conversión. En un sentido cultural y acaso también religioso.*

Mascarita no se enojaba conmigo, porque él no se enojaba nunca por nada y con nadie, y tampoco adoptaba un aire superior de te-perdono-porque-no-sabes-lo-que-dices. Pero yo sentía, cuando le lanzaba estas provocaciones, que le dolían como si hubiera hablado mal de Don Salomón Zuratas. Lo disimulaba perfectamente, eso sí. Había conseguido ya, quizás, el ideal machiguenga de no sentir jamás rabia para que las líneas paralelas que sostienen al mundo no cedan. No aceptaba, por lo demás discutir éste ni cualquier otro asunto de manera general, en términos ideológicos (VARGAS LLOSA, 1987, p.24).

A transformação de Saúl fez-se ao longo de vários anos, durante os quais Saúl Zuratas aprendeu a arte de narrar com outros narradores, com os *serigiparis* adquiriu sabedoria, até conseguir a atenção de todos da tribo para ouvir suas histórias e suas experiências, da mesma forma que eles ouviam os outros *habladores*, verdadeiramente, machiguenga. Como expressão do homem transculturado, a personagem de Saúl Zuratas se identifica, totalmente, com a cultura machiguenga e nela encontra sua verdadeira identidade.

Pode-se dizer que a obra *El hablador* é uma metáfora da arte narrativa, pois Vargas Llosa ao fazer desse personagem o eixo central da obra, está falando de sua própria paixão por quem se entrega à tarefa de narrar histórias e aos que acreditam que a narrativa é guardiã da memória. Assim, encontra-se nesta obra uma *“autoconsciência del autor en cuanto al ato de escribir” sobre el oficio de escritor, sobre su función social de contador de historia* (HART, 1989, p. 908). Segundo Vargas Llosa, *El hablador es una imaginaria averiguación de esos albores de la civilización cuando aparecieron, con los contadores de historias, los gérmenes de lo que, pasado el tiempo y con la aparición de la escritura, llamaríamos la literatura* (2002, p. 5).

O narrador “ocidental” repete, constantemente, a intenção e a vontade de escrever um conto sobre o “hablador” em um ato de contemplação da própria escrita. Nesse sentido, também, a figura do narrador “ocidental” pode ser vista como uma metáfora da reflexão metapoética, uma imagem especular do autor Vargas Llosa e de sua arte de narrar, como se lê nestas palavras:

Mascarita atravesó y venció el infierno. Mario, personaje y autor aborda la metáfora de los machiguengas para auscultar los caminos densos de la creación literaria, el acto perturbador de convertir la realidad en ficción de la que forma parte. De un arte que, audaz y desmedido, impulsa a estos dos peruanos a vivirla de forma apasionada (PIÑÓN, 2003, p.59).

Como se sabe esse narrador “ocidental” recorda e conta suas recordações através da escrita do romance, ele é o depositário da memória e o escrevedor de ficções; já o outro narrador, é um “hablador”, sendo assim, tudo nele é palavra, linguagem e memória coletiva de seu povo. Nesse sentido, pode-se concluir que o romance entrelaça os tópicos da viagem, da escrita e do ato de contar ficções. O relato e a voz do relator, a escrita e a voz do escrevedor, tornam-se centro da narrativa e a obra termina por ser uma grande metáfora do criador e contador de ficções.

Pode-se observar que a oralidade sempre fascinou o homem, isso decorre porque ela tem o poder de criar ou transformar o universo real, além de possibilitar as trocas de experiências, ao reportar-se sobre o que existiu, existe e o que poderá existir. Na obra, o próprio título, já faz menção ao poder mágico da

palavra e do contador de histórias, que transmite seu conhecimento através da oralidade.

É por isso que a obra privilegia, na ordem linguística, o registro coloquial, os períodos curtos, cuja pontuação denota um ritmo da língua falada, como se a transcrição do que foi dito fosse instantânea, como por exemplo, *pa su macho* ou *cada loco con su tema*, utiliza termos da língua machiguenga ou do espanhol próprio daquela região: *cada loco con su tema* (p. 30) e *opampogyakyena shinoshinonkarintsy* (p.83).

O uso da recriação oral por parte do hablador evidencia a importância da palavra e que essa é o eixo central da obra e da existência da tribo indígena, único meio de transmissão da cultura. Essa importância é focalizada no conto de Tasurinchi – Gregório, no qual o “hablador” se transforma em inseto e descreve as dificuldades de sobrevivência, principalmente, com a perda da fala, deixando claro, que a palavra e seu emprego são fundamentais para viver na tribo.

