

**JUDITH GERTRUDIS TRIGOSO HERNANDES**

**MARIO VARGAS LLOSA E SEUS NARRADORES:  
O FALADOR E O ESCREVINHADOR EM *EL HABLADOR***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre (Área de concentração: Literaturas Hispânicas).

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup> LÍVIA MARIA DE FREITAS REIS  
CO-ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup> HELOISA COSTA MILTON**

**NITERÓI**

**2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

H557 Hernandez, Judith Gertrudis Trigoso.

Mario Vargas Llosa e seus narradores: o falador e o escrevinhador em *El Habrador* / Judith Gertrudis Trigoso Hernandez. – 2007. 95 f.

Orientador: Livia Maria de Freitas Reis.

Co-orientadora: Heloisa Costa Milton.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2007.

Bibliografia: f. 91-94.

1. Vargas Llosa, Mario, 1936 - . El hablador. 2. Oralidade na literatura. 3. Narrativa (retórica). I. Reis, Livia Maria de Freitas. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD P863

**JUDITH GERTRUDIS TRIGOSO HERNANDES**

**MARIO VARGAS LLOSA E SEUS NARRADORES:  
O FALADOR E O ESCREVINHADOR EM *EL HABLADOR***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre (Área de concentração: Literaturas Hispânicas).

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Lívia Maria de Freitas Reis - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense UFF

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Gladis Viviana Gelado  
Universidade Federal Fluminense UFF

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Silvia Cárcamo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ

**NITERÓI  
2007**

A Jefferson, esposo, amigo e companheiro, personificação da palavra amor.

A Ingrid e Karen, minhas filhas; maior dádiva que Deus me deu.

## AGRADECIMENTOS

Ao bom Deus, por ter me dado tudo o que tenho, tudo o que sou.

Aos meus adorados pais Aristides e Emilia, pessoas maravilhosas que com seu exemplo, amor e dedicação mostraram-me a senda do bem.

À pessoa amada, amiga e companheira de todas as horas, Jefferson, meu amor eterno.

Às minhas filhas Ingrid e Karen que mesmo sem entender o significado deste trabalho estiveram ao meu lado compreensivas, meigas e carinhosas, desculpando o meu cansaço, a minha ausência nas suas brincadeiras e os meus silêncios.

À Universidade Federal Fluminense.

Ao CNPQ pela bolsa oferecida; sua contribuição foi muito importante na realização das pesquisas para a culminação deste trabalho.

Ao Professor Doutor André Trouche (*in memoriam*), grande mestre, pessoa maravilhosa que partiu deixando saudades nos nossos corações e uma vasta herança intelectual. Minha eterna gratidão.

À Professora Doutora Livia Maria de Freitas Reis, pela sua orientação, compreensão e carinho durante esta caminhada.

À Professora Doutora Heloísa Costa Milton (UNESP) pela sua orientação, pelos seus conselhos sempre acertados e por ter sempre uma palavra de incentivo para prosseguir no trabalho.

A todos os professores da UFF dos quais, durante o período da Pós-graduação, tive o privilégio de ser aluna.

A Raquel Araújo, mais que uma companheira, uma grande amiga sempre disposta a me ouvir e sobre tudo a me ajudar, obrigada Kel.

Aos meus colegas, pelas horas compartilhadas, pelos livros emprestados e pelo seu carinho.

*“E a sua palavra é a minha; palavra de honra; palavra de homem: palavra de roda: palavra de moinho: imprecação, propósito, saudação, projeto de vida, filiação, lembrança, voz de desesperados, liberação dos pobres, ordem dos poderosos, convite à briga e ao trabalho, epígrafe do amor, sinal do nascimento, ameaça e deboche, verbo testemunha, [...] espada da coragem, trono da força, dente da adulação, brasão da raça, salva-vidas dos limites, resumo da história: palavra da ordem [...]”*

Carlos Fuentes

## RESUMO

O presente trabalho tem como eixo central analisar os recursos de composição do efeito de oralidade no romance *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. Nesse sentido, estabelece o confronto entre o discurso dos narradores, destacando as vozes do “escrevinhador” e do “falador” na fabulação de histórias entrelaçadas que atualizam o mito e a cultura amazônica *machiguenga*. A simulação verbal criada por Vargas Llosa se faz verossímil e autêntica a partir das adaptações e versões de documentos originais. Partindo dessa criação literária, são identificadas e explicadas as estruturas que caracterizam o discurso como parte de uma cultura de oralidade primária. Em função dos discursos sociais e poéticos, são evidenciados problemas comuns à realidade da América Latina, dentre eles, a colisão dos mundos indígena e mestiço, os quais são discutidos sob as considerações do crítico Antonio Cornejo Polar. Por outro lado, almeja-se refletir acerca do caminho percorrido pela palavra escrita desde a sua chegada ao novo continente, tomando-se como referência a obra *A cidade das letras* (1985).

Palavras-chave: Mario Vargas Llosa, *El hablador*, *machiguenga*, oralidade, narrador.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como eje central analizar los recursos de composición de efecto de oralidad en la novela *El hablador* (1987), de Mario Vargas Llosa. En este sentido se establece el confronto entre el discurso de los narradores, resaltando las voces del “escribidor” y del “hablador” en la fabulación de historias entrelazadas que actualizan el mito y la cultura amazónica *machiguenga*. El simulacro verbal creado por Mario Vargas Llosa se hace verosímil y auténtico a partir de las adaptaciones y versiones de documentos originales. Partiendo de esta creación literaria, son identificadas y explicadas las estructuras que caracterizan el discurso, como parte de una cultura de oralidad primaria. A partir de los discursos sociales y poéticos, se traslucen problemas comunes en la realidad de América Latina, entre ellos, la colisión de los mundos indígena y mestizo, los cuales son discutidos bajo consideraciones del crítico Antonio Cornejo Polar. Por otro lado, se pretende reflexionar sobre el camino recorrido por la palabra escrita desde su llegada al nuevo continente, para esto tomamos como referencia la obra *A cidade das letras* (1985).

Palabras-clave: Mario Vargas Llosa, *El hablador*, machiguenga, oralidad, narrador.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>I. MARIO VARGAS LLOSA: O GRANDE FALADOR</b>	
1.1 O LEITOR DA LITERATURA E A PAIXÃO DE ESCREVER.....	17
1.2 O ESCRITOR E SEUS DEMÔNIOS.....	28
<b>II. OS MACHIGUENGAS: A MAGIA DE UMA CULTURA PERUANA</b>	
2.1 GENTE POR EXCELÊNCIA.....	35
2.2 A COSMOGONIA MACHIGUENGA.....	37
2.3 AS MAREADAS, RITUAL ALUCINANTE.....	41
2.4 A HISTÓRIA FAZENDO PARTE DA HISTÓRIA.....	43
<b>III. <i>EL HABLADOR</i>: CULTURA ORAL X CULTURA ESCRITA</b>	
3.1 O VALOR DA PALAVRA.....	49
3.2 SOB O OLHAR DA LETRA.....	56
3.3 A REPRESENTAÇÃO DA PALAVRA	58
3.4 CONTRAPONTO DE NARRADORES.....	69
<b>IV. <i>EL HABLADOR</i>: FUSÃO CULTURAL</b>	
4.1 A IDENTIDADE CULTURAL.....	74
4.2 TRANSCULTURAÇÃO ÀS AVESSAS?.....	80
<b>V. CONCLUSÃO</b>	
5. Conclusão.....	86
<b>VI. CRONOLOGIA DAS OBRAS DE MARIO VARGAS LLOSA</b>	
6. Cronologia das obras de Mario Vargas Llosa	89
<b>VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.</b>	
7. Referências Bibliográficas	91

## **VIII. RELAÇÃO DAS PÁGINAS ELETRÔNICAS VISITADAS.**

8. Relação das páginas eletrônicas visitadas

**95**

## INTRODUÇÃO

*América no es una realidad dada sino algo que entre todos hacemos con nuestras manos, nuestros ojos, nuestro cerebro y nuestros labios. La realidad de América es material, mental y, sobre todo verbal: hable castellano, inglés, portugués o francés, el hombre americano habla una lengua distinta a la europea original. Más que una realidad que descubrimos o hacemos, América es una realidad que decimos (Octavio Paz, 1973).*

As palavras de Octavio Paz (1914–1998), em epígrafe, são o reflexo da história de povos que, antes de serem colonizados pelos europeus, eram donos de uma língua, cultura e espírito diferentes. Sabe-se que séculos antes da chegada dos espanhóis ao continente americano existiam extensas áreas povoadas por grandes civilizações, como a Maia, a Asteca e a Inca. Essas culturas possuíam práticas discursivas socialmente estáveis, sofisticadas e de características predominantemente orais. Esses povos manifestavam-se por meio de textos e discursos nos quais se combinavam múltiplos sistemas semióticos, como o discurso verbal, os cantos, os rituais e as artes plásticas.

Essas civilizações desenvolveram diversos sistemas que, acreditava-se, inicialmente, fossem escrituras. Tais sistemas, no entanto, variavam segundo as tradições culturais próprias de cada povo, em tamanhos e formas, como as *estelas*<sup>1</sup> meso-americanas, os *quipus*<sup>2</sup> e os *pallares*<sup>3</sup> no caso dos incas, todos mencionados freqüentemente por cronistas coloniais como formas de fixar, representar e perpetuar a sua cultura.

---

<sup>1</sup> Monumento em forma de lápide, em cuja sua superfície se encontram hieróglifos; estes escritos representam um calendário no qual se distinguem os meses do ano. Outros hieróglifos continham números que representariam a população asteca ou alguma outra informação expressada por meio de números.

<sup>2</sup> Era um sistema de registro de informação numérico e mnemônico criado pelos Incas. Constava de uma corda horizontal na que pendiam cordas mais estreitas transadas, as que eram de diferentes tamanhos e nelas se executavam grupos de nós com intervalos diferentes. Cada corda horizontal dividia-se em zonas; dependendo da altura da corda a zona representava o lugar das unidades, dezenas, centenas, etc. Alguns investigadores afirmam que existiram *quipus* históricos, espécie de anais que marcavam estatísticas de informações diferentes sobre produções, povoações etc.

<sup>3</sup> *Phaseolus lunatis*. Leguminosa de grão branco que era cultivada na serra e na costa peruana. Faz parte da alimentação do país. Na época dos Incas, esses grãos eram pintados e desenhados com linhas, pontos e manchas formando signos ideográficos, os quais eram levados por mensageiros que ajudavam a decifrar as mensagens neles representadas.

Com a invasão espanhola, a cultura *quíchua*<sup>4</sup> deixou de ser dominante, perdendo o poder à medida que o estado colonial ocupou o lugar dos incas na hierarquia social.

Desagregou-se o poder central situado em Cuzco desde onde era possível articular os múltiplos fragmentos da própria cultura quíchua e de outras culturas da Amazônia e da costa peruana. Os processos de articulação central e regional foram cortados, substituídos por outros novos e passaram a ser orquestrado pela monarquia espanhola, que tinha o interesse estratégico de fragmentar as estruturas da antiga sociedade inca, pois, mantendo-os divididos e afastados, dificultavam uma possível reunificação que fosse capaz de questionar o nascente poder colonial.

Nas condições descritas perdeu-se o centro ordenador da memória coletiva a partir de Cuzco. Os *ayllus*<sup>5</sup> e demais povos indígenas ficaram sós, dispersos e fragmentados da mesma forma que sua memória. Além disso, não se pode deixar de mencionar o colapso demográfico acontecido entre 1520 e 1820, período no qual a população indígena passou de aproximadamente dez milhões a um milhão de habitantes<sup>6</sup>. Somente os indígenas descendentes da nobreza Inca tiveram condições de guardar parte de suas tradições, graças à sua memória oral e ao conhecimento da escritura.

A tarefa de guardar a memória da cultura ficou em mãos dos sacerdotes indígenas que permaneceram com os fragmentados grupos locais. Uma parte desses sacerdotes eram quíchuas, unilíngües e sábios na cultura, mas, analfabetos. Eram homens encarregados da tradição coletiva e exerciam seu papel de maneira clandestina. Mais tarde, missionários, clérigos, funcionários coloniais, historiadores e membros letrados da aristocracia indígena dedicaram-se a resgatar, por meio da escritura alfabética, as antigas tradições orais ameaçadas de extinção. Os textos eram redigidos em espanhol, latim, ou na língua ameríndia conforme o seu destinatário. O discurso escritural, embora fosse adequado às expectativas do leitor europeu, moldava-se, na medida do possível, à personalidade indígena individual ou coletiva.

Contudo, hoje ainda existem pequenos grupos e tribos que falam línguas indígenas e que conservam seus mitos, sua literatura, sua história sua tradição e memória por meio do discurso oral, os quais, da mesma forma, manifestam a interpretação do seu passado, a percepção do seu

---

<sup>4</sup> Quíchua também utilizado para fazer menção aos Incas.

<sup>5</sup> O *ayllu* (em quíchua), *ayllo* em espanhol, consistia na unidade social básica do império Inca. Era uma espécie de clã, grupo de famílias que viviam juntas dentro de uma área definida, compartilhando da mesma terra, animais e outras coisas. Essa unidade social podia ser grande ou pequena e se estendia até formar uma aldeia ou grande centro ou até mesmo uma cidade inteira. Cuzco, a capital, era nada mais que um *ayllu* ampliado.

<sup>6</sup> Cf. MARIATEGUI, J.C. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: editora Amauta, 1994, 60ª edição.

presente e a visão do seu futuro. A oralidade desses grupos está dirigida ao próprio grupo, conservando as características básicas de identidade. Pode-se afirmar que a literatura oral não se extinguiu e que existe uma relação dialógica entre tais práticas discursivas perfeitamente reconhecíveis na estrutura dos textos literários, nos meios de expressão artística e nos meios de comunicação, como rádio e televisão.

Na América Latina, foram sobretudo os romancistas que resgataram, por meio das suas obras, a história daqueles povos e a integraram ao presente. No romance *El hablador*<sup>7</sup> (1987), obra que respalda o estudo da presente dissertação e que tem como temática a oralidade da cultura *machiguenga*<sup>8</sup>, Mario Vargas Llosa apresenta dois narradores, os quais serão chamados de narrador-escrevinhador e narrador-falador, respectivamente. A voz do narrador-escrevinhador tem como cenário a cidade italiana de Florença e Lima, a capital do Peru, enquanto a voz do narrador falador prevalece na Amazônia peruana. Os discursos dos narradores aparecem de maneira alternada e perfeitamente definida, e dão a conhecer ao leitor os costumes e tradições *machiguengas*.

Cada um dos narradores possui um capítulo, uma parte da história perfeitamente separada. A existência de dois discursos representa da mesma forma, a existência de dois mundos que apresentam profundas diferenças. Esses dois mundos são o da cultura escrita, representada pelo narrador-escrevinhador, e o mundo da cultura oral, representado pelo discurso do narrador-falador, transmissor das lendas da tribo.

O discurso do narrador-escrevinhador aproxima-se da crônica. Os fatos narrados contêm elementos verossímeis. Tudo acontece em datas precisas e sob um marco histórico determinado, tais como referências aos períodos governamentais dos presidentes Manuel Odria (1948-1956) e Juan Velasco Alvarado (1968-1975). O espaço temporal é preciso e concreto e a intenção flutua entre a autobiografia e o testemunho. Esse narrador representa o discurso do indivíduo de classe média alta, comprometido com a sociedade e preocupado com a política e a economia.

O discurso do narrador-falador é de caráter mítico e os fatos contados pertencem ao mundo das crenças *machiguengas*, cuja linguagem reproduz a lenda e a magia, enquanto as ações

---

<sup>7</sup> Utiliza-se neste trabalho a seguinte edição: VARGAS LLOSA, Mário. *El hablador*, 5ª ed. Madrid: Seix Barral, 1997. Para efeito de citação, usaremos a abreviatura EH, seguido da página. (EH, p. \_).

<sup>8</sup> Cultura indígena oriunda da selva amazônica peruana entre as regiões de Cusco e Madre de Dios. A sua existência é simultânea à cultura Inca.

carecem de lógica e não correspondem às leis da física. Tudo nasce dos caprichos de *Tasurinchi*<sup>9</sup>, o deus bom, criador dos homens e da natureza; e dos caprichos de *Kientibakori*<sup>10</sup> criador das coisas ruins e dos animais peçonhentos. Embora os *machiguengas* e o narrador falador compartilhem o mesmo espaço físico, o narrador evoca épocas passadas mescladas a fatos atuais e experiências próprias.

No romance retoma-se a convivência entre o mundo moderno e o primitivo, a necessidade da integração do índio à sociedade moderna e a mestiçagem cultural, principal fenômeno da tradição peruana. Tais questões já haviam sido abordadas anteriormente pelo escritor peruano José María Arguedas (1911-1969), com base no reconhecimento da dinâmica de intercâmbio e empréstimos culturais, a qual, segundo ele, se dava entre três culturas perfeitamente diferenciadas: a dos índios, a dos mestiços e a dos brancos. Trata-se do processo conhecido como transculturação<sup>11</sup>.

José María Arguedas ocupou-se da relação estreita entre literatura e antropologia e sua maior obra no campo antropológico foi a tese de Doutorado na “Universidad Mayor de San Marcos”, denominada *Las comunidades de España y del Perú* (Lima, UNMSM, 1968), fruto de um trabalho de campo realizado, em 1958, em Castilla y León, na Espanha, no qual pesquisou as características que são parte da cultura andino-peruana provenientes da Espanha, assim como sua assimilação pela cultura peruana.

O escritor afirmava que com o passar dos séculos a língua espanhola tinha permanecido basicamente a mesma, embora, tivessem ocorrido algumas mudanças no que se refere ao vocabulário. A cada dia; incluíam-se novos elementos ou se substituíam antigos vocábulos por outros, de acordo as necessidades da época. Da mesma forma a cultura também tinha recebido influencias externas. Nesse sentido, o autor iniciou uma árdua pesquisa com o intuito de

---

<sup>9</sup> Deus do bem, criador da terra e de todas as coisas boas nela existentes e também criador dos *machiguenga*.

<sup>10</sup> Deus do mal, criador das coisas ruins, das doenças das pragas, dos animais peçonhentos.

<sup>11</sup> Transculturação. A palavra surgiu na antropologia a partir de 1934. No livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), o cubano Fernando Ortiz (1880-1969) utiliza o termo para explicar as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque o fenômeno não consistia apenas em adquirir uma distinta cultura, mas em transmitir ao novo legado também a cultura precedente. O trabalho de Ángel Rama evidencia o papel importante que desenvolve o escritor neste processo, sobretudo quando enfatiza a criatividade e a seletividade exercida pelo artista transculturador. Obtém-se, desta forma, como produto da mescla dos melhores elementos das duas culturas, uma literatura e apaz de diminuir a distância entre a voz do povo do interior, impregnada de oralidade e cor local e a voz do narrador, alta e culta.

comprovar o que realmente restava da cultura e da língua espanhola sem alterações, no século XX.

Mario Vargas Llosa, em sua obra *La utopía arcaica* (1996), analisa a obra de José María Arguedas e o indigenismo peruano aproximando-se ao tema de forma original e atrativa, pois percebe o mundo andino como matéria-prima geradora de ficções literárias e ideológicas.

*La utopía arcaica* está construída mediante o entrelaçamento de três grandes temas: a biografia de Arguedas, a análise da sua obra literária e a história intelectual do indigenismo peruano. Em termos literários, Vargas Llosa centraliza sua atenção na figura de Arguedas e em breves menções à obra do também escritor peruano Ciro Alegria (1909-1967). Em termos ideológicos, o livro tece uma grande reflexão intelectual sobre o Peru do século XX.

Pode-se observar que a existência de duas realidades numa mesma sociedade foi uma preocupação nas obras de José Maria Arguedas, principalmente em *Los ríos profundos* (1956), onde Ernesto, o personagem principal, vive dividido entre duas realidades: a indígena andina e a mestiça, com sua herança européia.

No romance *El hablador*, a voz do narrador-falador aparece inúmeras vezes como defensora da cultura *machiguenga* e também indiretamente como defensora de outras culturas amazônicas. Ao mesmo tempo, discute com o narrador-escrevinhador sobre a problemática presença de instituições religiosas e de pesquisadores, tanto etnólogos como lingüistas, nas comunidades, que sob o argumento de querer “civilizá-los”, acabam “contaminando-os” com sua visão de mundo. Ao longo da história percebe-se que a cultura *machiguenga* sofreu discriminação, abusos e agressões contra suas tradições e contra a sua própria existência.

Partindo da afirmação de Ângela Gutiérrez (1996, p.27) segundo a qual Mario Vargas Llosa é o “contador de estórias e construtor da história do seu povo”, constata-se que, por meio deste discurso ficcional, o escritor divulga a existência de uma cultura peruana que ainda se nutre da memória oral. Neste ponto, encontramos a questão crucial que é a tensão entre oralidade e escritura. Esta tensão explicita-se no jogo discursivo entre os narradores, cabendo destacar que suas vozes conduzem a questões como oralidade, heterogeneidade e identidade cultural.

A partir do exposto, foram selecionadas, para suporte teórico, obras que discutem e esclarecem as questões acima mencionadas. Dentre os pesquisadores, destacam-se Martin Lienhard, Walter Ong, Antonio Cornejo Polar e Ángel Rama, além de outros teóricos cujas observações serão expostas ao longo desta dissertação.

O trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro, faz-se necessário ressaltar os dados biográficos do autor por receberem tratamento poético em suas obras ficcionais. Mencionam-se também algumas das suas obras, principalmente para exemplificar a temática da sua produção que, embora enfatizem problemas do seu país, representam universalidade. Além disso, comenta-se a recepção crítica que suas obras despertaram na imprensa, entre seus pares e junto aos críticos literários.

O segundo capítulo consta de uma exposição sobre a cultura *machiguenga*, importante cultura amazônica, foco da narrativa e objeto deste trabalho. Por esse motivo serão apresentados alguns hábitos e a cosmogonia dessa tribo que desperta o interesse de pesquisadores e escritores.

Sabe-se que Mario Vargas Llosa, quando iniciou o projeto de escrever sobre a tribo, realizou uma árdua pesquisa antropológica, incluindo uma entrevista com o padre Joaquín Barriales, representante da congregação dos dominicanos, que passou parte da sua vida estudando e convivendo com os *machiguengas*.

O terceiro capítulo constitui o eixo central da dissertação. Abrange os estudos sobre a oralidade, a maneira como essa prática foi perdendo espaço para a escrita e como o papel do narrador contador de histórias cedeu lugar ao do narrador que escreve histórias. Durante o transcurso desse capítulo são avaliadas as marcas de oralidade presentes na cultura *machiguenga*, assim como se procede a comparação entre o discurso dos narradores.

No quarto capítulo, enfoca-se a questão da identidade cultural evidente no romance *El hablador*, partindo-se da noção de que a identidade corresponde à perspectiva de uma história em comum que representa a experiência de um determinado grupo. A partir de experiências vivenciadas e acumuladas estabelece-se um contexto cultural que funciona como código comum, o qual influencia de alguma forma cada um dos indivíduos pertencentes à comunidade. No caso do narrador-falador, em determinado momento, ele mesmo procura adequar suas narrações com o intuito de ser aceito pela comunidade *machiguenga* à qual não pertence.

## CAPÍTULO I

### MARIO VARGAS LLOSA: O GRANDE FALADOR

*Mentir es inventar, añadir a la vida verdadera otra ficticia, disfrazada de realidad. Odiosa para la moral cuando se practica en la vida, esta operación parece lícita y hasta meritoria cuando tiene la coartada del arte.*

Mario Vargas Llosa

## 1.1 O LEITOR DA LITERATURA E A PAIXÃO DE ESCREVER

*“Escribir una novela es una ceremonia parecida al strep-tease. Como la muchacha que bajo, impúdicos reflectores, se libera de sus ropas y muestra con orgullo sus encantos secretos, el novelista desnuda también su identidad en público a través de sus novelas. Pero claro hay diferencias. Lo que el novelista muestra no son sus encantos, como la desenvuelta muchacha, sino demonios que lo atormentan y obsesionan [...] otra diferencia es que en un strep-tease la muchacha al principio está vestida y al final desnuda. La trayectoria es inversa en el caso de la novela: al comienzo el novelista esta desnudo y al final vestido”* (Mario Vargas Llosa: 11 de diciembre de 1968, Conferencia en Washington State University).

