



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LIZIANE KARINA MENEZES DA SILVA

**A FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
FEMININA EM *TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA* DE MARIO VARGAS LLOSA**

**FORTALEZA
2017**

LIZIANE KARINA MENEZES DA SILVA

A FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
FEMININA EM *TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA* DE MARIO VARGAS LLOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada em Línguas Modernas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Roseli Barros Cunha.

Fortaleza
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S581f Silva, Liziane Karina Menezes da.
A Fragmentação Identitária na Construção da Personagem Feminina em Travesuras de la Niña Mala de Mario Vargas Llosa / Liziane Karina Menezes da Silva. – 2017.
121 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha.

1. Identidade . 2. Fragmentação. 3. Personagem. 4. Romance. 5. América Latina. I. Título.

CDD 400

LIZIANE KARINA MENEZES DA SILVA

A FRAGMENTAÇÃO IDENTITÁRIA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM
FEMININA EM *TRAVESURAS DE LA NIÑA MALA* DE MARIO VARGAS LLOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada em Línguas Modernas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Roseli Barros Cunha.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcos Piason Natali
Universidade de São Paulo (USP)

À minha família, meu porto de amor, bem mais precioso que habita em mim.

AGRADECIMENTOS

Neste mar agitado no qual mergulho, sempre houve alguém que me fizesse acreditar que eu chegaria a um cais. Cada linha desta dissertação é um pedaço de amor. Gratidão especificamente:

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem a qual não seria possível a minha vivência intensa dentro do mundo chamado Programa de Pós-Graduação em Letras.

À professora Roseli, minha orientadora, que sempre se mostrou solícita e bastante comprometida com meu trabalho. Obrigada por me fazer enveredar profundamente nas questões latino-americanas.

À Gabrieli – minha pessoa em Fortaleza, minha escola de vida, companheira de hoje e sempre, minha grande e melhor amiga.

Ao Victor, por também fazer dele morada na qual sempre busco aconchego. Por cantar as músicas mais lindas e nunca me negar afago.

Ao João Victor, por ser meu companheiro de verdades, viagens, dormidas, por ser intenso e me amar muito, por me mostrar que silêncio também é conforto.

Ao Elvis, por compartilhar toda uma vida comigo, por ser a pessoa sempre ao meu lado, pelo amor fiel e por sempre acreditar em mim, em nós.

Ao Gleiberson, por provar todo dia que me ama muito, por elevar o conceito de “amigo” a um alto grau de excelência. Por todas as experiências compartilhadas – boas e ruins.

Ao Anderson, por tentar otimizar um tempo caótico, por ser sinônimo de companheirismo e amizade.

À Mariana, pelo amor abrasador, por ser meu lugar aqui ou no Rio, pelos anos de muita amizade, pelo choro, riso e pela cerveja.

Ao Emanuel, pela serenidade acolhedora, por me fazer merecer a sua amizade e o seu amor.

À Jéssica Gabrielle, meu porto nos mares da Maraponga. Amiga, irmã, companheira de trilhas musicais. Te amo!

Ao Diego, pelo coração enorme, por sempre fazer parte dos meus momentos, por gritar “eu amo vocês” sempre quando necessário.

À Raquel Sobrinho e Catunda, por uma vida inteira de muito companheirismo, cafés, perdas e ganhos.

Ao Sávio, por me fazer acreditar que sempre é hora para construir novos laços, por acreditar em nós, por sonhar junto comigo.

À Bárbara, meu gato, que sempre se dispôs a ouvir as minhas loucuras, que me deu o privilégio da sua presença em minha vida.

RESUMO

O presente trabalho investiga a construção da personagem feminina e de suas múltiplas identidades em *Travesuras de la Niña Mala* (2006), do escritor peruano Mario Vargas Llosa, relacionando-as com os diversos espaços construídos na narrativa, pautando-se, para isso, no conceito de fragmentação, à luz dos estudos de Stuart Hall (1992) e Silviano Santiago (1978), como característica inerente ao sujeito pós-moderno, na concepção de Jean-François Lyotard (1979), e migratório - especificamente ao latino-americano. Dessa forma, inicialmente, foi analisada a concepção do gênero romance como elemento artístico social que possibilita, através do mundo fictício, um diálogo com a realidade objetiva e, além disso, proporciona personagens transgressoras que desestabilizam uma ordem para construir um novo espaço onde tudo é possível, para tal fim foi necessário o aporte de teóricos como György Lukács (1916), Mikhail Bakhtin (1975) e Theodor Adorno (1958). Conjuntamente, ambientou-se o romance *corpus* deste estudo dentro do contexto literário no qual Vargas Llosa está inserido, tomando-se como ênfase os escritores pertencentes ao *boom* latino-americano e adentrando-se à conjuntura dos narradores peruanos da década de 1960, baseando-se nos aportes teóricos de Antonio Cornejo Polar (1977), Ángel Rama (1982), Rodriguez Monegal (1972) e Ana Pizarro (1985). A respeito da discussão acerca do que seria o romance latino-americano recorreremos a escritores como Julio Cortázar (1974), Octavio Paz (1974) e ao próprio Vargas Llosa a fim de uma maior compreensão sobre a importância desse gênero para o nosso continente. No segundo momento deste escrito, a estrutura da personagem apresentou-se como fator relevante na engrenagem romanesca, já que todas as influências e mudanças ocasionadas pelas confluências de distintas identidades só são possíveis mediante composição de um ser fictício que viva ativamente todo esse percurso espacial, temporal e cultural que ocasiona uma reorientação no modo de ser do indivíduo. Visando esse objetivo, foram analisadas algumas das principais personagens femininas do escritor peruano que convergem com a personagem foco deste estudo no que diz respeito aos elementos de transgressão e fragmentação. Tais questões são pautadas dentro dos estudos de Antonio Candido (1968), Maria Lúcia Candeias (2012) e Beth Brait (1993). Na terceira e última parte desta dissertação, concluiu-se, portanto, que a fragmentação, à luz de teóricos como Maria da Glória Bordini (2006), é marca fundamental dos romances de Vargas Llosa, já que trazem à tona a concepção de uma identidade latino-americana através da figura do sujeito migrante. As identidades aderidas pela protagonista Niña Mala elevam sua condição fragmentária a níveis extremos, relevando o alto grau de inconformismo dessa personagem feminina em relação a sua incapacidade de sentir-se pertencente a um *locus* onde o jogo de referências é incessante e sempre mutável, consequência da dinâmica de globalização.

Palavras-chave: Identidade; Fragmentação; Personagem, Romance; América Latina.

RESUMEN

El presente trabajo investiga la construcción del personaje femenino y sus múltiples identidades en *Travesuras de la Niña Mala* (2006), del escritor peruano Mario Vargas Llosa, relacionándolas con los distintos espacios construidos en la narrativa, basándose, para eso, en el concepto de fragmentación, a la luz de los estudios de Stuart Hall (1992) y Silviano Santiago (1978), como rasgo inherente al sujeto postmoderno, en la concepción de Jean-François Lyotard (1979), e inmigrante – específicamente el latinoamericano. De esa forma, inicialmente, fue analizada la concepción de género novela como elemento artístico social que posibilita, a través del mundo ficticional, un dialogo con la realidad objetiva y, más allá, proporciona personajes transgresores que desestabilizan un orden para construir un nuevo espacio donde todo es posible, para tal fin fue necesario el aporte de teóricos como György Lukács (1916), Mikhail Bakhtin (1975) y Theodor Adorno (1958). Conjuntamente, se ambientó la novela *corpus* de este estudio dentro del contexto literario en el cual Vargas Llosa se inserta, teniendo como énfasis los escritores pertenecientes al *boom* latinoamericano y adentrando en la coyuntura de los narradores peruanos en la década de 1960, basándose en los aportes teóricos de Antonio Cornejo Polar (1977), Ángel Rama (1982), Rodríguez Monegal (1972) y Ana Pizarro (1985). A respecto de la discusión sobre lo que sería la novela latinoamericana, recorrimos a escritores como Julio Cortázar (1974), Octavio Paz (1974) y al propio Vargas Llosa a fin de una mejor comprensión sobre la importancia de ese género para nuestro continente. En el segundo momento de este escrito, la estructura del personaje se presentó como factor de relevancia en el engranaje novelesco, ya que todas las influencias y cambios ocasionados por la confluencia de distintas identidades sólo son posibles por medio de una composición de un ser ficticio que viva activamente todo ese recorrido espacial, temporal y cultural que ocasiona una reorientación en el modo de ser del individuo. Buscando alcanzar ese objetivo, fueron analizados algunos de los principales personajes femeninos del escritor peruano que convergen con el personaje foco de este estudio en lo que concierne a los elementos de transgresión y fragmentación. Esas indagaciones son pautadas dentro de los estudios de Antonio Candido (1968), Maria Lúcia Candeias (2012) y Beth Brait (1993). En la tercera parte de la disertación, se concluye que, por lo tanto, la fragmentación, a la luz de teóricos como Maria da Glória Bordini (2006), es marca fundamental de las novelas de Vargas Llosa, ya que traen la concepción de una identidad latinoamericana a través de la figura del sujeto inmigrante. Las identidades añadidas por la protagonista Niña Mala elevan su condición fragmentaria a niveles extremados, revelando su alto grado de inconformismo en relación a su incapacidad de sentirse perteneciente a un *locus* donde el juego de referencias es incesante y siempre mutable, consecuencia de la dinámica de globalización.

Palabras-clave: Identidad; Fragmentación; Personaje; Novela; América Latina.

ABSTRACT

The present work investigates the construction of the feminine character and their multiple identities in *Travesuras de la Niña Mala* (2006), by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa, relating them to the various spaces built in the narrative, guided, to this end, in the light of the studies by Stuart Hall (1992) and Silvano Santiago (1978), as an inherent characteristic of the post modern subject, in the conception of Jean-François Lyotard (1979), and migratory – specifically to the latin-american. Hence, initially, the concept of the genre novel was analyzed as a social artistic element that allows, through fictional world, a dialog with the objective reality, in addition, provides transgressive characters that destabilize an order to built a new space where everything is possible, for that end, was necessary the theoretical contributions such as György Lukács (1916), Mikhail Bakhtin (1975) and Theodor Adorno (1958). In conjunction, set the novel corpus of this work in the literary context where Vargas Llosa is place, with an emphasis in the latin American boom writers and entering in the conjuncture of the Peruvian writers from the 1960's, based in the theoretical constructions by Antonio Cornejo Polar (1977), Ángel Rama (1982), Rodríguez Monegal (1972) and Ana Pizarro (1985). In regard of the discussion of what would the latin American novel be, we resorted to writers such as Julio Cortázar (1974), Octavio Paz (1974) and Vargas Llosa himself in order to reach a better comprehension about the importance of this genre to our continent. In a second moment of this work, the structure of the character presented itself as a relevant factor in the gear of the novel, since all the influences and changes caused by the merge of different identities can only be possible through the composition of a fictitious being that lives actively all this spatial, temporal and cultural path that causes a reorientation in the way of being of the individual. To this purpose, were analyzed some of the main feminine characters by the Peruvian writer that converge with the focused character in this study in what concerns the elements of fragmentation and transgression. Such matters were guided by the studies of Antonio Candido (1968), Maria Lúcia Candeias (2012) and Beth Brait (1993). On the third and last part of this dissertation, we concluded, therefor, that the fragmentation, in the light of thinkers like Maria da Glória Bordini (2006), is a fundamental element of the novels by Llosa, since they bring to light a conception of Latin American identity through the persona of an immigrant subject. The identities incorporated by the protagonist Niña Mala elevate her fragmental condition to extreme levels, reveling the high degree of non-conformity of this feminine character in relation to her incapacity of feeling part of a locus where the game of references is continuous and always changing, consequence of the globalization dynamic.

Keywords: Identity; Fragmentation; Character; Novel; Latin American;

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O ROMANCE: VISÃO GERAL.....	20
2.1 O romance latino-americano do século xx	28
2.2 Mario Vargas Llosa e sua <i>techné</i> romanesca.....	36
3 O PARADOXAL SER e FICCIONAL: A PERSONAGEM	44
3.1 Mario Vargas Llosa e suas personagens: a influência da figura feminina	51
3.2 <i>La Tía Julia y el Escribidor</i>	56
3.3 <i>Elogio de la Madrastra</i>	60
3.4 <i>Travesuras de la Niña Mala</i>	64
4 ENTRELAÇAMENTOS IDENTITÁRIOS EM NIÑA MALA, LILY, CAMARADA ARLETTE, MADAME ARNOUX, MRS. RICHARDSON, KURIKO e OTÍLIA.....	71
4.1 O Olhar do Narrador: Os olhos fotográficos, a construção de um outro e os atravessamentos.....	71
4.2 Plurilinguismo social: o que nos leva à fragmentação?	83
4.3 Esgotamento identitário: fragmentação na construção da personagem feminina em <i>Travesuras de la Niña Mala</i>	91
5 CONCLUSÃO.....	114
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

Nos escritos do crítico literário Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua obra *Teoria da Literatura* (1990, p.189), há uma análise sobre o gênero romance como elemento de magnífico desenvolvimento desde o século XIX, com a ascensão burguesa e a consolidação do sistema capitalista. Segundo esse autor, o romance fez com que as técnicas estilísticas, os entroncamentos entre vida e arte, além de uma exploração inesgotável de outros saberes como a psicologia, filosofia, história e, posteriormente, os estudos culturais fossem fundamentais para que o pacto ficcional atingisse sua plenitude e a verossimilhança se mostrasse como nascente ininterrupta da natureza humana. A estrutura romanesca tenta, através da (re)criação, ou seja, de um processo simultâneo de criação de um universo e, ao mesmo tempo, de referenciação e recriação da realidade objetiva, dar ordem ao caos da vida pragmática, da realidade que se revela insuficiente. Não podemos, em nossa condição de sujeito, captar ou compreender inteiramente todas as nuances do real no qual estamos inseridos, a complexidade da vida jamais será resolúvel, e isso causa estranhamento e exasperação mediante à infinidade do que é ser humano.