A palavra, a voz, a comunicação, sobretudo, a verbal são o fio condutor de todos os capítulos narrados pelo “hablador”. O conto de Tasurinchi – Gregório remete, intertextualmente, à obra *A metamorfose*, de Franz Kafka. Esse livro é o favorito de Saúl Zuratas e, por isso, ele o havia lido várias vezes. *Con excepción de Kafka, y, sobre todo, La metamorfosis, que había leído innumerables veces* (VARGAS LLOSA, 1987, p. 19).

Por esse motivo que o narrador “ocidental” se encantou com o “hablador”, porque em um universo primitivo, sem sinal de escrita, esse “hablador” se dedicava à ficção. *“Qué miserable debe ser la vida de los que no tienen, como nosotros, gentes que hablen, reflexionaba. Gracias a lo que cuentas, es como si lo que ha pasado volviera a pasar muchas veces”* (VARGAS LLOSA, 1987, p. 60).

Porque aquel hombre que recorría las selvas yendo y viniendo entre las familias y aldeas machiguenga era el sobreviviente de un mundo antiquísimo, un embajador de los más remotos ancestros, y una prueba palpable de que allí, ya entonces, en eso fondo vertiginosamente alejado de la historia humana, antes todavía de que empezara la historia, ya había seres humanos que practicaban lo que yo pretendía hacer con mi vida – dedicarla a inventar y contar historias – [...] aquel hablador y su relación tan entrañable con su comunidad era la prueba tangible de la importantísima función que cumplía la ficción (VARGAS LLOSA, 2007 p.8).

Esse hablador que recupera, transmite, revive as tradições culturais de sua tribo, funcionando como um contador de histórias, por isso, nele tudo é palavra, é linguagem, ele é a memória coletiva de seu povo.

Por esse caminho se enriquece o cronotopo narrativo de viagem, pois a composição da obra se fundamenta num jogo de relatos, o qual tem como centro a palavra, o ato de contar, entrelaçando os tópicos a viagem e a escrita, ou seja, a viagem transformada em linguagem e, conseqüentemente, em escrita.

Na obra, as viagens relatadas vão muito além daquelas páginas, ou seja, todas as ações são novas viagens, que uma vez escritas e lidas tornam-se, para cada leitor, uma viagem concretizada através das palavras, ganhando novos significados, é uma nova viagem, que mesmo depois de lida e relida jamais é perdida, pois permanece na memória do leitor.

Recupera-se, agora, o modelo cronotópico cervantino de viagem, aquele presente em *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), no qual a viagem é substituída por seu relato e a conseqüente valorização da linguagem como única verdade concreta da narrativa. Não é por acaso, que o grande tema dessa obra é a ficção, sua modelação discursiva. Assim, os acontecimentos, as personagens e o próprio itinerário se declaram escrita. Cervantes lança as sementes de uma tradição no cronotopo de viagem que será recorrente no romance moderno, e, especialmente, nos mestres do romance latino-americano.

No romance *El hablador*, os mitos que estruturam os relatos não são estritamente matéria narrativa, mas também, cosmovisão. Nesse âmbito é importante ressaltar, que Ángel Rama destaca a influência nos escritores transculturadores na nova visão do mito. Esses escritores, segundo Ángel Rama, superam as interpretações do mito introduzidas pelos estudos antropológicos ao lançar-se num "pensar mítico", ou seja, *el propio autor construye a base de esas operaciones, trabaja sobre lo tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del "pensar mítico"* (1982, p. 45).

Para Ángel Rama, o transcultural, nesses escritores, é evidenciado na língua, na estruturação literária e na cosmovisão. Nesse sentido, pode-se pensar

que Mario Vargas Llosa seja parte dessa legião de escritores, considerando a perfeita articulação desses três níveis da narração em *El hablador*.

Entende-se pelo termo transculturação o processo pelo qual uma cultura adquire, de forma original, certos elementos de outra cultura. Ángel Rama entende a transculturação narrativa como uma alternativa ao “regionalismo” e ao “vanguardismo”, caracterizados pela vulnerabilidade cultural. Segundo o crítico, *esta transculturación narrativa opera segundo a una “plasticidad cultural”, que permite integrar las tradiciones y las novedades, incorporando nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural,*

dentro de esta "plasticidad cultural" tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella (ÁNGEL RAMA, 1982, p.22).

Assim, no âmbito conjectural, e pensando em uma possível cosmovisão autoral, pode-se dizer que Vargas Llosa entende a América como um espaço híbrido, transcultural e o sujeito americano como seu equivalente. A América se apresenta para o escritor peruano como um mundo de cruzamentos, cuja natureza é o caminho. Sua identidade configura-se nas migrações, as confluências, os encontros e a convivência de mundos paradoxais, como este relatado em seu romance. Nesse *entre-lugar* da cultura, a América acha sua verdadeira identidade.