O escritor Mario Vargas Llosa, ao longo de sua trajetória literária, vem acompanhando fatos importantes da história, não só do Peru, mas também do mundo, seja em crônicas publicadas nos diversos jornais com os quais ele colabora, seja em entrevistas ou em suas obras ficcionais. Durante sua trajetória literária converteu-se no grande “falador”, no grande contador de histórias da sua própria história de vida e da realidade social, política e artística que o rodeia. Grande fãbulador da cultura da América Latina e dos problemas que atingem o seu país utiliza fatos de sua própria biografia para criar personagens e tecer as suas narrações.

O sucesso da obra de Vargas Llosa pode ser constatado pelas diversas premiações que obteve ao longo da sua carreira literária. Pode-se afirmar que o reconhecimento da crítica foi imediato, pois foi premiado logo após as 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). Posteriormente, pelo mesmo romance recebe, em 1967, o *Premio Nacional de Novela* (Peru) e o prêmio *Rómulo Gallegos* (Venezuela).

Alguns aspectos biográficos do autor serão aqui mencionados devido ao fato de que muitas das experiências por ele vividas durante sua infância e vida adulta serviram de inspiração para muitas das suas narrativas ficcionais. No entanto, faz-se necessário esclarecer que nem a sua vasta produção literária e nem sua biografia íntegra serão vistas neste capítulo, mas apenas os dados biográficos mais significativos e suas obras mais comentadas.

Mario Vargas Llosa nasceu em Arequipa, cidade localizada ao sul do Peru, em 1936. Aos dois anos de idade mudou-se para Cochabamba, na Bolívia, onde foi criado e educado sob a proteção da mãe e dos avôs maternos. Em 1945 a família retornou ao Peru, instalando-se na cidade de Piura. Aos dez anos de idade, soube que seu pai não havia morrido como pensava. O

fato é que seus pais haviam se separado antes dele nascer, e o garoto só fica sabendo a verdade sobre o pai quando o casal decide reconciliar-se. Um ano depois, a família muda-se para a capital, Lima, onde permanecem por vários anos.

A partir desse episódio a vida do escritor se transforma. A harmonia e a alegria que conhecera na infância converteram-se em tristeza e incompreensão. A relação entre Mario Vargas Llosa e seu pai, Ernesto Vargas, foi de total inimizade. “*Nos llevábamos muy mal, durante los años que convivimos juntos, nuestros caracteres eran polos opuestos. Había una desconfianza mútua*” (VARGAS LLOSA apud MARTÍN, 1979, p 43). O escritor lembra que, quando o pai descobriu a sua vocação poética, decidiu dar-lhe a oportunidade para se transformar em um “homem de verdade” e esquecer as inclinações “infantis” de escritor e poeta. Contra a sua vontade, o escritor ingressou no “Colegio Militar Leoncio Prado”, escola que seguia os cânones tradicionais e conservadores da época, na qual permaneceu dois anos.

Mario Vargas Llosa confessa, em diversas ocasiões, que as experiências vividas nesse estabelecimento de ensino foram traumáticas. Tendo a certeza de que somente é possível escrever por meio de experiências vividas, decide expressar aquela época no romance *La ciudad y los perros* (1963). Na obra “permanece nítida a intenção do escritor de ressuscitar e exorcizar, através de múltiplos disfarces, a cruel experiência de sua vida escolar sob regime militar” (GUTIÉRREZ, 1996, p.34) e, de forma indireta, nas obras que possuem como temática o militarismo, a violência, a corrupção e degradação humana. Nesse sentido, é impossível ignorar esses fatos para poder entender a produção literária do escritor, pois, para ele, a realidade serve de inspiração. Em entrevista concedida ao jornalista brasileiro Ricardo A. Setti, Vargas Llosa declara:

Para inventar, eu sempre necessito partir de uma realidade concreta. Não sei se ocorre com todos os romancistas [...] Eu necessito sempre deste ponto de partida que é a realidade concreta. Então, é por isso que geralmente eu me documento, visito os lugares onde ocorreram as histórias, mas nunca com a idéia de simplesmente reproduzir uma realidade, mesmo porque sei que isso não é possível, que ainda que quisesse fazê-lo não daria resultado- resultaria em algo muito diferente. (VARGAS LLOSA apud SETTI, 1986, p. 57-8).

Com esta afirmação é fácil perceber que o autor dá vital importância à investigação e à pesquisa de fontes fidedignas para dar maior realismo a sua obra, aproveitando também as experiências pessoais como inspiração para seus romances.

Do período vivido na cidade de Piura, Vargas Llosa obteve inspiração para *La casa verde* (1966). O escritor narra que quando chegou à cidade, existia uma casa verde no meio do “nada” que lhe chamava muito a atenção. Além da cor, havia outro atrativo: naquela casa, onde a noite era agitada, só moravam mulheres. Homens entravam e saíam, despertando a curiosidade das crianças, que ficavam admirando a situação sem qualquer explicação, pois o motivo de tanta curiosidade era proibido para elas.

Em 1952, quando retorna à cidade, já com 16 anos, satisfaz a sua curiosidade e descobre que a casa verde era, na verdade, um prostíbulo. Embora ela já não exercesse o mesmo fascínio de épocas anteriores, a idéia de escrever sobre a casa continuou firme e redundou em romance.

No caso de *Pantaleón y las visitadoras* (1973), a inspiração parte também de um fato verídico. Em viagem à selva peruana, descobre que os quartéis de fronteira do exército recebiam “visitadoras”. Essas visitas ocasionavam inveja e indignação na população masculina civil, pelo fato de não poderem usufruir os serviços prestados pelas “visitadoras”, que eram, na verdade, prostitutas. O romance relata a história de um capitão do Exército peruano, Pantaleão Pantoja, cujo exacerbado senso de disciplina o qualifica para a missão de organizar um “bordel itinerante”. A finalidade da missão a ele atribuída era a de reduzir as taxas de estupro nas zonas militarizadas, oferecendo prostitutas aos soldados. Em cartas enviadas aos seus superiores, Pantoja relata suas ações, manifestando-se através das mais variadas formas de discursos, ofícios, cartas, emissões radiofônicas, relatórios, artigos de jornal que juntas, confeccionam uma paródia da documentação militar.

José Luis Martín (1979) afirma que os personagens vargasllosianos aparecem como indivíduos que representam um coletivo. Neste caso, o personagem Pantaleão representaria os militares. A questão do personagem militar na criação de Mario Vargas Llosa foi examinada inúmeras vezes pela crítica. Não se pretende tratar deste assunto neste trabalho, mas pode-se dizer que os personagens militares nos romances do autor simbolizam a presença do militarismo na história do continente latino-americano, emblemático em personagens corruptos, cruéis e falsos.

O personagem Pantaleão, no intuito de cumprir todas as ordens recebidas, acaba, na verdade, obtendo como “recompensa” o desprezo de seus superiores e termina sendo pateticamente desterrado. Pantaleão perde a razão por não ter imaginado que as ordens dos seus superiores hierárquicos implicassem a contradição dos seus princípios. Termina traído pela própria instituição à qual pertencia. *Pantaleón y las visitadoras* é, basicamente, uma sátira política e de costumes, que não procura retratar apenas o Peru, mas a América hispânica, com suas heranças militares, miséria material, misticismo e truculência política e social.

Embora, em geral, as criações literárias do escritor não dispensem os contornos autobiográficos, ele assevera que não os utiliza em sentido confessional, porque isto significaria errar, entrar em contradição ou até mesmo transformar o romance em um simples testemunho. Para ele, o autêntico romance não depende exclusivamente da temática, mas, sim, dos meios pelos quais ela se incorpora a uma estrutura e a técnicas particulares.

Assim acontece em *La tía Julia y el escribidor* (1977), uma polêmica ficção autobiográfica sobre seu primeiro casamento. As histórias de “Marito” e do escritor de radionovelas Pedro Camacho se entrelaçam. A obra realiza uma sátira à literatura rosa e ao romance popular, que tiveram êxito nos países de fala hispânica, ao mesmo tempo em que questiona a hipocrisia, o racismo e o sectarismo social da sociedade limenha da época. Ao final Pedro Camacho acaba enlouquecendo com suas próprias ficções.

Julia Urquidí, sua primeira esposa, que não ficou satisfeita com a retratação que o escritor fez dela em *La tía Júlia y el escribidor*, para se defender, escreve uma autobiografia intitulada *Lo que no dijo Varguitas* (1983), a qual, segundo a autora, seria a verdadeira história, já que ela não teria motivos para mentir. Contudo, na verdade, Mario Vargas Llosa não tinha a intenção de realizar uma autobiografia e sim, como já foi dito, escrever um romance, com toda sua possibilidade que a ficção proporciona. *Lo que no dijo Varguitas* está muito longe de ser uma obra literária e se aproxima mais a um diário pelo qual a autora pretende contestar o livro do seu ex-marido. Segundo Mario Vargas Llosa:

“Comencé esta novela en Lima, a mediados de 1972, y la seguí escribiendo, con múltiples y a veces largas interrupciones, en Barcelona, República Dominicana, Nueva 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)

Essa colagem composta de episódios e personagens contém mais uma vez as marcas autobiográficas que nesse romance representam o período no qual frequentou a faculdade (1953-1958) e onde realmente conheceu um radialista de quem se tornou colega e que serviu de modelo para a representação do escrevinhador.

Por essa época, relembra o escritor, a sua vida era difícil, pois, para se sustentar, trabalhava em sete empregos: como secretário de um historiador, pesquisava sobre mitos nas crônicas da conquista; numa emissora de rádio, trabalhava como diretor de informações e chefe do serviço de notícias, realizando a preparação dos boletins informativos; como redator de notícias, na biblioteca de um clube; escrevia para a redação do jornal *El comercio*; tinha uma coluna na revista *Cultura Peruana* e, por último, trabalhava em um cemitério. Neste lugar, o seu trabalho consistia, nas horas livres, tentar decifrar e anotar os nomes e datas dos óbitos.

No período após a saída do colégio militar e o ingresso na “Universidad Nacional Mayor de San Marcos”, com apenas 18 anos, causa um escândalo familiar ao se casar com Julia Urquidi, sua tia que, acabara de chegar da Bolívia, divorciada. É justamente nesta época que o escritor assume a responsabilidade de se firmar profissionalmente, primeiro como jornalista, e depois como escritor de ficção e ensaísta.

Recentemente, na sua obra *El lenguaje de la pasión* (2000)<sup>12</sup>, o autor revela a importância que o jornalismo tem em sua vida: “*el periodismo ha sido la sombra de mi vocación literaria, la he seguido, alimentando e impedido alejarse de la realidad viva y actual, en un viaje permanentemente imaginario*” (VARGAS LLOSA, 2000, p.09). Essas palavras traduzem a paixão que o escritor possui pelo jornalismo, desde o início da sua longa jornada, sua relação com esta prática é constante e evita seu afastamento da realidade para não viver apenas no mundo imaginário da literatura. E como já mencionado anteriormente, hoje, além de seus romances escreve nas colunas de vários jornais como *El pais* da Espanha.

Vargas Llosa mantém com a literatura uma relação de tipo passional, comparada por ele mesmo à relação enlouquecedora e ambiciosa que alguém pode ter com uma mulher. Para Vargas Llosa, ser escritor, muito mais do que uma profissão é antes, uma paixão. Acredita na entrega total ao ofício e entende que uma atitude correta é aquela que põe tudo a serviço da literatura e

---

<sup>12</sup> Na obra *El lenguaje de la pasión*, publicada em 2000, Vargas Llosa relembra o início da sua relação com o jornalismo no diário *La crónica* quando tinha catorze anos de idade.

não a que coloca a literatura a serviço de outros interesses, como ocorreu tantas vezes no passado e como ainda hoje ocorre.

O editor Carlos Barral (ARMAS, 1991, p.32), esclarece que, para Vargas Llosa, a máquina de escrever dá razão à sua existência e que a vocação e a determinação que o escritor possui são muito escassas nos tempos atuais. Barral lembra da rotina disciplinada que o autor seguia todos os dias, onde estivesse e na companhia de quem fosse, escrevendo das nove da manhã até as duas da tarde, incluindo sábados e domingos e demonstrando ser a escritura uma atividade vital. Para Vargas Llosa, as histórias devem seduzir os leitores, não apenas pelas idéias que contemplam, mas sim pelo sentimento, emoção, novidade e caráter insólito que ensejam.

O escritor acredita que a realidade precisa ser ordenada, sistematizada por meio de procedimentos estéticos, sem delimitar, no entanto, a expressão autêntica do caos, como constante dessa realidade. O autor aspira explorar todos os planos da realidade e as perspectivas sobre ela, construindo assim uma imagem plural e exaustiva, de nominado romance totalizador, embora não ambicione oferecer uma imagem definitiva e acabada da experiência humana.

Sua teoria parte dos romances de cavalaria. O autor combina tudo o que é objetivo com tudo o que é subjetivo, a cotidianidade com o onírico, e o verossímil com o mítico. Isso não significa voltar propriamente aos romances de cavalaria na temática, mas sim, na técnica totalizadora. O romance total dá a impressão de incluir toda a realidade e as suas manifestações mais ocultas em uma representação da verdadeira relação entre o indivíduo e o mundo, numa situação fragmentada e alienada. O ideal procurado pelo autor é escrever um romance que apresente uma realidade infundável, no qual a fantasia humana se mistura na medida certa a essa realidade. Dessa forma não há uma divisão entre objetividade e subjetividade e nem entre realidade interna e a externa, pois ambas seriam inseparáveis.

Em entrevista a Ricardo Setti denominada *Conversas com Vargas Llosa*, o escritor manifesta-se explicitamente sobre a questão autobiográfica, ponderando que a “autobiografia mais autêntica de um romancista são seus romances”, decorrentes das pessoas que conheceu, dos fatos que vivenciou e até sua personalidade secreta, aos quais se somam as fantasias e as possibilidades de invenção de novos mundos. Ele afirma:

Creio que minha vida foi suficientemente rica até agora, tive a sorte de fazer muitas coisas, ou ser testemunha de muitos episódios [...] deve dar material para uma memória ou uma autobiografia.

Mas eu não faria isso nunca enquanto sentisse a urgência e a necessidade de escrever ficção. (VARGAS LLOSA apud SETTI, p. 76).

Vargas Llosa ainda comenta, entre risos, que a autobiografia é um gênero para a terceira idade e que caso chegue aos 70, 75 anos talvez escreva suas memórias. Hoje, cumpridos 70 anos de vida sabe-se que o autor continua no auge literário e que sua produção está longe de ser uma simples autobiografia. “O narrador de uma história não é nunca o autor, ainda quando apareça com o nome, o sobrenome e apropria vida do autor. É sempre uma invenção, sempre alguém em quem o autor se transforma” (SETTI, p. 72). O primeiro personagem que o escritor inventa é, portanto, o narrador. A autobiografia está no romance e o romance inventa a história do autor.

Com respeito aos personagens, Ângela Gutiérrez (1996, p.47) refere-se aos alter-retratos de Vargas Llosa, lembrando que muitos pintores retrataram as suas próprias imagens nos seus quadros e que, da mesma forma, o autor reflete a sua imagem nas personagens de suas histórias. Essas imagens podem estar deformadas ou despedaçadas, havendo, mesmo assim, uma semelhança com elas próprias, o que permite ao leitor aproximar-se do mundo que absorve com sua leitura. Essa característica permite diminuir ou abolir a distância entre a história e o leitor, uma característica de Vargas Llosa que, talvez, o escritor tenha herdado dos escritores do século XIX.

Os personagens escritores, escrevinhadores, jornalistas e radialistas são constantes na obra vargasllosiana. Todos são contadores de histórias e auto-retratos ficcionais do escritor, inseridos no contexto de cada um dos seus romances, o que leva Gutiérrez a ponderar que o escritor é o “porta-voz do povo, tal como seu personagem *falador* [...] fazedor de estórias se metamorfoseia em fazedor de história”. (1996, p. 27)

Esta citação confirma-se em *La guerra del fin del mundo* (1981), romance no qual Vargas Llosa recria uma realidade histórica para mostrar uma experiência profundamente humana, de projeções latino-americanas e universais, tal como considera o massacre da comunidade de Canudos, ocorrido no Brasil, em 1896.

Tudo começou com um telefonema da Paramount Produções Cinematográficas a Vargas Llosa convidando-o a escrever o roteiro de um filme do cineasta Ruy Guerra. Ao se conhecerem escritor e diretor, Guerra explicara que desejava um filme que tivesse vinculação com a guerra de Canudos, episódio do qual o escritor nunca tinha ouvido falar. A partir desse momento, tem início uma árdua e laboriosa pesquisa.

Infelizmente, a Paramount decidiu não mais realizar o filme, o que foi terrível para o diretor. Mas, para o escritor, significou continuar trabalhando e pesquisando um assunto que o havia fascinado. O romance consumiu quatro anos de dedicação até ser editado. Vargas Llosa fez uma enorme pesquisa bibliográfica além de estudos complementares sobre a região da antiga comunidade de Canudos, na Bahia, quando teve como acompanhantes ilustres figuras do cenário intelectual e artístico do Brasil, tal como o escritor brasileiro Jorge Amado (1912-2001), que colocou à sua disposição todo o material possível para a investigação. Auxílio essencial visto que era a primeira vez que o escritor escreveria sobre um país, época e língua diferentes daquela que costumava escrever.

Por outro lado, a história permitia produzir um tipo de romance em que a aventura não era puramente imaginária, mas, sim, ancorada na problemática histórica social. Talvez, por esse motivo, o autor o considere o seu livro mais importante. Um dos grandes méritos do processo de recriação da Guerra de Canudos foi, não apenas a reescrita de uma obra fundacional da cultura brasileira, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, mas também o de retomar a historiografia sobre Canudos proporcionando o diálogo possível entre história e literatura.

Em 2002, Vargas Llosa publica *La fiesta del Chivo*, obra na qual retrata uma passagem importante da história da República Dominicana cujo enfoque é o término da ditadura do general Rafael Leonidas Trujillo (1891-1961) que governou seu país entre 1930 e 1961, sendo formalmente presidente da República de 1930 a 1938 e de 1942 a 1952. Para anunciar o romance, o escritor concedeu uma série de entrevistas a diversos meios de comunicação, fornecendo dados sobre o processo de construção da narrativa.

Como ocorreu anteriormente com algumas das suas obras, *Pantaleón y las visitadoras* e *El hablador*, por exemplo, cujas histórias originam-se a partir de experiências, contatos, conversas ouvidas pelo escritor em suas viagens, *La fiesta del chivo* inicia-se durante a sua permanência de oito meses na República Dominicana, por ocasião das gravações cinematográficas de *Pantaleón y las visitadoras*, adaptada para o cinema.

A estréia do filme aconteceu em Lima, em julho de 1976, mas o resultado artístico e estético foi um fracasso. Vargas Llosa confessa que tiveram que ser realizadas mudanças para a adaptação do romance à linguagem cinematográfica, somando-se a isso a sua inexperiência com esse veículo de produção artística.

Y, por otra parte, intentamos hacer una coproducción con actores españoles, mexicanos, dominicanos, peruanos y, al final, no dio resultado. Creo que es mejor que no hayan visto la película en el Brasil, porque no vale la gran cosa. (VARGAS LLOSA apud SETTI, 1986, p. 87-8).

São palavras do próprio escritor, explicando o motivo do aparente fracasso da produção. O longa-metragem tinha sido proibido de ser rodado, tanto no Peru, como no Brasil. No período em que o escritor permaneceu na República Dominicana para as gravações, ouviu muitas histórias sobre a *Era de Trujillo*. Eram as mesmas histórias que se firmavam serem reais, embora tivessem um caráter anedótico que lembravam histórias recriadas por escritores como Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Alejo Carpentier (1904-1980), Gabriel García Márquez (1928-) e Roa Bastos (1917-2005), sobre os ditadores hispano-americanos .

O material obtido foi guardado por Vargas Llosa e, depois de muito tempo, utilizado para dar origem a *La fiesta del chivo*, mais uma produção do escritor que tem seu início na realidade social. Desta forma, a partir do material obtido através das vivências pessoais e de pesquisas sobre a história da República Dominicana, o autor narra detalhadamente os fatos acontecidos desde que se tramou a derrota do regime, até a morte do ditador e as represálias que esta ocasionou.

Vargas Llosa oferece uma informação completa do final da ditadura do General Rafael Leonidas Trujillo e faz o leitor submergir na República Dominicana daquela época da mesma forma que se aproxima da figura de um dos ditadores talvez mais sanguinários da história recente de América Latina. Paralelamente narra-se o reencontro da filha de um alto funcionário de governo de Trujillo, Urânia Cabral que se encontra trabalhando nos Estados Unidos, com sua família dominicana, após longos anos de ausência do seu país. As lembranças de família, pessoas e os fantasmas do passado ressurgem e, em apenas um dia o autor reconstrói trinta anos (1930-1961) de um regime violento, que havia colocado o país inteiro a serviço do ditador, convertido em semideus devido ao acúmulo de poder.

A história de Urânia dá início e término à obra. Esta personagem é o eixo principal da narrativa e sua voz feminina simboliza a história da mulher durante a ditadura Trujillo. Trata-se de um personagem que resiste ao machismo caribenho levado ao extremo pelo *chivo*, codinome do ditador.

Vargas Llosa em seu ensaio *Historicismo y ficción* (1989) indaga sobre o que é a história, para responder que ela é *“una improvisación múltiple y constante, un animado caos al que los*

*historiadores dan apariencia de orden [...] que desborda siempre los intentos racionales e intelectuales*”, de acordo com Honoré de Balzac (1799-1850), escritor francês citado no mesmo ensaio, o qual assinala, com precisão que o romance “*es la historia íntima de las naciones*”.

Não podia ser diferente já que o romance possibilita fabular, simultaneamente, múltiplos significados. Vargas Llosa recorre à estratégia de transformar a história, rígida, normativa, por meio da sua liberdade criadora para plasmá-la em texto peculiar e sensível, que é a ficção romanesca.

A atitude de Mario Vargas Llosa frente à política é outra de suas fontes de escritura. Das experiências vividas como candidato à presidência do Peru, em 1990, surge a obra *El pez en el agua* (1993). Os capítulos se alternam em memórias de duas etapas da vida do escritor. A primeira, da infância até a juventude, compreendendo o período de 1946 a 1957, ano em que deixa o Peru para residir na Europa. Na segunda etapa, narra sua campanha à presidência do Peru, eleição perdida para o candidato Alberto Fujimori. Na obra, a avaliação de diferentes episódios relativos à sua vida, possibilita-lhe a reorganização e a seleção de textos anteriormente escritos, como também, assim como a inserção de outros textos, aqueles redigidos com a finalidade de serem utilizados durante a campanha eleitoral.

Ambas as partes do livro parecem ser elaboradas para reconciliar o narrador com o seu passado literário, não como uma busca do tempo perdido, senão como uma justificativa ao mesmo e às energias despendidas nesse episódio político de sua vida. O escritor relata a frustração de não ter sido entendido nos seus discursos presidenciais, quando pregava medidas políticas concretas para a construção de um futuro radicalmente melhor para os povos do Peru.

Mi insistencia en ser transparente a lo largo de la campaña y hablar sólo el lenguaje de la verdad fue hábilmente aprovechada por mis adversarios para intimidar a muchos de mis compatriotas con la especie de que nuestro plan para detener a la inflación significaba el apocalipsis. (VARGAS LLOSA apud ARMAS 1991, p. 248).

Tais palavras demonstram que o escritor creditou a derrota eleitoral à sua pouca experiência no campo da política. Em julho do mesmo ano, o escritor espanhol e prêmio Nobel de literatura José Cela (1916-2002) declarou: “*Me alegro por Vargas Llosa*”, referindo-se ao fracasso eleitoral. Por sua parte, o poeta mexicano Octavio Paz (1914-1998) também se manifestou, nos

seguintes termos: “*Lo siento por el Perú y me alegro por Vargas Llosa*”. As palavras de grandes escritores só constataam que Vargas Llosa possui um grande reconhecimento como escritor e que, talvez, como político, não pudesse dar vazão ao seu talento e paixão pela escritura. Desta maneira termina a fase política do escritor. Após a derrota nas eleições, retorna à Europa, em 1993, e adota a nacionalidade espanhola.

Em *Conversas com Vargas Llosa*, o jornalista Ricardo A. Setti pergunta ao escritor sobre os seus novos projetos, recebendo como resposta a definição de um projeto muito ambicioso.