Para Antonio Candido ([1968] 2014, p.68), a ordem ao caos proporcionado pelo romance dá-se nesse diálogo com nossa infinidade como seres substanciais, porém, sendo delimitado pelos recursos estéticos eleitos e pela consciência, menos misteriosa que a morte, do fim de uma narrativa. Portanto, o romance, embora apresente muitas páginas, traz ao leitor o ideário de começo, meio e fim; isso é possível apenas no mundo do texto, que retrata, como numa espécie de uma imagem desfocada, a vida como ela poderia ser, através das formas mais distintas e de um aglomerando de sentimentos que transitam ente o sublime e o execrável, mas que são perfeitamente passíveis no âmago da essência humana.

Por crer na possibilidade de um diálogo entre a obra de arte e outros saberes, o presente estudo propõe-se a analisar a personagem feminina em *Travesuras de la Niña Mala* (2006), do escritor peruano Mario Vargas Llosa, já que esta obra tem como característica fundamental o diálogo das personagens com a cultura na qual estão inseridas, partindo tanto de seus elementos internos como da absorção dos elementos externos. No primeiro momento deste escrito, para mostrar o romance como elemento fomentador da dinâmica entre literatura e sociedade, é de extrema importância trazer à luz os estudos de teóricos da sociologia do romance, como o próprio Georg Lukács ([1916] 2009). O teórico retrata a situação desse

gênero literário através da insatisfação do homem em seu infortúnio em relação à perda de um controle total sobre si e o outro, o que resulta numa espécie de “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2009, p.117). Esta constatação lukacsiana deu-se a partir do momento histórico quando o homem se viu isolado diante de um símbolo esvaziado em que há uma ruptura entre o sujeito e o mundo, através da modernização das relações sociais e do sistema econômico, este, cada vez mais isolacionista e desagregador, impede o ser real de expressar-se no âmbito mais subjetivo e interior. Portanto, o que se perde é o essencial, a realização da liberdade. No que concerne à estrutura do romance, além do crítico e teórico húngaro supracitado, este trabalho utilizou como suporte os escritos de Theodor Adorno (1958), Mikhail Bakhtin (1975), Jonathan Culler (1999), dentro de um sentido mais global do gênero literário em análise, como também a investigação do romance no que concerne à América Latina sob prima dos estudos de Antonio Cornejo Polar (1977), Julio Cortázar (2008) e Antonio Candido (1968) para análise das distintas concepções do romance como elemento que problematiza o homem como ser coletivo e individual.

No subitem que se segue, foi essencial uma ambientação dentro de alguns romances de Vargas Llosa, no contexto da literatura latino-americana, para mostrar como a gênese romanesca, no chamado “novo continente”, surgiu mediante muitas imprecisões, sempre se posicionando em lugar tenso, ainda mais quando passou de mero entretenimento burguês para elemento reflexivo das possibilidades do mundo. Desse modo, o romance latino-americano edificou-se às bases dos processos tensivos entre tradição e ruptura. Como num processo antropofágico, a exemplo do próprio romance, a literatura na América Latina exerceu um caráter de assimilação cultural de seu colonizador, para posteriormente assumir-se como arte inovadora através de uma experimentação profunda com a linguagem, resultante da heterogeneidade de seu povo que possibilitou o trabalho artístico a partir das múltiplas realidades vivenciadas pelo sujeito latino-americano. Tais elucidaciones são corroboradas através das palavras de Ana Pizarro (1985, p.29) ao apontar essa dinâmica de identificações bastante intrínseca à literatura latino-americana como sinônimo de uma dialética entre ruptura e continuidade. Para a estudiosa chilena, foi necessário, dentro do desenvolvimento literário do nosso continente, um olhar mais amplo da sociedade, consolidando a nossa literatura como sistema a partir do momento em que há uma independência artística-discursiva para além dos símbolos de referenciação.

As alusões às estruturas do romance são fundamentais para embasar as mais famosas narrativas de Vargas Llosa, haja vista que o autor trabalha, de uma forma bastante calculada, todos os elementos estilísticos escolhidos para a construção de suas personagens e dos tempos e espaços fictícios. O escritor peruano, através de seus romances e, mais explicitamente, de textos críticos como *Orgia Perpétua* (1979) ou *Cartas a un Joven Novelista* (1997) mostra que uma ficção não se basta apenas de inspiração, de palavras para contar uma boa história, mas também de técnica e de organização para agrupar todo o material coletado a partir das experiências vividas pelo autor, fazendo, assim, com que estes elementos se plassem em signos aparentes.

Dentro desse prisma acerca da literatura latino-americana, o grande ápice de suas narrativas deu-se a partir da década de 1960 com o fenômeno chamado *boom*, léxico este alcunhado do mundo publicitário para designar um estouro na venda de algum produto comerciável (RAMA, 1982, p.48), que retratou o crescimento profundo no consumo de obras de escritores como Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, entre outros, no mercado, digamos, local, na América Latina e internacional, entenda-se Europa e Estados Unidos. Estudos como o de Ángel Rama (1982) são providenciais para aprofundamento sobre esse fenômeno que, para o especialista uruguaio, manifestou-se de forma arbitrária, haja vista que a revelação de muitos escritores precusores a esse novo fazer narrativo deu-se, somente, com o advento do *boom* latino-americano.

Vargas Llosa ambienta-se dentro do círculo de narradores da década de 1960, visto que seu primeiro romance *La Ciudad y los Perros* foi publicado em 1962. Inserido no contexto do *boom* latino-americano, o escritor peruano foi destaque por suas narrativas em que a polifonia é elemento fundamental, mostrando que a confluência de vários narradores, como no caso de sua obra inaugural, ocasiona uma visão mais ampla acerca do sujeito (CORNEJO POLAR, 1977, p. 255), além de possibilitar ao leitor o contato com a heterogeneidade inerente tanto à sociedade peruana, como também numa análise macro da própria América Latina. O romancista, natural de Arequipa, costuma defender que “a raíz de todas as histórias é a experiência de quem as inventa” (VARGAS LLOSA, 1997, p. 14, tradução nossa), é dessa premissa que se nota, em todas as suas obras, nuances de uma sociedade latino-americana que viveu os mais hostis períodos históricos por conta dos regimes ditatoriais, bem como a tentativa de expor as vicissitudes de uma liberdade que só nos é possível através do romance. Desse modo, é possível analisar os romances de Vargas

Llosa através do engajamento literário que, para o próprio autor, a exemplo de seu texto *Literatura y Política* (2003), funciona não como um posicionamento político, partidário, tornando a literatura uma arte panfletária, mas como um produto artístico social que tem poder de semear reflexões no indivíduo acerca da sua condição como agente coletivo e principal fomentador da alteridade.

O romance *corpus* desta dissertação mostra que as distintas identidades assumidas pela personagem feminina transfiguram o sujeito pós-moderno, haja vista que, para Stuart Hall (2011, p.20), as mudanças estruturais dentro da sociedade resultam em fragmentações, seja pelo viés político, de gênero, identitário, tudo se transforma e, culturalmente, o sujeito esfacela-se em um processo que, para o antropólogo jamaicano, será chamado de “desencantamento do sujeito”. Através de um ambiente desagregador, nossa protagonista posiciona-se no que Silviano Santiago (2000, p. 9) chamará de entre-lugar, um espaço em que o indivíduo latino-americano estará em constante deslocamento identitário, quer seja pelo sentimento culturalmente nutrido de não pertencimento ou pelo aprisionamento, imposto socialmente, das liberdades individuais.

A importância de dar ênfase à esta obra de Vargas Llosa dá-se na tentativa de desmistificar uma parte da crítica¹ construída acerca deste romance que o rotula como uma obra de temática central amorosa e de pouca complexidade. José Miguel Oviedo (2006) é condizente com essa análise reduzida, o estudioso afirma que o foco central da narrativa de *Travesuras* é apenas a questão sentimental de Ricardo e Niña Mala: “[...] ainda que estes temas sempre rondem a imaginação de Vargas Llosa, não é exagero considerar *Travesuras* como o primeiro romance em que o amoroso e o sentimental é foco de toda ação” (OVIEDO, *Travesuras de la niña mala*, de Mario Vargas Llosa, 2006, tradução nossa).

Travesuras de La Niña Mala pode até ser vista como uma “novela rosa”², ou seja, uma narrativa em que o que prevalece é a história de dois protagonistas, Ricardo e Niña Mala,

1 OVIEDO, José Miguel. *Travesuras de La Niña Mala*, de Mario Vargas Llosa. **Letras Libres**, 2006. Disponível em: < <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/travesuras-la-nina-mala-mario-vargas-llosa>>. Acesso em 20/06/2016.

2 “El género rosa, en consecuencia, en cuanto que género de formación de la feminidad arquetípica, gira exclusivamente en torno a la obtención del amor. Es decir, todo el relato, visto como un sistema cerrado de retroalimentación, se mueve obsesivamente alrededor de la consecución del mismo motivo narrativo: el sentimiento, el reconocimiento, la declaración del amor, la separación y la reconciliación de los enamorados. El famosísimo happy end puede dilatarse hasta la exasperación y el enfrentamiento entre los enamorados debe ser entendido solamente como un truco retórico para fomentar la pasión, aumentar las expectativas en el logro

que enfrentam obstáculos em nome de um sentimento passional. Entretanto, por trás desta temática amorosa, há elementos intrincados na construção das personagens, mostrando o quão elas são fragmentadas e mutáveis, além de a narrativa trazer ao leitor espaços fundamentais na formação identitária latino-americana, como também mostrar o poder corrosivo do tempo diante de tantos símbolos que transitam de forma célere no mundo pós-moderno.

No segundo capítulo desta dissertação, será erigida uma análise a respeito das principais personagens femininas que habitam a obra de Vargas Llosa, já que a personagem a ser estudada com maior afinco neste escrito é uma figura feminina. Como os romances do escritor peruano permeiam essas questões conflitivas do sujeito como sociedade, ou seja, do indivíduo como principal instrumento da ativa e constante reestruturação social, é necessário ratificar que o romancista experimenta à exaustão todas as possibilidades de criação dos seus seres fictícios. Essa confrontação do homem com o espaço é uma das técnicas assumidas pelo escritor peruano, em seus textos críticos como *Cartas a un Joven Novelista* (1997, p.65), em que cria uma espécie de manual de como construir romances, utilizando-se de uma linguagem quase íntima com o leitor por meio de supostas cartas, Vargas Llosa infere a questão da personagem como elemento ativo e sempre dinâmico em relação ao tempo e espaço, estes necessariamente também ativos e em movimento, somente quando a relação entre essas categorias narrativas são mostradas por um viés enérgico é que, para o escritor peruano, tem-se o trunfo romanesco.

A preocupação com as personagens é altamente criteriosa, a concepção de tal categoria narrativa como um ente individualizado que sofre as ações do tempo e espaço é pertinente em romances como *Tia Julia y El Escribidor* (1977), *Elogio de La Madrastra* (1988) ou *Travesuras de La Niña Mala* (2006), conduzida através da problemática da fragmentação da personagem que, inserida em um contexto desagregador – quer seja por uma sociedade conservadora, preconceitos sociais ou conflitos internos – transgride a dinâmica social vigente. As observações de Antonio Candido (2014), Beth Brait (1993), Maria Lúcia Levy Candeias (2012) e do próprio Vargas Llosa (1997) em seus escritos críticos foram bastante importantes para elucidar, a partir da teoria, a construção das personagens dos romances supracitados sob viés da fragmentação. Neste capítulo, já se revela um foco maior

receptivo y en el placer del tan sabido y al mismo tiempo deseado final feliz.” (MARTÍNEZ GARRIDO, 2000, p.532)

no romance *corpus* deste estudo, analisando como a personagem feminina em *Travesuras de La Niña Mala* (2006) é construída em sua fragmentação a partir de um sentimento de não pertencimento do indivíduo, estranho em seu habitat, ou de sujeito fronteiro, o que corrobora com postulados teóricos de estudiosos como Nestor García Canclini (1997) e Stuart Hall (2011), como também na análise de Bordini (2006) sobre a construção de uma personagem sob à luz dos estudos culturais.

No terceiro e último capítulo desta pesquisa, apresenta-se, primeiramente, a questão do narrador/personagem, pois, na obra em análise, é o narrador quem retrata as identidades assumidas pela personagem focal. A maioria dos elementos vinculados à Niña Mala são dados através de Ricardo, o narrador, que se apaixona por sua conterrânea enigmática. Nesse ponto, foi analisado o grau de parcialidade do relator das “travesuras”, levando em consideração que a personagem feminina é construída aos olhos apaixonados daquele que conta a história. Vale ressaltar que Ricardo também é um sujeito fragmentado, que desabafa constantemente sobre o seu sentimento de expatriado, de estrangeiro em qualquer lugar e, em vista disso, é necessário analisar também seu processo de fragmentação e contrastá-lo com o da Niña Mala. Para este critério, as observações de Bakhtin (2010) sobre a pessoa que fala no romance, contrapondo-se ao modelo clássico de narrador trazido por Walter Benjamin (1994), servem para aclarar esses questionamentos acerca deste ente fictício que, ao mesmo tempo que narra, vivencia os fatos.