Finaliza-se esse estudo com um trecho da própria obra, a qual sintetiza a importância da palavra, conseqüentemente, da ficção:

Pero esta noche iría adonde fuera, en vano. Sé que en los puentes de piedras ocres sobre el Arno, bajo los árboles prostibularios del Cascine o bajo los músculos de la fuente de Neptuno, dondequiera que me refugie, la exaltación de mi espíritu, seguiré oyendo, cercano, sin pausas, crepitando, inmemorial, a ese hablador machiguenga (VARGAS LLOSA, 1987, p.235).

CONSIDERAÇÃO FINAIS

Chegado este momento, retomo algumas reflexões realizadas ao longo dessa dissertação para apresentar as principais conclusões que resultaram da análise da obra *El hablador*, de Mario Vargas Llosa.

Através de um percurso pelas noções de tempo e de espaço, no texto narrativo ficcional, pode-se conjecturar que a proposta espaço-temporal de uma narrativa aborda não só problemas de construção textual, como também de significação. Com isso, recupera-se a definição bakhtiniana de cronotopo como categoria “conteudístico-formal”, a qual determina, também, a imagem do indivíduo na literatura, ou seja, que a imagem humana, na obra literária, é sempre cronotópica.

Segundo a tipologia do cronotopo de viagem descrito por Bakhtin, entende-se que a viagem se configura como um trânsito, um itinerário pela vida, no qual os heróis se aperfeiçoam e se moldam espiritualmente, adquirindo certo reconhecimento do mundo e de sua imagem nesse; por isso, esse cronotopo está, intimamente, associado à busca da identidade. Então, esse herói só consegue explicar-se a si mesmo, neste espaço intersticial surgido no caminho e no processo de criação. É nesse espaço que se possibilita ir ao encontro de uma identidade, porque tanto na viagem quanto na criação, a realização humana se completa, ou seja, é nesse processo do andar, do se movimentar, que o homem reconhece sua grandeza.

Esse modelo bakhtiniano se transforma, substancialmente, com a práxis literária latino-americana, da alta modernidade. Com as vanguardas e durante as décadas seguintes, se consolidam, na América Latina, formas narrativas que

substituem o relato sustentado na imitação do acontecimento, por relatos que hierarquizam a palavra. Assim, há um predomínio, no panorama da literatura, das chaves de composição, que centram, no tempo discursivo, uma ampla temporalidade fabular.

A viagem, como cronotopo narrativo, nesse contexto, se apresenta com certa sistematicidade, assimilando essas formas narrativas na sua composição, juntamente, com o tema identitário, na busca de respostas mais significativas sobre o ser humano e seu contexto, e, particularmente, sobre o ser latino-americano e o continente americano.

No caso da obra de Mario Vargas Llosa, o cronotopo narrativo de viagem está presente em grande parte de seus romances. Como motivo central ou como motivo secundário, a viagem se articula em romances como *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La fiesta del chivo* (2002), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *El hablador* (1987), se apresentando, em cada um desses romances, como variações de um mesmo tema e de um mesmo cronotopo ficcional.

El hablador recorre a um motivo temático que tem longa tradição, no romance latino-americano: a viagem de ingresso na selva americana em busca de uma identidade. Mas, agora, esse cronotopo adquire uma original composição, privilegiando mais o relato do que a representação causal do percurso, as vozes relatora adquirem protagonismo, assim, é a obra em questão.

Vargas Llosa ao escolher como personagem principal um “hablador” está privilegiando a linguagem, o relato, e ao mesmo tempo a escrita, pois o narrador ao relembrar sua viagem à selva amazônica, onde teve conhecimento desse hablador, e de seu amigo Saúl, transforma essas recordações em escrita. Como já foi dito o romance tem a duração das recordações do narrador “ocidental”, assim tudo, na obra, está associado ao jogo de relatos desses dois narradores.

A personagem central da obra, Saúl Zuratas, é de grande importância para o entendimento do cronotopo narrativo de viagem, pois ele sofre uma grande transformação, quando entra em contato com a selva amazônica, principalmente, com a tribo machiguenga. Saúl vai à selva e encontra sua verdadeira identidade, ou seja, no percurso, nos espaços intersticiais que ele realmente conhece a si mesmo e

o seu mundo. Por isso, o cronotopo de viagem está associado à busca de identidade.

A obra *El hablador* é um exemplo das ficções do “Archivo” que, eloquentemente, Roberto González Echevarría caracteriza como textos que continuam buscando as chaves da cultura e da identidade americana no ato de articular à ficção aqueles textos que legitimaram a América, perante o discurso ocidental. No caso de *El hablador* esses intertextos estão no discurso antropológico e etnográfico, que fica recuperado, no romance, na voz da personagem principal. Os mitos da tribo machiguenga são incorporados à obra e com eles, a linguagem, a oralidade e as cosmogonias das sociedades primitivas.