Um romance inspirado na vida de uma personagem histórica feminina, Flora Tristán [...] avó do grande pintor francês Paul Gauguin. Há rumores, que não têm muito fundamento, mas que apesar disso circulam por aí e deram origem a muitas publicações, de que ela foi filha natural de Simão Bolívar. (VARGAS LLOSA apud SETTI, 1986, p.73-4)

Efetivamente, este projeto se concretizou com o título *El paraíso en la otra esquina* (2003). A obra gira em torno de duas vidas, a de Flora Tristán (1801-1844) e a do seu neto, o pintor Paul Gauguin (1848-1903). Mais que uma genealogia, os personagens estão relacionados pelos seus sonhos e objetivos: ela, por tentar instalar um “paraíso” socialista na terra; ele, por liberar-se de todos os academicismos e ataduras sociais no afã de pintar a totalidade do ser humano. Ambos são personagens idealistas e utopistas; ela a favor do coletivo, ele em busca da realização pessoal.

A trama dos personagens esta separada por meio século e milhares de quilômetros. As principais fontes de inspiração são óbvias: a “*temeraria y justiciera*” mulher (palavras do próprio escritor) e os quadros, diários e biografias do pintor. A viagem que Flora Tristán realiza ao Peru é fundamental. Se por um lado o seu principal objetivo de identidade e legitimação pessoal não foi alcançado, por outro, retorna a Paris com idéias claras sobre problemas e injustiças entre classes sociais e raças. Uma vez na Europa, empreende uma turnê pela França pregando suas idéias de liberdade e igualdade, as mesmas que são redigidas no seu diário, publicado em 1973, o mesmo que serve a Vargas Llosa para desenvolver os capítulos referentes à personagem Flora Tristán.

Os capítulos referentes a Paul Gauguin centralizam-se no período de onze anos vividos pelo pintor no Taiti e ilhas Marquesas, ao final dos quais termina pobre, doente e quase cego, até que vem a falecer em maio de 1903. Grande parte destes capítulos está dedicada à descrição dos seus quadros. Esta afeição de Vargas Llosa pela pintura já transparece em romances anteriores como *Elogio de la madrastra* (1988) e *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997).

Embora o amor estivesse presente em todos os romances do escritor, será em *Travesuras de la niña mala* (2006) que ele se transforma em tema central. A relação amorosa entre um tradutor peruano, Ricardo e Lily, uma garota limenha de classe social inferior à do tradutor, que vai adquirindo novas identidades, de forma reiterada, ao mudar-se de país para país e contrair sucessivos casamentos a fim de conseguir suas ambições. A narrativa cobre um período de 40 anos desde a década de 50 na cidade de Lima, passando pela Paris dos anos sessenta, pela Londres na década de 70 e pela Madri na década de 80, cidades nas quais o escritor passou longos períodos da sua vida.

Em entrevista<sup>13</sup> realizada em Madri para o lançamento do livro, o escritor declara que a sua intenção era descrever uma história moderna de amor, misturando recordações e fantasias, livre de condicionantes tais como família, cultura, sociedade e mitos. A narrativa parece ter conquistado seus leitores, pois *Travesuras de la niña mala* encontra-se na sétima edição.

Com todo esse sucesso e conhecedores da sua vocação criadora, não é difícil pensar que o seu próximo projeto já esteja encaminhado e a sua capacidade de criar tensões dinâmicas aparentemente ingovernáveis, impregnadas de fanático heroísmo ou fanática corrupção, serão apresentados numa nova obra, na qual seus fiéis leitores certamente assistirão fascinados à construção de um edifício em que a estrutura se converte em matéria narrativa, condicionada pelas diversas tensões argumentais.

## 1.2 O ESCRITOR E SEUS DEMÔNIOS

La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones literarias [...] que en toda ficción, aun en la imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligada a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me aventuro a decir que no hay excepción a esta regla. (Vargas Llosa, *Cartas a um novelista*)

---

<sup>13</sup> Entrevista coletiva dada pelo escritor Mario Vargas Llosa, em Madrid, no dia 23 de maio de 2006.

Os condicionamentos psíquicos e as lembranças são chamados por Vargas Llosa de “demônios”, espécie de alicerces ocultos, que vão desenhando toda sua vida por meio da narrativa. As suas experiências contraditórias, principalmente as infantis, são as que transformam o escritor em um ser diferente, assim como as suas experiências exóticas, aventureiras ou dolorosas, as quais são encontradas facilmente ao longo dos seus romances.

Os demônios começaram a perturbar seu espírito em 1945 quando a família instalou-se em Piura, cidade do sul do Peru. Segundo o próprio Vargas Llosa, aquele ano foi, para ele, muito difícil e perturbador, já que um novo mundo abriu-se diante de seus olhos. São os demônios que o levaram a criar uma vida ilusória.

O escritor é um dissidente frente ao mundo, alguém que não se resigna a aceitar os limites da existência, o qual transforma com seu gesto criador. Os demônios de um escritor, entendidos como experiências que marcaram sua vida, estimulam-no a criar um mundo paralelo ao mundo real. Segundo o autor, os demônios são instâncias vitais diversas: os íntimos e pessoais, resultantes de elementos presentes no subconsciente; os instintivos, que proporcionam motivações espontâneas e subterrâneas; os históricos ou sociais que o marcam como indivíduo na sociedade e, por último, os culturais, que são as fontes e influências artísticas que modelam o escritor.

Todos esses demônios interagem, todos eles são os motivos, a razão pela qual o romancista escreve. Os demônios diferenciam o mundo fictício do mundo real, pois são os elementos incorporados que o autor aporta, a novidade, a forma como o escritor altera a realidade para transformá-la em ficção. Todo romance projeta visões de mundo oriundas das relações particulares que o escritor mantém com a dinâmica social, consigo mesmo e com os outros.

Toda novela es un testimonio cifrado: constituye una representación del mundo, pero de un mundo al que el novelista ha añadido algo: su resentimiento, su nostalgia, su crítica. Este elemento añadido es lo que hace que una novela sea una obra de creación y no de información, lo que llamamos con justicia la originalidad de un novelista. (ANGVIK, 2004, p.182 )

Assim, uma obra é o resultado da fusão de processos de seleção, organização e interpretação dos elementos que a experiência de vida propicia. Mario Vargas Llosa concede igual importância tanto ao elemento irracional quanto ao racional e afirma que se escreve uma obra a partir de *obsesiones y no de convicciones* (Vargas Llosa, 1971, p.56-7), nas quais os

aspectos demoníacos cobram vital importância, sendo difícil reconhecer, muitas vezes, estímulo que deu início a uma história, os “demônios” que a estimularam.

Na maioria das obras de Vargas Llosa, como já foi mencionado anteriormente, a autobiografia encontra-se, de uma maneira ou de outra, inserida no contexto ficcional. Não é diferente no romance *El hablador* (1987). Desde o início da obra encontramos elementos que confirmam essa característica do escritor.

“Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y de los peruanos y he aquí que el malhadado país me salió al encuentro esta mañana de manera inesperada” (EH, p. 7) esclarece o narrador-escrivador. No verão europeu de 1985, Vargas Llosa realmente passou dois meses em Florença. Na ocasião, encontrava-se bastante esgotado, devido ao excesso de trabalho, motivo pelo qual decidira partir para a Europa.

E foi justamente em Florença que tomou contato com uma exposição de fotografias da Amazônia peruana, em uma pequena galeria de arte local. Para o escritor tal contato significou retomar uma antiga idéia de escrever sobre os *machiguengas*. Ocorreu-lhe, então, colocar a própria experiência florentina no início do romance.

Da mesma forma, em *El hablador* há um narrador que usurpa boa parte das experiências do próprio autor, vinculadas ou não à selva, e somadas a doses de fantasias.

¿Qué le interesaba en la vida? No lo sabía aún, sin duda. Lo fue descubriendo en esos meses y años que fueron los de nuestra amistad, en la década de los cincuenta, en ese Perú que iba pasando [...] de la mentirosa tranquilidad de la dictadura del general Odría a las incertidumbres y novedades del régimen democrático, que renació en 1956, cuando Saúl y yo estábamos en el tercer año. (EH, p. 15)

Realmente, em 1953, o escritor frequentou a “Universidade Nacional de San Marcos” como aluno da Faculdade de Direito. Durante a convivência acadêmica, estudou com grandes escritores peruanos, como o professor Porras Barrenechea (1897-1960) e o antropólogo José Matos Mar, citados no romance.

Em 1958, ano seguinte ao da conclusão de seus estudos, o escritor ainda permaneceu na Universidade “San Marcos” como colaborador no Departamento de Literatura. Nesse ano, conheceu o antropólogo mexicano Dr. Juan Comas (1900-1979), que havia chegado a Lima para, junto ao “Instituto Lingüístico de Verano”, realizar uma viagem à Amazônia peruana com o intuito de pesquisar sobre algumas tribos indígenas. Com ajuda de Rosita Corpancho, uma das

organizadoras da expedição, Vargas Llosa conseguiu participar do grupo. Esse fato real, contado pelo escritor (1971, p.7-8), encontra-se inserido em *El hablador*:

Conocí la selva amazónica a mediados de 1958, gracias a mi amiga Rosita Corpancho [...] protectora y promotora del Instituto Lingüístico de Verano, una institución que, en los 40 años de vida que lleva en el Perú, ha sido objeto de virulentas controversias.(EH, p. 69).

Na viagem à Amazônia, o autor conhece a região do “Alto Marañon”, onde se encontravam, em um amplo território, comunidades disseminadas de *Aguarunas* e *Huambisas*, tribos indígenas ainda hoje existentes. Também, naquela ocasião, visitou a localidade de “Santa María de Nieva”, um dos cenários de *La casa verde* (1966). Esse percurso pela região amazônica fez com que o escritor descobrisse um Peru até então completamente desconhecido para ele.

Junto a um Peru moderno, ainda que paradoxal (com enormes desigualdades sociais ao lado de complexos avanços científicos), existia um país ainda mais atrasado e selvagem, o qual parecia estar na Idade Média, onde prevaleciam a violência cotidiana e a injustiça social. Tal experiência serviu de inspiração, tanto para *La casa verde* como para *El hablador*.

Entre a visita de Vargas Llosa à Amazônia peruana, em 1958, e a sua estada em Florença, em 1985, haviam transcorrido vinte e sete anos. No romance, o narrador-escrevinhador lembra,

Habían pasado veintitrés años desde que dormí en uno de esos bungalws la primera vez, y, en todo ese tiempo, no sólo yo había cambiado, vivido mil experiencias, envejecido [...] ¿Cuántas veces, en estos veintitrés años, había pensado en los machiguengas?(EH, p. 158)

Como o próprio narrador-escrevinhador relata, muito tempo havia passado até que tomasse a decisão de escrever sobre a figura do *falador*, pertencente à tribo *machiguenga*. Para Vargas Llosa, as experiências recriadas de forma especial são fundamentais para o estabelecimento de uma cumplicidade entre o escritor e o leitor, ao mesmo tempo em que estas experiências já vividas adquirem outros contornos na esfera da criação literária.

Vargas Llosa acrescenta à “vida verdadeira” algumas “mentiras inventadas”, fazendo com que as suas experiências apareçam esplendidamente recriadas. Para o escritor argentino Ernesto Sábato (2003, p. 21), o verdadeiro escritor escreve sobre a realidade que sofreu e da qual se alimenta mesmo que, às vezes, o faça por meio de histórias distantes no tempo e no espaço.

No caso de *El hablador*, o escritor apresenta, pela voz do narrador-escrevinhador, aspectos da sua juventude nos tempos de faculdade, na década de 50, e a amizade com um colega descendente de judeus. Além disso, narra muito sobre si mesmo ao apresentar uma vida muito atribulada, com muitas viagens e trabalhos jornalísticos em emissoras de televisão e jornais. Em alguns aspectos assemelha-se, como já visto, àquela vivida pelo próprio escritor, como a amizade com o judeu Saúl Zuratas.

O narrador-escrevinhador, em um primeiro momento, relata o porquê de escrever o romance. Em um segundo momento, por meio das suas lembranças, apresenta a outra personagem, o narrador-falador e, finalmente, em um terceiro momento, apresenta a relação de ambos os narradores com a tribo indígena, contextualizando sua narrativa na geografia e nos momentos históricos do Peru.

A história tem início na década de 80, porém, o relato alcança o passado através das formulações da memória. Tudo o que se refere à história do Peru chega até o leitor, geralmente, pelas intervenções do narrador-escrevinhador, o qual, aos poucos, procura recriar o contexto histórico.

E será também através da linguagem que procura recriar o mundo mágico dos *machiguengas*, seus costumes e a sua história. Ao recriar essa realidade, o autor utilizou suas próprias pesquisas, realizadas em livros de autoria de padres dominicanos, cujos nomes são citados no romance, os quais conviveram com a tribo por um longo período. Outro aspecto interessante é que ninguém tem a certeza de que o narrador-falador seja realmente Saúl Zuratas, o amigo dos tempos de faculdade.

Mi amigo, el ex judío, ex blanco y ex occidental Saúl Zuratas? He decidido que el hablador de la fotografía de Malfati sea él [...] He decidido, también, que ese bulto que hay en el hombro izquierdo del hablador de la foto sea un loro (EH, p. 230)

Ainda de acordo com Ernesto Sábato,

Escreve-se de brincadeira para entretenimento próprio e dos leitores, para passar o tempo e para distrair ou procurar momentos de evasão agradável ou, ainda, se escreve para investigar a condição humana que não é uma brincadeira. Neste caso, se exploram as profundezas do ser humano, as angústias e o desassossego, sendo inevitável ficar do mesmo jeito que éramos antes de escrever, no caso do escritor e antes de ler, no caso do leitor. (SÁBATO, 2003 p. 23)

Para alcançar esses desígnios, o romancista explora casos, histórias conhecidas, como se tivesse uma lente de aumento ou um aparelho radiográfico com o qual descobre sentimentos, frustrações e medos nas suas camadas mais ocultas, consubstanciais ao que Vargas Llosa denomina “demônios”. Por esse motivo, pode-se dizer que o escritor não é só um inventor, mas, sim, um descobridor, um explorador. As personagens que aparecem podem perfeitamente ser reais, mas pertencem ao mundo das “mentiras verdadeiras”. Essas personagens representam, de algum modo, a realidade, aquela que precisa ser reinventada, talvez um sonho ou a ânsia que o criador tem de resgatar ou buscar o tempo perdido de uma infância qualquer, de um momento qualquer.

Pode-se concluir que o mundo romanesco é resultante das batalhas íntimas que o escritor trava com o conjunto as suas vivências, sempre repletas de eventos, memórias, lembranças e, como quer Vargas Llosa, de “demônios” que influenciam o escritor e o impõem a lutar, no campo da arte, contra a realidade desigual, injusta e muitas vezes violenta.

## II CAPÍTULO

### OS MACHIGUENGAS: A MAGIA DE UMA CULTURA PERUANA

*Allí ocurrió, en el Gran Pongo. Allí el principio principió. Tasurinchi bajó desde el Inkite [...] con una idea en la cabeza. Hinchando su pecho, empezaría a soplar. Las buenas tierras, los ríos cargados de peces, los bosques repletos, tantos animales para comer irían apareciendo. El sol estaba fijo en el cielo, calentando el mundo [...] Tasurinchi soplabla y habían comenzado a aparecer también los machiguengas [...]*

VARGAS LLOSA, El hablador

## 2. 1 GENTE POR EXCELÊNCIA

O romance *El hablador* (1987), como já mencionado anteriormente, transcorre em dois espaços geográficos: a cidade de Florença, na Itália, e a selva Amazônica peruana, tendo como referências temporais, os anos sessenta e oitenta, além de alusões a Lima dos anos cinquenta. Os capítulos do narrador-escrevinhador e do narrador-falador acontecem simultaneamente. Ambos os relatos transportam o leitor ao mundo arcaico e cheio de mistérios dos *machiguengas*. Por esse motivo, há necessidade de se conhecer um pouco da história dessa tribo que inspirou Mario Vargas Llosa a escrever o romance.

O padre Pio Aza<sup>14</sup>, dá ao vocábulo *matsigenka* o significado de “gente”. Assim os *machiguengas* seriam literalmente “gente por excelência” (FERRERO,1967, p.15). Os nativos dessa tribo nômade preferem ser chamados de *matsigenkas*, os quais pertencem à família lingüística *arawak*. Eles habitam a selva do Peru e suas aldeias encontram-se entre os Departamentos de Cuzco e Madre de Dios, espalhando-se pelas regiões vizinhas ao rio Urubamba e seus afluentes, Picha, Camisea, Timpiá e Manu.

Os *machiguengas* representam o quinto grupo étnico mais numeroso da Amazônia peruana. Segundo o “Centro de Desarrollo del Indígena” (CEDIA), calcula-se que, atualmente, a população machiguenga seja da ordem de 9.800 pessoas, conforme dados obtidos no último censo regional, ocorrido em 1993. Embora isso represente apenas 0.037 % do total da população peruana, estimada em 26.152.265 habitantes, segundo dados do Instituto Nacional de Estatística e Informática (INEI), a presença da cultura dessa tribo é significativa e reconhecida no País. A prova disso é ter conseguido o reconhecimento estatal à sua importância dentro da reserva natural que leva o seu nome.

Ao longo da história, os *machiguengas* mantiveram independência cultural. Segundo testemunhos orais da região, eram, muitas vezes, chamados de “*antis*”, em referência ao *antisuyo*, região da qual foram expulsos pelos incas, informação reproduzida por Vargas Llosa no

---

<sup>14</sup> O padre José Pio Aza, em 1906 foi designado pela Ordem dominica pregar a religião nas missões do Peru, simultaneamente às labores apostólicas realizou um estudo etnológico das tribos indígenas do território, publicando numerosos trabalhos em revistas especializadas. Esse missionário dominico possui o mérito de ter dado a conhecer ao mundo a geografia da região de Madre de Dios, situada na Amazônia do Peru, próxima à fronteira com a Bolívia e o Brasil. O padre Pío explorou, na primeira década do século XX, os grandes rios de Madre de Dios, que até então não apareciam na cartografia oficial. Em 1932 publica em Lima o “Diccionario de la lengua Machiguenga”. Publica em revistas e jornais artigos sobre a língua e o povo machiguenga.

romance: *“Vagamente denominados antis, por los Incas, que los arrojaron de la parte oriental del Cusco pero no pudieron nunca invadir sus dominios selváticos ni sojuzgarlos [...]”* (EH, p. 80) Vale lembrar que o território inca era dividido em quatro partes, ou “suyos” que se estendiam ao longo de 2.000.000 km<sup>2</sup>, incluídos em parte das atuais Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Chile e Argentina.

Alguns autores, tais como Renard Casevitz,<sup>15</sup> relatam que as primeiras tentativas do Império Inca de avançar no território dos *machiguengas* são atribuídas ao Inca *Cápac Yupanqui*. (CASEVITZ, 1977, apud PERUECOLÓGICO)<sup>16</sup>. Porém, as tentativas de invasão só lograram conquistar algumas aldeias andinas nos altiplanos ao norte de Cuzco. Mas, segundo o autor, não existem indícios de que tenha existido uma relação de subordinação por parte dos *machiguengas*, frente ao Império Inca, (CASEVITZ, 1974, p. 25-35).

Em busca de respostas sobre a possibilidade das tribos amazônicas terem surgido antes daquelas tribos localizadas nos Andes diversos pesquisadores<sup>17</sup> embrenharam-se em áreas de difícil acesso, onde foram encontrados vestígios de construções que levam o nome de *Cuelap*. Pelas condições nas quais se encontravam, inclusive geográficas, é provável sejam das mais antigas da América do Sul, (FERRERO, 1966, p.26).

Além disso, foram descobertos hieróglifos em uma rocha com cerca de vinte e cinco metros de altura por cinquenta metros de largura. Algumas letras pertenciam ao alfabeto latino e outras à escrita oriental. Existiam, também, diversas figuras, entre as quais encontrava-se uma com cabeça e o braço estendido apontando para o mar, este representado por ondulações. No lado esquerdo, aparece uma mulher, com um véu na cabeça à maneira das mulheres egípcias. Em um outro desenho há uma mulher sentada, pensativa e monstros com bocas abertas avançando até ela.

Baseados nesses descobrimentos, muitos arqueólogos sustentam a possibilidade de que os habitantes dessas regiões tivessem migrado da Ásia, através do mar até atingirem a América Central. A partir daí percorreram a selva e se dividiram, formando as diversas tribos existentes. Essa hipótese também sustenta a hipótese de que as referidas tribos teriam existido antes da

---

<sup>15</sup> Renard Casevitz France Marie. Antropólogo, pesquisador francês interessando nas tribos indígenas autor de livros como: *“Al este de los Andes”*, *“Lês machiguenga”* entre outros.

<sup>16</sup> Para obter informações ao respeito pode-se visitar o site [www.peruecologico.com.pe/etnias\\_machiguenga.htm](http://www.peruecologico.com.pe/etnias_machiguenga.htm)

<sup>17</sup> Estudos e pesquisas sobre as tribos amazônicas, e principalmente dos machiguengas se iniciam na década de 20 com o engenheiro Christian Bües e os missionários dominicanos; Pio Aza, Vicente Cenitagoya, Silvério Fernandes e Joaquín Barriales.

civilização incaica. Entretanto, embora os estudos e pesquisas continuem, não há nada registrado que possa realmente respaldar a teoria proposta.

Atualmente, os *machiguengas* agrupam-se em famílias, espalhadas pela região a elas destinadas. Embora não tenham deixado de lado seus costumes e suas crenças, muitos deles freqüentam escolas, vestem roupas ocidentais e alguns poucos possuem diplomas universitários. A subsistência dos *machiguengas* depende da horticultura, da caça e da pesca. Os principais cultivos são a mandioca, a sachapapa<sup>18</sup>, a pituca<sup>19</sup>, a batata doce, o amendoim e o milho.

Porém, é importante assinalar a existência de pequenos grupos, chamados de *Kugapakori* ou *Nantis*, que vivem em situação de total isolamento, nas partes altas, às margens do rio Urubamba.

## 2.2 A COSMOGONIA MACHIGUENGA

No romance *El hablador*, é dado ao leitor conhecer a cosmogonia *machiguenga*, ao longo de três capítulos, contados pelo narrador-falador. Para os *machiguengas* tudo começou exatamente no *pongo* de *Mainique*<sup>20</sup>. “*Allí se juntan todos los ríos de este mundo y de los otros*” (EH, p.94). Lugar onde tudo começou e, também, onde tudo deverá terminar. “*Allí empezamos y allí acabaremos los machiguengas, parece en el Gran Pongo*”. (EH, p.42). O *Pongo* é um lugar sagrado que inspira respeito e medo. É o lugar onde se juntam os rios que os transportam ao mundo superior ou ao inferior.

¿ese ruido fuertísimo es sólo agua chocando contra las rocas al caer? (...) No, parece. Es ruido que sube de abajo, también gemidos y llantos de niños será (...) estarán gimiendo, tristes. Los monstruos de Kientibakori los maltratarán... (EH, p. 206).

---

<sup>18</sup> Nome científico: *dioscorea trifeda*, tubérculo muito consumido em forma cozida, muitas vezes substitui a banana, a mandioca ou a batata.

<sup>19</sup> Nome científico: *colocasia esculenta*, planta com talos subterrâneos comestíveis.

<sup>20</sup> Pongo em quíchua significa “porta”. O pongo de Mainique é um Cânion fluvial a ruptura da cordilheira de Vilcabamba, por onde passa o rio Urubamba, o pongo de Mainique possui uma beleza exuberante onde se pode observar até 30 cachoeiras. Visitar o site: <http://inkanatura.net/timpia.htm>

A cosmogonia das tribos indígenas da Amazônia é também em grande parte sua própria história. Conta como aconteceu a transformação dos primeiros representantes das espécies de animais, plantas, astros e acidentes geográficos. Para eles a formação do universo foi um processo de diversificação, sendo a humanidade a essência principal desse processo. A partir dela emergiram quase todos os seres do universo. “*Habían sido soplados por el Dios tasurinchi, creador de todo lo existente, y carecían de nombres propios. Su nombre era siempre provisional, relativo y transeúnte*”(EH, p.81), *tasurinchi* criador de tudo o que existe na terra e dos *machiguengas* também

Outra característica dos mitos *machiguengas* é a sua dimensão etiológica. Sobre a origem de certos costumes e fenômenos tomados da experiência dos povos, há mitos que explicam: a origem dos grupos; a existência de elementos geográficos; o porquê de algumas doenças e até as características físicas ou comportamentais de certos animais. “[...] *la rabia es un desarreglo del mundo [...] ella es culpable de que haya cometas –kechiborérine- en el cielo. Con sus colas de fuego y sus carreras, ellos son una amenaza de confusión para los cuatro mundos del universo.*” (EH, p.119) Para eles a raiva é uma das principais causas dos desequilíbrios e da ordem do mundo.