No subitem seguinte, analisa-se o conceito de fragmentação dentro de um contexto pós-moderno, tomando como referência os estudos de Jean-François Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979), e de Stuart Hall no seu escrito intitulado *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), textos que validam a problemática dos atravessamentos simbólicos e referenciais como modificadores do sujeito, sendo o plurilinguismo social responsável pelas incontáveis assimilações culturais, participando ativamente na formação tanto da identidade individual como coletiva do indivíduo. Esta dinâmica só é possível dentro da globalização, que possibilitou um encurtamento, uma proximidade maior entre as sociedades e suas nuances identitárias. Os espaços, no contexto pós-moderno, muito bem retratados em *Travesuras*, são cruciais para desvelar esse leque de possibilidades de referenciação, trazendo a figura da cidade cosmopolita como um lugar onde os símbolos denotam uma concepção de modernidade e desenvolvimento. À vista disso, o lugar ditoso

será construído pautando-se na ideia de cultura hegemônica, a qual a cultura dita subalterna, como o caso da América Latina, tende a seguir ou almejar.

Por fim, como última e principal análise, tem-se a investigação das múltiplas identidades da personagem Niña Mala – que será evocada, também, por outros de seus nomes – de acordo com as distintas realidades por ela vivida. Esse aglomerado identitário assumido pela personagem funciona como uma espécie de mudanças significativas em sua personalidade, as diferentes realidades dentro da narrativa são fundamentais para esse processo camaleônico vivido pela protagonista. Nota-se, então, que o sujeito pós-moderno latino-americano, retratado em *Travesuras*, lança-se ao mundo, transpassando fronteiras e, a partir do seu contato com o outro, sua identidade torna-se múltipla, permitindo uma (re)configuração e uma nova conjuntura de indagações e pensamentos.

O sujeito híbrido reflete a América Latina, pois as constantes coexistências de culturas estrangeiras ocorridas nesse território geraram um encandeamento chamado de, segundo Nestór Canclini (1997, p.110), *mesclagem* – não que esse processo tenha acontecido somente com a diminuição fronteiriça entre a América Latina e as culturas ditas hegemônicas, haja vista a diversificada e complexa formação dos povos autóctones, mas que possa ser encarada também como a totalidade dessas identidades consideradas proeminentes e arquetípicas de uma sociedade progressista. Desse modo, Vargas Llosa constrói suas personagens, a camaleônica Niña Mala e o narrador do romance, Ricardo Somocurcio, a partir da perspectiva do ser imigrante que, assim como o próprio autor, transpõe seus limites territoriais, propiciando o entre-lugar de culturas, línguas e valores e, principalmente, a redefinição de uma identidade complexa e dinâmica. Isto posto, os estudos culturais, bem como as assertivas de Stuart Hall (2011), Nestór Canclini (1997), Beatriz Sarlo (2007), Cornejo Polar (1977), entre outros, servirão como alicerces para elucidar que a personagem construída por Vargas Llosa, junto ao seu narrador, retratam o que há de mais marcante dentro da história da América Latina: a busca pela identidade.

Esta procura resulta na constatação da complexidade em que é formado o indivíduo latino-americano, pleno de identidades sobrepostas, situando-se sempre no entre-lugar desse processo de assimilações, que é construído desde a interferência das culturas hegemônicas, perpassando pelas questões indígenas e o reconhecimento dessas identidades originárias como percussoras e essenciais na nossa formação, como também a presença dos

negros e o processo escravocrata, das imigrações oriundas dos povos orientais, até o intervencionismo norte-americano, que possibilitaram o reconhecimento da complexa dinâmica identitária na América Latina.

Partindo destas intervenções é que surgem os conflitos no romance em análise – sejam eles territoriais, sociais, políticos e culturais – e, ao mostrar não somente o indivíduo problemático, mas também uma sociedade matizada, é que vemos transfigurada, em *Travesuras de La Niña Mala*, a dinâmica da pós-modernidade, o que Lyotard (1979) aponta como um momento em que o indivíduo encontra-se carente de idealizações, totalmente submerso às novas mudanças tecnológicas que, de certa forma, interferem no modo de como é transmitido o conhecimento. Já essa pós-modernidade no contexto da globalização, no entre-séculos XX e XXI, nos possibilita o contato mais próximo com distintas identidades possibilitando a sobreposição e escolha de algumas delas, tornando, assim, o sujeito fragmentado (HALL, 2011, p. 29), tudo isso ocasionado justamente pelo encurtamento das informações, pela velocidade máxima em que os elementos referenciais circulam. Isso torna-se característica fundamental na dinâmica da América Latina que funciona como síntese de uma região heterogênea, fragmentada, ambicionando ultrapassar as zonas limítrofes no intuito de constantes (re)descobertas.

2 O ROMANCE: VISÃO GERAL

A arte romanesca, pode-se afirmar, é um artefato que, para um leitor mais experiente, atinge e problematiza a realidade através da edificação de heróis transgressores, da (re)construção de figuras históricas, do conhecimento mitológico, de seu tempo e espaço que se apresentam como fundamentais para o desenrolar das ações fictícias, entre outros aspectos, tais definições são atreladas às concepções do romance como elemento que traz à tona a evolução do homem histórico, portanto, as explanações de Lukács, em sua obra *Teoria do Romance* (2009), são fundamentais para ilustrar esse gênero literário por um viés mais sociológico, o que converge com a análise de *Travesuras de La Niña Mala* (2016) por uma linha que também põe em dinâmica a relação entre literatura e sociedade, mais especificamente sobre as questões de fragmentação identitária fruto da corrosiva globalização. Desse modo, o romance sofrerá modificações, haja vista que podemos encará-lo como produto social inserido dentro de um contexto histórico, fazendo-se necessária uma visão panorâmica de sua estrutura, focando sua ação no âmbito da América Latina e, mais especificamente, nas narrativas de Mario Vargas Llosa, para, depois, investigar a construção da personagem feminina, na obra *corpus* desta composição acadêmica, sob à luz da fragmentação.

Consultando-se o *E-Dicionário de Termos Literários*, percebe-se que o termo “romance”, lexicalmente, surge como uma linhagem evolutiva da língua latina, exercendo papel de um idioma mais popular e acessível, desembocando, por conta disso, nas ramificações românicas como o francês, espanhol, português e italiano. O “romanço” era a língua que se falava no império romano, já distinta do latim, o qual teve importância definitiva para as composições orais, de teor folclórico e popular, de histórias que envolviam aventuras e fantasias. A palavra “romance”, assim, designou o ato de narrar, contar algo, tornando-se composição de cunho popular e ramificação do gênero épico (VASSALO, 1984, p.83). Somente com o passar dos séculos é que essas longas narrativas começaram, timidamente, a ganhar notoriedade – e o seu triunfo deu-se com o apogeu de uma nova classe social, a burguesia, já no século XIX, que ansiava pelas histórias de amor e pelo reflexo das suas relações na arte escrita. No entanto, antes da ascensão burguesa, tem-se como principal expoente do chamado romance moderno, a obra de Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicada, em sua primeira parte, em 1605.

Passados séculos após o surgimento de *Don Quijote* (1605), é notável a tomada de consciência de que no mundo do romance tudo é possível. Segundo Jonathan Culler (1999), esse gênero eclipsou a poesia no século XX, tornando-se a forma literária mais em voga desde a década de 1960. É no romance que notamos, de forma mais completa, o entrelaçar da literatura com a história, ou seja, a relação intrínseca da escrita ficcional com a sociedade da qual ela brota. No entanto, tal característica vinculativa não pode ser considerada peremptória diante da complexidade e dos outros inúmeros fatores que servem como elementos constitutivos de uma ficção, como o processo estético, seus entroncamentos com a filosofia, a psicologia, o pictórico, entre outros. Se desde Cervantes, em pleno século XVII, já se nota o caráter reflexivo do romance, em que se revela a figura do homem moderno, fragmentado, cheio de questionamentos diante do mundo que o cerca, fazendo com que a narrativa romanesca aponte um novo olhar sobre a realidade que se resulta complicada e questionadora, não é à toa que tal gênero possa ser utilizado como instrumento de problematização sobre os modos de representação de vida. No entanto, é a partir do desenvolvimento urbano, com a ascensão de uma classe burguesa, que vamos ter um arrebatamento da literatura romanesca, promovido pelo surgimento da imprensa e até mesmo pelo aumento do público leitor feminino, como já afirmava Watt (2010, p. 50).

A temática romanesca, segundo Bouneurf (1976, p.09), é possuidora de um elemento “multiforme e onipresente na nossa vida cotidiana”. Para o estudioso francês, o gênero romance tem como natureza a mutabilidade, relativizando a própria existência e, como fruto de uma modernidade, construindo uma ponte entre si e o homem, o qual, por sua vez, vê no romance a capacidade de transformar a sua realidade tão angustiante e modificar o seu *locus* social. Para Antônio Candido (2007, p.60), as modificações estruturais do romance tornaram-se evidentes em meados do século XVIII, quando já se percebe estruturas narrativas mais complexas, de um maior trato psicológico. A partir do século XX, afora seu caráter dito popular, o romance, como já dito, sobrepujou a poesia e a épica, tornando-se objeto de uma “educação literária”³, além de fomentar os estudos sobre narrativa e suas categorias.

Para Noé Jitrik (1979, p.125), escritores como Proust, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Faulkner, entre outros, são verdadeiras máquinas na arte de romancear e são

³ Termo utilizado por Jonathan Culler, em *Teoria Literária: uma introdução* (1999), para referir-se à ascensão do gênero romance no século XX, mais especificamente na década de 60, dentro do âmbito educacional, como objeto de estudo.

essencialmente estes que servirão como paradigmas iniciais para maioria dos escritores contemporâneos da América Latina, especialmente aqueles que foram marcados como representantes explícitos do fenômeno chamado *boom* da narrativa latino-americana, ocorrido entre o término da década de 60. Entretanto, vale ressaltar que tal influência não constitui apenas um processo de “seguir um molde”, mas também de transformação, ou seja, de renovação do olhar sobre o nosso próprio continente, resultando, assim, na problematização de uma literatura genuinamente nacional, como veremos no tópico posterior.

Tais influências possuem profunda importância para os romances de Vargas Llosa – é pautado nesses escritores supracitados que o romancista peruano delinea sua *téchne* romanesca. Faulkner e Flaubert, por exemplo, são escritores que constroem suas narrativas a fim de “criar uma fraternidade dentro da diversidade humana” (VARGAS LLOSA, 2015, p.20), preocupação constante, também, nas obras de Vargas Llosa, já que elas permeiam dentro de temáticas universais e principalmente suas personagens tramitam contra qualquer tipo de inconformidade, vide *Niña Mala* em *Travesuras*, que engata uma luta a favor de uma liberdade dificilmente conquistada dentro de uma coletividade ainda carregada de muitos preceitos morais.

Voltando para a análise estrutural do romance, a representação do homem, dentro do arcabouço romanesco, dar-se-á através do seu diálogo com o meio e período histórico, através de uma realidade reinventada, já que a vida real parece insuficiente (LUKÁCS, 2009, p.117). Deste modo, o romance tenta preencher as lacunas da história ao contar o não-dito. Para Ian Watt (2010, p.13), a ascensão da burguesia reestrutura a ordem social e facilita a exploração da individualidade, do desencanto – como também possibilita a busca pela liberdade por parte do escritor como homem e também artista, ou seja, o romance é “suma forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p.13).

O romance, como gênero, transfigura a realidade e dialoga, de forma metalinguística, com sua própria construção (CULLER, 1999, p.76). Desde modo, a escritura romanesca absorve contribuições da épica no que concerne à estrutura narrativa, do teatro e até mesmo da poesia. Esta última, por exemplo, cedeu espaço às narrativas, mais precisamente na década de 60, segundo Culler (1999), haja vista a potencialidade do romance

em fazer com que reflitamos sobre as coisas e que nos inclinemos sob um posicionamento crítico e sensível diante da história:

As teorias literária e cultural têm afirmado cada vez mais a centralidade cultural da narrativa. As histórias, diz o argumento, são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo. A explicação científica busca o sentido das coisas colocando-as sob leis - sempre que a e b prevalecerem, ocorrerá c - mas a vida geralmente não é assim. Ela segue não uma lógica científica de causa e efeito mas a lógica da história, em que entender significa conceber como uma coisa leva a outra, como algo poderia ter sucedido. (CULLER, 1999, p. 84)

É inegável o fato de que o romance só conseguiu alavancar e explorar suas complexidades, de forma veemente, dentro do que, para Lyotard (2000), seria chamado de pós-modernidade, a qual posiciona o homem em situação de desencanto mediante a força do capitalismo, mas que também o coloca como questionador frente a tantas perdas referenciais, ideológicas, que resultam em um trabalho complexo na busca por identidade. A ascensão da burguesia, no século XIX e os preceitos marxistas que categorizam essa classe como dominante, detentora dos meios de produção, fazem com que a narrativa romanesca reflita o lugar do indivíduo dentro de um corpo social. Tal caçada em busca de um “eu” mediante uma quantidade excessiva de símbolos que se modificam rapidamente dando lugar a outras expressões condiciona o sujeito a uma frustração e isolamento, marca da pós-modernidade, por isso a adoção desse termo à base lyotardiana e que converge melhor com o estudo da protagonista de *Travesuras*. Para Lyotard, essa controvertida nuance temporal define-se na perspectiva de que:

O si mesmo é pouco, mas não está isolado: é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca. Está sempre, seja jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, colocado sobre os “nós” dos circuitos de comunicação, por ínfimos que sejam. É preferível dizer: colocado nas posições pelas quais passam mensagens de natureza diversa. E ele não está nunca, mesmo o mais desfavorecido, privado de poder sobre estas mensagens que o atravessam posicionando-o, seja na posição de remetente, destinatário ou referente. (LYOTARD, 2000, p.28)

Partindo do viés sociológico, em que se acredita nas concepções artísticas intrinsecamente atreladas às questões culturais, seguindo os estudos de Lukács ([1916]2009) e Adorno ([1958]2012), por exemplo, percebemos que o romance foi uma das principais artes questionadoras da ideologia burguesa. Conforme Lukács (2009, p. 154) ao citar as obras de

Tolstói como narrativas totalizantes em que o indivíduo nada mais é que um produto da cultura, esta considerada problemática para o filósofo húngaro, Vargas Llosa também afirma escrever romances para preencher as lacunas de uma realidade insuficiente (VARGAS LLOSA, 1971, p.58), desse modo, as concepções de Lukács (2009, p. 154) corroboram com as do romancista peruano, tendo em conta que ambos delineiam o gênero romanesco como elemento que se serve dessa característica intangível e sempre aberta da realidade objetiva para moldá-la dentro de uma construção artística verbal que possibilite um diálogo entre o empírico e o fictício. Do pensamento lukácsiano, nasce a figura da personagem problemática, que se rebela mediante uma sociedade que cerceia sua liberdade – o que se pode notar nas personagens de Vargas Llosa em *Travesuras*.