Para isso, Vargas Llosa utiliza os estudos antropológicos, o que deixa sua obra rica em detalhes, mostrando as misteriosas relações da ficção com a sociedade e com os indivíduos, sua razão de ser, seus mecanismos e seus efeitos na vida.

A obra quebra a linearidade temporal, pois há um tempo característico do mito, da magia, do fabuloso. Também, encontra-se a simultaneidade e a alternância, já que a obra é constituída por capítulos que alternam as vozes do narrador “ocidental” e do “hablador”, ao tempo que o “hablador” narra inúmeras lendas e mitos pertencentes ao imaginário e à tradição da cultura indígena machiguenga. Os narradores constroem, desta maneira, não duas histórias, mas sim um mosaico de relatos.

El hablador, em términos de composição e de pragmática do relato, é uma obra que enriquece a tradição literária que centraliza a viagem como cronotopo privilegiado e contribui para a configuração de uma poética do cronotopo de viagem na narrativa latino-americana, do século XX.

Ao terminar essa dissertação tenho a plena consciência de que muito, ainda, pode ser feito a respeito. Esse estudo não é, nem pretendeu ser uma análise definitiva sobre o cronotopo narrativo de viagem, mas uma iniciativa para que outros estudos venham trilhar esse mesmo caminho de descoberta e de aprendizado sobre a Literatura.

Ao fim desta minha viagem, de aproximadamente vinte e seis meses, pelo Peru, pela selva Amazônica, posso dizer que esse hablador machiguenga ficará em

minha memória, por toda minha vida, não só por ele ser parte da minha dissertação de Mestrado, mas por todo significado que ele transmite. E, porque, no decorrer desse período, ele viveu comigo, em meus sonhos, na minha imaginação, fazendo parte da minha vida.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3º Ed. São Paulo: Martins Fontes 2000.

_____. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. 5ºEd. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BARBOSA, Lílian. *Luandino Vieira e Mario Vargas Llosa: Trilhas e vozes. A viagem ao primitivo*. Disponível em:< <http://www.omarrare.uerj.br/numero9/pdfs/lilian.pdf>>. Acesso em: 01 de junho de 2009.

BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/ ABECAN, 2004.

BERND, Zilá. *A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas*. In: BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/ ABECAN, 2004.

BOLAÑOS, Aimée G. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

CHAPPIANI, Lígia; AGUIAR, Flávio (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

DRAE. *Diccionario de la lengua española*. XXII Ed.. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/drae/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

FEDERICI, Marco. *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: El hablador de Mario Vargas Llosa*. Disponível em: <<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/federici.htm>> Acesso em: 16 de junho de 2009.

FIGUEREIDO, Adriana Aparecida de. *La Fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: UNESP, 2003.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GONZÁLEZ, Elena C. *Poética del viaje: La tradición cervantina en la novela moderna latinoamericana*, In: *Islas*, N. 145, oct- dic, Universidad Central de Las Villas, 2005.

_____. *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

_____. Los tiempos desandados. In: *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: FURG, 2003.

_____. Los pasos perdidos o el camino de la identidad. In: *Islas*, N. 137, jul- sep, Universidad Central de Las Villas, 2003.

_____. Poética del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier. In: *Contextos*. Segunda Etapa, n. 10, p. 23-42. Venezuela: Universidad de los Andes, 2006.

_____. Metáforas de viaje en la novela latinoamericana del siglo XX: El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier. In: *Letras*. Nº 35. Santa Maria: UFSM, 2007.

_____. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: El arpa y la sombra. In: *Contexto*. n.11. Venezuela: Universidad de los Andes, 2007.

_____. Escrituras de lo entre-lugar: una poética del viaje de Cervantes a Carpentier. In: GARRIDO, Miguel; ALBUQUERQUE, Luis (org.). *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas, 2008.

_____. Alejo Carpentier em sua última viagem às origens. In: *Revista Brasileira do Caribe*. Centro de Estudos do Caribe no Brasil, UFG, 2008

_____. *Viaje y escritura en la obra narrativa de Gabriel García Márquez*. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Viaje%20y%20escritura.pdf. Acesso em: 15 de abril de 2009.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EduFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125 – 141.

HERNANDES, Judith G. T. *Mario Vargas Llosa e seus narradores: o falador e o escrevinhador em El hablador*. Dissertação de Mestrado: UFF-RJ, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HART, Catherine P. *El cronista y El hablador. En torno a una permanencia*. Disponível em: < http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_4_011.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2009.

MILTON, Heloisa Costa. *Paisagens da História em Mario Vargas Llosa: A Guerra, a Festa, o Paraíso*. Disponível em: <www.cce.ufsc.br/~lle/.../Heloisa%20Costa%20Milton.doc> . Acesso em: 18 de maio de 2009.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974.