No quinto capítulo do romance conta-se a lenda do *Kachiborine*, o cometa. Ele era um *machiguenga*, jovem e paciente, que, ao ficar viúvo, esposa uma segunda mulher. Pouco tempo depois descobre que o seu único filho também dormia com a sua esposa. Mas, o que realmente o enfureceu, foi saber que a sua mulher tinha preparado um veneno para matá-lo. Essa raiva foi tamanha que o transformou em um cometa. “*Desde entonces ese que vemos, de cuando en cuando, en el inkite: kachiborine, el cometa. No se ve su cara. No se ve su cuerpo. Solo la caña llameante que lleva en el ano*” (EH, p.121).

Na cosmogonia dessas tribos, não existe qualquer diferença essencial e marcante entre os humanos, as plantas e os animais. A maioria das entidades que povoam o mundo está unida por uma relação contínua e constante. Os animais possuem os mesmos atributos que os seres humanos. A vida afetiva, o respeito, a solidariedade, a amizade e a sociabilidade nutrem-se da mesma fonte. A diferença entre homens e animais está antes na aparência, simples ilusão dos sentidos. Essas envolturas corporais seriam, não mais que o disfarce para enganar aos homens.

Quando os homens sonham ou se encontram em sessões de *ayahuasca*<sup>21</sup>, os animais revelam-se tal qual são na realidade, sob aparência humana. Tal concepção esta associada à idéia de que a forma material de cada espécie é um fardo, uma roupa que envolve uma forma interna humana, normalmente visível somente perante os olhos da própria espécie ou de alguns seres humanos, capazes de explorar outros espaços e tempos.

Para os *machiguengas*, o deus *tasurinchi* é único, inigualável e vive só, acompanhado, porém, por outros seres que o acompanham. Além disso, acreditam na existência de outros mundos, que estão povoados por seres superiores e inferiores ao homem. No Pongo aconteceu uma luta cósmica entre *tasurinchi* (deus do bem) e *kientibakori* (deus do mal). *Tasurinchi* ao soprar, fazia aparecer as terras férteis, os animais e os rios cheios de peixes (EH, p.205). *kientibakori* ficou com muita raiva e, ao soprar, apareceram cobras e sapos. Ao ver que com o sopro de *tasurinchi* começaram a aparecer os *machiguengas*, *kientibakori*, cada vez mais indignado, soprava, mas não conseguia fazer aparecerem *machiguengas*, mas sim, *tierras podridas (...)* *cochas cenagosas (...)* *culebras salían, lagartos, ratones, zancudos y murciélagos, hormigas gallinazos* (EH, p.206). Tudo o que representa o mal e as impurezas foi criado por *kientibakori*, oriundos de sua raiva. Quando ambas divindades terminaram de soprar, retornaram aos seus mundos, *tasurinchi* ao *inkite* (céu) e *kientibakori* ao *gamaironi* (inferno).

Segundo a cosmogonia *machiguenga* existem quatro mundos (EH p.119), cada um deles com um rio. O mundo superior, *inkite*, é a morada de *tasurinchi*. Parte dele é o *meshiarení*, rio dos espíritos puros e da imortalidade. Cada vez que os moradores celestiais nele se banhavam, havia uma troca de pele, despojava-se a pele velha e se conservava sempre a eterna juventude (FERRERO, p.377). *Menkoripatsa* é o mundo das nuvens (EH, p.44), onde mora *morenanchiite*, espírito do trovão. O rio desse lugar é o *manaironchaari*, que tem as águas de algodão. Sob o *menkoripatsa* está a terra. *Kipatsa* é a morada dos *machiguengas*, onde correm as águas do *kamabiría*, o rio dos mortos. *Bajo el suelo que pisaban oían correr, espeso, al kamabiría, río de los muertos*. (EH, p.39). O rio dos mortos, cujo nome não é mencionado, tem ligação com o

---

<sup>21</sup> Ayahuasca, nome de origem inca, refere-se a uma bebida sacramental produzida a partir da cocção de duas plantas nativas da floresta amazônica: um cipó *Banisteriopsis Caapi* e folhas de um arbusto *Psychotria viridis*. O nome Ayahuasca significa "liana dos sonhos" ou "vinho das almas". Revista época, edição 225. 09/09/02.

inferno, *gamaironi*, porém, parece ser o rio das águas negras, lugar onde mora *kientibakori*. (EH, p.103).

Os seres invisíveis, como os *machiguengas* referem-se aos espíritos, estão em todas partes: na terra, nas nuvens, nos céus e até em lugares subterrâneos influenciando constantemente, a vida da tribo, seja protegendo-a ou a destruindo. Os ajudantes de *tasurinchi* são os *saankarite*, *anannerite* e *moritori*; os que acompanham *kientibakori* são *kamagarini*, *kashebarenini*, *itoni* e *inaenka*, (FFERRERO, p332) romance *El hablador* percebe-se que os deuses são, ao mesmo tempo, os astros.

No romance é narrada a lenda sobre a briga entre o sol e a lua, *kashiri*, que tem como desenlace a primeira catástrofe *machiguenga*. O sol apaga a sua luz e os homens passam a viver nas penumbras. Homens e animais sofrem e morrem com a falta de água e comida (EH, p.39). É importante esclarecer que a lua é o pai do sol, *kienti*; da terra, *puriachiri* e do inferno, *kientiampa*. Todos eles filhos da lua com a mesma mãe, uma jovem *machiguenga*.

A lenda conta que antes da lua descer do *inkite*, a tribo comia terra. A lua, no seu passeio pelo rio, avistou uma *machiguenga* que cantava e tinha o rosto pintado de vermelho, sinal que era solteira. Para conquistá-la ensinou-lhe a plantar banana e mandioca, *desde entonces hay en el mundo comida y masato* (EH, p.11). Após o casamento, vieram os filhos e a felicidade, mas,

(...) había otra muchacha que no era, tal vez mujer sino itoni, ese diablillo perverso (...) fue a apostarse en un rincón del camino (...) Acuclillada vació su cuerpo. Pujaba fuerte, hechándose. Luego enterró sus manos en la suciedad y esperó (...) Cuando lo vio acercarse, se abalanzó sobre Kashiri, de entre los árboles y antes que pudiera escapar, le refregó la cara con la caca que acabara de cagar. (EH, p.112)

Essas manchas deixadas no rosto de *kashiri* nunca mais desapareceram, permanecem até hoje e desta forma explicam o porquê da lua ser manchada. Essa história, juntamente com a história dos cometas (FERRERO, p. 383), referida anteriormente, explica por que os *machiguengas* temem a raiva, este sentimento que põe em perigo o universo e serve de lição para o comportamento do homem.

No segundo capítulo da narrativa, o personagem Saúl presenteia o narrador-escrevinhador com um osso de anta. Este levava uma inscrição simbólica, representando a ordem que rege o mundo. Saúl logo explica que, aquele que se deixa levar pela raiva, entorta as

linhas que não poderão mais sustentar o mundo, podendo causar um novo caos original (EH, p.17).

Todos os mitos citados em *El hablador* constituem uma tentativa para a compreensão do mundo físico e sobrenatural de um povo, seus costumes e proibições. Um exemplo é que somente os homens podem plantar e colher a mandioca e as mulheres plantar e colher o algodão.

O *machiguenga* é um ser totalmente voltado à natureza. Da mesma forma, o personagem Saúl Zuratas fala da relação íntima entre o índio e o seu entorno natural, a relação do homem e a natureza, por exemplo. O homem e a árvore, o homem e o pássaro, o homem e o homem e Deus. (EH, p. 98).

Pode-se observar que os relatos do narrador-falador acontecem em uma lógica distinta da civilização ocidental e de sua cronologia. O personagem Edwin Schneil, o lingüista americano que junto à esposa convive com os *machiguengas*, afirma que o narrador-falador no seu discurso fala de tudo, do que tinha feito no dia anterior, das suas viagens, das ervas mágicas, das pessoas, da cosmogonia e dos costumes. Da mesma forma não relata datas concretas, pois os seus relatos são contínuos. Quando se refere ao passado, ele conclui “*eso era antes*”, sendo que o tempo em que o narrador-falador permanece em cada lugar é marcado pela lua. Para Schneil, tal narrativa configura-se em um verdadeiro caos (EH, p.169,170).

### 2.3 AS MAREADAS, VIAGENS ALUCINANTES.

“*El serigipari así lo hizo. Su alma, en la mareada, guiada por un saankarite, viajó hasta el río de los espíritus puros [...]*” (EH, p. 57). Para os *machiguengas* existem indivíduos, os *serigepari*<sup>22</sup> que desempenham um papel de suma importância e respeito dentro da tribo. Segundo estudiosos da língua *machiguenga*, a origem do nome provém de duas palavras conhecidas: *seri*, que significa tabaco, e *pega*, que por sua vez, pode proceder de raízes diferentes: *pegaémpara*, transformar, ou do próprio verbo na sua forma transitiva *pegáteri*, transformá-lo. Partindo dessas traduções, *seripegari* significa “aquele que se transforma através do tabaco” (FERRERO, p. 345).

<sup>22</sup>

No romance *El Hablador* aparece como *seripigari*; na bibliografia pesquisada aparece como *seripegari*.

Existe também a possibilidade de que *pega* seja proveniente da raiz *bega*, que se traduz por curar. Considerando que na língua *machiguenga* as letras *p* e *b* são afins, existindo uma troca comum entre elas, o significado mudaria para: “aquele que cura com o tabaco”. O padre Grain, pesquisador dominicano, levanta outra possibilidade, na qual *pega* deriva do verbo *púgaro*, comer. Nesse caso, o resultado é: “aquele que mastiga tabaco”. (FERRERO, p.346).

Nenhuma dessas possibilidades pode ser completamente descartada, devido ao fato relatado que, antigamente, para ser *seripegari*, havia toda uma preparação, na qual o candidato isolava-se no meio da mata durante um ano, comendo pouco e consumindo, em abundância, jarras de extrato de tabaco. Acreditavam que a solidão e o consumo de tabaco propiciavam o encontro com os espíritos.

Os *seripegaris* praticam uma série de ritos que entrelaçam a adivinhação, a profecia, a poesia, a conservação das tradições e dos mitos e a prática de curar. Além de conhecer um número razoável de plantas mágico-medicinais, podem ver os espíritos dos mortos, entrar em contato com eles e consultá-los. Falam com determinados animais, por meio dos quais aprendem novos remédios e possuem substâncias mágicas dentro de seu próprio corpo. Some-se a isso tudo saberem tirar ou pôr feitiço fazendo entrar novamente no corpo de alguém o espírito que dele se tenha retirado.

O ofício de *seripegari* impõe a obrigação de uma vivência exemplar, sem pecado, dentro da moral *machiguenga*, caso contrário, perdem os poderes adquiridos e passam a ser rejeitados por seu mau comportamento. O filho não herda, necessariamente, o ofício do pai e as mulheres são consideradas inaptas para ver os espíritos, motivo este pelo qual não existem mulheres *seripegaris*.

As *mareadas* mencionadas em diversos capítulos de *El hablador* referem-se ao ato supersticioso, que, necessariamente, deve ser realizado às sombras da noite. Nesse ato, o *seripegari* bebe fortes doses de uma poção feita de tabaco, associada a infusões feitas com plantas e raízes, como a *ayahuasca*.

machacó tabaco verde en el batán, estrujo las hojas sobre un cernidor, echó agua y puso a hervir [...] machacó la raíz del ayahuasca, exprimíó su jugo pardo, lo hirvió y dejó que se enfriara[...] el seripigari los fumó uno por uno a todos e cantó [...] tomo sus cocimientos, siempre cantando [...] Por fin ya vuelto espíritu, vieron su sombra escalar el palo del centro de la choza y desaparecer en el techo [...] (EH, p.64).

Pelos preparativos realizados antes do ritual é que se reconhece a festa. A cocção das ervas anuncia a função da noite e a assistência é livre para os membros da tribo. Reunidos todos, o *seripigari* ocupa o centro da casa, onde ergue uma vara que vai até o teto. Ela servirá de escada durante o ritual. Todos cantam a letra da música que é improvisada. Ela faz alusão à intenção do ato. Para cada caso há certas variantes, podendo a cerimônia ser simples ou solene. O padre Andrés Ferrero confirma que muitas vezes não se bebem todas essas poções, sendo o tabaco, porém, essencial, pois esse ingrediente assegura o êxito das curas.

No fundo de toda cerimônia, existe o princípio fundamental, o pensamento mágico, a forma de interpretar o mundo e a natureza das coisas, para reduzir as forças da natureza ou eliminar tudo que produz medo no ser humano, de forma geral: doenças, dor, sofrimento e morte.

## 2.4 A HISTÓRIA FAZENDO PARTE DA HISTÓRIA

No início deste capítulo, situou-se os *machiguengas* em um espaço físico concreto e real, podendo ser localizado, ainda nos dias de hoje. Desta maneira, prossegue-se com o mundo *machiguenga*, estabelecendo-se uma relação entre as lendas contadas pelo narrador-falador e a história real.

Após a criação do mundo, os *machiguengas* viviam em harmonia. Não lhes faltava comida, os rios eram fartos e o sol brilhava. De repente, a terra fica na escuridão total. Em busca de uma solução, os homens decidem começar a sua caminhada. Aos poucos o sol voltou a brilhar e desde aquele tempo acreditam que no dia em que deixassem de fazê-lo tudo acabaria e o sol deixaria de brilhar novamente.

O segundo cataclismo aconteceu quando os rios desviaram seus rumos. Tudo é arrastado pelas águas, incluindo vidas de homens e animais. Era o dilúvio *machiguenga*. Para refugiarem-se, buscaram lugares mais altos e recomeçaram suas vidas (EH, p.42). Faz-se necessário lembrar que a localização geográfica da tribo é delimitada pelos bosques dos Andes orientais no alto Urubamba, rodeada por vários rios, entre 800 e 2.500 m de altitude. Na época do degelo da cordilheira, e na época das chuvas, os rios aumentam significativamente o seu caudal, havendo um transborde natural dos mesmos, os quais inundam a zona baixa e tudo destroem.

Em outra oportunidade são surpreendidos por tribos inimigas, as quais roubam suas mulheres e seus filhos, além de matar e destruir suas plantações. O interesse maior, nesse caso, é a posse do sal obtido do “cerro” (EH, p.43). Pois é precisamente próximo ao rio Perene que se encontra este Cerro de sal.

Os estudos iniciados pelos padres José Pio Aza e Ricardo Alvarez<sup>23</sup> e continuados por outros antropólogos, sustentam a hipótese da existência de um império ama zônico que mantinha um comércio de sal entre eles. “*Siempre había sal para el que subiera a buscarla. Subían muchos Ashanincas, amueshas, piros, yaminahuas [...] No nos peleábamos. No había guerras ni cacerías, sino respeto, dicen*”. (EH, p.44).

O sal, além de ser usado no preparo dos alimentos, também servia para a confecção de bastões utilizados como armas. O valor do sal era comparável ao da moeda, já que podia ser trocado por outras espécies. A época pacífica à qual o narrador-falador se refere constitui uma etapa real na história dos povos indígenas, período no qual se estabeleceu uma organização social e econômica que vinculava todos os povos, sem que estes perdessem a sua identidade etnolinguística própria.

O primeiro contato com os brancos, logo após a chegada dos conquistadores, não é mencionada nos relatos de *El Hablador*. No entanto sabe-se que, a partir do século XVI, houve intentos de evangelização por parte de diversas ordens religiosas, tais como os agostinianos, mercedários, dominicanos e jesuítas, que não obtiveram, inicialmente, bons resultados.

Com a proliferação das fazendas e o interesse de diversificação das plantações, ao final do século XVIII, “os brancos” se aventuraram a ingressar nos territórios amazônicos. Porém, a efetivação da chegada até o território *machiguenga* e demais tribos indígenas aconteceria somente no século XIX, com o *boom* da borracha e da quina<sup>24</sup>.

Como resultado dessa invasão, houve um aumento da taxa de mortalidade entre os *machiguengas*. Os homens eram levados como escravos para trabalhar na extração da borracha.

---

<sup>23</sup> Padre Ricardo Alvarez Lobo. Realizou pesquisas e estudos sobre tribos amazônicas na região de *Sepahua*, escreveu artigos em revistas científicas e livros como; *Sepahua I Motivos para crear una misión en el Perú; Misión Campo antropológico; Los piros: Leyendas mitos y cuentos*, dentre outros.

<sup>24</sup> Esta árvore até então era desconhecida para os europeus. A descoberta da quina pelo ocidente data de finais do século XVI e início do século XVII. Durante a conquista do Império Inca pelos espanhóis, os invasores espanhóis tomaram conhecimento de uma árvore usada pelos índios para curar febre. Uma lenda espanhola diz que um soldado, sofrendo de um acesso de malária no meio da selva, bebeu a água amarronzada de uma pequena lagoa onde árvores de quina haviam caído. Ele então foi dormir, e quando acordou sua febre havia desaparecido. O soldado concluiu que a água responsável pela cura era um “chá” feito do tronco e casca das árvores embebidos na água. Maravilhado, ele espalhou a notícia.

As mulheres e as crianças eram vendidas ou trocadas pela própria borracha. Foi uma conquista sangrenta e que levou a escravidão às populações amazônicas. Os poucos que conseguiram fugir procuraram lugares para se esconder e tentar sobreviver à pobreza e à dispersão de seus grupos étnicos.

El hecho de haber sido desplazados, cada cierto tiempo, por tribus más aguerridas, y por los blancos - en los periodos de las “fiebres”: la del caucho, la del oro, la del palo rosa, la de la colonización agrícola- hacia regiones cada vez más insalubres y estériles, donde era imposible la supervivencia para grupos numerosos, había acentuado su fragmentación (...) (EH, p. 80, 81)

Na citação acima o autor refere-se, entre outras, especialmente ao ciclo da exploração da borracha no Peru, cujo ápice deu-se entre 1894 a 1914, período no qual os *machiguengas* foram levados a habitar regiões cada vez mais distantes e inóspitas. Foi naquele mesmo período que se deu a chegada de missionários católicos ao território amazônico, precisamente em 1906.

Os dominicanos chegaram ao território que hoje se conhece pelo nome de Madre de Dios, com o padre espanhol Pio Aza iniciando estudos sobre a língua *machiguenga*, bem como outras pesquisas etnográficas e antropológicas. Os estudos geográficos ajudaram na confecção de uma cartografia mais precisa, já que a região era, até então, pouco desconhecida.

Por outro lado, a chegada dos exploradores de borracha e dos missionários levou as tribos a ficarem expostas às influências da civilização européia, cujo contato, através da educação, da religião, dos costumes trouxe conseqüências negativas para o modo de vida dos *machiguengas*.

Ocurrió hace muchas lunas, cuando los primeros padres comenzaron a aparecer por este lado del Pongo [...] había aprendido a hablar.[...] Se iba y volvía. Traía comida, anzuelos, machetes [...] al regresar de uno de sus viajes, el padre blanco ya había cambiado su alma, aunque su cara fuera la misma. Se había vuelto kamagarini y traía daño [...] ¡Achiss! ¡Achiss! ¿Qué son esos ruidos?, respondía “No es nada, ya va a pasar” El daño se había metido en el alma de todos. Niños, mujeres, ancianos (EH, p.3)

Segundo a leitura dos fatos, feita pelo narrador-falador, os problemas de saúde que levaram muitos *machiguengas* à morte, assim como muitos de seus animais teriam sido evitados se os membros da tribo tivessem saído andando ao primeiro aviso.

A permanência dos missionários, assim como de outros estudiosos, na região perdura até os dias de hoje, e se transformou numa questão polêmica e paradoxal, visto que os estudos de homens como os dos missionários Pio Aza (1865-1938), Vicente Cenitagoya (1884-1947),

Elicerio Maluenda e Joaquín Barriales tornaram-se importantes não só para estudiosos de antropologia e etnografia, como também, para as próprias tribos. Além de lutar por justiça, respeito e direitos para os indígenas, deixaram inúmeros documentos, artigos, livros e pesquisas sobre os *machiguengas*, *campas*, *mashcos* e outras tribos.

O próprio narrador-escrevinhador confirma ter lido as obras desses dominicanos para poder escrever *El hablador* (EH, p.80, 82, 102, 103). A convivência entre religiosos e indígenas era tão próxima e constante que se passaram anos até que aqueles retornassem às grandes cidades. O próprio Saúl Zuratas manifesta:

Pero a los misioneros se los está tragando la selva, como al Arturo Cova de La vorágine. ¿No los has visto, en tu viaje? Medio muertos de hambre y, además, poquísimos. Viven en un desamparo tal que ya no están en condiciones de evangelizar a nadie, felizmente. (EH, p.94).

Na verdade os padres não eram considerados perigosos pela própria tribo. Eles já faziam parte da rotina dos *machiguengas*. Evidente que alguns representantes da igreja, em algum momento, formaram parte do sistema econômico e da exploração da região, mas, não era o que freqüentemente acontecia.

Um artigo publicado no jornal peruano *La República*, datado de 15 de agosto de 2004, intitulado “*Detectan primer caso de Sida en comunidad nativa de Camisea*”, reproduz informes de uma médica e de um prefeito, afirmando que os nativos eram vítimas da pior epidemia vivida desde a chegada dos missionários.

Esse artigo causou indignação na comunidade, que não demorou responder por intermédio dos representantes étnicos de cada comunidade. A seguir, transcreve-se parte da carta resposta, com data 22 de agosto de 2004.

Los autores, indígenas nativos de la comunidad nativa de Sepahua, nos sentimos particularmente ofendidos cuando se critica e insulta descaradamente a los misioneros dominicos, al afirmar que ellos llevaron a los matsiguengas las enfermedades en el año 50 y que han dejado a los matsiguengas enfermedades venéreas y regalitos de zapatillas (LA REPÚBLICA, 2004).

O autor da carta, em nome dele e de outros companheiros, declara terem estudado em colégios da missão, freqüentando posteriormente a faculdade e hoje (data da carta) são alunos do mestrado em educação em uma universidade da capital, Lima. E continua dizendo:

Decir que los misioneros llevaron las pestes, enfermedades y malas costumbres, es una aberración histórica, un pan organizado para desprestigiar a los misioneros. Esta historia la hemos aprendido los nativos de nuestros abuelos y de nuestros padres [...] Eusebio Chineri Pinedo (del grupo Matsiguenga)” (LA REPÚBLICA, 2004).

Pode-se perceber que essa carta-resposta é o depoimento de um grupo de nativos que vê, de maneira positiva, a participação dos missionários nas tribos amazônicas, pois acreditam que sem eles, a favor dos seus direitos, a sua participação na sociedade seria impossível.

O padre Andrés Ferrero, em seu livro *Los machiguengas*, além de descrever as suas experiências no convívio com a tribo, ressalta as virtudes nela existentes, não omitindo os costumes ou hábitos que, mesmo não sendo capaz de interpretá-los, fazem parte da cultura machiguenga.

No entanto, para o personagem Saúl Zuratas qualquer interferência de antropólogos, professores e religiosos na vida dos índios era danosa. Acreditava, no entanto, que o principal problema para os *machiguengas* era a atuação do Instituto Lingüístico de Verano, fundado em 1945, principalmente pelo poderio econômico que trazia, o qual permitia aos seus membros implantar valores morais e culturais estranhos aos *machiguengas*. Segundo Saúl, os integrantes do Instituto Lingüístico seriam modernos capitalistas que invadiam as tribos para apagar seus costumes, seus deuses e sua cultura.

Na discussão apresentada no romance Saúl Zuratas defende incondicionalmente a necessidade de manter afastados os *machiguengas* da “civilização”. Durante a narrativa, o escritor acusa também a chegada das companhias petrolíferas, nos anos 70, dos garimpeiros em busca do ouro, dos traficantes de drogas, dos terroristas do grupo *sendero luminoso*, do contra-terrorismo, da polícia e do Exército da década de 80 como fatos negativos para a sobrevivência da cultura *machiguenga* (EH, p.229).