Já Adorno (2012, p. 55) defende que o romance foi capaz de fundir em seu âmago as experiências do mundo, portanto, o realismo foi o principal instrumento dessa empreitada. Para o sociólogo alemão, o período pós-guerra mundial deu espaço a um ambiente conflituoso, onde o sujeito encontra-se desencantado e perdido dentro de um espaço que não mais o representa, é a perda dos vínculos permanentes o que caracterizará o isolamento do homem e o seu mergulho numa subjetividade sem fim. Dessa forma é que converge a obra *Travesuras* com o pensamento adorniano, haja vista que os caminhos traçados pelas personagens desse romance de Vargas Llosa reafirmam o caráter de não-pertencimento do indivíduo, caracterizando-os como sujeitos expatriados, alheios a um sistema de referência que os definam em essência. Ou seja, é a busca por uma essência indecifrável, peculiaridade principal do gênero romance para Adorno (2012, p.58), que é notado nos protagonistas da obra *corpus* vargaslloseana.

É partindo do desencantamento do indivíduo que se tem a locomotiva para a escalada do romance como principal expoente artístico do âmbito da literatura, pois a vontade incessante de desvendar os enigmas do mundo, conseqüentemente voltando para a tentativa de captar a essência do ser humano continua sendo motor da narrativa romanesca, já que tais constatações nunca serão completas e absolutas, restando apenas a ficção como oportunidade de (re)criar respostas que possam suprir as necessidades indagatórias do homem, ou seja, “nesse processo, a própria alienação torna-se meio estético para o romance” (ADORNO, 2012, p.58). Na obra de Lukács (2009, p.115), *A Teoria do Romance*, há um pensamento convergente ao de Adorno, pois aquele afirma que o embrião da literatura romanesca é a busca de valores autênticos, num mundo já degradado pela modernidade e a burguesa, que

transformam o indivíduo em ser automatizado, cumprindo sempre as convenções sociais, eliminando, cada vez mais, a consciência dele em relação aos seus bens de produção. No entanto, esse pessimismo oriundo da degradação torna-se essencialmente constitutivo no romance, tendo em vista que a busca por símbolos autênticos não cessa dentro da dinâmica do mundo.

A toda essa constatação do desencanto com o mundo, Lukács (2009, p.117) denominará de “romantismo da desilusão”, alcunha propícia para ilustrar a relação da alma com a realidade na qual o homem está submetido. Bem diferente do que o filósofo húngaro chamará de “idealismo abstrato”, em que o dialogismo entre espírito e real dar-se-á através da diminuição do primeiro, construindo, assim, um pensamento reto e único para a realização de algum ideal, o “romantismo da desilusão” denota o sentido oposto, o caminho em que a alma transcende a realidade, em sua luta permanente para ter vida própria dotada de símbolos novos. Romances como o de Proust ou Flaubert, como afirma Vargas Llosa (1979, p. 109), caberão perfeitamente dentro desse arquétipo, uma vez que contêm personagens, a exemplo de *Madame Bovary* (1857), que a realidade lhes parece insuficiente ou amorfa. Tais nuances é o que busca defender Vargas Llosa (1979, p. 109), afirmando que a vida real é, por essência, um caos⁴, ocasionando uma espécie de rebelião a todo e qualquer tipo de configuração com o mundo exterior. É justamente por esse viés do inconformismo do sujeito que o romancista peruano toma esses escritores europeus supracitados como parte importante de suas referências em relação à engrenagem romanesca e o modo como ela deve construir seus indivíduos irrealis.

Se a busca por determinadas respostas resulta insuficiente, o romance recorre ao tempo para que a procura, fio condutor da vida, nunca acabe, ou seja, “há uma luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS, 2009, p.129). Há, então, uma resistência do movimento temporal que corrói tudo aquilo que dá sentido ao homem, mostrando que a vida, mesmo no sentido ideal, é efêmera e, assim, a desilusão se mostra através de nossa incapacidade em ganhar contra as artimanhas do tempo.

Assim, o tempo torna-se portador da sublime poesia épica do romance: ele se tornou inexoravelmente existente, e ninguém mais é capaz de nadar contra a

⁴ Para Vargas Llosa (1999, *online*), o romance tenta “organizar de manera coherente e inteligible el caos en que transcurren las existencias humanas y permitir a éstas entender el mundo al ver expuesto su funcionamiento, el transcurso del tiempo, las motivaciones secretas de los actos y las conductas, en las ficciones.”

direção única de sua corrente nem regrar seu curso imprevisível com os diques do apriorismo. (LUKÁCS, 2009, p.130)

Em Bakhtin (2010, p.211), na obra *Questões de Literatura e de Estética*, a literatura, consequentemente o romance, está impregnada de símbolos cronotópicos, ou seja, a presença não visível, mas sentida do tempo e espaço. A cronotopia bakhtiniana define-se como a indissolubilidade dessas duas categorias narrativas, tempo e espaço, isto é, “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, da história” (BAKHTIN, 2010, p.211). As personagens, portanto, se movem de acordo com essas nuances tempo/espaciais, sendo frutos metalinguísticos da própria variante do gênero romanesco, elas refletem o poder do *kronos*, mostrando que o tempo é responsável pelas transformações do homem histórico. Além de essas categorias estarem indissolúveis dentro do plano discursivo da literatura romanesca, através do próprio texto, elas também estão inerentes à gênese da obra, ou seja, são essenciais para a compreensão sobre a construção do próprio romance.

Um cronótopo romanesco, como sugere Bakhtin (2015), encontra-se, por exemplo, nas obras de alguns dos principais escritores latino-americanos, em que se evidencia uma constante reestruturação dos espaços por conta do tempo, o que põe o indivíduo à incessante reformulação de si. Tais remodelações são problematizadas em obras como as de Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Jorge Luís Borges, Octavio Paz e Julio Cortázar⁵. Para Monegal (1972, p. 145), muitos desses, em suas obras, constroem personagens e visões de caráter fronteiriços, voltados não somente para as questões externas e locais, mas também para os valores universais de um tempo e para a constante procura de uma identidade que os defina.

Para isso, as personagens de muitos romancistas latino-americanos, a exemplo do famoso José Arcadio Buendía, da obra *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, trazem consigo uma “noción de ‘realismo literario’ totalizador que confunde al hombre y a los fantasmas del hombre en una sola representación verbal” (VARGAS LLOSA,

⁵ José María Arguedas (com seu romance indigenista já no final da década de 1950, em que dialoga com uma temporalidade em que as questões indígenas no Peru eram pautadas na tomada da figura do índio de forma mais fidedigna possível, trazendo à tona a problemática dinâmica desses povos andino), Jorge Luís Borges (mesmo sendo um contista, sua obra é inegável para um parâmetro de escrita universal e cosmopolita), Octavio Paz (em sua poética e ensaios sobre tradição e ruptura) e Júlio Cortázar (desconstruindo os postulados que seguem a *téchne* de um romance).

1971, p.196). José Arcadio pode ser considerado uma das personagens mais conhecidas da literatura latino-americana a ultrapassar as zonas limítrofes do tempo/espaço, mostrando os traços de pós-modernidade em suas condições interligadas com um sistema avassalador de significações. Isso dá-se por conta de seu caráter migratório em busca de um lugar ditoso, o seu retiro à procura de um novo espaço, no qual se sinta pertencente, é fundamental para caracterizá-lo como um indivíduo em busca de uma identidade. Muitos anos depois, Lily, em *Travesuras de la Niña Mala* (2006), escrito por Vargas Llosa, também tenta transgredir a cronotopia, mostrando sua necessidade de ultrapassar as zonas geográficas e culturais de seu país de origem, só que inserida em um contexto mais cosmopolita que a personagem do romancista colombiano. Portanto, o cronótopo bakhtiniano nada mais é do que a ilustração de uma categoria narrativa importante: o tempo, que se revela no romance como elemento infalível, assim como conta o mito de Chronos que é, por essência, aquele que devora tudo, deuses e homens, ou seja, não há como se desviar ou controlar o percurso temporal, apenas aceitá-lo em seu caráter mais supremo, é sobre a questão voraz do tempo, modificando os espaços, que encontramos personagens sujeitos ao cronótopo, ou seja, passíveis às reorganizações do mundo que ocasionam, também, a reestruturação do sujeito coletivo.

O romance, na perspectiva lyotardiana da pós-modernidade, é, portanto, a consciência desse espaço/tempo como resultado de um processo histórico, além da incompreensão da dinâmica do mundo, cedendo espaço para a irracionalidade, já que o mundo nos parece caótico. Assim, o gênero literário em questão trata a literatura como tema de si mesma, mostrando que esta não é apenas a “contação” de histórias fictícias, mas a transmutação da realidade, causando a impressão de que a obra literária é que se revela ao autor, e não o contrário, já que o escritor acaba sempre perdendo o controle sobre sua arte.

Explanadas todas essas questões acerca do romance em geral, o subitem a seguir trará um breve estudo sobre as possibilidades desse gênero dentro da América Latina, com foco para a bibliografia de Mario Vargas Llosa, assim como o engendramento e evolução de seus principais romances no íntimo desse continente, partindo do que já foi elucidado sobre a dinâmica entre ficção, homem e história.

2.1 O romance latino-americano do século xx

Quando o escritor mexicano Octavio Paz, em *Filhos do Barro* (2013, p.21), transpõe para o papel a seguinte assertiva: “ao mudar nossa relação com o tempo, mudou nossa relação com a tradição”, ele traz à tona a própria evolução da literatura no âmbito da América Latina, cujo resultado foi a ascensão de romances que a crítica literária tomou como verdadeiras obras canônicas, principalmente logo depois do fenômeno editorial que colocaria em destaque algumas dessas obras, principalmente nas décadas de 1960 e 70, no circuito internacional.

Para Jozef (1986, p.39), essas produções trouxeram uma transgressão ao molde eurocêntrico do fazer literário ao mostrar uma universalidade através da exploração das múltiplas realidades, ultrapassando os limites que definiam os romances de costumes. Ou seja, a ruptura acontece justamente para além dos mitos locais, recategorizando o nacional, criando novos universos. Assim, esse novo trabalho, essa gênese do próprio romance, faz com que nossa literatura transite das margens para o centro do que se postula como canônico. Alguns elementos foram decisivos para o desenvolvimento do romance latino-americano no que concerne às décadas de 1950 a 1970. Um dos fatores mais importantes para tal expansão, segundo Cornejo Polar (1977, p. 198), foi justamente o período de relativa modernização das principais cidades da América Latina posteriormente ao ápice dos governos ditatoriais que assolaram nosso continente, a exemplo do comando de Manuel Odría no Peru. Existiu, portanto, dentro do contexto do *boom* latino-americano, uma série de fatores que propiciaram esse momento literário que, para Rama (1982, p.50), se enquadra em um processo complexo de definição de suas origens. Talvez, a necessidade de uma linguagem que apontasse para um contexto mais globalizado e dialogasse com o tempo obscuro dos períodos ditatoriais, além de uma necessidade de pôr em relevo a busca por uma independência da linguagem literária latino-americana a fim de construir uma identidade que superasse as referências artísticas das culturas hegemônicas, fossem essenciais para o desenvolvimento de uma literatura consciente sobre seu próprio fazer artístico.

A narrativa latino-americana sempre ocupou lugar inquietante na história da literatura ocidental, melhor dizendo, a obra ficcional do continente latino-americano concentra-se numa busca constante e paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que se situa num lugar de tensão, também indaga sobre tal *locus*, resultando em conflitos que culminam em:

Tendências opostas, que se expressavam através de uma série de pares antinômicos do tipo: regionalismo x universalismo, objetivismo x subjetivismo, consciência estética x engajamento social. Essas (sic.) tendências que refletem, num plano mais genérico, a oscilação, típica da cultura latino-americana, entre uma acomodação aos modelos transpostos para o continente pelos colonizadores europeus e a busca de identidade nacional, mesclam-se, entretanto, no romance contemporâneo, dando lugar a uma espécie de “forma sintética”, que funde em seu próprio corpo todos esses elementos tradicionalmente opostos. (COUTINHO, 1984, p.174)

Tais inquietudes são resultados, justamente, da heterogeneidade, visto que essa, para Cornejo Polar (1978, p.12), em seu texto “ el indigenismo y las literaturas heterogéneas”, é característica principal da formação dos povos na América Latina, pois somos formados através do contato com o colonizador europeu, com índios e negros, além de, no caso específico do Peru, com orientais, resultando, assim, em uma “nova” América mestiça, em que se afasta toda e qualquer perspectiva analítica unilateral sob esse continente, e, por conta disso, dá-se a tomada de outros saberes que refletem essa realidade, como o místico, o maravilhoso, a fim de explicar ou sintetizar nosso processo formador como fruto de uma dinâmica multifacetada. Para Polar (1978, p.12), portanto, heterogeneidade é justamente essa zona conflitiva e ambígua da pluralidade de símbolos socioculturais que assolam o nosso processo formador, refletindo também em nossa própria literatura.