PIAGGIO, Ledda Salazar. *Análisis de las técnicas de Vargas Llosa en El hablador*. Disponível em: < <http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/98921.html>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2009.

PIÑÓN, Nélica. *El hablador, novela experimental*. Disponível em: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v03_n04/a08.pdf>. Acesso em: 02 de junho de 2009.

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, 1985.

PIÑEYRO, Juan Carlos. *Alteridad y estrategia discursiva en el hablador, de Mario Vargas Llosa*. Disponível em: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/45801>>. Acesso em: 18 de maio de 2009.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

_____. *Literatura, cultura e sociedades na América Latina*. Apresentação e notas Pablo Rocca; colaboração Verónica Pérez; tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *El Boom en perspectiva. La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho, S/D p.266-306.

RIVAS, José Andrés. *El hablador de Mario Vargas Llosa: querer escribir como hablo*. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo170.htm>>. Acesso em: 23 de junho de 2008.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). *A viagem na literatura*. Lisboa: Europa-América, 1997.

_____. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SOARES, Vera Lucia. Reinventando identidades entre a memória e a desmemória. In: BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2004.

SETTI, Ricardo. *Conversas com Vargas Llosa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1ª ed., 1987.

_____. Una novela para el siglo XXI, In: CERVANTES. Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de La Lengua Española. São Paulo: Alfaguara, 2004.

VILLANUEVA, Darío. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: ed. Bello, 1977.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

De Mario Vargas Llosa. Romance

LLOSA, Mario Vargas. *La ciudad y los perros*. Barcelona: Seix Barral, 1963.

_____. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

_____. *Los cachorros*. Barcelona: Lumen, 1967.

_____. *Conversación en la catedral*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

- _____. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- _____. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- _____. *Los Jefes*. Bogotá: Plaza y Janes, 1980.
- _____. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- _____. *La señorita de Tacna*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- _____. *Kathie y el hipopótamo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____. *La chungu*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- _____. *¿Quién mató a Palomino Molero?*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- _____. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- _____. *Elogio de la madrastra*. Madrid: Tudquets, 1988.
- _____. *Lituma en los Andes*. Colombia: Planeta, 1993.
- _____. *El loco de los balcones*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. *Ojos bonitos, cuadros feos*. Lima: Peisa, 1996.
- _____. *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- _____. *Obra reunida: narrativa breve*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- _____. *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- _____. *Obra reunida: teatro*. Madrid: alfaguara, 2002.
- _____. *El paraíso en la otra esquina*. Madrid: Alfaguara, 2003.

_____. *Travesuras de una niña mala*. Argentina: Alfaguara, 2006.

De Mario Vargas Llosa. Ensaio e obra não ficcional.

_____. *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona/La Paz: Barral/Difusión, 1971.

_____. *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha, 1973.

_____. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.

_____. *La orgía perpetua: Flaubert < Madame Bovary >*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____. *Entre Sastre y Camus*. San Juan de Puerto Rico: Huracán, 1981.

_____. *Contra viento y marea I (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

_____. *Contra viento y marea II (1972-1983)*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

_____. *Contra viento y marea III (1964-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre la novela moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *Desafíos a la libertad*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

_____. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE, 1996.

_____. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de lectores, 2001.

_____. *Bases para una interpretación de Rubén Dário*. Lima: Universidad de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2001.

_____. *El lenguaje de la pasión*. Madrid: El País/Aguilar, 2000.

Sobre Mario Vargas Llosa:

ABASCAL, Frederico. Entrevista. Vargas Llosa; "Ahora sé que solo soy un escritor". *El País*, Madrid, 10 ago. 1991, p. 10.

ALENCAR, Martha, COMPARATO, Doc. Mario Vargas Llosa, o escrivinhador. *Careta*; a revista da inteligência brasileira. São Paulo, ano LIII, n.2751, p. 10-18, 12 nov. 1981.

ALGE, Carlos d'. *Canudos e A guerra do fim do mundo. Preview*, Fortaleza, p. 20-21, mar. 1983.

ARMAS MARCELLO, J. J. *Vargas Llosa; El vicio de escribir*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

BALDUSSI, Rosa Boldori de. *Vargas Llosa; un narrador y sus demônios*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1874.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana, 1988.

ESCUREDO-ALIE, M. E. *Entrevista a Mario Vargas Llosa en Santander*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/vargasll.html>>.

ENKVIST, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Universitatis, 1987.

FERNÁNDEZ, Casto M.. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid: Editora Nacional, 1977.

GEWECKE, Frauke. *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito. *Iberoamericana*. I, 3. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, Set. 2001. p.151-65.

GIACOMAN, Helmy F. e OVIEDO, José Miguel (org). *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Anaya, 1971.