Fica evidente que o narrador-escrevinhador procura explicitar o dilema vivido pelas culturas primitivas para continuar mantendo sua cultura, ao mesmo tempo em que revela a riqueza e a complexidade de um povo, que luta pela sua existência, seja contra as agressões por parte de outras culturas, seja pelas agressões da própria natureza.

### III CAPÍTULO

#### EL HABLADOR: CULTURA ORAL X CULTURA ESCRITA

*O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio.*

BENJAMIN Walter, *O narrador*.

### 3.1 O VALOR DA PALAVRA

*No principio. Deus criou o céu e a terra. A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo, e o espírito de Deus movia-se sobre as águas. E Deus disse: Exista a Luz. E a luz existiu. E Deus viu que a luz era boa: e separou a luz das trevas. E chamou a luz de dia e as trevas de noite. E fez-se a tarde e a manhã. E foi o primeiro dia.*

*Gênesis. 1.1.5*

*Allí el principio principiô. Tasurinchi bajo desde el Inkite por el rio meshiareni com uma Idea em la cabeza. Hinchando su pecho comenzaría a soplar. Las buenas tierras, los ríos cargados de peces, los bosques repletos, tantos animales para comer irían apareciendo. El sol estaba fijo calentando el mundo [...] Tasurinchi soplabo y habían comenzado a aparecer también los machiguengas.*

*EH, p. 205.*

Pode-se observar a existência de uma grande semelhança entre as duas explicações colocadas em epígrafe. Embora relatadas em épocas diferentes, por culturas diferentes, as duas associam a palavra ao poder mágico de criar. A fascinação que a oralidade sempre exerceu sobre o homem vem do poder que ela tem de criar ou transformar o universo real, além de possibilitar a troca de experiências, ao reportar-se sobre o que existiu, existe ou poderá existir, além de propiciar a imaginação sobre aquilo que nunca existiu e nem existirá.

Foi boca a boca que, de fato, as gerações antigas transmitiram a seus sucessores as mais variadas experiências, da mesma forma que transmitiram os seus tesouros verbais que em certo momento serviram de moeda em sua vida cotidiana. As histórias, lendas e refrões foram transmitidos oralmente e constituem pequenas doses de saber que sustentam e uma forma de vida, juntamente com a língua é parte de uma proposta de apreensão da realidade pelas figurações espontâneas de situações cotidianas dentro de uma cultura.

A oralidade é o privilégio da fala num sentido de funcionamento histórico de uma língua, é a fase mais antiga das realizações textuais de uma língua. De fato, a voz dominou todas as formas e manifestações mais antigas da textualidade até o século XIX. Como disse Walter Ong (1988, p. 18), a fala é inseparável da consciência, fascina os seres humanos e provoca grande reflexão sobre si mesma nas fases mais profundas da consciência antes mesmo da escrita existir. As literaturas ágrafas, orais e coletivas foram e ainda são praticadas em todos os países do mundo. O

autor de cada obra relatada é anônimo por essência porque submerge na coletividade, conta o que já ouviu, acrescenta as suas próprias experiências e coloca uma dose de imaginação no seu texto.

Martín Lienhard em seu livro *La voz y su huella* (1990) trabalha com a idéia de uma literatura oral latino-americana colocando em evidência os conflitos que aconteceram a partir de 1492 no continente, refletidos e plasmados pela escrita, cujo valor vai além do significado gráfico. O crítico, mediante seus estudos e sistematização sobre o tema, postula a idéia de uma literatura alternativa. Para isso, assinala um tipo de escrita primária que serve como detonante e justifica a existência de uma outra literatura. A escrita primária à qual se refere Lienhard não é a escrita européia e sim uma escrita pré-colombiana.

Essa escrita alternativa que ultrapassa o sistema fonológico e alfabético ocidental considera outros sistemas gráficos de notação que satisfazem a função social de preservar e conservar a cosmogonia e armazenar dados de diversas áreas, como governo, história, guerra, mitos etc. Lienhard (1990, p. 41-46) coloca como exemplo o sistema andino e meso-americano, muito importantes na sociedade andina e meso-americana.

Esta diversidade textual corresponde a diversas opções semióticas, que variam segundo a função social que cumprem e a sua aparência. Podem ser pinturas corpóreas, desenhos nos tecidos, cerâmicas, músicas etc. Junto a essas manifestações encontra-se a memória oral, a mesma que conserva e reproduz discursos. A memória individual e coletiva se conserva e atualiza graças a esta prática e permite saciar uma necessidade vital, ou seja, compreender através das lembranças a sua origem, a sua história.

A literatura alternativa mencionada por Lienhard forma uma espécie de triângulo: a escritura pré-colombiana representada pelas diversas leituras do sistema semiótico; a oralidade especificamente no que se refere à função social e ao marco pragmático no qual se gera e finalmente, a influência da escrita e dos textos ocidentais, com ênfase na incorporação da escritura alfabética, isto é, a adoção de elementos estruturais, que se adaptam aos interesses da nova escritura.

De acordo com essa idéia, a conquista e a colonização acabam com a hegemonia política, econômica e cultural nas sociedades pré-coloniais. Este processo tentou mudar a visão de mundo do indígena, obrigando os nativos a renunciarem a conceitos e crenças do seu imaginário coletivo ou a modificá-los, para facilitar a implantação das perspectivas européias impostas pelo

colonizador espanhol, implicando a submissão das culturas locais, submetidas, escravizadas e despojadas de suas terras:

*Los autoctonos, despojados “legalmente” (por la escritura) de sus tierras, sometidos a juicios por su idolatria, no pudieron ignorar por mucho tiempo el aparente poder- um poder delegado- de la escritura[...] (Lienhard, p. 35),*

Assim, a cultura gráfica europeia suplanta, em termos de dominação à predominantemente oral dos índios, sem levar em conta que a maioria deles não tinha acesso à escrita. Tudo parece indicar que para os conquistadores, a operação de escrever, seja como gesto simbólico ou como metáfora, - escrever na alma dos índios - apontava sempre uma prática de posse, santificada pela religião do livro, a bíblia, em cujo nome realizavam-se as mais diversas arbitrariedades.

Antonio Cornejo Polar em *Escribir en el aire* (1994) aponta o início dos conflitos no encontro entre Francisco Pizarro e o Inca Atahualpa, em Cajamarca, cujo ponto culminante ocorre quando Atahualpa frente à bíblia, o texto oficial da cultura espanhola da época, desconhecendo o seu significado, tem como reação jogá-la ao chão, revelando que este conflito seria entre duas cosmovisões apoiadas em duas epistemologias distintas.

Convencidos, pela sua própria prática, da existência de um vínculo orgânico entre a escrita e um sistema ideológico religioso, os europeus não tardaram em considerar os sistemas de notação autóctone como invenções do demônio, segundo eles, fundador das idolatrias indígenas. Para fazer o índio abdicar de sua crença, o missionário conquistador precisava acreditar que a sua religião era superior à do índio, cujas narrações orais das cosmogonias eram entendidas como superstições e loucuras de feiticeiros.

Para os povos indígenas de colonização espanhola a religião era a sistematização de múltiplas experiências históricas que deviam ser comunicadas e memorizadas ao longo das gerações, pois, por meio das suas narrações cosmogônicas, os povos indígenas comunicavam o seu passado.

Entre os povos indígenas da América Latina, a palavra europeia pronunciada era rapidamente apagada, perdendo-se em sua imaterialidade de voz, não se petrificando em signo escrito o nome do Deus cristão. Os índios só conseguiam aceitar como moeda de comunicação representações dos fatos narrados oralmente enquanto os colonizadores insistiam numa conversão milagrosa.

A doutrina religiosa e a língua dos europeus, aos poucos, contaminam o índio, e, mediante representações teatrais propõem uma substituição da sua língua e seu sistema sagrado pelo

substituto europeu, significando um só Deus, um só rei uma só língua. A América deveria transformar-se em cópia do modelo original. Segundo o escritor Silviano Santiago,

O fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização. È assim que vemos nascer por todos os lados essas cidades de nomes europeus cuja única originalidade é o fato de trazerem antes do nome de origem o adjetivo “novo” ou “nova”: New England, Nueva España, Nueva Friburgo [...]  
(SANTIAGO, Silviano, 1978, p. 16-7).

Para Ángel Rama (1985), os conquistadores não reproduziram o modelo das cidades das quais tinham partido, embora os nomes as lembrassem. O que realmente importava para eles era a manutenção de uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica, permitindo que a cidade fosse lida ao mesmo tempo em que se lia o mapa.

Para a realização do projeto foram levadas em conta algumas exigências, dentre as quais, o ordenamento da população, cujos terrenos para as construções das casas deviam ser repartidos conforme o *status* social das pessoas, havendo uma trasladação ideal a uma realidade física.

Todos os campos do saber humano foram utilizados da melhor maneira para a obtenção do projeto, cujo resultado foi o desenho tipo tabuleiro de damas, uma variação da forma circular do modelo renascentista, que revelava uma ordem hierárquica situada no ponto central.

Para assegurar a posse da propriedade requeriam as participações de um escrivão, um escrevente ou um escritor para que se pudesse redigir a escritura e dar fé à mesma. Assim, sobre o primeiro discurso proporcionado pela língua articulava-se outro representado pelo desenho gráfico. O sonho de uma ordem servia para perpetuar o poder e conservar a estrutura sócio-econômica e cultural que o poder garantia.

Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir e ainda assim gradualmente, no transcurso do tempo histórico, as cidades emergiam já completas por um parto da inteligência nas normas que as teorizavam, nos atos fundacionais que as estatuíam, nos planos que as desenhavam idealmente[...]  
(RAMA, p. 32)

As cidades foram se multiplicando e seguindo uma hierarquia totalmente disciplinada. Em primeiro lugar as cidades deveriam ser regidas pelos vínculos com o rei, seguidas pelas cidades-porto, depois pelas capitais de Audiência e demais cidades, povoados e vilarejos todas respeitando uma subordinação direta à imediata anterior à qual dependiam. Todas respeitando a uma ordem perfeitamente estabelecida.

Observado desta forma, a destruição de todo um sistema autóctone, por um lado baseado numa articulação equilibrada entre palavra arquivada e palavra viva, e por outro, na imposição arbitrária de um novo sistema no qual prevalecia o poder absoluto da divina escritura européia, constituir-se-ia na base sobre a qual surgiria o novo continente. As cidades eminentemente orais vão se transformando em cidades letradas, as quais, regidas por signos obedecem a uma ordem, em torno do poder centralizado, junto ao qual se distinguem dois tipos lingüísticos e socialmente inimigos.

Estes dois grupos eram representados, por um lado de plebeus formado por *criolos*, ibéricos desclassificados, estrangeiros, libertos, mulatos, zambos, mestiços e todas as variadas castas derivadas de misturas étnicas que não se identificavam nem com os índios nem com os escravos negros (Rama, 57). Esta era a grande maioria da população urbana. O outro grupo era conformado por aqueles que faziam uso de línguas indígenas ou africanas, habitantes das fazendas e pequenas aldeias.

Embora, o poder da letra fosse instituído em toda a Meso-América e Tahuantinsuyo<sup>25</sup>, ao longo da centúria que sucede os primeiros contatos entre europeus e índios, existiu um interesse pela recopilação das tradições orais, as mesmas que inicialmente foram realizadas por missionários, clérigos e posteriormente por funcionários coloniais, historiadores e membros letrados das aristocracias indígenas.

No entanto, a própria dinâmica do discurso resgatado se desvia parcial ou totalmente da motivação inicial dos textos escritos, criando uma polissemia tipicamente literária. Não se deve esquecer que em todos os casos o discurso indígena perpetua-se pela sua transcrição e se desvia do público natural, para dirigir-se ao público elitista, aos letrados colonizadores, resultando desta forma, um discurso indígena fictício, claramente instrumental. Foi a distância entre a letra rígida e a fluida palavra falada que configurou a cidade como um espaço reservado a uma minoria.

É comprovada a existência de sistemas de notação entre as culturas, andina e meso-americana como, petroglifos, códices maias e *kipus* no caso andino, que na verdade se aproximam pela sua função e aparência à escritura européia. Estes sistemas resultam praticamente auto-suficientes como memória político-administrativa e cosmogônica, mas não passam de auxiliares

---

<sup>25</sup> O império Inca também era conhecido pelo nome de *Tahuantinsuyo*, palavra quíchua que significa quatro *suyus* ou melhor quatro territórios, estes territórios se expandiam pelo norte, sul, leste e oeste.

mnemônicos para a conservação e reprodução dos discursos verbais, contudo, a memória oral continua sendo decisiva para perpetuar as tradições da cultura. (Lienhard, p.45).

Considerando-se que os sistemas de comunicação tanto andino quanto meso-americano eram predominantemente orais e não propiciavam um intercâmbio intelectual em escala supra-regional, pode-se entender o motivo pelo qual a escritura européia conseguiu suplantá-los, pois, a experiência acumulada e a diversidade de culturas absorvidas ao longo do tempo graças a documentos escritos que circularam entre as sociedades letradas, sem dúvida, outorgaram aos conquistadores um poder adicional.

No Peru, os *ayllus* clandestinamente trataram de guardar seus *Kipus*, mas lamentavelmente com o último sábio, *Kipukamayuyq*,<sup>26</sup> falecido na década de 90, perdeu-se a técnica de contar e guardar a memória valendo-se deste sistema complexo de nós em cordas de largura e tamanhos diferentes. Se a língua autóctone tivesse sido escrita valendo-se do alfabeto castelhano, da mesma forma que os europeus tomaram emprestada a escritura descoberta no oriente, outra poderia ter sido a história.

Pela simples questão de poder, um instrumento de conhecimento como a escrita serviu também como arma para oprimir e separar as pessoas. Somente os herdeiros da aristocracia indígena tiveram o privilégio de aprender a ler e escrever em escolas reservadas exclusivamente para eles. De maneira similar aconteceu no México e na América Central, onde as chamadas elites indígenas foram aliadas indispensáveis para que os espanhóis pudessem governar.

A multiplicação das escolas nas áreas andinas do Peru, devido à aliança estabelecida entre caciques e representantes do poder colonial, propiciou certa efervescência literária entre a nobreza inca que tinha aprendido a cultura gráfica ao estilo europeu, iniciando-se uma movimentação política através de memoriais, cartas e documentos que denunciavam a realidade vivida pelos índios como consequência das injustiças do poder colonial. A consciência campesina manifesta-se em rebeliões em diversos lugares da colônia, cuja mais significativa foi a rebelião liderada por Tupac Amaru II<sup>27</sup> em 1780.

---

<sup>26</sup> Os mestres e sábios encarregados da educação dos jovens no império Inca, eram os *Amautas* e os *Kipukamayahuaq*

<sup>27</sup> José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, Cacique de Tungasuca, Pampamarca y Turimana, descendente direto dos Incas, sabia ler e escrever preocupava-se pelo bem-estar do seu povo e muitas vezes viaja a Lima para denunciar injustiças e reivindicar direitos para os indígenas. Cansado de não obter resposta, juntamente com outros caciques y mestiços comanda uma rebelião em 1780, infelizmente é capturado, esquartejado e decapitado em Cuzco em 18 de maio de 1781.

O império, ao sentir-se fortemente ameaçado, quebra a aliança estabelecida anteriormente. Perdida a possibilidade de se grafar livremente as línguas indígenas, a memória oral continuou sendo o único caminho para guardar parte da história e dos costumes andinos. No entanto, a coexistência das elites indígenas dentro do império colonial, foi fundamental, pois graças a ela grande parte da memória oral dos povos foi escrita pelos primeiros mestiços e alguns quíchuas como; Garcilaso de La Vega (1501-1536), Guamán Poma de Ayala e Titu Cusi Yupanqui (1529-1570?), exemplos notáveis da historiografia andina.

Da mesma forma, índios letrados formados por clérigos espanhóis continuaram registrando clandestinamente eventos diversos em folhas de papel de procedência européia, registrados na sua própria língua com caracteres espanhóis. Continuaram também narrando sua história mediata e a sua versão dos conflitos por eles vividos, assim como a sua adaptação à nova sociedade.

Inúmeras insurreições aconteceram ao longo do tempo em todo o continente. Simultaneamente a letra adquiria novos significados, fazendo-se necessário incorporar-se novas palavras as quais, aos poucos, foram se ajustando à norma peninsular, estabelecendo-se uma ampla rede de comunicação entre a península ibérica e América latina, através dos navios, contínuos portadores da comunicação escrita.

Ao mesmo tempo em que cartas e livros chegam, novos pensamentos e ideologias também se manifestam e passavam a alimentar os movimentos em busca da independência política. Os movimentos em busca da independência foram, em sua maioria, encabeçados pelos *criollos*<sup>28</sup>, amparados na grande participação da população indígena, que unida de grande sensibilidade de espírito manifestou-se durante todo o período da luta de forma contínua e valente.

A partir do início do século XIX, aos poucos, o continente foi conquistando a tão sonhada independência política. Os séculos que se sucederam não foram menos importantes que os relatados anteriormente, porém, a intenção aqui foi demonstrar o panorama sobre os quais as manifestações da cultura oral foram perdendo sua importância com a chegada da escrita européia trazida pelos colonizadores.

---

<sup>28</sup>

Os *criollos*, em América hispânica eram os filhos dos espanhóis nascidos nas colônias

### 3.2 SOB O OLHAR DA LETRA

Em *A Cidade das letras* (1985), Ángel Rama ingressa nas cidades latino-americanas para se aprofundar no papel transculturador das culturas urbanas, para descobrir os lugares e instituições que organizam a vida cultural, e o papel que os letrados têm representado como principais atores culturais ao longo da história.

Rama desenha um mapa de sucessivos modelos culturais que se apresentam no processo histórico-cultural latino-americano a partir da conquista e colonização do continente até a segunda metade do século XX. Seu estudo abarca o longo período revolucionário que se segue à revolução mexicana e termina com a constituição das ditaduras militares, estados autoritários e governos neoliberais.

O crítico tenta reconstruir o processo histórico e cultural latino-americano atendendo ao complexo conjunto de práticas e personagens que a conformam. A base da exposição são as produções simbólicas, ideológicas e culturais, mapas, planos, registros, legislações, códigos, relatos históricos, etc. Rama adverte que a missão civilizadora da monarquia espanhola exigiu o preparo de um grupo social especializado para administrar e ordenar o universo dos signos. Nesse sentido, pode-se afirmar que coube aos funcionários régios a prática de um ministério equivalente ao sacerdócio.

Junto às novas cidades latino-americanas, desenvolve-se, paralelamente, uma cidade letrada, configurada por intelectuais, profissionais e funcionários ligados ao poder e à pena. O crescimento deste grupo social explica-se em grande parte, pelas exigências da administração colonial, tanto como pela evangelização da população nativa. Essa cidade letrada configura uma das características da cultura latino-americana que persiste até hoje no continente.

Segundo a visão colonizadora, para que um modelo cultural funcione e se mantenha através dos tempos é necessário que a ordem seja estabelecida desde o início. Segundo Rama,

“Vistas as coisas que para os assentamentos dos lugares são necessárias [...] como na ordem que tiveram as ruas; porque os lugares que, de novo se fazem, dando ordem no começo sem nenhum trabalho nem custo ficam ordenados e os outros jamais se ordenam” (RAMA, p.27).

Sobre a ordem da cidade descansa o projeto econômico, político e social colonial e a sua história cultural. É dentro desta ordem que as coisas ocupam o lugar que lhes pertence. A fundação das cidades hispano-americanas é a cristalização do impulso europeu de codificar e ordenar matematicamente a cidade de forma total.

Desta forma, estabelece-se uma relação que equipara colonização e conquista de espaço, fazendo da geografia um instrumento do império paralelo à língua. É importante destacar a transcendência que teve a coincidência da conquista da América com os novos descobrimentos científicos, pois, por exemplo, paralelamente à fundação das cidades ordenadas, quadriculadas, foram inventadas as linhas de latitude que continuavam a organização matemática da urbe a nível mundial, dividindo o mundo em partes, norte, sul, leste, oeste.

Reinscreve-se o espaço com nomes europeus erradicando nomes indígenas. Trata-se por meio dos mapas de borrar o conhecimento indígena do espaço para criar o espaço imaginado pelos conquistadores, para ser reconhecido por eles desde um ponto de vista superior e exterior. A esse controle de espaço soma-se outro importante elemento, ou seja, a sobrevivência das cosmogonias indígenas, onde o espaço, o tempo e o movimento formam um conjunto. Como exemplo de interpretação, muitos nomes de ruas avenidas receberam nome de datas históricas (28 de julho, 09 de julho, etc.)

*A cidade das letras* é a construção de uma cidade ideal onde o ordenamento dos signos encobre a cidade real com êxito, marginalizando a língua popular e criando uma diglossia entre escrita e fala popular. A ordem, o sonho utópico de instaurar ordem em tudo, antes que a cidade exista, para impedir uma futura desordem, pode ser entendido como um desejo de encobrir a desordem da conquista com uma aparente ordem urbana.

Por outro lado, Rama vai desenhando e definindo as etapas históricas do papel dos intelectuais na América Latina. Uma tarefa que exigia obviamente generalizações, daí talvez o fato de não se preocupar em detalhar nomes, lugares ou instituições. Cabe ressaltar que em um primeiro momento o autor destaca que os intelectuais cumpriram uma função mais administrativa e diretamente ligada ao poder.

Durante o transcorrer do século XX os intelectuais especializam-se e consolidam sua autonomia, o que lhes permitiu uma participação direta na política em virtude do seu amplo espírito crítico, derrubando o falso mito da imagem do escritor sobre uma torre de marfim. Rama afirma que entre 1900 e 1930 os intelectuais passaram a exercer uma função ideológica,

conduzindo espiritualmente a sociedade. Mais tarde, as nações de latino-americanas assistiram ao surgimento dos nacionalismos, com características populistas, assim como as democracias autoritárias. O desenho cultural de América latina está em direta relação com a palavra escrita, a mesma que foi condenada por um grupo privilegiado que constituiu o que Rama chama de cidade letrada.

Pode-se ler *A cidade das letras* como uma crítica à gramática na qual Rama demonstra a partir das transformações que a cidade letrada vivencia durante os processos de estruturação da cidade real, que na América latina, desde a época da conquista valoriza mais a escrita do que a oralidade.

### **3.3 REPRESENTANDO A PALAVRA**

Oralidade e escrita são, segundo Walter Ong (1988), duas formas de produção da linguagem diferentes uma da outra. A escrita é um sistema secundário visto que a expressão oral existe sem a escrita, mas, a segunda não existe sem a primeira (ONG, p. 16). O autor designa como oralidade primária aquela oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão.

É primária por oposição à oralidade secundária da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão. Atualmente, a cultura oral primária, no sentido restrito, praticamente não existe, uma vez que quase todas as culturas têm conhecimento da escrita e sofrem alguns de seus efeitos. Contudo, em diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária.

A oralidade primária apresenta um paradoxo, pois, por um lado permite que a memória se ative e permite que se consulte um corpus, isto é, um conjunto de conhecimentos, hábitos, tradições, representações, simbolismos, significações e língua de um grupo social determinado, ou seja, permite que se consulte um arquivo não escrito, mas, permanente. Por outro lado, sabe-se que quando as palavras abandonam a boca e são pronunciadas, deixam de existir sonoramente,

embora, se abra um leque de possibilidades com respeito à significação das mesmas. A oralidade é então, fugacidade e permanência, a conjunção entre o imediato e o mediato; entre a memória ancestral e atual.

As culturas orais possuem uma história em comum, valores comuns, um arquivo, uma cultura, enquanto as culturas escritas não as possuem. A escrita é a materialização da palavra. O autor lembra que enquanto a história do homem moderno abrange dezenas de milhares de anos, a invenção da escrita alfabética não chega a três mil anos. Dessa forma a oralidade foi por quase a totalidade da história humana a principal tecnologia intelectual utilizada para o processo de construção de pensamento.

A invenção da escrita provocou um salto na consciência e nas habilidades cognitivas, indo além das técnicas mnemônicas naturais do pensamento oral. A técnica da escrita permitiu a construção de raciocínios muito mais abrangentes e complexos. Inaugurou o que hoje chamamos de pensamento analítico. No entanto sendo uma técnica complexa, a escrita só é aprendida com muito esforço, sendo que muitos não conseguem dominá-la completamente, ainda que estejam em contato com ela durante toda a vida.