É justamente desse modo que a literatura latino-americana constrói e tenta explicar sua identidade nacional através de romances que possibilitam não apenas uma manifestação artística, como também um modo de expressar e situar o leitor no contexto da problemática que transita a história do nosso continente. É o que Mario Vargas Llosa define como “novela total” ou “novela imposible”, estabelecendo o romance latino-americano como uma manifestação de todas as realidades concebíveis.

Esta totalidad se manifiesta ante todo en la naturaleza plural de la novela que es, simultáneamente, cosas que se creían antinómicas: tradicional y moderna, localista y universal, imaginaria y realista. Otra expresión de esa ‘totalidad’ es su accesibilidad ilimitada, su facultad de estar al alcance, con premios distintos pero abundantes para cada cual, del lector inteligente y del imbécil, del refinado que paladea la prosa, contempla la arquitectura y descifra los símbolos de una ficción y del impaciente que sólo atiende a la anécdota cruda. (VARGAS LLOSA, 1971, p.541)

Outra característica de nossa literatura é justamente a relação turva entre tradição e ruptura. A literatura latino-americana paira sobre as inúmeras influências que servem como parte de seu processo civilizatório, desse modo, assimila-se o discurso tanto dos povos originários autóctones como também do colonizador, para depois urgir a necessidade de emancipação de um discurso, mostrando que a América Latina, em sua arte, é caracterizada tanto pelas suas particularidades como também por assumir um caráter universalizante.

En primer lugar, nos parece importante destacar las relaciones que históricamente han tenido un peso mayor y que dentro del ámbito crítico han sido las más directamente percibidas: se trata de las establecidas con las metrópolis europeas primero, y con Norteamérica sobre todo en nuestro siglo. Como sabemos, en las primeras se trata más que nada, para el ámbito continental, de las relaciones con España y Portugal, que a fines del siglo XIX son desplazadas por Francia. (PIZARRO, 1985. p.57)

A influência da literatura de culturas hegemônicas trouxe à ficção e ao ideário latino-americano um certa noção de modernidade, de progresso, de um parâmetro a ser seguido a fim de transgredir uma vigência local, de ultrapassar as zonas limítrofes e buscar nessas culturas influentes a noção utópica de uma sociedade menos conservadora, mais cosmopolita e ideologicamente de vanguarda, o que foi importante para o desenvolvimento de ideias mais libertárias por parte de muitos escritores oriundos diretamente do *boom* latino-americano, como exemplo de Mario Vargas Llosa. No entanto, houve, também, a forte necessidade, por parte do dito novo continente, de firmar uma identidade que trespassasse a influência e firmasse uma autenticidade artística e social. Isso acontece, para Pizarro (1985, p.28), desde os romances indigenistas, como o de José María Arguedas em *Los Rios Profundos* (1958), que busca uma identidade indígena mais próxima e realista do povo quéchua, problematizando as questões socioculturais dessa sociedade autóctone, até os romance de escritores como Vargas Llosa, como o caso de *Travesuras de La Niña Mala* (2006), que mostra o conflito do sujeito pós-moderno na busca pela noção de pertencimento e por uma essência identitária que já é, por natureza, totalmente plural. Obras desse tipo funcionam como uma espécie de construção de uma identidade latino-americana que é caracterizada, justamente, pela coexistência de várias identidades.

Desse modo, torna-se possível identificar, muitas vezes de forma declarada por parte de alguns escritores latino-americanos, a necessidade de uma abordagem sobre a realidade de uma nova ordem social, mais reflexiva e questionadora, bem aos moldes do engajamento sartreano, que defende o papel do escritor em situação com sua época, tais

leituras sartreanas influenciaram os escritores do *boom* latino-americano, segundo o próprio Vargas Llosa em muitos de seus textos críticos e até mesmo em sua autobiografia, *El Pez en el Agua* (1993). A literatura latino-americana, à época do *boom*, tentará focar não apenas no processo estético, mas também no engajamento de uma literatura que transgrida para além dela mesma. A noção de heterogeneidade à base de Cornejo Polar (1977) – a quebra do purismo discursivo – será um dos principais elementos para esse compromisso com a arte escrita, tornando-se característica fundamental de nossa literatura, já que problematiza a construção identitária complexa da nossa história, e o romance, mais uma vez, tornar-se-á o principal instrumento para tais constatações.

A respeito do *boom* latino-americano, segundo Ángel Rama (1982, p.236), o desenvolvimento das cidades latino-americanas, a maturação da classe média e a ideologia da Revolução Cubana fomentaram uma nova visão acerca da tradição por parte dos intelectuais, principalmente dos escritores. Por conta desses acontecimentos históricos, a América Latina passa a ser um objeto de interesse maior por parte da Europa e dos EUA (RAMA, 1982, p.253). Como afirma o crítico uruguaio, o despertar do mercado editorial estrangeiro em relação aos romances latino-americanos, à luz também da modernização provinda de um maior investimento do capital estrangeiro em outros setores da economia na América Latina, proporcionou o fenômeno do chamado *boom* literário em nosso continente, com ênfase nos romances de língua espanhola.

Entretanto, esse fenômeno, para Rama (1982, p.239), possui origem e definição dúbias, não podendo ser delimitado em uma categoria fixa de nossa literatura, já que os escritores eleitos como pertencentes ao *boom* não possuem, obrigatoriamente, afinidades literárias ou fazem parte de um mesmo período. À guisa de Jorge Luís Borges, da geração de 1940, cuja obra tornou-se conhecida por um público maior somente a partir do *boom* latino-americano, portanto, “el boom reduce la literatura moderna latinoamericana a unas pocas figuras del género narrativo sobre las cuales concentra los focos ignorando al resto o condenándolo a la segunda fila.” (RAMA, 1982, p. 239).

O *boom*, como se percebe, é um fenômeno carregado de incertezas quanto a sua origem, no entanto, sua característica principal trouxe à tona, através ao crescimento concomitante da circulação de revistas estrangeiras que conduziam para América Latina o ideário eurocêntrico (RAMA, 1982, p.243), uma alta vendagem de obras dos escritores locais.

Além disso, o *boom*, em seu próprio esqueleto, carrega uma tentativa de desmistificar um padrão estabelecido dos centros mundiais, como Europa e EUA, acerca do que seria a identidade latino-americana sob perspectiva estrangeira. Entretanto, pode-se afirmar que o *boom* revelou-se como uma espécie de sistema literário, uma “filiação à nova narrativa hispano-americana e à literatura de vanguarda, denunciando a existência de um conjunto de autores, um conjunto de receptores” (BRAGANÇA, 2008, p.120) e de narrativas, as quais assumiam uma nova perspectiva com a linguagem, além de deterem enredos menos lineares e de maior engajamento, o que se pode notar nas obras de Vargas Llosa, em que se percebe um jogo com a linguagem mostrando personagens cada vez mais labirínticos no que diz respeito à formação de suas identidades, além de promover uma confluências de múltiplas vozes e de um tempo muitas vezes fragmentado, ou seja, não cronológico.

Para Vargas Llosa (2006, p.90), “os anos do *boom* possibilitaram que a Europa e a própria América Latina descobrissem que o subcontinente dos ditadores e dos mambos era capaz também de produzir literatura”. Esse fator, para Rama (1982, p.237), foi facilitado através da profunda importância que os grandes centros culturais do mundo deram para as traduções dos romances latino-americanos por conta da grande capacidade de adaptação dessas obras para o contexto mais universal, tendo como consequência um revigoramento da nossa literatura por parte dos leitores concidadãos, exaltando, assim, certo nacionalismo. O *boom* latino-americano refletiu as mudanças ocasionadas justamente pelo espírito modernizador que assolava os principais centros urbanos latino-americanos, bem como o avanço dos meios de comunicação, mais especificamente dos jornais e revistas:

Como tal accidente de la historia responde a fuerzas transformadoras que van generando nuevas situaciones: el citado avance de los medios de comunicación que no sólo tipificó en los “magazines” sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también debe verse en relación con esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público y entre ellas es obligatorio reconocer la incidencia del aumento demográfico, del desarrollo urbano gracias a la evolución del terciario, del notorio progreso de la educación primaria y secundaria y, sobre todo, de la industrialización de la postguerra que enquistó en América plazas evolucionadas que reclamaban equipos más dotados que antes, cambios todos ellos cuyas limitaciones y cuya fragilidad son de sobra conocidas. (RAMA, 1982, p.243)

Nesse contexto de intensa vida literária e social, romances clássicos surgiram, dentre eles: i) *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, apontado por Rama (1982, p.247) como o iniciador do *boom*; ii) a obra mais famosa dessa época, no que se diz respeito à quantidade de

edições (Rama, 1982, p.268), *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; iii) como também o primeiro romance de Mario Vargas Llosa, *La Ciudad y Los Perros* (1963), ganhador do prêmio francês *Seix Barral*, que facilitou, assim, a entrada de outros romances latino-americanos em solo europeu. Vale ressaltar que o *boom*, para Rama (1982, p. 243), é encarado como um acontecimento/fenômeno sociológico, atrelado a um contexto histórico favorável a uma produção e divulgação massiva de algumas obras literárias, o que diverge para o próprio Vargas Llosa, que encara esse movimento apenas como um “acidente histórico” (RAMA apud VARGAS LLOSA, 1982, p.243, tradução nossa), não atrelado a nenhuma concepção estética ou ideológica. Os dois pensamentos se destoam à medida em que o crítico uruguaio denuncia alguns preconceitos desse fenômeno literário, que tornou relevante algumas obras literárias em detrimento de outras, já para o romancista peruano o *boom* significou a oportunidade das narrativas latino-americanas de ultrapassarem as zonas limítrofes de seus lugares de origem. É justamente dialogando com esses dois pareceres que é possível ilustrar um mapeamento dos fatores externos que favoreceram o *boom* latino-americano, como também de trazer à tona os delineamentos de alguns escritores acerca das necessidades do próprio romance à época em questão.

Segundo Rama (1982, p.240), o *boom* latino-americano teve seu apogeu em 1962 e começou a extinguir-se por volta de 1972. Tal episódio na vida cultural da América Latina resultou, para o crítico uruguaio, na mais profunda confusão acerca do contexto no qual o *boom* estava inserido e, do mesmo modo, na pobreza de uma crítica mais profunda em relação ao processo de enquadramento de alguns escritores neste âmbito da dita explosão editorial romanesca latino-americana. Ressalta-se que, já na década de 60, notamos que grande parte dos romances – principalmente aqueles que culminaram nas obras pertencentes ao *boom* – problematizaram a perspectiva do realismo, o qual, na América Latina, simbolizava uma linguagem mais flexível, mas que cujas personagens complexas e enredos intrigantes impulsionaram o leitor a uma participação mais estreita com o texto literário, resultando, por fim, num alargamento do público para além da academia ou do âmbito do chamado erudito. Os romances em questão problematizam com a mudança do homem pós-moderno como elemento histórico e social.

Para Rama (1982, p.241), o *boom* aumentou drasticamente a vendagem de obras como o do próprio Mario Vargas Llosa, que já produzia e publicava seus primeiros romances com uma tiragem muito inferior se comparada ao período do fenômeno editorial.

Um momento histórico de grande importância para justificar tal acontecimento literário foi a comoção mundial que propagou os baluartes da Revolução Cubana, levando, como uma espécie de magnetismo, os leitores do mundo inteiro a conhecer melhor a estrutura social da América Latina. De fato, todas as obras, algumas contemporâneas e outras precedentes àquele momento, que fizeram parte do *boom* latino-americano trabalharam com um realismo inovador, fugindo do tradicional e meramente documental, para uma narrativa que dialogasse consigo e que comportasse a experimentação inovadora da forma e linguagem.

El triunfo de los guerrilleros cubanos contra la dictadura de Batista, en enero de 1959, fue asumido como afirmación de la independencia hispanoamericana. La participación del argentino Ernesto Che Guevara en los movimientos de insurrección de Cuba y Bolivia llegó a ser un símbolo del internacionalismo. (POPE, 2006, p. 244)

Durante essa época, é notório o engajamento dos escritores latino-americanos que encaravam os seus romances como instrumento de um propósito maior, para além da própria linguagem. Diante dessa luta constante por independência, mediante o exacerbo da ideologia da cultura dominante e da força militar antes vigentes, alguns escritores latino-americanos perceberam o fator fundamental de um processo de conscientização política por parte dos leitores diante do contexto histórico da América Latina, no qual vivenciavam-se as consequências dos constantes e violentos processos ditatoriais. O intelectual, especificamente à época do *boom* literário, posicionava-se, geralmente, enquanto escritor, de maneira comprometida com os problemas nacionais, mostrando que “é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*, colônia de férias para o turismo cultural” (SANTIAGO, 2000, p. 26). Como amostra dessa estética, temos Mario Vargas Llosa, embebecido pelas leituras sartreanas desde 1953⁶, adentrando nas questões dos problemas sociais de seu país, defendendo um propósito maior dentro da literatura, ou seja, esta teria um poder de transgressão para além de si mesma, fazendo com que o leitor fosse afetado pelas experiências de obras engajadas, convertendo esse processo em ação, questionamento e criticidade. Em sua obra *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), o filósofo francês encara a literatura como para além do puro entretenimento até chegar a um estágio de utilização da imaginação como mecanismo transformador da realidade, surgindo, no homem, o

⁶ Segundo o escritor peruano, o seu contato com Sartre deu-se no ambiente acadêmico, quando ainda era universitário, em 1953. Ver a obra de Vargas Llosa, *Contra Viento y Marea*, de 1983.

posicionamento crítico acerca do mundo. No texto em questão, Sartre problematiza os limites (se é que eles existem) da literatura com a vida circundante, defendendo que a arte da escrita deve sim ter um compromisso com a realidade coletiva, através de seu diálogo com a história, possibilitando o leitor conjecturar sobre o texto uma relação com o futuro.