GNUTZMANN, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Gijón: Júcar, 1992

GUTIÉRREZ, Angela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. Trajetória ficcional de Vargas Llosa. In: *Revista de Letras*. Fortaleza: EUFC, v. 8, n. 1, Jan./jun. 1985. p.01-19.

JURT, Joseph. *Vargas Llosa y Flaubert*. Salamanca: Colegio de España, 1985

KRAUZE, Enrique. Conversaciones entre Mario Vargas Llosa y Enrique Krauze: la seducción del poder. *Letras libres*. México, Julho de 2000, n. 19.

KÖLLMANN, Sabine. *La fiesta del chivo*: cambio e continuidad en la obra de Mario Vargas Llosa. *Iberoamericana/Vervuet*, Set. 2001. p. 135-49.

LANGOWSKI, Gerald J. El montaje surrealista (Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, 1963). In: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982. p. 168-85.

LLOSA, Mario Vargas. Site Oficial. Disponível em: <<http://mvargasllosa.com>>. Acesso em: 22 de março de 2008.

_____. Semana do autor. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Cultura Hispánica. Madrid, 1985.

MARTÍN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1974.

MORILLAS, Enriqueta. Vargas Llosa: contra viento y marea. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. N. 407, mayo, 1984.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

_____. *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1986.

RIBEIRO, Leo Gilson. Mario Vargas Llosa: a ética de escrever, fiel à democracia. In: *O continente submerso: perfis e depoimentos de grandes escritores de Nuestra América*. São Paulo: Best Seller, 1988. p. 125-61.

ROY, Joaquim. Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, n. 302, 1975.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros. Vargas Llosa, en primera persona. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Coordinación Iberoamericana, n. 520, octubre, 1993.

SETTI, Ricardo. *Conversas com Vargas Llosa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.

_____. *Sobre la vida y la política: Diálogos con Vargas Llosa*. Madrid: Intermundo, 1989.

SOBREVILLA, David. La nueva teoría de la novela de Mario Vargas Llosa. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 496, octubre, 1991. p. 58-71.

TITTLER, Jonathan. La tía Julia (historia) y el escritor (ficción). In: GONZÁLES ECHEVARRÍA, Roberto. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. p. 309-29.

TUSEL, Javier. *Retratos de Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990.

VOLEK, Emil. El hablador de Vargas Llosa: del realismo mágico a la postmodernidad. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 509, nov 1992. p. 95-102.

Sobre Mario Vargas Llosa em Dissertações e teses:

CESARE DOCIA, Wilfredo Jose. *O Fenômeno Fujimori: a conjuntura que construiu um presidente: a experiência eleitoral peruana de 1990*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1996.

FERNANDES, Rinaldo Nunes. *Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del Mundo, de Mario Vargas Llosa*. Tese de Doutorado: UNICAMP, 2005.

FIGUEREIDO, Adriana Aparecida de. *La Fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: UNESP, 2003.

HERNANDES, Judith G. T. *Mario Vargas Llosa e seus narradores: o falador e o escrevinhador em El hablador*. Dissertação de Mestrado: UFF-RJ, 2007.

KAUSS, Vera Lucia Teixeira. *O mestiço latino-americano e sua identidade plural*. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1996.

LINARDI, Ana Beatriz de Araújo. *VT PCTVRA Poesis: Dom Quixote e Dalí*. Tese de Doutorado: UNICAMP, 2007. (cita Mario Vargas Llosa).

LANIS, Cláudia Paulino de. *A obra de Mario Vargas Llosa, La fiesta del chivo, e a multiplicidade de máscaras*. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 2005.

MUNGIOLI, Mario Sergio. *Metáfora do poder em La casa verde, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: USP, 1995.

PEREIRA, Maria Cecília Fontes. *Discurso Fragmentado de Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: USP, 1994.

SANTOS, Lídia do Valle. *Vargas Llosa em jogo*. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1983.

TICERÁN, José Martín Núñez. *El personaje militar y El personaje militarizado en La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: USP, 2001.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *Los cachorros: uma leitura da dinâmica de estruturação da narrativa hispano-americana contemporânea*. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1984.

VIGNA, Ricardo Machado. *O modo dialético de captação da realidade em A casa Verde, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: UFRJ, 1988.

_____. *O descentramento da realidade no romance de Vargas Llosa: a dialética da fragmentação*. Tese de Doutorado: UFRJ, 1995.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.

AZEVEDO, Lizete Pinho. *La outra Orilla: espaços no universo criativo dos primeiros contos de Júlio Cortázar*. 2006, 90p. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande,

Rio Grande, 2006. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br>>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 3º Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

_____. *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance*. 5ª Ed. Annablume Editora: São Paulo, 2002.

_____. *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 237 a 409.

BARBOSA, Lílian. *Luandino Vieira e Mario Vargas Llosa: Trilhas e vozes, a viagem ao primitivo*. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero9/pdfs/lilian.pdf>>. Acesso em: 07 de maio de 2009.