A incorporação da escrita como forma de produção e conservação do conhecimento implicou uma transformação no processo educativo, pois era preciso ensinar o conhecimento que se tornava cada vez mais amplo e complexo e também era necessário ensinar a própria técnica da escrita.

Outra mudança trazida pela escrita está relacionada com a temporalidade e a distância. A escrita se conserva no suporte físico, enquanto a fala desaparece em um instante. O que não é memorizado em uma cultura oral é perdido. Na cultura escrita há um deslocamento da importância da memória para a habilidade de interpretar o que está registrado. Um texto escrito também pode alcançar uma distância ilimitada, o que é um poder inestimável quando comparado com a metragem reduzida do alcance da voz de um orador. Assim a escrita permitiu que os pensamentos fossem registrados e transmitidos de forma fiel, independentemente do tempo e do espaço.

A narrativa oral é móvel, pois ao contrário do livro ela não caduca, transformando-se em um meio de transmissão de conhecimentos que em maior ou menor grau transporta uma carga subjetiva à qual acrescenta elementos que permitem mudanças necessárias para adaptações a novas situações.

Pelo seu próprio movimento, a oralidade exige um maior ajuste ao imaginário social, maior conhecimento da sua língua, domínio de vocabulário e uma grande competência narrativa para prender a atenção do seu auditório. A escrita reduz o auditório ao silêncio, afasta-o da presença do narrador e divide o grupo em leitores solitários, separando-os do relato e muitas vezes da capacidade de entendê-los.

Na narrativa oral concentra-se a maior força expressiva da cultura popular, mas não possui total liberdade e nem autonomia, porque perante a função estética encontra-se a função ética, a mesma que serve para unir uma sociedade, reproduzir e perpetuar os seus valores. Por alguns momentos os relatos são uma exaltação à liberdade, à solidariedade, em outros haverá exigências, medo e visível ênfase às proibições de certos comportamentos rejeitados pela comunidade.

Pode-se afirmar, que o uso predominante da oralidade como instrumento de produção, difusão e preservação do conhecimento vital para a comunidade possui implicações psicológicas, sociais, políticas e econômicas de considerável magnitude, a ponto de incidir na formação de sistemas culturais peculiares, diferenciáveis daqueles desenvolvidos sob o a influência predominante da escrita (PACHECO, 1992).

A partir desta afirmação não se pode dizer que a oralidade é simplesmente uma forma de comunicação e nem uma privação da escrita e muito menos um atraso cultural, mas, pelo contrário, a oralidade é uma autêntica economia cultural com predomínio da palavra na qual se desenvolvem processos poéticos, cosmovisões, valores, relações com a natureza, noções de tempo e espaço e produtos culturais com características específicas.

Faz-se pertinente observar, previamente, que o conceito de oralidade se constrói desde a cultura escrita e, portanto ao se falar de oralidade de fato fala-se dentro do espaço da escrita. Sem dúvida este fato deriva da existência de uma noção aparentemente contraditória como a de literatura oral, para caracterizar certas práticas populares difundidas pela memória coletiva ou tradição oral e não através de documentos escritos. O termo literatura oral, também denota certa contradição, na medida em que a palavra literatura remete à letra, isto é, à escrita.

O termo literatura oral teria sido utilizado pela primeira vez pelo francês Paul Sebillot (1843-1918), em 1881, na sua obra *Littérature orale de la Haute Bretagne*, (compilação de relatos, contos e lendas da Alta Bretanha), para designar todas as manifestações culturais de fundo literário transmitidas por processos ágrafos.

Nas culturas latino-americanas pré-hispânicas, pode-se afirmar que o código e sistemas expressivos fundados na comunicação oral, não padeciam de deficiências, no entanto, desde a chegada do sistema letrado houve uma tendência a olhar a oralidade como um sistema precário que deveria ser superado e que o progresso dessas formas estaria precisamente, no trânsito da oralidade à escrita.

Alfabetização, cristianização e colonização andaram de mãos dadas produzindo uma redistribuição das práticas e da conceitualização das práticas orais e escritas do Novo Mundo. A partir desse momento, como toda prática comunicativa que desenvolve um sistema de escrita, as culturas letradas, apoiadas no poder colonizador manifestam uma permanente e dinâmica interação entre formas de comunicação oral e escrita. Da mesma forma, a tradição oral predominante nos espaços rurais compreende variedade de línguas, indígenas, européias africanas, mestiçagem de tradições e heterogeneidade cultural.

Tanto a prática oral quanto a escrita supõe, além de conflitos, complementaridade, e influências recíprocas, de modo que, por um lado, a oralidade como sistema puro, não existe mais na América Hispânica e o estudo delas efetiva-se em relação ao sistema hegemônico letrado. Por outro lado, as formas letradas exibem processos híbridos de formas de oralidade. Além disso, e embora o evidente domínio do sistema letrado, o fenômeno da oralidade, como sistema de concepções e práticas culturais, longe de se extinguir, manifesta uma forte resistência. Para boa parte da população da América Latina, as formas de expressão e comunicação não são as escritas e sim aquelas provenientes da tradição oral e popular.

A oralidade vem permeando a cultura letrada desde o momento em que os indígenas compreenderam que a escrita era um excelente meio de sobrevivência e memória cultural. A partir disso, uma série de estratégias de comunicação oral e de culturas orais se incorporaram, às vezes imperceptíveis, nas práticas ilustradas hispano-americanas. Como observa Domingo Millani,

“la literatura de cordel y el corrido de México tienen rasgos comunes, como es la pervivencia de la juglaría en el caso latinoamericano. Tienen un parentesco de forma, de comunicación o de difusión. Las modalidades de la comunicación, del mensaje literario hacia la masa que lo recibe es semejante: es literatura escrita para ser hablada, para ser leída en voz alta y al mismo tiempo para ser difundida masivamente bajo la forma de venta en los mercados populares”. (MILLANI apud PIZARRO, 1985, P. 63)

Esse é um exemplo muito interessante, porque, embora, os impressos regularmente tratem de assuntos populares, as fórmulas, estruturas, estilo e a linguagem caracterizem as raízes orais e rurais, são textos escritos, para serem falados. Por outro lado, talvez, como consequência do anterior, enquanto na cultura letrada e na moderna prática de literatura acentua-se o domínio da escrita. Os textos tradicionais populares e folclóricos comumente chegam ao público, transcritos ou impressos, podendo-se sentir neles a nostalgia da palavra oral, como em *Pedro Páramo* (1992), por exemplo. Essa tendência pode ser incentivada pelas condições da modernidade urbana caracterizadas pela pressão dos meios audiovisuais nos quais a palavra oral recobra eficácia e predomínio. Estes meios misturam-se também com as manifestações comunicativas das culturas orais tradicionais.

Durante os últimos 30 anos, vem crescendo o interesse de pesquisadores pelos estudos da história literária latino-americana, ampliando assim o corpus literário e levando em consideração as manifestações orais populares que foram deixadas de lado por muito tempo. Acredita-se que as relações entre oralidade e escrita são muito complexas e pressupõem uma série de questionamentos que interessam tanto às pesquisas antropológicas, lingüísticas, etnográficas e literárias quanto históricas. Embora imersa na cultura letrada, a oralidade suscita inquietudes de diversos tipos e manifesta sua presença das mais variadas formas.

Um dos problemas que planteiam a literatura oral é a linguagem escrita, a mesma que engloba todo um processo transmissor que acompanha teatralidade, dimensão gestual, um ritmo uma estética ritual (PIZARRO, 1985, p. 53). As manifestações verbais não podem ser reduzidas exclusivamente a uma condição vocal, porque falar a língua dessas culturas é processar mensagens e sentir de forma especial sua relação com o mundo. De modo que toda transposição e transcrição dessas formas orais à escrita mutilam ou reduzem seu sentido ao serem privadas do contexto cultural.

A literatura escrita no processo de construção de mundos imaginários, somente pode produzir efeitos de oralidade e evocá-los com os meios que a escrita proporciona. É por isso que a sonoridade substancial do oral permanece muda nos textos escritos. Por esse motivo, muitos textos narrativos atuais buscam precisamente reproduzir e até mesmo imitar as formas verbais e das culturas que evocam. Os escritores esforçam-se por resgatar formas orais, para recuperar na escrita todo tipo de expressões e discursos procedentes da cultura oral, pois existe um intento de dar testemunho às vozes ausentes no interior das manifestações culturais canônicas.

Os textos literários nos seus processos ficcionais costumam reproduzir diversas modalidades da língua oral, cujas representações são figuras de oralidade, conseqüentemente, oralidade fictícia. Dessa forma o elemento propriamente sonoro (duração, entonação, intensidade, etc), aparece transposto em caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, porém, jamais na sua própria realidade. A palavra falada é suscetível de evocação direta ou indireta, como discurso imaginário, ou pseudodiscurso, mediante procedimentos de transcrição, imitação ou transformação de diversos componentes da escrita em vistas a criar o efeito de oralidade.

“!Ay!,!ay!, le hizo chillar, lo hizo saltar, y ya no pudo seguir orinando. Espantó a la avispa de um manotón y la oyó reírse quizás [...] A veces la gente se lo pisaba sólo para oírlo chillar: !Ay! !Atatau!”(EH, p. 108)

Na literatura hispano-americana a vontade de representar este discurso, muitas vezes, dificultou as possibilidades de comunicação, criou textos com inúmeras expressões regionalistas, deformando as palavras para aproximá-las das formas de pronúncia coloquial, rústicas ou vulgares (RAMA, 2001,p. 74-75).

As formas que aparentam uma simples reprodução, com intenção realista, de sons, vocábulos ou expressões são as mais comuns. Aparecem geralmente nos diálogos dos personagens, determinadas formulas introdutórias que podem estar incluídas no discurso do narrador que é quem realiza observações sobre peculiaridades da fala dos personagens. De maneira mais interessante resulta a presença de figuras de oralidade no discurso do narrador, seja em relatos subordinados, no relato principal ou parodiando estereótipos orais.

No caso de *El hablador*, o narrador-falador repete a mesma frase “*Es, al menos, lo que yo he sabido*” (EH, p, 39) como procurando enfatizar que o que esta sendo narrado não é de sua autoria, mas um fato que merece ser contado. Existem também construções sugestivas que evocam a oralidade de outras línguas, mediante procedimentos perfeitamente discerníveis, cuja intenção seria recriar o universo do discurso, mediante estruturas lingüísticas.

José María Argüedas, por exemplo, utiliza tal técnica em quase todos os seus romances, nos quais mistura um pouco de sintaxe quíchua dentro do castelhano. Nesse caso existe um processo duplo de ficcionalização, pois o autor simula a oralidade na escrita e simula a língua no castelhano. Em José Maria Argüedas a fala dos personagens ou dos seus narradores é fictícia.

Mario Vargas Llosa, em *El hablador*, usa alguns rasgos dialetais do castelhano falado em parte da região amazônica, como, por exemplo, o uso do gerúndio :

“Se ponían los collares, las coronas, quemaban lo demás y, tocando los tambores, cantando, bailando, echaban a andar [...]” Ya esta calentando de nuevo la tierra” decían [...] y seguían andando” (EH, p. 44)

Seguindo neste viés, a escrita se faz heterogênea e descontínua; na medida em que não reconhece nem se insere necessariamente nas tradições sancionadas pela norma letrada; porém, assimila formas verbais provenientes de diversas tradições orais não letradas, como culturas camponesas ou indígenas que nas suas codificações diferem, às vezes, profundamente da ocidental.

Pode-se dizer que a prática literária hispano-americana caracteriza-se por ser heterodoxa em relação aos cânones metropolitanos, constituindo assim o perfil identitário da cultura hispano-americana. Vargas Llosa, em *El hablador*, tenta aproximar-se do discurso oral ao construir um texto que relaciona memória e imaginação, cujo resultado é o choque de duas culturas distintas.

O texto apresenta duas narrações separadas por capítulos alternados, uma escrita pelo narrador-escrevinhador e outra apresentada oralmente pelo narrador-falador *machiguenga*. O narrador-escrevinhador trata de preencher vazios e carências culturais estabelecendo uma conexão entre as duas narrações. Da combinação das narrações o narrador escrevinhador re-imagina um amigo e usa a voz dele para escrever sobre os *machiguengas*.

Ao imaginar os indígenas e a maneira como falam, este narrador constrói e oferece o seu próprio conhecimento sobre eles, os quais coincidem com as suas suposições culturais e o seu entendimento ocidentalizado. O narrador-escrevinhador ao contar a história não abandona os preconceitos sobre Saúl nem sobre os *machiguengas*. Talvez, por esse motivo não consiga representar as vozes como sendo suas. Enquanto a figura de Saúl Zuratas é uma construção do narrador-escrevinhador, que não abandona seus preconceitos culturais e por isso não pode adotar a língua dos *machiguengas*, a ausência das vozes pode ser interpretada como silêncio que indica o seu *status* de sub alteridade.

Em várias oportunidades no decorrer da narrativa, o discurso de Saúl Zuratas sobre os *machiguengas* refere-se especificamente a essa incapacidade de falar. Ao introduzir o testemunho de Saúl o narrador-escrevinhador confessa:

Yo no lo sabía, yo dudo aún. Pero Mascarita sí lo sabía. Hablaba sin vehemencia, sin cólera, con firmeza tranquila. Durante mucho rato me explico el otro lado de esas crueldades [...] Habían sobrevivido porque sus usos y costumbres se habían plegado

dócilmente a los ritmos y exigencias del mundo natural, sin violentarlo ni trastocarlo profundamente, apenas lo indispensable para no ser destruidas por él. Todo lo contrario de lo que estábamos haciendo los civilizados. (EH, p. 29)

Esta afirmação sugere, pelo menos inicialmente, que Saúl tem competência para falar sobre o preço que pagam as culturas indígenas pela sobrevivência. Ao explicar e defender a cultura e as leis dos *machiguengas*, Mascarita lhes outorga voz, que por causa do seu próprio *status* de subalteridade não podem falar por si mesmos, da mesma forma que, por serem um povo que vive muito distante geográfica e culturalmente da sociedade moderna, a única maneira de serem entendidos é através da explicação de Zuratas. No entanto o narrador-escrevinhador cita e parafraseia as explicações de Mascarita.

Porém, no final, a história da tribo é contada da maneira que o narrador-escrevinhador deseja, pois este pode omitir detalhes e até arrumar as palavras de Mascarita. Percebe-se, então, que não é mais Saúl quem fala sobre a cultura *machiguenga* e sim o próprio narrador. Neste momento evidencia-se a subalteridade, desta vez a de Zuratas, pois não é mais ele quem fala sobre a tribo e sim o narrador, ao reafirmar que os subalternos não podem falar.

O narrador-escrevinhador, desconhecendo grande parte da vida de Mascarita e dos *machiguengas*, resolve apropriar-se de todas as vozes: “*He decidido que el hablador de la fotografía de Malfatti sea él. Pues objetivamente, no tengo manera de saberlo*” (EH, p. 230).

Quando o narrador toma a decisão de recriar o amigo e seu passado, acaba também inventando uma nova história que corresponde a seus próprios valores sociais. Acaba manipulando o discurso e falando explicitamente por eles, “*¿Los idealizaba? Estoy seguro que si, Y, también, tal vez sin proponérselo, exageraba los desastres para fortalecer sus argumentos*” (EH, p. 25).

O narrador-escrevinhador transmite os seus próprios comentários, a paixão de Saúl pela tribo e a tendência a exagerar. Desta forma, percebe-se que ele não consegue entender o mundo indígena e muito menos a posição de Zuratas. Embora, o narrador-escrevinhador trate de explicar e criar o mundo *machiguenga*, não o consegue, pois existe a incapacidade de conseguí-lo devido a sua própria origem, aos seus próprios valores morais e sociais baseados em uma cultura distinta.

Nesta história, o narrador-escrevinhador apropria-se das figuras, das vozes e da narrativa do subalterno revelando o desejo de explicar, resolver e entender tensões que impregnam o passado e ocupam o presente. Por outro lado, não se pode negar que a intenção de Vargas Llosa de

reinventar o mundo *machiguenga*, com o intuito de prestigiar e apresentar as tradições de uma cultura peruano-amazônica pouco conhecida, principalmente no meio literário mostre-se válida.

Com certeza, a partir da leitura do romance *El hablador*, os questionamentos sobre o choque de duas culturas, que antes era visto somente sob o prisma andino-peruano, pode atualmente ser analisada incluindo-se outras tribos indígenas amazônicas.

Para resolver eficazmente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral (ONG, 1988) O pensamento deve originar-se segundo pautas equilibradas e intensamente rítmicas, com repetições ou antíteses, em aliterações e assonâncias, em expressões epítéticas, ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados, em provérbios que são conhecidos por todos e constantemente lembrados.

“No querían que me fuera. “Como te vas a ir, pues”, decía tasurinchi, “Todavía no has terminado de hablar. Habla, habla, te queda a mucho por decirme”. Por él, me tendría aún en el Yavero, hablando.

No ha terminado de hacerse su casa todavía. Pero ya limpió el terreno y cortó los palos y loas hojas y preparó los manojos de paja para el techo. Tuvo que ir a traerlas de abajo, porque donde está no hay palmeras ni paja” ( EH, p.52) .

Na citação anterior o narrador-falador comenta sobre uma conversa que tivera com *Tasurinchi*. Esse acontecimento aumenta a sua credibilidade perante a platéia, tornando-o privilegiado por ter tido a oportunidade de conversar com o deus. Por outro lado, o fato narrado é referido com repetições, alusão direta às funções de ouvir e falar. O uso da letra “J”, além, de aproximar o sonido ao significado é uma característica do nativo da Amazônia peruana, que na maioria das vezes troca a letra “F” pela “J”.

São formulas que auxiliam na recordação do narrador e da platéia também, pois o pensamento prolongado, quando fundado na oralidade, até mesmo nos casos em que não se apresente na forma de versos, tende a ser altamente rítmico, uma vez que o ritmo funciona como apoio mnemônico.

O narrador-escrevinhador também toma este recurso em determinado momento da narrativa, quando ele toma uma canção machiguenga que além de redundante nos versos, transmite e representa a tristeza do povo, transcrita tanto em castelhano quanto na língua indígena. No contexto ela parece dar uma pausa à narrativa para logo continuar com a história.

Opanpogyakyena shinoshinonkarints  
 Me esta mirando la tristeza  
 Opanpogyakyena shinoshinonkarints  
 me esta mirando la tristeza  
 Opanpogyakyena kabako shinoshinonkarints  
 me esta mirando bien la tristeza  
 okisabinstsatana hinoshinonkarints [...]  
 mucho me enoja la tristeza  
 amaanatyomba tampia tampia [...]  
 me ha traído el aire, el viento (EH, p. 84-85)

A redundância é propiciada pelas condições físicas da expressão oral diante de um público vasto, pois convém ao falante dizer a mesma coisa, ou algo equivalente, duas ou três vezes. A necessidade que sente o orador de prosseguir enquanto está repassando em sua mente o que dizer em seguida, também favorece a redundância, no estilo oral. Embora a pausa possa ser benéfica, a hesitação é sempre prejudicial. Por conseguinte, é preferível repetir algo a simplesmente parar de falar enquanto estiver à procura da idéia seguinte.

Como o discurso oral só pode ser registrado na memória, precisa que tanto o emissor, como a platéia apóiem-se em múltiplos e diversos recursos, como o desenvolvimento de uma trama narrativa, o uso de diferentes tipos de fórmulas, a utilização de padrões fonéticos, sintáticos, métricos e melódicos rítmicos ou míticos, a recorrência de tópicos ou lugares comuns e também um suporte de movimentos corporais.

Os processos lógicos no contexto da oralidade seguem etapas graduais e lentas. Trata-se de um processo acumulativo e interativo no qual o sujeito e o objeto de conhecimento se fundem de forma indiferenciada. Nestas culturas também se observa uma menor disposição à individualidade e desta forma as pessoas se identificam como parte de uma comunidade.

Outra característica das sociedades orais é a importância dada aos narradores, principalmente, se são anciões que possam oferecer à platéia contribuições notáveis com o seu testemunho. Isso talvez se deva à tendência conservadora e cautelosa com respeito às transformações, pois a originalidade individual é tida como risco (ONG, p.52).

Evidentemente não carecem de originalidade, mas, ela não consiste na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com sua audiência, na sua época. A cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única singular, pois, o público deve ser levado a participar, a reagir. Os narradores também introduzem novos elementos em velhas

histórias. Desta forma, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, podendo assim aumentar indefinidamente a quantidade de repetições.

Ao manter o conhecimento imerso na vida cotidiana, a oralidade o situa dentro de um contexto de luta. Provérbios e enigmas são usados para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual em narrativa onde é comum deparar com embates entre personagens, em cujas passagens eles alardeiam suas próprias façanhas.

O narrador-falador em *El hablador* conta todo o que lhe aconteceu ao tratar de se salvar quando foi surpreendido por uma grande chuva que se transformou num dilúvio, no qual cadáveres de pessoas e animais apareciam a sua frente, episódio no qual foi salvo de se afogar ao subir sobre um jacaré, segurando-se em seguida numa garça, junto à qual voou até ser solto por ela sobre a mata e descer feito macaco pelas ramas das árvores. (EH, p. 115-6-7).

É comum na narrativa oral a descrição da violência física, do sofrimento, das doenças, das desgraças, uma vez que elas são causadas pela maldade individual de um outro ser humano. No romance, a lenda do cometa, contada minuciosamente, nos dá a conhecer o sofrimento e castigo de *Kachiborine*. Da mesma forma doenças como gripe e varíola são mencionadas como castigo merecido por não ter cumprido as leis da natureza ou os presságios dos *seripigaris*. Geralmente o herói cultural é representado pelo próprio narrador, o qual representara a memória coletiva oficial.

O elogio está de acordo com o mundo altamente polarizado, agonístico oral, do bem e do mal, da virtude e do vício, dos vilões e dos heróis. No romance, o leitor depara-se com a história da criação do mundo *machiguenga*, onde o bem e o mal são representados por *Tasurinchi* e *kentibakori*, ambos responsáveis pela existência das coisas boas e das coisas ruins existentes na terra (EH, p. 205-6).

As sociedades orais podem ser caracterizadas como homostáticas, visto que elas vivem preponderantemente num presente que se mantém em equilíbrio, descartando-se as memórias que já não são relevantes para o presente. A integridade do passado está subordinada à integridade do presente. O modo oral permite que partes inconvenientes do passado sejam esquecidas em virtude das exigências do presente. Os narradores variam suas narrativas tradicionais, porque faz parte de sua habilidade a capacidade de adaptação a novos públicos e a novas situações ou simplesmente para agradar.

Pode-se citar como exemplo, o costume de algumas tribos da família *arawak*, narrado por Saúl Zuratas, cujo costume consistia em matar as crianças que nasciam com defeitos físicos, mancos, cegos, coxos, com mais ou menos dedos, com lábio leporino etc, jogados no rio ou enterrados vivos. (EH, p. 27). Quando Saúl toma a voz do narrador-falador e se encontra rodeado pela platéia *machiguenga*, faz a seguinte reflexão,

Cuando empezaba a andar, oía que una mujer había ahogado en el río a su hija recién nacida porque le faltaba un pie o la nariz, porque tenía manchas o porque habían nacido dos hijos en vez de uno. No entendía, “¿Por qué haces eso? ¿Por qué lo has matado?” “No era Perfecto pues. Tenía que irse” yo no entendía. “Tasurinchi sólo sopló mujeres y hombres perfectos” me explicaban. “A los monstruos los sopló Kientibakori” Nunca entendería bien, quizás. Por ser como soy, teniendo la cara que tengo [...] Si los imperfectos eran impuros, hijos de Kientibakori, ¿Por qué habían hombres que cojeaban, marcados en su piel, ciegos, con las manos agarrotadas? [...] Se volvieron así después. Su culpa sería, o de algún kamagarini u otro demonio [...] su envoltura nomás es de monstruos, por dentro serán siempre puros. [...] a mi no me volvieron así los diablillos de Kientibakori. Monstruo nací. Mi madre no me echó al río, me dejó vivir. Eso que antes me parecía una crueldad, ahora me parece suerte. (EH, p. 204).