Por isso, figuras como Sartre, Simone de Beauvoir e até mesmo Alberto Camus são importantes para a reformulação dos pensamentos dos principais artistas da América Latina nessa época, assim afirma Vargas Llosa em seu conjunto de textos intitulado *Contra Viento y Marea* (1983) que delinea o próprio engajamento do escritor peruano em relação aos seus romances. Ao engajar-se, o escritor assume a responsabilidade das ações de suas palavras, o texto literário, assim, relaciona-se ativamente com a situação da sociedade na qual está inserido. Se é no romance que o homem moderno vê a possibilidade de um novo olhar sobre a realidade que o cerca, obras como *La Ciudad y los Perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, *El Coronel no Tiene Quien le Escriba* (1961), do colombiano García Márquez e *Pedro Páramo* (1986), de Juan Rulfo, foram fundamentais para essa percepção sartreana de engajamento nos escritores supracitados, haja vista que são obras que encaixam a própria literatura com o seu tempo, questionando, assim, a nossa herança colonial e as constantes submissões aos regimes ditatoriais que fizeram parte de nossa realidade.

Creer que la literatura no tiene nada que ver con la política y que si se acerca de ella, de alguna manera se degrada, es creer que la literatura que hacen muchos escritores: juegan, se divierten y pretenden entretener a los demás. A veces se puede hacer con inmenso talento, con brillo y originalidad y, desde luego, es perfectamente legítimo y respetable. Pero yo tengo el convencimiento de que, si la literatura sólo es eso y sólo propone eso, está condenada a empobrecerse e incluso a desaparecer. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 50)

Vale ressaltar que o engajamento defendido na literatura da América Latina não pode ser encarado como uma ação panfletária, como se o intelectual necessariamente tomasse um posicionamento de esquerda e levasse as suas convicções partidárias para suas obras. Engajamento, à luz de Sartre (1989, p.120), grande influenciador dos escritores à época de Vargas Llosa, revela-se quando “a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente”, desse modo, o compromisso intelectual com a verdade que o escritor almeja transmitir é fundamental para que a arte literária passe do puro entretenimento

para ser instrumento em que a imaginação torna-se mecanismo transformador da realidade, surgindo, como consequência, uma colocação crítica do homem acerca do mundo.

Pode-se observar, portanto, que o romance latino-americano torna-se atual, nunca esgotável, no momento em que, por meio da transfiguração do real, expressa as angústias do homem diante do mundo em que vive, e que esse sujeito estará sempre questionando valores, culturas, identidades, ou seja, visões de mundo. A arte romance indaga também o seu próprio lugar dentro da sociedade moderna, gozando de plena liberdade ao assumir em si a incompletude e a descontinuidade. Assim, escritores como Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, entre outros, possuem plena consciência da estrutura romanesca e um refinamento da linguagem como matéria-prima do narrativo, partindo, assim, de uma coerência interna que desembocará numa verossimilhança externa com a realidade que o leitor sempre contestará.

O romance no sentido de máxima não tem, naturalmente, nada a “tomar” nem a “devolver” do que quer que seja de real, mas tampouco constitui um simulacro inútil, pois embora a realidade lhe seja para sempre inacessível, ele a toca, apesar disso, sempre num ponto decisivo, figurando o desejo do *real* de muda-la. (ROBERT, 2007, p.28)

Não é surpresa, desta maneira, que as grandes vozes romanescas do século XX em nossa América Latina causaram uma verdadeira efervescência dentro do cenário literário mundial, haja vista que muitos romancistas dessa época souberam, magistralmente, retratar de forma particularizada a nossa realidade cultural. Logo, a produção romanesca na América Latina destacou-se, essencialmente, pelo fato de subverter a ideologia colonialista, a supremacia comunicacional dos romances eurocêntricos e norte-americanos, assim como reinventar a própria linguagem e transcender as origens, sejam elas indígenas, sertanejas, gauchescas, para o âmbito universal.

2.2 Mario Vargas Llosa e sua *techné* romanesca

Jorge Mario Pedro Vargas Llosa, natural de Arequipa, Peru, nascido em 1936, tornou-se um dos principais escritores latino-americanos cuja carreira foi estendida ao cenário internacional e cuja bibliografia foi estudada e lida nas grandes universidades e centros urbanos mundiais (FREIRE, 2011, p.108). Alcançou, embora tardiamente, o êxito maior com a conquista do Nobel em Literatura no ano de 2010. Romancista, dramaturgo (apesar de suas

peças não obterem tanto relevo quanto os seus romances), contista, crítico literário, professor universitário: uma trajetória consolidada e multifacetada, mostrando o escritor peruano como um artista em atividade constante e de profundo engajamento ante a sociedade e a própria literatura.

Em algumas das obras literárias de Vargas Llosa, a exemplo de *Travesuras de la Niña Mala* (2006), somos levados a profundas reflexões sobre a construção de seus enredos e personagens, esse romancista hábil, além de utilizar magistralmente os recursos da descontinuidade cronológica e mudanças do foco narrativo para construir suas produções, deposita uma importância significativa na composição de suas personagens. Vargas Llosa transmuta, em suas narrativas, espaços que fizeram parte de sua vida íntima e coletiva através do uso de *flashback*, monólogos e das constantes mudanças de tempo. As narrativas do escritor peruano destacam-se justamente por conter personagens que representam, além do individual, a identidade coletiva, mostrando assim os grandes problemas da sociedade pós-moderna, especificamente da latino-americana.

Ao desvendar a receita de sua técnica romanesca, o escritor exhibe os mecanismos ficcionais com que busca o efeito de real. A ficção aparece, então, como apêndice à vida que lhe apresenta insuficiente. Adicionando à vida real uma outra vida fingida, intenta encontrar nesta a totalização que a primeira lhe oferece. Assim, flaubertiano confesso, impõe à sua escrita o modelo da verossimilhança do Pai: observação da realidade e construção de uma realidade ficcional enganosa por esconder o fato de ser feita de palavras, aparentando ser o real ou reduplicá-lo. (GUTIÉRREZ, 1996, p.103)

É inegável a experiência técnica de Vargas Llosa nas construções de seus romances, percebe-se que, para ele, é essencial dom e técnica, uma nunca se sobrepondo a outra. Como ser imigrante, que transita, em sua história, por muitos lugares como Bolívia, Lima e França, além de ser oriundo de um Peru onde a diversidade étnica é bastante marcante, Vargas Llosa reflete a fragmentação do povo latino-americano, sendo notável, em seus romances, o diálogo entre as distintas realidades objetivas vividas pelo homem pós-moderno e, conseqüentemente, a transposição desse aspecto para um mundo fingido, que amplia as possibilidades daquilo que somos como seres reais. O romancista peruano transfigura a realidade, mas essa nova vida ficcional nunca deixará de dialogar com a vida material que cerca o exterior à obra. Leitor voraz de Sartre, principalmente da obra *Situations* (1947-65), Vargas Llosa constrói em sua literatura romanesca a possibilidade da imaginação tornar-se

mecanismo transformador, incitando, no leitor, um pensamento crítico diante do mundo. O próprio escritor não nega esse viés engajado em seus romances, pois, para ele, o sucesso de uma obra literária logra-se justamente quando essa “consigue dar o describir características individuales, problemas sociales, incluso realidades puramente físicas a través de una sucesión de actos, de acciones”. (VARGAS LLOSA *apud* HARS, 1966, p.381).

Como dito anteriormente, o escritor peruano é oriundo de uma geração de narradores que transformam a realidade sob um prisma que reflete as várias perspectivas do real, já que a vida prática, a existência humana real e efetiva parecem insuficientes, sendo necessário preencher as lacunas da história, da vida que resulta difícil. À vista disso é que encontramos nas obras de Vargas Llosa um testemunho efetivo daquilo que se denomina como romance pós-moderno, em que há uma transformação constante dos símbolos históricos, ocasionando a criação de novos universos, com objetivo de problematizar os feitos humanos a partir de espaços que só existem dentro do texto literário. É fácil observar tais nuances quando tomamos, por exemplo, *La Guerra del Fin del Mundo* (1981), na qual revivemos a narrativa de Euclides da Cunha, rememorando as andanças da figura de Antônio Conselheiro sobre o arraial de Canudos através de uma linguagem mais mítica e fantástica, ou quando analisamos o primeiro romance de Vargas Llosa, *La Ciudad y los Perros* (1963), dentro da dinâmica rápida entre vários focos narrativos, a partir da qual percebemos a veemente crítica social em relação à educação militar e às complicações negativas que esse regime educacional oferecia aos adolescentes do Colégio Leoncio Prado no que diz respeito às concepções de virilidade e liberdade.

Em *La Guerra del Fin del Mundo*, por exemplo, quando recria a Guerra de Canudos, no sertão brasileiro, num teor menos científico do que a obra de Euclides da Cunha, porém rico em detalhes no que concerne às suas personagens, Vargas Llosa logra, como romancista capacitado na característica palimpséstica ou menardiana de uma narrativa, a construção de romances que dialogam com outras narrativas canônicas. Homens e mulheres que lutam contra uma república recém-instaurada que se traduzia, segundo o escritor peruano, em “uma ofensa a Deus e uma profanação do casamento” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 108), assim como contra a presença do exército, que muito lutou para o extermínio do arraial de Canudos, além dos personagens ambientados no contexto político e midiático desse conflito que culminou praticamente em uma guerra civil. Tal narrativa funciona como uma síntese não somente de formação do Brasil, mas também de toda América Latina, que sempre viveu sob o

espectro da desigualdade social, mas que sobrevive a esses percalços mediante a luta, seja através do poder da arma ou da palavra. É importante salientar que, a partir da obra em questão, Vargas Llosa foi considerado um dos pioneiros a ultrapassar os limites de seu país, tornando esse fator um aspecto recorrente de toda a sua bibliografia.

Como elucidado previamente, os romances de Vargas Llosa, principalmente os que estão inseridos no entremeio das décadas de 1960 e 1970, possuem uma forte tendência ao tom documental que, como afirma Angela Gutiérrez (1996), é herança de uma grande influência percorrida em toda a bibliografia do romancista peruano: o legado estilístico das narrativas de Flaubert⁷. É importante observar o tom documental nos romances de Vargas Llosa, haja vista, como explicitado anteriormente, que se observa um panorama histórico/social muito consistente. O tempo, em suas obras, é o do homem – a cronologia que corrói e modifica o pensamento individual e coletivo. Corroborando ao que foi dito, tomamos como exemplo *Travesuras de la Niña Mala* (2006), obra objeto deste estudo, na qual Vargas Llosa demonstra experiência quanto à técnica e cujo narrador, em primeira pessoa, traça um painel detalhado de cinco espaços distintos em tempos dissemelhantes, mostrando os efeitos dos feitos históricos no modo de viver de cada sujeito inserido nesses determinados locais, além de romper com a tradição ao ambientar seus protagonistas dentro do processo avançado de globalização.

A *téchne* é de extrema importância nas obras do romancista peruano, ou seja, os focos narrativos, a construção das personagens, o elemento cronotópico são milimetricamente planejados, dando, assim, aos seus romances uma dinamicidade de enredo através das ações de cada indivíduo fictício. Em *La casa verde* (1965), ilustrando o que foi dito anteriormente, observa-se uma afirmação da palavra oprimida por tantos séculos de processo colonizador, também percebe-se a opressão vivida através das ditaduras latino-americanas e, mais uma vez, nota-se uma teia de tramas narrativas e as vozes, como em *La ciudad y los perros* (1963), são intercambiantes, alternam-se através dos focos narrativos. Entretanto, a primeira obra supracitada distingue-se da última na medida em que esta propõe uma fragmentação tão radical do enredo que, no fundo, o que permanece são figuras e histórias sempre pela metade, que colhem e se alimentam do próprio processo devorador em que se encontram. Basta que se observem as suas figuras dramáticas totalmente imersas em um mundo isolado de um colégio

⁷ Em *A Orgia Perpétua* (1979), o escritor peruano descreve magistralmente os códigos narrativos do romancista francês, declarando a herança deste sob sua escrita ficcional.

militar, recebendo uma educação antididática, um ensino à base de violência, sem nenhum referencial construtivo.

Mario Vargas Llosa aproveita por sua vez as novas técnicas (descontinuidade cronológica, monólogos interiores, pluralidade dos pontos de vista e dos falantes) para orquestrar magistralmente algumas visões ao mesmo tempo muito modernas e tradicionais de seu Peru natal. Inspirado simultânea e harmonicamente em Faulkner e no romance de cavalaria, em Flaubert, Arguedas e Musil, Vargas Llosa é um narrador de grande alento épico para quem os sucessos e os personagens continuam tendo uma importância terrível. (MONEGAL, 1972, p. 154)

Mario Benedetti (1979, p.369) afirma que a realidade social penetra no indivíduo fictício, assim, a personagem torna-se um ser social, repercutindo-se no meio. Continuando na premissa do escritor uruguaio: “À medida que a personagem vai se carregando, não exatamente de consciência social, mas sim de sociedade (isto é, à medida que a sociedade amplia sua importância na vida individual), sua atitude diante da natureza já não é de estupor e submissão” (BENEDETTI, 1979, p. 371). Se, nas palavras de Monegal (1972, p. 147), “é no romance que toda experimentação acaba por encontrar seu lugar predileto”, Vargas Llosa deposita, em suas obras, técnicas de histórias entrelaçadas e de um manejo bem construído entre diálogo e ação para dar ênfase às múltiplas possibilidades do homem – quer seja ele real ou fictício – no enfrentamento diante de distintas situações. É como se os romances vargaslloseanos atuassem como metalinguagem da própria literatura, por conta de sua inconformidade como escritor diante de uma sociedade que, muitas vezes, resulta retrógrada. Desse modo, nasce, dentro da bibliografia do escritor peruano, o diálogo intenso e conflituoso entre a própria literatura e a história.