BEDOYA, Carlos García. *Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll54/54pdf/54bedoya.PDF> >. Acesso em 16 de dezembro de 2008.

BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. EDUFF/ ABECAN. Niterói, 2004.

BERND, Zilé. A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas. In: BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. EDUFF/ ABECAN. Niterói, 2004.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Ed. Da UFMG: Belo Horizonte, 1998.

BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos chaves*. 4ª ed. Contexto: São Paulo, 2007.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. Contexto: São Paulo, 2006.

CANCLIN, Néstor García. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Eloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. P. 283-350: Culturas Híbridas, poderes oblíquos. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/Garcia/garcia.pdf>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

_____. *Culturas híbridas: el espacio comunicacional como problema interdisciplinario*. Disponível em: <<http://www.invenia.es/oai/ccdoc.iteso.mx:1019>>. Acesso em: 28 de novembro de 2008.

CARPENTIER, Alejo. Consciência e identidade da América. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/carpentier/carpentier.pdf>>. Acesso em: 15 de março de 2009.

CASTELO Branco, Dilma. *A viagem como procura de identidade*. In: Identidades em trânsito. Niterói: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 2004.

CLIFORD, James. *Itinerários transculturales*. Gedisa: Barcelona, 1999.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. EDUERJ: Rio de Janeiro, 2003.

COSTA LIMA, Luis. O transtorno da viagem. In: *A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Ed. UNICAMP/ Fundação Rui Barbosa, 1992.

CRISTOVÃO, Fernando. *O olhar do viajante*. Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa: Coimbra, 2002.

_____. *Condicionantes culturais da Literatura de Viagens*. Coimbra: Almedina e Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2002 a.

DALCHIAVON, Ligia. *Poética da viagem no romance Vigília del Almirante*, de Roa Bastos. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Po%20da%20viagem.pdf>. Acesso em: 22 de abril de 2009.

DRAE. *Diccionario de la lengua española*. XXII Ed.. Disponível em: <<http://buscon.rae.es/drae/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2009.

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A viagem como procura de identidade. In: BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. EDUFF/ ABECAN. Niterói, 2004.

DUTRA, Paula Raquel da Silva. *O olhar viajante: El Arpa y la Sombra, de Alejo Capentier*. PPG/Letras – FURG. Rio Grande, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br>>. Acesso em: 08 de outubro de 2008.

FEDERICI, Marco. *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: El hablador de Mario Vargas Llosa*. Disponível em: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/federici.htm>. Acesso em: 16 de junho de 2009.

FIGUEREDO, Adriana Aparecida de. *La Fiesta del Chivo, de Mario Vargas Llosa*. Dissertação de Mestrado: UNESP, 2003. Disponível em: http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048019P1/2003/figueiredo_aa_me_assis.pdf >. Acesso em: 27 de outubro de 2008.

_____. *La Fiesta del Chivo ou a carnavalização de um ditador*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/fichivo.html>>. Acesso em: 27 de outubro de 2008.

FERNANDEZ MORENO, César (Coord.) *América Latina en su literatura*. México: XXI Editores, 1974.

FIORIN, José L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chaves*. São Paulo: Contexto, 2006.

FUENTES, Carlos. *La Novela Hispanoamericana*. México: Joaquim Mortiz, 1969. P. 30-35. Un nuevo lenguaje.

FURASTÉ, Pedro A. *Normas técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação*. Explicação das normas da ABNT. 14.ed. Porto Alegre: [s.n], 2008.

FRIEDMAN, Norman. El punto de vista. In: SULLÀ, Enric. *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: ed. Grijaldo Mondadori, 1996.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica: México, 2000.

GONZALÉZ. Elena C. Poética del viaje: La tradición cervantina en la novela moderna latinoamericana. In: *Islas*, N. 145, oct- dic, Universidad Central de Las Villas, 2005.

_____. *Relatar el tiempo: Alejo Carpentier*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2003.

_____. Escritas do entre-lugar: uma poética da viagem na obra de Alejo Carpentier. In: *Revista Brasileira do Caribe*, Centro de Estudos do Caribe no Brasil, UFG, v.6, n.12, p.319-338, 2006.

_____. Poéticas del viaje en la narrativa de la alta modernidad latinoamericana: Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier. In: *Contextos*, Universidad de los Andes, Segunda Etapa, n. 12, p. 23-42, 2006.

_____. El último viaje a los orígenes de Alejo Carpentier: El arpa y la sombra. In: *Contextos*, Universidad de los Andes. Segunda Etapa, n.13, p. 60-76, 2007.

_____. Poética del viaje: la tradición cervantina en la novela latinoamericana de la alta modernidad. In: *Islas*, Universidad Central de las Villas, v. 146, 2005.