Para mudar o costume com o qual ele nunca concordara, conta a sua própria história, tentando chamar a atenção da platéia, e se a mãe dele tivesse seguido esse costume, ele não seria o que é, um falador. O pensamento oral, contudo, pode ser bastante sofisticado e, a seu próprio modo reflexivo.

Outra característica dos narradores é o início da sua fala, na qual eles sempre introduzem a narrativa com uma frase, uma oração, e a partir dela prosseguem com a história que tem a contar. O narrador-falador é dono das seguintes frases: “*Eso era antes*”, “*Eso es al menos lo que yo he sabido*”.

### 3.4 CONTRAPONTO DE NARRADORES

Como já mencionado anteriormente, no romance *El hablador* a narrativa é apresentada por duas vozes: uma representada pelo narrador-escrevinhador, que considera os *machiguengas* primitivos e que não podem se manter alheios ao contato com a poderosa e expansionista cultura capitalista do Peru. Acredita que o processo de sua assimilação à economia de mercado é inevitável e desejável e qualifica o seu próprio ponto de vista de pragmático; e uma segunda voz

representada pelo narrador-falador, Saúl Zuratas também chamado de Mascarita. Este narrador denuncia veementemente a assimilação dos *machiguengas* ao declarar que os missionários estão tratando de destruir a língua, a cultura e a harmonia que a tribo mantém com a natureza.

Zuratas reitera constantemente o contraste entre os costumes *machiguengas* e a destruição ambiental produzida pela cultura ocidental, e insiste na necessidade de manter a absoluta separação entre as culturas no afã de preservar sua integridade cultural. O narrador-escrevinhador considera esta perspectiva idealista e pouco prática, postura que se evidencia ao formular a seguinte questão: *¿Deberían dieciséis millones de peruanos renunciar a los recursos naturales de tres cuartas partes de su territorio para que los sesenta u ochenta mil indígenas amazónicos siguieran flechados tranquilamente entre ellos?* (EH, p. 23). Este seria o maior obstáculo para que os *machiguengas* pudessem manter sua cultura

Embora, critique a opinião de Saúl e insista na modernização, ambas as posições expressam pontos de vista alheios à cultura *machiguenga*, pois são vozes que não pertencem aos indígenas e sim, a indivíduos que foram criados sob regras e costumes ocidentais.

Desde o início, estabelece-se na narrativa uma oposição entre os narradores, inseridos em espaços físicos distintos a partir do qual contam suas histórias. O narrador-escrevinhador divide-se entre a opulenta Florença, cheia de tesouros do renascimento italiano, onde se encontra aproveitando um merecido descanso, Lima, a capital do Peru, e também passagem por outras cidades da Europa. O narrador-falador desenvolve sua narrativa desde a selva amazônica peruana, palco para contar histórias, lendas e anedotas entre os índios *machiguengas*.

O romance pode ser lido como uma crônica do descobrimento, como um relato que desemboca na revelação de um segredo, de uma surpresa final, realizada pelo narrador-escrevinhador. Tanto a evocação da narrativa presente, em Florença, como no passado peruano da história abundam em detalhes *¿Conocí a Don salomón no mucho después que a Saúl, un domingo. Él me había invitado a almorzar. La casa estaba en Breña, a la espalda del colegio La salle?* (EH, p. 12). No que se refere ao marco referencial da história dos *machiguengas*, reitera a localização geográfica da tribo.

O romance assemelha-se à crônica no que se refere à disposição linear das partes, relacionando-as com sucessivas expedições do narrador-escrevinhador, o qual respeita a cronologia, faz menção de arquivos, cita o nome de diversos antropólogos, faz palavras de agradecimento típicas das crônicas de viagem nas quais o locutor apresenta-se reiteradamente

como testemunha privilegiada e garantidora da verdade. Ao fim e ao cabo parece encontrar um eco nas incessantes afirmações de controle por parte do narrador-escrevinhador. *Ahora sé que aquellos índios [...] eran los machiguengas, Ahora sé que fingía no interesarse por el tema?* (EH, p. 93)

O narrador-falador não é o narrador principal do romance. Os capítulos nos quais se ouve a sua voz, as suas histórias aparecem como contextualização dentro da narrativa. Poder-se-ia dizer que é uma aproximação mágica na qual o autor conduz os seus leitores, procurando levá-los a fazer parte do grupo de homens e mulheres os quais, atônitos, ouvem o falador, o mesmo que cumpre as funções de poeta e zelador da memória de varias gerações.

Inicialmente o narrador-escrevinhador apresenta-se como um refinado homem do mundo moderno. Trata-se de um universitário que ganhou uma bolsa de estudos para fazer doutorado na Europa e que, além disso, gosta de viajar, e ao defender o *status quo* social e criticar o que considera bárbaro por parte dos indígenas poderia ser rotulado como um cidadão “politicamente correto”. A medida que a narrativa vai se desenvolvendo, e que o narrador vai conhecendo mais sobre as atividades das comunidades indígenas, passa a se indagar sobre os aspectos intrínsecos de sua forma de vida e termina tomando consciência da importância da memória e das raízes da cultura indígena amazônica.

Os narradores representam, cada qual a seu modo, a sociedade ocidental. Porém, de formas diferentes o narrador-escrevinhador parece não se encontrar à vontade dentro da sociedade peruana, fato perceptível ao registrar-se que ele, não volta ao país após a vigência da bolsa de estudos, preferindo refugiar-se então em Florença. Por outro lado, Saúl também parece não se sentir satisfeito na sociedade à qual pertence, pois, de certa forma, é duplamente vítima. Primeiro pela marca de nascença, em forma de lua, que cobre metade de seu rosto e do preconceito em relação aos judeus. Desse modo, prefere deixar o Peru para acompanhar o pai cujo desejo é morrer em Israel.

Tenta levar os *machiguengas* a refletirem sobre o seu comportamento, ao explicar que pela marca de nascença que possui, caso tivesse nascido *machiguenga*, eles o teriam matado, enquanto sua mãe tinha cuidado dele com carinho. Os *machiguengas* revelam que não aceitam a explicação e que podem ouvi-lo, mas, não o entendem. A importância deste resultado evidencia-se na história de *Tasurinch-Gregório* (EH, p. 196)

Quando o narrador-falador relata esta história em primeira pessoa, dá-lhe dimensão pessoal, pois, ele descreve o desespero e a dificuldade de sobrevivência de um jovem que, de repente, depara-se com uma nova forma física, a de inseto. Narra também a maneira como sua família e os demais personagens lidam com a sua nova condição física.

A partir deste episódio faz-se específica a referência literária a Franz Kafka (1883-1924). O narrador-falador toma como exemplo *A metamorfose* (1915) para contar a sua própria história. Embora, os *machiguengas* o escutem, não conseguem entendê-la nem relacioná-la com a sua experiência, pois a narrativa baseia-se em outra cultura. Além de mencionar o romance de Franz Kafka, o narrador evoca idéias ocidentais como a oposição ao infanticídio. Nesta metamorfose evidencia-se a conversão física e da mesma forma a mudança de uma pessoa afastada do seu mundo original.

A manipulação do narrador-escrevinhador na conversão de Saúl se faz evidente, pois desde o início ele apropria-se da voz de Zuratas, criando uma narrativa que introjeta seus próprios juízos culturais, criando a imagem de Saúl, uma imagem de narrador-falador. A metamorfose produz uma narrativa, que não corresponde à cultura *machiguenga*. O *seripigari* não entende e não sabe explicar a transformação ocorrida com o narrador-falador.

A função do narrador-falador é a mesma que caracteriza os narradores de qualquer outra cultura, ou seja, continuar com os mitos e tradições da sociedade à qual pertencem, “*eran la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad [...] Son algo palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión*” (EH. p, 91-2).

## IV CAPÍTULO

### A IDENTIDADE CULTURAL

*“No no es arbitrario ser nuestra historia como un proceso regido por el ritmo o la dialectica de lo cerrado y lo abierto, de la soledad y la comunión. No es difícil advertir, por otra parte, que el mismo ritmo rige las historias de todos los pueblos. Pienso que se trata de un fenómeno universal. Nuestra historia no es sino una de las versiones de ese perpetuo separarse y unirse con ellos mismos que ha sido, y es, la vida de todos los hombres y los pueblos”*

Octavio Paz en, *Itinerario*

#### 4.1 A IDENTIDADE CULTURAL

Encontramos no dicionário Larousse o significado de Identidade como: 1.Caráter do que é idêntico.2.Relação que se estabelece entre duas ou mais coisas ou seres de similitude perfeita. 3.Caráter permanente e fundamental de alguém, de um grupo, etc que revela individualidade, singularidade.

Esta palavra traz no seu próprio sentido a marca da complexidade, uma vez que pode significar tanto a qualidade do idêntico e do comum, como o conjunto de caráter próprios e exclusivos, construção simbólica, que supõe tão vivamente a adesão de sentimentos que se constrói, invariavelmente, em relação a um "outro".

Assim, a identificação pode surgir de fora para dentro, ou seja, a partir do outro; ou de dentro para fora, ou seja, em relação ao outro. No caso da América hispânica as identidades construídas a partir do outro são inúmeras, a começar pelo próprio termo "América-Latina", sinônimo de uma construção múltipla, plural, e variável.

Nem sempre as construções identitárias feitas a partir de uma visão de fora têm como objetivo impor uma visão de dominação ou de inferioridade, cujo exemplo pode ser a obra do pesquisador de história natural Alexandre Von Humboldt<sup>29</sup> que olha para o "Novo Mundo" de forma deslumbrada.

Muitos são os textos que discutem o olhar para o "outro". Irleamar Chiampi, no livro *O Realismo Maravilhoso* (1980) analisa a literatura real-fantástica com uma reflexão sobre a posição central das discussões sobre identidade no pensamento latino americano. Para ela, o desejo identificador atua como uma força propulsora da cultura latino-americana, a qual estaria sempre pensando a si mesma.

---

<sup>29</sup> Pesquisador de origem alemã, explorou para estudos grandes regiões de América e Ásia. A sua permanência no Peru foi breve, apenas 5 meses, de agosto a dezembro de 1802. O principal objetivo da incursão expedicionária de Humboldt e do seus investigadores foi o estudo do Peru do século XIX e suas regiões menos conhecidas. Pode-se obter mais informação pelo site [www.jmarcano.com/biografia/humboldt.html](http://www.jmarcano.com/biografia/humboldt.html)

O imaginário latino-americano, transmitido nas línguas européias a partir da chegada do primeiro navegador é dado como verdadeiro através dos diários de bordo e se edificam como uma extensão do imaginário europeu.

Os colonizadores que escrevem as primeiras crônicas sobre o novo Mundo, o fizeram a partir de uma mentalidade barroca, ou seja, concebiam o mundo de forma bipolarizada e maniqueísta: Se a Europa e suas instituições eram, para ele, a representação do bem, a América passava imediatamente para a posição do mal. Assim, ao construir uma imagem depreciativa da América, o europeu exaltava a posição da Europa como local onde prevalecia o bem e a lei de Deus, numa dupla construção identitária.

No entanto, em oposição ao discurso feito sob os olhos do conquistador durante os três séculos de colonização surgem vozes alternativas e firmes como a do Frei Bartolomé de las Casas o qual registra um outro olhar a favor dos colonizados. Há ainda a tradição oral das culturas indígenas abafadas pela colonização e às vezes transcritas pelos missionários e que se manteve viva como forma de resistência cultural mencionada no capítulo anterior.

É preciso não esquecer, no entanto, que os textos sobre identidade produzidos na América Latina no século XIX, trazem como herança a construção identitária colonial cheia de juízos de valor e de considerações negativas, e com ela dialogam, mesmo que seja para negá-la. Assim, temos Simón Bolívar (1783-1830), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) e José Martí (1853-1895), os três principais articuladores dos processos de independência e de pós-independência, partindo dos discursos coloniais para edificar a identidade entre os Estados latino-americanos.

A América latina bolivariana precisava da união interna e da ruptura necessária com as origens coloniais, quer fossem políticas, como os efetivados durante os processos de independência, nos quais participaram aristocratas, clero, intelectuais, militares e camponeses, sob a influência das idéias revolucionárias liberais dos Estados Unidos e da França ou, então, culturais, nas quais era urgente haver uma distinção entre a América Espanhola e a Espanha na construção de uma base própria de identidade. Surgia, assim, ideal do latino americano, com suas características próprias, composta principalmente pela herança nativa e sendo capaz de caminhar com seus próprio pés.

O pensamento de José Martí defendia que conhecer o país e governá-lo conforme o conhecimento era o único modo de livrá-lo de tiranias. Com base nessa idéia seria possível ao

latino- americano livrar-se da dominação à qual estava subjugado e que a independência política não tinha sido capaz de derrotar, uma vez que, de certa forma, muitas das antigas estruturas sociais coloniais continuavam sobrevivendo após a independência política.

No discurso de José Martí, a experiência passada surgia como ponto comum de princípio de formação identitária, teoria inicialmente semelhante à proposta por Bolívar, embora apresentasse diferenças contextuais, pois, enquanto a América de Simón Bolívar era marcada pela insegurança dos processos de independência e de consolidação das nacionalidades, a América de José Martí estava predestinada ao sucesso, através do afastamento do modelo norte-americano e da procura pelas raízes e especificidades de todas as esferas latino-americanas para construir a identidade, entre as quais destacava-se também o passado colonial.

Domingo Faustino Sarmiento, ideólogo positivista e presidente da Argentina entre 1868 e 1874, propunha o branqueamento, a purificação da população indígena como forma de eliminar o que ele considerava um obstáculo para o “progresso”. Em seu livro *Facundo: “Civilización y Barbárie”*(1845), manifesta que a empresa edificadora de uma América moderna situar-se-ia na luta entre a civilização europeia e a barbárie indígena, entre a inteligência e a matéria, no encontro entre duas forças, a civilizada, constitucional, europeia; e uma outra bárbara, arbitrária, americana.

Se, para Simón Bolívar a questão versava em torno das independências e dos primeiros passos das nações independentes, a alteridade era construída em relação à Espanha. Para Sarmiento, o "outro" era representante da barbárie, o índio; e para Martí, era preciso livrar-se dos Estados Unidos, os quais tinham projetos ideológicos claramente dominadores. Dessa forma pode-se afirmar que cada pensador constrói seu discurso de acordo com sua formação intelectual, no sentido de eleger um "outro" mais ou menos apropriado à sua ideologia

Após as atribuladas guerras pela independência política, ocorridas em diferentes momentos do século XIX, nas primeiras quatro décadas do século XX a preocupação intelectual voltou-se para a consolidação dos Estados Nacionais. Em tal contexto, a cultura tornou-se elemento de especial importância, cujo indicador, em vários países e em diferentes momentos, foi o início de um processo de modernização marcado pela busca de atualização artística e pela necessidade de afirmação da consciência nacional.

Os artistas e poetas voltam seus olhares para um pensamento estético peculiar, apesar dos elos com o mundo europeu. Naquele momento procurava-se definir qual seria a identidade

cultural própria de cada um desses países e qual a dinâmica mais pertinente aos seus processos culturais.

Além das fontes vivas da cultura presentes na linguagem, e das mais variadas manifestações artísticas populares e nas raízes étnicas, os principais representantes das elites culturais consideraram a necessidade de se valerem de elementos cosmopolitas internacionais para construir uma arte e uma cultura próprias que, ao mesmo tempo, mostrasse a identidade e colocasse em foco a atualidade cultural, considerada essencial para absorver o que vem de fora para criar o novo e se inserir no mundo contemporâneo.

Uma das perspectivas teóricas que marcam o desenvolvimento da crítica de arte, na primeira metade do século XX, esteve diretamente ligada aos processos de modernização social e de afirmação das culturas nacionais. Dentro desta contingência é que se formularam os projetos de modernização estética. Os artistas criaram e os críticos difundiram programas artísticos, assumindo, ao mesmo tempo, uma posição comprometida como agentes da sociedade.

Jose Carlos Mariátegui (1894-1930) foi uma das principais expressões intelectuais peruanas entre os anos 1920 e 1930, e sua reflexão estética emergiu lado a lado com a prática política, pois, ele foi um socialista ativo e um dos fundadores do Partido Socialista em seu país. Pode-se entrever em sua obra crítica os valores postos em foco pelo processo de modernização, na busca de uma consciência nacional. O discurso crítico foi um importante espaço para se localizar o ideário estético deste intelectual em relação à realidade social de seu tempo. Buscando explicar o presente, Mariátegui revelava quais eram os seus referenciais teóricos básicos sobre a arte contemporânea, ao mesmo tempo em que explicitava os seus prognósticos para o futuro da sociedade.

Como crítico Mariátegui procura fundamentar as informações históricas, sociais e estéticas, com base nas direções da história do pensamento de sua época, promovendo com tais fundamentos a explicação e a análise dos fatos. Seu discurso procurava motivar a recepção estética, no desejo de que o público acostumado à arte acadêmica se aproximasse da realidade artística de seu tempo. Para ele, a imprensa seria o veículo para a difusão de suas idéias.

Sua posição estética elaborou-se, ao lado de seu trabalho como cronista político, em seus numerosos artigos e crônicas. De 1923 em diante, quando regressa de um período de quatro anos na Europa, colaborou em diversas revistas tais como *Claridad*, *Varietades* entre outras. Em 1926, começa a publicar a revista *Amauta*, que se tornou um espaço aberto para debates políticos,

ao mesmo tempo em que esteve sempre alerta aos movimentos intelectuais e artísticos da época, tanto na América Latina quanto na Europa.

Um aspecto importante de seu pensamento foi o fato de fazer a apreciação crítica do processo artístico de seu tempo (especialmente da literatura), empenhado em fomentar a emancipação criadora da arte peruana, em contraposição à mentalidade colonial e oligárquica ainda presentes.

Mariátegui propunha suplantar a mentalidade colonial e afirmar o caráter nacional da arte com o cosmopolitismo, o regionalismo e o indigenismo, defendendo a liberdade imaginativa como caminho essencial para o conhecimento da realidade global. A contribuição de Mariátegui fez parte de um movimento nacionalista-democrático, definindo uma postura que marcou os anos 1920 no Peru, ou seja, aquela que procurou trabalhar a criação artística peculiar ao país, porém, atualizada contemporaneamente.

Para Mariátegui, a informação aberta e a liberdade estética são ingredientes essenciais para uma arte contemporânea. Alargando esta posição na direção política, marcada pelo marxismo, que adotou filosófica e politicamente, enalteceu a fecundidade criadora das ‘massas’ no movimento histórico. Segundo ele, quando a conquista aniquilou a cultura incaica, destruiu-se o Peru autóctone. O resgate da peruanidade far-se-ia, segundo acreditava, com a valorização dos elementos do mundo inca.

O crítico destaca a importância do indigenismo nas correntes artísticas da época e diz que o nativismo no Peru teria que apresentar uma afirmação de autonomia, uma vez que seria no índio que se encontraria o verdadeiro cimento da nacionalidade peruana. O índio não representava unicamente um tipo étnico, um tema, um personagem. Segundo ele, representa um povo, uma raça, uma tradição, um ‘espírito’. É pelo indigenismo que se deve reivindicar o autóctone, uma vez que o indigenismo tem uma significação mais profunda: traduz um estado de alma, um estado de consciência nova do Peru. Seu discurso influenciou diretamente as artes plásticas, promovendo um movimento de renovação artística, liderado pelo artista José Sabogal (1888-1956) e motivado pela tese indigenista.

Em um outro momento, a noção de identidade encontra-se desafiada por uma nova agenda da contemporaneidade e suas expressões pós-modernas, na qual a globalização e a desterritorialização anunciam a criação de um não-lugar como articulador de uma identidade ou de uma não identidade. Inicia-se então a discussão em torno do local/universal ameaçando desconstruir a própria noção de identidade.

Neste jogo de desconstrução e reconstrução do discurso latino-americano aparece o conceito de culturas híbridas de Néstor Garcia Canclini que propõe pensar a América Latina de maneira diferente, partindo-se de novas chaves de análise, sem desprezar a condição de cultura periférica e incorporar novas experiências em torno a idéia de latino-americanidade.

A integração entre o regional e o universal chegou aos anos sessenta munida de todo tipo de experiências estéticas e revolucionárias próprias daquela década e o conceito de identidade que se apresentava cada vez mais firme, em todos os âmbitos de expressão cultural, A produção intelectual dialoga com linguagens e experiências estéticas e discursivas internacionais. O intelectual latino-americano parecia ocupar o núcleo principal da cultura ocidental. Foi exatamente naquela década aconteceu o *boom* da literatura Latino-americana.

Nos anos oitenta, uma equipe de latinoamericanistas se propôs revisar os pressupostos que desde o século XIX, fundavam a historiografia literaria do continente. As reuniões de Caracas e Campinas, com a participação de grandes nomes como Angel Rama, Antonio Candido e Ana Pizarro, dentre outros, propiciaram novas reflexões a partir da consideração da literatura latino-americana como conjunto de sistemas culturalmente diferenciados. Aprofundaram-se as relações entre oralidade e escrita e se revisou a noção de período, entendido não como uma entidade préconstituída e sim como uma ferramenta metodológica construída pela crítica.

Os questionamentos levantados levaram à discussão sobre o campo de estudo visando os discursos e sua dinâmica no contexto dos processos sócio-culturais das regiões e micro-regiões do continente. Estas reuniões eram o aviso de uma nova forma de conceber a historiografia do continente, pois, a partir daquela época muitos projetos se concretizaram como trabalhos iniciados por estes pesquisadores que proseguiram neste viés.

No caso do Peru, o crítico Antonio Cornejo Polar (1936-1997) utiliza nos seus estudos a categoria de heterogeneidade para se referir a literaturas, entendidas em seu sentido mais amplo, incluindo as variantes orais que funcionam nos limites de sistemas culturais dissonantes, e por vezes incompatíveis entre eles ou nas quais confluem de modo conflituoso dois ou mais universos socioculturais. O estudioso chama a atenção para a necessidade de inclusão das literaturas nativas coloniais e modernas na história da literatura latino-americana e chama a necessidade de reformular o cânone tradicional instituído pelos artífices da nacionalidade.

Para interpretar ou definir a identidade peruana o crítico sustenta que a revelação e crítica da realidade do país tem sido e continua sendo uma tenaz obsessão da narrativa peruana a partir,

pelo menos, do século passado. Evidentemente, tais funções implicam, às vezes de maneira soterrada ou tangencial, na construção de uma imagem e de um projeto de nação. A modernidade latino-americana apresenta especificidades, pois corresponde a uma modernização social burguesa que se afirma, paralelamente à permanência de tempos culturais próprios às demais etnias presentes na sociedade, como a africana e indígena, envolvidas no processo formativo da cultura. Trata-se de uma modernidade que acontece em meio à transculturação de valores culturais, uma modernidade com heterogeneidade cultural.

O conceito de identidade aplicado à história da literatura peruana cumpre uma função canônica, pois, a partir de certas noções preconcebidas do peruano, do andino e do nacional, consagram-se obras e autores que devem perdurar dentro do canon. Assim, para muitos críticos existem autores mais peruanos que outros, e inclusive autores que nem seriam considerados peruanos.

Muitas vezes até o nome do escritor Mário Vargas Llosa é discutido porque as suas obras não são andinas e não estariam contribuindo para formar e definir a identidade peruana. Deve-se ressaltar que se trata de uma questão utópica uma vez que não existe escritor nacional quimicamente puro, cuja literatura não esteja contaminada por leituras de outras culturas e tradições, de outros tempos e línguas.

#### **4.2 TRANSCULTURAÇÃO ÀS AVESSAS?**

O termo transculturação foi cunhado, como mencionado anteriormente, pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, no seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, no qual o autor faz a clara distinção entre aculturação e a transculturação. A primeira é o processo pelo qual uma cultura dominada recebe passivamente certos elementos de outra, levando a uma deculturação. No entanto, a transculturação é o processo pelo qual uma cultura adquire, de forma criativa, certos elementos de outra cultura, isto é, através de certos fenômenos de deculturação e outros de neo-culturação.

Angel Rama assumiu a idéia da “transculturação” e a utilizou no seu artigo de 1971 “*Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana*” no qual entende a transculturação

narrativa como uma alternativa ao *regionalismo* e ao *vanguardismo*, caracterizado pela vulnerabilidade cultural.