A presença de personagens femininas também é elemento característico de algumas obras pertencentes à produção literária do escritor peruano. Tais figuras, construídas em romances como *La tía Julia y el escribidor* (1977) ou *Elogio de la madrastra* (1988), são importantes para revelar uma sociedade ainda dominada pelo patriarcalismo, por isso retrógrada. Vargas Llosa cria mulheres fortes, que enfrentam preconceitos e se despem de qualquer moralismo dominante e machista, em busca de uma plenitude que afeta todos os setores de suas personalidades. Esta afirmação será posteriormente detalhada no subitem 2.1, em que se analisa como muitas dessas personagens femininas desestabilizam uma ordem vigente a fim de conquistar uma maior liberdade individual.

Para Cornejo Polar (1977, p. 241), o romancista situa-se como herdeiro da chamada geração de 1950 dos ficcionistas do Peru, que ansiavam por um intento modernizador em seus romances, passando esse contexto a ser chamado de nova narrativa peruana. É um desejo por uma atualização dos elementos estruturais das narrativas, assim como um desenvolvimento de um pensamento de uma literatura mais profissionalizada e menos amadora. Os governos ditatoriais de Odría (1948-56) e Manuel Prado Ugarteche (1956 – 62) serviram para o desencanto mediante as narrativas peruanas dessa época, haja vista que se tornaram superficiais por conta dos preceitos conservadores da ditadura. Em consequência, os escritores peruanos posicionam-se em uma ideologia de esquerda, que questiona o processo de modernização peruana, desde a falsa premissa das políticas ditatoriais, reivindicando a desestruturação de uma ultrapassada organização social. O processo de globalização acarreta tanto um pensamento progressista, como também contesta a ordem vigente e os preconceitos que esta desloca na coletividade (CORNEJO POLAR, 1977, p.252). Beneficiário desse panorama social peruano, Vargas Llosa permite seu ingresso na assim chamada nova narrativa latino-americana, em que se enfatiza, além da produção artística, uma reflexão política, unificando toda a América Latina através de problemáticas semelhantes.

Frente a la narrativa que se vincula a los fenómenos de desestructuración social, y desde allí emite sus contenidos críticos, se produce otra narrativa que sigue cerca el proceso de modernización de la sociedad peruana: su estructuración y funcionamiento inclusive sus enjuiciamientos, están determinados por su inserción dentro de ese proceso – que es, por cierto, el reverso del anterior. Esta segunda línea narrativa está representada, pero de un modo peculiar, por la obra de Mario Vargas Llosa. (CORNEJO POLAR, 1977, p. 253)

Se as narrativas de Vargas Llosa se modernizam, quando, segundo Cornejo Polar (1977, p.254), transformam o caos do mundo em uma ordem artística construída pelos elementos que constituem o romance, convergindo com a maioria dos narradores da década de 1950, elas também despontam para o cenário internacional através do acima mencionado *boom* latino-americano. O afã de renovação, para Rama (1982), designa uma tentativa de plasmar, através da arte escrita, esse processo modernizador, tanto do mercado editorial como do público leitor. O aumento da produção literária que se cultivava desde a década de 50, oriundo de uma maior entrada do capital estrangeiro nas principais cidades da América Latina, o despontamento do interesse por parte do público leitor sobre a realidade latino-

americana nos quesitos políticos e sociais, e também o incessante empenho dos escritores à época na busca por profissionalizar a arte que faziam, tornam textos como *Pantaleón y las Visitadoras* (1975) sinônimos de ruptura sobre a ultrapassada e equivocada constatação de uma subalternidade literária dos nossos em relação ao cânone europeu.

Assim, além do viés engajado dentro dos romances de Vargas Llosa como elemento reflexivo através do pacto entre leitor e escritor, a bibliografia do autor de *Lituma en los Andes* (1993) funciona como uma tentativa de organização diante do caos instaurado pelo tempo real; a incapacidade do homem em relação à inevitabilidade da vida é minimizada através da autonomia de seus romances no tocante à realidade material. Apesar da sua internacionalidade, a “cor local” é pertinente na obra do escritor peruano, ora por causar no leitor um questionamento acerca do que seria um Peru ideal, utópico, longe do conservadorismo e da desigualdade que assolam este país, ora por apresentar escapes de períodos históricos que só trouxeram desvantagens aos homens, como os governos ditatoriais em toda América Latina, que ocasionaram uma desorganização profunda nas esferas individual e coletiva.

Desde muy joven he vivido fascinado con la ficción, porque mi vocación me ha hecho muy sensible a ese fenómeno. Y hace tiempo que he ido advirtiendo cómo el reino de la ficción desborda largamente la literatura, el cine y las artes, géneros en los que se la cree confinada. Tal vez porque es una necesidad irresistible que la especie humana trata de aplacar de cualquier modo y aun por conductos inimaginables, la ficción parece por doquier, despunta en la religión y en la ciencia y en las actividades más aparentemente vacunadas contra ella. La política, sobre todo en países donde la ignorancia y las pasiones juegan un papel tan importante en ella como el Perú, es uno de esos campos abonados para que lo ficticio, lo imaginario echen raíces. (VARGAS LLOSA, 1993, p.361)

Portanto, este subitem ilustra o panorama das principais obras de Vargas Llosa, como também a tentativa de contextualizá-lo não somente no âmbito da literatura na América Latina, mas de especificá-lo na cena dos romancistas peruanos à sua época. Vargas Llosa, segundo Cornejo Polar (1977, p.253), moderniza a ordem social peruana vigente por meio de sua expressão artística, pondo em ênfase a problematização da desconstrução de alguns preconceitos e do conservadorismo cristalizado, tomando como instrumento um engajamento que foi inerente à maioria dos escritores contemporâneos de toda América Latina. A ficção, para Vargas Llosa, abre as portas para que o leitor mergulhe numa realidade que lhe parecerá

o mais verossímil possível, porém, numa totalidade que não comporta o materialismo da vida objetiva e pragmática, mas que encontra um propósito maior para além do texto, o de questionamento.

3 O PARADOXAL SER e FICCIONAL: A PERSONAGEM

O escritor argentino Julio Cortázar, entre seus escritos críticos, faz da teoria sobre a situação do romance, em *Valise de Cronópio* ([1974] 2008), um verdadeiro tratado para os interessados em adentrar no mundo da estrutura romanesca. Em determinado momento, o autor de *Rayuela* (1963) afirma que “o romance se propôs dar-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação em suas últimas consequências” (CORTÁZAR, 2008, p.68). É sabido que existe, dentro de um romance, uma entidade, criada através do mundo verbal, que vivencia ativamente a relação cronotópica do espaço/tempo e que se modifica partindo de sua relação consigo e com o mundo. No romance, tudo se conflui, enredo, espaço, tempo, mas nada disso é levado às últimas consequências sem a presença de uma entidade que viva – sofra – todos esses compartimentos, portanto, é a personagem que funciona como princípio mais ativo dentro de uma narrativa, é ela que nos abre percepções múltiplas de nossa própria existência.

Por todos esses motivos, uma aproximação da personagem com o ser humano torna-se inevitável, é partindo dela que o leitor consegue identificar e construir compreensões acerca de sua própria identidade, como bem afirma Antônio Candido no capítulo “A Personagem do Romance” do livro *A Personagem de Ficção* ([1968]2014). Esse fator, para Candido (2014, p.61), possibilitou uma percepção antropomórfica da personagem, repercutindo esse valor até meados do século XVIII, muito antes do aprofundamento sistemático das análises literárias. A personagem foi utilizada como objeto de efeito moralizante, didático e como reflexão daquilo do que seria – ou como deveria ser – o homem em sua realidade pragmática. Na teoria de Anatol Rosenfeld (2014, p.12), o pacto imaginário entre o romance e seu leitor dar-se-á pelos aspectos esquematizadores eleitos pelo autor da obra, ou seja, as seleções e escolhas que este realiza a fim de um objetivo estético para atingir projeções de unidades significativas. Assim, a ficção literária lança mundos e personagens individualizados e intencionais que acabam por remeter-nos ao nosso mundo, porém, de forma indireta, já que tais universos e pessoas só existem dentro do texto. Sendo assim, o romance, por essência, acaba por não possuir, segundo o próprio crítico teuto-brasileiro, autonomia ôntica, ou melhor dizendo, as entidades que vivenciam o enredo não são portadoras de vontade própria, já que são à base das ferramentas estilísticas do autor (ROSENFELD, 2014, p.17).

Dessa maneira, as personagens são essas entidades individualizadas que permeiam situações específicas dentro da ficção. O percurso histórico dessa categoria narrativa varia de acordo com as definições atribuídas a ela, e, como dito anteriormente, seu valor moralizante e didático é referente ao período clássico, em que as ações do homem fictício eram o principal elemento dentro do texto, haja vista que a partir dela construía-se uma consciência dos parâmetros de conduta e moral. Com o avanço cronológico, a personagem passou a ser vista como cópia fiel do que seria o ser humano, adotando assim sua visão antropomórfica. Isso reflete, então, o trato da literatura antes do século XX, por exemplo, já que não tínhamos um estudo sistemático de sua teoria e categorias.

Como reflexo de um espelho turvo, a literatura passou a designar-se não uma cópia fiel da realidade, e sim uma transgressão à última, possibilitando partir dos elementos que acreditamos como real, mas jamais conseguindo abarcar, de fato, a concretude do mundo humano. Desse modo, a personagem viu-se refletida como uma extensão do homem, mas nunca como uma cópia fiel, e o romance foi morada definitiva para que a figura dramática pudesse desenvolver-se da forma mais completa possível, refletindo, ainda mais com o advento dos pressupostos freudianos e do cume da psicanálise, suas fragmentações e inconstâncias como forma de captar a impossibilidade que temos diante da tentativa de construir uma percepção uma do outro que nos cerca.

É a partir do século XX, com o romance já instaurado como gênero literário – consolidado através de seu público e servindo como objeto de estudos analíticos, que notamos, em diversos romances, a tentativa de tornar essas figuras dramáticas em objetos mais complexos, menos planos, ou seja, lapidando-as em figuras esféricas (CANDIDO, 2014, p.45). A esfericidade das personagens fez com que a reflexão sobre nossas relações interpessoais, até mesmo a nossa visão de si, fosse mais identificável dentro da ficção. Para Antônio Candido (2014, p.63), as personagens esféricas refletiram a nossa impossibilidade de captar uma unidade a partir do outro. Conseguimos, então, ter uma noção mais uma do que é exterior a nós, mas fragmentamos naturalmente a nossa percepção daquilo que chamamos de interior ou essência do ser humano.

A personagem traz essas nuances da figura humana, tornando-se constantemente mais intrincada graças a seu criador que opta por instrumentos que possibilitam à figura dramática um maior leque das condições humanas. É talvez, por isso, que a maior

problemática da personagem seja, justamente, seu desprendimento com o real, visto que, por ser o elemento mais ativo dentro uma narrativa e que comporta os mais distintos matizes humanos dentro do romance, é encarada como uma camuflagem do ser real, o que não se pode esquecer é que a personagem é um elemento paradoxal a partir do momento em que ela se configura como ser fictício, ou seja, é ser, pressupondo algo que existe de forma real e palpável, mas ao mesmo tempo não o é, no sentido ontológico, haja vista sua existência somente dentro da criação artística verbal. A personagem, assim, é ente/ser no sentido criador, numa existência dentro dos processos elegidos por seus artífices, estes sim pessoas físicas, portadores de autonomia ôntica, responsáveis, junto ao seu leitor, pela vida das figuras aparentes que surgem dentro de uma narrativa ficcional.

No entanto, é justamente nessa tensão da realidade na ficção que o romance moderno projeta suas personagens, apropriando-se de dois termos fundamentais postulados por Candido (2014) que se referem ao processo de continuidade e descontinuidade do que é inteligível ao outro:

De fato, o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio infinito, que coincide com a superfície do corpo: enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui. Daí concluímos que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. (CANDIDO, 2014, p. 56).

O que aproxima o ser humano da personagem é justamente a ideia de fragmentação, da máxima incoerência que o ser fictício nos transmite, ou seja, “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo” (CANDIDO, 2014, p.59). Ainda é de valiosa importância lembrar que, na personagem, o leitor encontra um campo mais nítido, explícito, das incongruências do ser, já que a personagem sofre delimitações da própria triagem estética do escritor, mas isso somente demonstra que o romance possibilita abranger o nosso conhecimento acerca das nossas próprias incompletudes (CANDIDO, 2014, p.64). Tem-se inúmeras personagens que poderiam ser lembradas a exemplo da premissa supracitada, mas voltemos para os escritores latino-americanos e suas personagens mais conhecidas para ilustrar o que foi dito.