_____. *Viaje y escritura en la obra narrativa de Gabriel García Márquez*. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/Viaje%20y%20escritura.pdf. Acesso em: 15 de abril de 2009.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFF, Juiz de Fora: UFJF, 2005.

KOKOTOVIC, Misha. *Híbridez y desigualdad: García Canclini ante el Neoliberalismo*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll52/52pdf/52kokotovich.PDF>>. Acesso em: 10 de dezembro de 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets editores, 1986.

JOBIM, José Luis; PELOSO, Silviano (Orgs.). *Identidade e Literatura*. Rio de Janeiro: Sapienza, 2006.

LAROCHE, Maximilien. *Dialectique de l'Americanisation*. Tradução Nubia Hanciau. Quebec: Université Laval/Grecal, 1993. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/laroche/laroche.pdf>>. Acesso em: 02 de abril de 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Duas Cidades: São Paulo, 2000.

MIGNOLO, Walter D. *La lengua, la letra, el territorio: o la crisis de los estudios literarios coloniales*. Tadução: Tatiana Capaverde, p. 137-160. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mignolo/mignolo.pdf>>. Acesso em: 02 de abril de 2009.

MILTON, Heloisa Costa. *Paisagens da História em Mario Vargas Llosa: A Guerra, a Festa, o Paraíso*. Disponível em: Acesso em: 18 de maio de 2009.

MORAES, Luciano Passos. *Identidades transculturais: um estudo da série visitante ao sul, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2007. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/lucianomoraes.pdf>>. Acesso em: 15 de junho de 2009.

OTÍN, Blanca Cebollero. A transculturação em O outro pé da sereia: uma análise da filosofia do romance de Mia Couto. *Revista Crioula*, n.3, 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/03/Dossie%20-%20Blanca%20Cebollero%20Otin.pdf>. Acesso em: 28 de maio de 2009.

ORTIZ, Graciela Raquel. *Heterogeneidade*. XVII Encontro Nacional da ANPOLL. Gramado, 2002.

PRATT, Mary-Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: ed. da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

PIAGGIO, Ledda Salazar. *Análisis de las técnicas narrativa de Vargas Llosa en El hablador*. Disponível em: <<http://www.hausarbeiten.de/faecher/vorschau/98921.html>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2009.

PIÑÓN, Néida. *El hablador, novela experimental*. Disponível em: http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualdata/publicaciones/umbral/v03_n04/a08.pdf. Acesso em: 02 de junho de 2009.

PIRES, Andréia Alves. *A obra narrativa de Nela Rio: por uma poética do deslocamento*. 2008, 126p.. Dissertação (Mestrado em Letras – História da Literatura – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2008. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br>>. Acesso em: 30 de maio de 2009.

PIÑEYRO, Juan Carlos. Alteridad y estrategia discursiva en el hablador, de Mario Vargas Llosa. Disponível em: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/45801>>. Acesso em: 18 de maio de 2009.

PIZARRO, Ana. Ángel Rama: A lição intelectual latino-americana. Transculturação na América Latina. Homenagem a Ángel Rama. In: CHIAPPINI, Ligia, AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. (Orgs.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1985.

_____. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: PIZARRO, Ana. (Orgs.). *América latina: Palabra, literatura e cultura*. Campinas: UNICAMP, 1993. Vol.1, p. 19-37. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/pizarro/index.htm>>. Acessado em: 30 de março de 2009.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

REIS, Livia de Freitas. *Transculturização e transculturização narrativa*. XVI Encontro Nacional da ANPOLL, Gramado, 2002.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*. Edições 70: Lisboa, 1987.

RIVAS, José Andrés. *El hablador de Mario Vargas Llosa: querer escribir como hablo*. Disponível em:< <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo170.htm>>. Acesso em: 23 de junho de 2008.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEIXO, Maria Alzira (Org.). *A viagem na literatura*. Lisboa: Europa-América, 1997.

_____. *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Cosmos, 1998.

SOBREVILLA, David. *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll54/54pdf/54sobrevilla.PDF>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2008.

SOARES, Vera Lucia. Reinventando identidades entre a memória e a desmemória. In: BERNADETT, Maria Porto (org.). *Identidades em trânsito*. EDUFF/ ABECAN. Niterói, 2004.

TODOROV, Tzvan. *La conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI Editores, 1987.

VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Seix Barral, 1ª ed.. Barcelona, 1987.

_____. El viaje a la ficción. Disponible em: <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12669>>. Acesso em: 28 de agosto de 2009.

_____. Conferencia Magistral de Vargas Llosa. *Literatura y política dos visões del mundo*. Disponible em: <<http://www.geocities.com/Paris/2102/art71.html>>. Acesso em: 15 novembro de 2008.

VILLANUEVA, Darío. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: ed. Bello, 1977.