Frente a estas opções a *transculturación narrativa* opera, segundo entende o crítico, graças a uma “plasticidade cultural” que permite integrar as tradições e as novidades, incorporar novos elementos de procedência externa a partir da rearticulação total da estrutura cultural própria, apelando a novas focalizações dentro da sua herança.

Os exemplos citados pelo autor, de narradores da transculturação são: João Guimarães Rosa (1908-1967), José María Arguedas (1911-1969), Juan Rulfo (1917-1986), e Gabriel García Márquez. Posteriormente, Rama ampliou consideravelmente sua pesquisa, afirmando que na verdade as principais operações que se efetuam na transculturação são quatro: perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações. Estas quatro operações são concomitantes e todas importantes para a reconstrução geral do sistema cultural. Destaca, entretanto que dentre todas, a função criadora é sem dúvida a mais importante no processo de transculturação.

O crítico Antonio Cornejo Polar, por outro lado, manifestou-se contrário ao conceito de transculturação em breve texto, de 1994, intitulado “*Mestizaje, transculturación, heterogeneidad*”. Nele declarava o crítico que o conceito de mestiçagem tinha perdido força explicativa, e se perguntava se o conceito de transculturação era o dispositivo teórico mais adequado para substituí-lo.

Naquela oportunidade respondeu negativamente à questão, considerando que o conceito de transculturação supõe uma síntese a qual ele entendia que não se cumpria em muitos casos, porque se elegia como espaço desta síntese o conceito de cultura hegemônica. Por este motivo ele pensava que era preferível seu próprio conceito de heterogeneidade o qual, segundo ele era mais adequado, visto existir dentro de cada país vários sistemas literários, entre os quais destaca-se o culto, de literatura popular e o da literatura em línguas nativas.

O crítico continuou seus estudos recebendo a influência de grandes críticos tais como, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Nelson Osorio e Alejandro Losada, que esteve no Peru em 1971 e 1976, e também recebera influência do brasileiro Antonio Candido, além da reflexão das idéias críticas de José Carlos Mariátegui.

Cornejo Polar é explícito ao afirmar que, embora, existam esforços por construir uma Teoria Literária Latino-americana, a tarefa parece ser impossível ainda mais em se tratando da

literatura peruana denominada por ele de heterogênea, caracterizada por uma dispersão, uma pluralidade e uma diversidade múltipla nos sistemas literários que possui.

O Peru atual é um país mestiço, um país plurilíngüe e multicultural onde se mesclam diversos tipos de raças, as quais, ao mesmo tempo, dão origem a potenciais vitais inesperados, manifestações culturais saborosas, coloridas e melódicas que produzem dinamicamente novas formas discursivas. No Peru não se pode falar da cultura peruana e sim de culturas peruanas, conseqüentemente não se pode falar de uma literatura peruana, mas, de literaturas peruanas.

Sem dúvida, a representação do índio como um ser completo e imerso no seu próprio universo espiritual é constante na narrativa de alguns escritores peruanos, caso do escritor José María Arguedas, cuja narrativa é feita a partir do indígena andino.

Já no caso do escritor Mario Vargas Llosa em *El hablador*, a representação é a da cultura amazônica *machiguenga*, através da personagem Saúl Zuratas, o narrador-falador. Em comum o fato de ambas as narrativas apresentarem o índio como um ser marginalizado, seja pelo seu exotismo, pelo seu sofrimento, pela sua vida isolada ou pela sua condição social subhumana perante os olhos dos demais seguimentos da sociedade civil peruana.

Em *El hablador* o narrador-escrevinhador apresenta Saúl no início da narrativa, como um estudante da classe média limenha, que tem acesso à educação, cujo modelo segue os padrões europeus. Trata-se de um estudante universitário filho de judeu e de mãe mestiça. Pois bem, partindo do conceito de Todorov (1993) que a percepção do outro como ser diferente do “eu” ocorre basicamente de duas maneiras: considerando o outro como conceito abstrato ou como pessoa física concreta.

Na primeira visão, o “outro” funciona como conjunto de dados construídos a partir da separação do “eu” sem ligação direta a eventuais características enfrentadas concretamente. Dentro desta perspectiva, qualquer atitude do “eu” em face de outras pessoas refere-se a elas como representantes personificados deste conceito abstrato.

A segunda percepção entende o “outro” como pessoa ou grupo concreto físico. Neste caso, também existem duas possibilidades de concebê-lo, estabelecendo como marca o ponto de vista tomado em referência ao “outro”. A primeira concepção que corresponde à visão do “outro” como objeto pode ser denominada pelo “outro exterior”. Ela consiste na noção de que um ser humano não pertencente a um determinado grupo de “nós”. A outra perspectiva trata do “outro

interior”, equivalente à representação de traços diferentes dentro de um grupo. Aqui o “outro” é percebido como sujeito, o que corresponde à descoberta da própria identidade.

É possível que dentro desta perspectiva Zuratas não se identifique com o grupo, seja da sociedade judia, seja da faculdade, seja da sociedade limenha, pois ele não se identifica integralmente com nenhum deles. Além disso, trazia uma marca de nascença no rosto que o transformava num sujeito diferente dos demais e que o levava a afastar-se da sociedade “civilizada”. A marca de nascença não deve ser menosprezada em sua caracterização visto que estão na introdução do narrador-escrevinhador ao descrever inicialmente seu amigo, apelidado 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” (EH, p. 11)...tenía que ser una tragedia en su vida, la excrucencia que hacia de él un motivo ambulante de burla, de asco, y que debía afectar todas sus relaciones”(EH,p. 28)

Durante o seguimento da narrativa o amigo sofre o preconceito daqueles que por algum motivo se deparam com ele face a face.

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 espantaban a su paso, para mirarlo mejor, y abrían mucho los ojos, sin disimular el asombro o la repulsión que les inspiraba su cara [...] siempre las impertinencias con alguna salida chistosa”. (EH, p. 16)

Embora, ele não demonstrasse seu incômodo com essas freqüentes atitudes, descobre-se que de alguma forma, em silêncio, procura um refúgio e o encontra na identificação com os *machiguengas*, cujo motivo óbvio parece ser o de que ambos são vítimas do preconceito, ambos frágeis diante da sociedade dita “civilizada”.

Ao examinar o conceito de identidade (HALL, STUART. 199?, p. 68-75), é possível destacar dois componentes determinantes. Por um lado, existe a noção da identidade cultural que corresponde à perspectiva de uma história em comum que representa a experiência de um determinado coletivo. A partir desta vivência acumulada, estabelece-se um contexto cultural que funciona como código comum e influi, de alguma maneira, em todo indivíduo pertencente ao coletivo.

Esta visão representa uma concepção de relativa continuidade e da representação homogênea de uma entidade unida. Em delimitação, existe outra componente que se refere à heterogeneidade

dentro de todo coletivo. Esta segunda percepção apresenta um conceito de construção e transformação permanente mediante uma negociação contínua da identidade de cada sujeito, acontecendo um posicionamento individual, de maneira que a identidade do sujeito se define como balanceamento de uma representação individual segundo pontos de identificação dentro de um contexto cultural estabelecido.

De um lado, os *machiguengas* encontram-se perfeitamente estruturados, seguem seus costumes, preservam suas lendas e perpetuam sua cultura. Cada um dos seus integrantes sabe quem é, qual a seu papel dentro da comunidade, a sua história não é esquecida e sim lembrada para não cometerem os mesmos erros cometidos no passado e que tenham causado dor aos seus antepassados.

Por outro lado Saúl, como já mencionado anteriormente, não se encaixa dentro dos padrões da sociedade na qual vive. Em busca do seu verdadeiro lugar na sociedade e fascinado pelos valores e forma de vida da cultura indígena amazônica, parte à conquista de um lugar dentro dessa sociedade indígena e acaba se transformando no *hablador*. Zuratas, na voz do narrador-escrevinhador, 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”*. (EH, p. 30).

Ao não conseguir estabelecer uma identificação verdadeira e duradoura com os membros da sociedade judia, será com os machiguengas que tentará estabelecê-lo.

Dentro do conceito de identidade, a condição de negociar seu posicionamento individual dentro de um contexto homogêneo implica uma diferenciação do sujeito dentro do coletivo. Esta visão coincide com o conceito do “outro interior” que explora as configurações de alteridade dentro de um outro sujeito. Estas duas perspectivas são a base da diferença. Esta categoria trata dos estados e pontos de partida heterogêneos dentro de um grupo, os quais implicam aspectos internos como diferentes níveis de conhecimento e poder dentro da comunidade tanto quanto um distinto grau de relacionamento com o exterior.

Aqui a figura do narrador-falador encaixa-se da seguinte maneira: fisicamente não há semelhança com a tribo devido a diferença da cor de suas peles, de seus cabelos, e demais traços. Além disso, sua procedência é totalmente alheia à indígena, pois possui uma educação universitária realizada na capital peruana, porém, tudo leva a crer que isso não faz diferença na

identificação de Saúl com os *machiguengas*, com os quais estabeleceu contato através do conhecimento da cosmogonia, dos costumes e as tradições desta cultura que foram incorporados ao longo de muitos anos.

De acordo com o narrador-escrevinhador, a transformação de Saúl fez-se ao longo de vários anos, durante os quais Zuratas aprendeu a arte de narrar com outros faladores, adquiriu sabedoria com os *serigiparis*, até conseguir que suas histórias e sua experiência fossem ouvidas da mesma forma que eram ouvidas quando as palavras provinham de um falador verdadeiramente *machiguenga*.

Retomando o conceito já mencionado de transculturação, acredita-se que Saúl Zuratas não sofreu uma transculturação às avessas, e sim que tenha existido uma total identificação por parte dele com a cultura *machiguenga*, processo no qual acaba encontrando sua verdadeira identidade.

## 5. Conclusão

Antes do continente americano entrar em contato com a cultura européia, o território era ocupado por importantes civilizações como a Maia, Azteca e Inca, donas de um grande leque de manifestações culturais, desde expressões artísticas como as danças, representação dos mitos, atividades de caráter cerimonial até rituais onde a oralidade era o principal veículo de conservação e transmissão dos conhecimentos culturais, pois tinham como prerrogativa a transmissão das tradições por meio de cantos, poemas, contos e lendas.

Com a chegada dos espanhóis inicia-se um processo de choque entre as culturas européias e indígenas, processo esse que se fará sentir a partir das diferenças dos costumes, tanto morais quanto de expressão como as línguas e a religião. Mas a diferença fundamental parece ter sido travada, sobretudo, entre aqueles que tinham a palavra falada como principal instrumento de comunicação e os detentores da arte da palavra escrita.

A escrita passa a ser testemunha fundamental de tudo o que acontecia no período da conquista, colonização e períodos subsequentes, tornando-se, portanto, a detentora da memória tanto dos povos vencedores quanto dos vencidos, pois tudo deveria ser gravado e autenticado nos escritos. Sabe-se que já na chegada dos europeus ao novo continente, houve a preocupação de relatar tudo por escrito. Nesse sentido pode-se dizer que o batismo do novo continente deu-se com a escrita do diário de bordo de Cristóvão Colombo. Posteriormente, outros navegantes, conquistadores e exploradores continuaram registrando as informações que iam adquirindo sobre o novo continente.

O homem hispano-americano lentamente inicia um processo de transformação frente à nova cultura e, neste processo em que se faz necessário o aprendizado da nova língua tanto da forma oral quanto da escrita, pois houve certo interesse por parte dos espanhóis em que os caciques indígenas também aprendessem a nova língua, já que a participação deles era fundamental como mediadores entre espanhóis e indígenas.

A cidade oral não demora em transformar-se na cidade letrada e os seus integrantes pasam a ter um papel importante dentro da história do continente. Letrados como Tupac Amaru, José Martí, José de San Martín (1778-1850) e Simón Bolívar lideram movimentos revolucionários e correntes libertadoras que no século XIX concretizam a libertação das nações de hispano-americanas.

Em finais do século XIX e no decorrer do século XX as elites latino-americanas espalhadas pelo continente começam a costurar uma nova identidade cultural na busca de uma identidade própria que caracterizasse e manifestasse as suas raízes, a partir da confecção de uma arte própria, ancorada, inicialmente, nas concepções europeias que regiam a produção artística ocidental.

No Peru, críticos como Jose Carlos Mariátegui realizam uma espécie de balanço em seus escritos com o intuito de resgatar as suas origens e reafirmar o caráter nacional da arte. Esse crítico defende a procura de uma criação singular e diz que o resgate da peruanidade se dá com a valorização dos elementos do mundo inca, quase exterminados pelos espanhóis, pois entende que é no índio que se encontra o verdadeiro cimento da nacionalidade peruana.

Segundo o crítico Angel Rama, os escritores latino-americanos, após realizarem um balanço em suas obras, iniciam um processo de transculturação narrativa nos romances produzidos, cuja principal característica é a presença da oralidade em suas obras, tanto na fala dos personagens quanto na cosmovisão dos mesmos.

Na década de sessenta do século passado, esse processo chega ao ápice quando a América Hispânica passa a ser protagonista de um fenômeno literário que ficou conhecido como o *boom* da literatura hispano-americana, principalmente através das obras de escritores como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, entre muitos outros, nomes hoje consagrados mundialmente.

O romance *El hablador* do escritor Mario Vargas Llosa cujo título já anuncia aos leitores o tema que será abordado, efetiva a vontade do escritor em trabalhar determinados aspectos da oralidade. O romance gira em torno do personagem Saúl Zuratas quando este entra em contato com a cultura *machiguenga* e começa então a questionar-se sobre a importância do passado e do presente daquele povo em relação à constituição do atual Peru.

Quanto ao narrador escrevinhador, ele narrará ao longo do romance a sua obsessão por escrever a respeito de uma figura enigmática e importante na cultura *machiguenga*, o falador. Este narrador insiste em afirmar que Mascarita, após conviver com a tribo e, ao longo do tempo, encontra realmente a sua identidade. A partir desse momento passa a dedicar-se à preservação e continuação dos mitos e lendas *machiguengas*.

O tema central da narrativa será o choque entre duas culturas existentes no mesmo país. De um lado a herança europeia e do outro a cultura indígena *machiguenga*, a mesma que vive de

maneira primitiva seguindo os seus costumes e a sua própria cosmovisão, evidenciada pela importância da tradição oral, comunicação que se dá através da ação do falador, figura central que procura deter os processos de esquecimento, ao procurar refazer constantemente o passado da tribo.

Em *El Hablador*, Mário Vargas Llosa procura refazer artisticamente o discurso oral e constrói um texto que nos leva a pensar sobre a importância e a multiplicidade dos modos que existem no trabalho de retenção da memória. Além disso, e, paradoxalmente, sua obra reside no fato de tentar resgatar a oralidade da cultura *machiguenga* fazendo uso da palavra escrita, supostamente uma das responsáveis pelo desaparecimento das culturas que não possuíam a palavra escrita.

## 6. CRONOLOGIA DAS OBRAS DE MARIO VARGAS LLOSA

### ROMANCES E RELATOS

- Los jefes, 1959.
- La ciudad y los perros, 1963.
- La casa verde, 1965.
- Los cachorros (pichula cuéllar), 1967.
- Conversación em la ctedral, 19969.
- Pantaleón y lãs visitadoras, 1973.
- La tia Julia y el escritor, 1977.
- La guerra del fin del mundo, 1981.
- Historia de Mayta, 1984.
- ¿Quién mató a Palomino Molero? , 1986.
- **El Hablador, 1987.**
- Elogio de la madrasta, 1988.
- Lituma en los Andes, 1993.
- Los cuadernos de don Rigoberto, 1997.
- La fiesta del chivo, 2000.
- Diário de Irak, 2003.
- El paraíso em la outra esquina, 2003.
- Travesuras de la niña mala, 2006.

### TEATRO

- La señorita de Tacna, 1981.
- Katy y el hipopótamo, 1983.
- La chungu, 1986.
- El loco de los balcones 1993.
- Ojos bonitos, cuadros feos, 1996.

## **ENSAIOS E MEMÓRIAS**

- García Márquez: historia de un deicidio, 1971.
- El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell, 1971.
- Historia secreta de una novela, 1971.
- La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary", 1975.
- Entre Sartre y Camus, 1981.
- Contra viento y marea (1962-1982), 1983.
- La suntuosa abundancia 1984.
- Contra viento y marea. Volumen II (1972-1983), 1986.
- Contra viento y marea. Volumen III (1964-1988) 1990.
- La verdad de las mentiras: Ensayos sobre la novela moderna, 1990
- Carta de batalla por Tirant lo Blanc, 1991.
- El pez en el agua. Memorias, 1993.
- Desafíos a la libertad, 1994.
- La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo, 1996.
- Cartas a un joven novelista, 1997.
- El lenguaje de la pasión, 2001.

## **ANTOLOGIAS**

- Obras escogidas, 1978.
- Narrativa breve, 1999.
- Una historia no oficial, 1997.

## 7. REFERÊNCIAS

ANGVIK, Birger. *La narración como exorcismo*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ARMAS, Marcelo. *Vargas Llosa el vicio de escribir*. Bogotá: Editorial Norma, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas VOL.I. Tradução: ROUANET S. P; GAGNEBIN J. M. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, 4ª. Edição.

CASEVITZ, Renan. *Les matsiguengas*. Journal de la société des americanistes, Peru, 06 nov 1972.

CASEVITZ, Renan. *Los indios de la floresta tropical sudamericana. Los machiguengas*. Peru, sociedad geográfica de Lima. 1974.

CANO GAVIRIA, Ricardo. *El buitre y el ave Fénix, Conversaciones con vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama, 1972.

COAGUILA, J.orge. *Mario Vargas Llosa: Entrevistas escogidas*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Peruana, 1997.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Valdés Mario J (org). trad. Ilka Vale de Carvalho; Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Editorial Horizonte. Lima, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima/Berkeley, N° 40: P. 368-371. 1994

ECO Umberto. *Sobre a Literatura*, tradução E. Aguiar; São Paulo: Editora Record, 2003.

EDICIONES DE CULTURA HISPANICA. *Semana de autor Mario Vargas Llosa*. Instituto de cooperación Iberoamericana, 2ª edición, 1989.

FERRERO, Andrés. *Los machiguengas tribu selvática del sur-oriente peruano*. Instituto de estudios tropicales Pio Aza. Perú 1967.

FIGUEIREDO, Eurídice. (org) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF/ Ed. UFF, 2005.

FOLHA DE SÃO PAULO, jornal. *Entrevista a Vargas Llosa*. São Paulo, 18 de junho 2006.

FORGUES, Rolan. *Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista ciudadano y político*. Lima: Editora Minerva, 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad, LESSA Ana, PEZZA Heloísa, São Paulo: EDUFF. 1997.

GIACOMAN, Helmy F; OVIEDO, José Miguel. *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Editora nacional, 1997.

GNUTZMAN, Rita. *Como leer Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.

GUTIERREZ, Ângela. *Vargas Llosa e o romance possível da América Latina*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1996.

Hall, Stuart. Identidade cultural e diáspora, in: *Revista do Patrimônio histórico e Artístico nacional*, Rio de Janeiro 199?,

HENAO RESTREPO, Dario. *O fantástico na nova narrativa latinoamericana*, trad. Ana Lúcia Alvarenga; Rio de Janeiro: Leviatã publicações/ UERJ, 1993.

LA REPÚBLICA, Diário. Lima 22 de agosto de 2004.

LIENHARD, Martín. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico social em América Latina (1492-1988)* La habana: ensayo premio casa de las Américas, 1989.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: sexagésima edición, Editora Amauta, 1994.

MARTIN, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa*. Madrid: editorial Gredos, 1979.

MILTON, Heloisa Costa *O diário de Cristovão Colombo: discurso da “Maravilla” americana*. Revista de Letras. Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo. V32. 1992.

MONEGAL RODRIGUEZ, Emir. *Narradores de esta América II*. Buenos Aires: Ed. Alfa, 1974.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. DOBRÁNSZKY, E. A. (tradução). São Paulo: Papyrus Editora, 1988.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: Ediciones la casa de Bello, 1992, Colección Zona Tórrida.

PAZ, Otavio. *Itinerario*. Barcelona: editorial Seix Barral, 1994.

PAZ, Otavio. *El signo y el garabato*. Mexico: Joaquín Mortiz 2ª edición, 1986.

PESSOA de Barros, Diana. FIORIN J. L. (orgs). *Dialogismo, Poligonia, Intertextualidade*, São Paulo: Edusp, 2003.

PIZARRO, Ana. (org) *América latina Palavra Literatura e Cultura*, vol I. Campinas: UNICAMP, 1993.

- PIZARRO, Ana. (org) *América latina Palavra Literatura e Cultura*, vol II. Campinas: UNICAMP, 1994.
- PIZARRO, Ana. (org) *América latina Palavra Literatura e Cultura*, vol III. Campinas: UNICAMP, 1995.
- PIZARRO, Ana. (org) *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires: Bibliotecas Universitárias, 1985.
- RAMA, Ángel. *La novela en América latina*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- RAMA, Angel. *Transculturação na narrativa Latino-Americana*, in: cadernos de opinião, Rio de Janeiro: N° 2, 1975.
- REIS de Freitas, Livia; PARAQUETT, Márcia. (org) *Fronteiras do literário II*. Niterói RJ: EdUFF, 2002.
- REQUEJO TENORIO, Néstor. *Mario Vargas Llosa: El fuego de la literatura*. Lima: Arteidea Editores, 2001.
- REVISTA CULTURAS. *Diálogo entre los pueblos del mundo*; UNESCO, 1991.
- REVISTA EPOCA. *A origem e a força do Santo daime*. São Paulo: edi. 225, 2002.
- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Cia das letras, 2003.
- SANCHEZ Luis Alberto. *Nueva historia de la literatura Americana*. Lima: INPROPESA, 3ª edición, 1987.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas, polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp. Iluminuras. Fapesp, 1995.
- SETTI, Ricardo. A. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- SILVIANO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: perspectiva 1978.
- TODOROV, Tzevan. *A conquista da América. A questão do outro*, tradução de B. Perrone Moisés, São Paulo: 3ª edição, 1993.
- VALCARCEL, Luis. *Ruta cultural del Peru*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1964.
- VARGAS LLOSA, Mário. *La historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

VARGAS LLOSA, Mário. *Contra vento e maré*. Tradução de C. J. Rio Branco Bailly. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1985.

VARGAS LLOSA, Mário. *Cartas a un novelista*. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

VARGAS LLOSA, Mário. *El hablador*. Barcelona : editorial Seix Barral 5ª edición, 1997.

VARGAS LLOSA, Mário. *Pantaleón y las visitadoras*. 1.ed. Barcelona : Suma de Letras, 2000.

VARGAS LLOSA, Mário. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona : editorial Seix Barral 3ª edição, 1977.

ZEA, Leopoldo. (compilador) *Fuentes de la literatura Latinoamericana III*. Mexico: fondo de cultura económica, 199?.

## **8. RELAÇÃO DAS PÁGINAS ELETRÔNICAS VISITADAS.**

- <http://www.ciberayllu.org> (visitado em 05/07/06)
- <http://www.cielo.cl/cielo.php?pid=50718-09342000048> (acesso em 25/05/06)
- <http://www.clubliteratura.com/clubescritores/vargasllosa/index.htm> (acesso em 19/03/06)
- <http://www.elperuano.com.pe/identidades/97> (acesso em 16/05/06)
- <http://www.geocities.com/boomlatino/vobra07.html> (acesso em 11/03/06)
- <http://www.geocities.com/RainForest/jungle6885/twxz.html> (acesso em 05/05/06)
- <http://www.inei.gob.pe/cpv2005> (acesso em 08/05/06)
- <http://www.infoperu/sil.org> (acesso em 22/06/06)
- <http://www.inkanatura.net/limpia.html> (acesso em 18/05/06)
- <http://www.jmarcano.com/biografia/humboldt.html> (acesso em 05/07/06)
- [http://www.neip.info/down/resenha/plantas\\_papo.pdef](http://www.neip.info/down/resenha/plantas_papo.pdef) (acesso em 12/06/06)
- [http://www.peruecologico.com.pe/etnias\\_machiguenga.html](http://www.peruecologico.com.pe/etnias_machiguenga.html) (acesso em 20/04/06)
- <http://www.revista.agulha.com.br/mvargasllosa2.html> (acesso em 20/04/06)
- <http://www.s bq.org/pn-net/causo4.html> (acesso 23/07/06)
- <http://www.selvasperu.org/gruposetnicos.html> (acesso em 20/05/06).

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)