Ambientando principalmente algumas obras inseridas no *boom* latino-americano, é notável que a incompletude, além da essência, estende-se para o sentimento de não-pertencimento de um lugar, de um esgotamento identitário, da noção de “entre-lugar” à luz de Silviano Santiago (2000, p.15), questões oriundas do próprio processo histórico que acometeu a América Latina. Quando tomamos Pedro Páramo, personagem do mexicano Juan Rulfo (1955), notamos a natureza dual, quase uma posição intermediária entre vida e morte da personagem, simbolizando a morte como elemento marcadamente cultural do México. La Manuela, em *El Lugar Sin Límites* (1985), de José Danoso, uma travesti dona de um prostíbulo em pleno centro das plantações de vinhas chilenas, emblemática, vive, além de seu próprio cárcere, sob o nome do patriarcado nitidamente marcante em toda América Latina. A falta de perspectiva oriunda de um ambiente hostil, retrógrado e pobre ocasiona, na personagem de Danoso, um símbolo que se configura na falta de esperança. Já as personagens Zavalita e Ambrósio, do próprio Mario Vargas Llosa, em *Conversación en La Catedral* (1969), dialogam e reconstroem, numa conversa informal dentro de um bar, os prejuízos causados pela ditadura no Peru, mais especificamente a do militar Odría, terminando a narrativa sob o questionamento inquietante de ambas personagens: em que momento se esfacelou a identidade peruana sob o signo da ditadura? Para Vargas Llosa (2008, p.16), no prólogo do próprio romance, tal esgotamento deu-se quando a corrupção do sistema ditatorial gerou a apatia e o empobrecimento moral do cidadão peruano.

Todas essas problematizações vividas pelas personagens citadas – a perspectiva sobre a morte, o preconceito, o sentimento de impotência à frente de uma ditadura, o questionamento constante sobre uma identidade – só são possíveis quando as figuras dramáticas, ademais de trazer memórias e observações que podem partir de um símbolo real, são perfeitamente trabalhadas e desenvolvidas à base do próprio esqueleto do romance. Observar e analisar as categorias narrativas de uma ficção em prosa nada mais é, a priori, do que uma observação minuciosa de suas estruturas dentro de sua organização interna, ou seja:

A verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo romance é o que resulta da análise da sua composição, não da comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da

realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. (CANDIDO, 2014, p.75)

Baseando-se na própria estrutura do gênero romance acerca da personagem, é perceptível que o surgimento desta, no íntimo do texto, é de responsabilidade de uma outra categoria canônica: o narrador. Beth Brait (1993, p.53), no livro *A Personagem*, observa que “[...] não há cinema sem câmera, assim como não há narrativa sem narrador”. A construção da personagem irá depender dos instrumentos que o autor utiliza para a composição de sua obra, por isso, a concepção de um ser fictício dar-se-á através de um olho que capta todos os elementos composicionais de uma figura dramática. É dependendo do ponto de vista do narrador que alçamos a nossas percepções acerca da personagem. Nos estudos de Uri Margolin (2009, p. 351), na coletânea intitulada *Handbook of Narratology* (2009), percebe-se a abordagem da questão do narrador como uma entidade que representa o ato comunicativo entre aquele que relata a história e seu narratário, como também o ser mítico que constrói imagens através do seu ato de fala que só é edificado por intermédio do registro verbal, no caso do romance, o verbo escrito.

Muito se discute a questão do autor implicado no narrador, a exemplo de Paul Ricoeur (1997, p.118), que afirma a interlocução do autor, através do narrador, com o leitor, como se as escolhas do criador fossem mais perceptíveis pela voz daquele ser fictício que narra a história, outros já consideram que o narrador é um ser mítico e, somente através dele, nos é possibilitado o conhecimento de mundos e seres também lendários, transgredindo, assim como a personagem, toda e qualquer nuance do autor. No caso da obra de Vargas Llosa, os narradores de seus romances, em sua grande maioria, trazem consigo matizes de algumas vivências do próprio escritor peruano, basta lembrar o caso das múltiplas vozes em *La Ciudad y Los Perros*, em que, muitas delas, principalmente a de Alberto, lembram a própria infância de Vargas Llosa na qualidade de estudante do colégio Leoncio Prado e morador de Miraflores, como é afirmado no prólogo do romance “para inventar sua história, tive antes de ser, menino ainda, alguma coisa de Alberto e do Jaguar, do serrano Cava e do Escravo, cadete do Colégio Militar Leoncio Prado, miraflorentino de Barrio Alegre e vizinho de La Perla, em Callao” (VARGAS LLOSA, 2007, p.12). São esses narradores que, assim como Vargas Llosa em sua adolescência, sofrem submissos a uma educação retrógrada da ideologia militar e que problematizam tal retrocesso, assim como trazem à tona o redescobrir-se como homem e cidadão.

Apesar desses matizes, e como sabemos, o narrador não pode ser confundido com o autor. O mesmo ocorre no caso da obra de Vargas Llosa, apesar de algumas coincidências com sua biográfica, uma vez que o narrador aqui vai além de uma mera máscara de seu criador, como afirma o escritor peruano, haja vista que quem narra a história só existirá dentro da ficção, fora desta sua existência fica desvalidada. Ou seja, o narrador, como figura dramática, mescla realidade e ficção para construir outros entes míticos.

Las experiencias personales (vividas, soñadas, oídas, leídas) que fueron el estímulo primero para escribir la historia quedan tan maliciosamente disfrazadas durante el proceso de la creación que, cuando la novela está terminada, nadie, a menudo ni el propio novelista, puede escuchar con facilidad ese corazón autobiográfico que fatalmente late en toda ficción. Escribir una novela es un strip-tease invertido y todos los novelistas son parabólicos (en algunos casos explícitos) exhibicionistas. (VARGAS LLOSA, 1971, p. 7)

O importante é que o narrador dá voz as personagens, refletindo justamente a ideia de fragmentação dita anteriormente, mas a noção de captar, como já diria Candido (2014, p.62), a essência de cada figura dramática é insuficiente. É a credibilidade do narrador em um romance que é posta em questão, principalmente nos casos em que esse narrador é em primeira pessoa, vinculando informações a partir de sua própria existência e paixão. Entretanto, é somente através dele que podemos, também, construir um olhar sobre as personagens, como no caso do próprio Ricardo Somorcucio, que narra, em primeira pessoa, sua história de amor por uma personagem que assume várias facetas durante a narrativa de *Travesuras de La Niña Mala* (2006). Não há dúvida de que, nesse aspecto, Vargas Llosa, por exemplo, atua como uma máquina voraz de construir personagens, quer sejam eles narradores ou não. O escritor peruano parece brincar com esse conceito de fragmentação, tanto no foco narrativo, como vemos em *La Ciudad y Los Perros* (1963) ou em *La Fiesta del Chivo* (2000), como nas construções de suas personagens. É diante dessa fragmentação que trabalhamos o nosso objeto de estudo – *Travesuras de La Niña Mala* – analisando como se dá a construção dos múltiplos caracteres dentro de apenas uma figura dramática, a de Lily, como também os possíveis motivos que levam ao seu esgotamento identitário, que acarreta mudanças, não apenas geográficas, mas ideológicas, simbólicas do ser imigrante.

Tal técnica de imprecisão das percepções identitárias, faz com que nós, leitores, soframos uma espécie de desapego, pois, quando nos familiarizamos com uma das

identidades assumidas pela protagonista, temos logo que abandoná-la para darmos espaço a uma nova identidade que acaba de ser construída. Para que tudo isso ocorra é de extrema importância a questão das realidades fictícias construídas pelo escritor peruano dentro da narrativa. Candeias (2012, p.19) compartilha essa afirmação ao defender que, “[...] quando a personagem se fragmenta em decorrência do meio em que está inserida há, em geral, a necessidade de focar o ambiente.”. Essa constatação adequa-se perfeitamente ao postulado de Antonio Candido (2014, p.55), ao afirmar que, na vida real, jamais poderemos captar a essência de alguém, ou seja, vivemos numa constante relação entre “continuidade física do ser e a descontinuidade espiritual”.

Pode-se afirmar que essas questões sobre a construção de personagens, analisando seus variados graus de complexidade, partirão da análise e das múltiplas (infinitas) interpretações que um romance comporta. É cabível afirmar, à luz dos romances de Vargas Llosa, que quanto maior o grau de dificuldade, maior a incapacidade do narrador em descrever as personagens de modo totalizante, aumentando, assim, a complexidade das figuras dramáticas.

Os elementos estilísticos, psicológicos, sociológicos que o autor utiliza para construir tais seres fictícios fazem com que se aguce um sentimento de indagação inquietante no leitor. A alta complexidade das personagens pode causar, também, um efeito do absurdo, quase como um exagero visto de uma perspectiva externa, ainda mais quando uma narrativa é conduzida por um narrador em primeira pessoa, que vivencia os fatos fictícios, que está movido de maneira mais passional a toda história à qual pertence, mostrando, assim, o “abismo insondável” (BRAIT, 1993, p. 62) do ser humano. É algo impossível, por exemplo, para Ricardo Somorcucio, narrador de *Travesuras*, captar o que há de constante, verdadeiro, em sua amada, esta que até mesmo seu nome é pauta duvidosa, construindo-se, assim, um jogo labiríntico:

¿De dónde me había inventado semejante cosa? Se trataba de otras personas. Ni ella se había llamado nunca Lily, ni tenía hermana, ni había vivido jamás en ese barrio pituco. Ésa sería en adelante su actitud: negarme la historia de las chilenitas, aunque, a veces, como aquella noche en L’Escale, cuando me dijo reconocer en mí al mocosito medio bobo de diez años atrás, algo se le salía – una imagen, una alusión – que la deletaba como la falsa chilena de nuestra adolescencia. (VARGAS LLOSA, 2006, p.36)⁸

⁸ Todas as traduções para o português do romance *Travesuras de la Niña Mala* pertencem a Ari Roitman e Paulina Wacht:

Fragmentar-se, baseando-se inicialmente em Candeias (2012, p.03), é questão inerente a qualquer homem, está intrínseco no indivíduo, é um aspecto cultural, advém de muitos processos. Desde a ideia do inconsciente, que tenta explicar o comportamento humano baseado nas perturbações emocionais e nos processos traumáticos que o indivíduo vivencia ao longo da vida, oriunda dos estudos de Freud e Jung, passando pelo existencialismo sartreano, que turva ainda mais a ideia de que não há uma verdade imutável por trás da vida: o fato de existir já é verdade e condição no mundo. É o Mito de Sísifo, reafirmado por Albert Camus, comprovando, na linguagem metafórica da rolagem de pedras, que a busca de um sentido para as coisas é inútil. Por fim, chega-se ao processo de mecanização do homem mediante às novas formas de produção econômica que, para Candeia (2012, p.59), proporciona um ambiente desintegrado, que incompatibiliza uma relação harmoniosa entre o sujeito e seu contexto. Esses aspectos são levados para o romance pós-moderno e algumas personagens trazem este processo fragmentário em níveis elevados, haja vista as suas experiências vividas dentro desse contexto desintegrado.

Essa noção de ressignificação de valores morais e simbólicos, a relação com o efêmero e a elevação da subjetividade já começavam a ser notadas desde o surgimento do romance no século XIX, a exemplo de *Madame Bovary* (1856), escrita por uma das principais influências para Vargas Llosa, Gustav Flaubert, cuja protagonista da obra já vivia as angústias do ambiente hostil europeu em plena ascensão burguesa, revelando o prenúncio desintegrador, mas buscando, à exaustão, a sua autonomia nas concretudes de seus desejos, independente de esses fazerem parte ou não de um código de conduta moral.

3.1 Mario Vargas Llosa e suas personagens: a influência da figura feminina

O binômio realidade e ficção dentro da bibliografia vargaslloseana é perceptível e assumido pelo próprio autor em muitos de seus textos críticos, a exemplo da obra *Cartas a um*

“De onde eu tinha tirado tal coisa? Deviam ser outras pessoas. Ela nunca se chamara Lily, nem tinha irmã, nem jamais morara naquele bairro grã-fino. Esta seria sua atitude dali por diante: negar a história das chilenitas, se bem que às vezes, como naquela noite no L'Escale, quando admitiu reconhecer em mim o garoto meio bobo de dez anos atrás, deixava escapar alguma coisa - uma imagem, uma alusão – que a denunciava como a falsa chilenita da nossa adolescência.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.28).

Joven Novelista (1997). Sua teoria de “novela total” afirma que o romance, mesmo que possua engajamento, deve voltar-se, inicialmente, não para o social, mas para o serviço do próprio autor, posto que o romance, para o peruano, é um processo estético que, de certa forma, reflete a personalidade do ser real e criador. A ficção, para Vargas Llosa, explicitada em sua autobiografia *El pez en el agua* (1993), é uma técnica bem esquemática de “los pies hundidos en la experiencia vivida y la cabeza en la ficción” (VARGAS LLOSA, 1993, 143). Essa questão, porém, jamais deve ser confundida com a concepção de que, nos romances de Vargas Llosa, há apenas uma reprodução do real, dado que tal pensamento torna-se equivocado sobre o que seria a concepção de um romance sob a própria ótica do escritor peruano:

La vida que las ficciones describen —sobre todo, las más logradas— no es nunca la que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podía vivirla en la realidad, y por ello se resignaron a vivirla sólo de la manera indirecta y subjetiva en que se vive esa otra vida: la de los sueños y las ficciones. La ficción es una mentira que encubre una profunda ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla. Ella no es el retrato de la Historia, más bien su contra carátula o reverso, aquello que no sucedió, y, precisamente por ello debió de ser creado por la imaginación y las palabras para aplacar las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer, para llenar los vacíos que mujeres y hombres descubrían a su alrededor y trataban de poblar con los fantasmas que ellos mismos fabricaban. (VARGAS LLOSA, 1997. p. 7)

A possibilidade de interpretar o real como uma espécie de conteúdo para a construção das narrativas vargaslloseanas, deixando para o autor a técnica, a forma, na medida em que a ficção termina como um produto que sirva “al novelista para recrear el mundo a su imagen y semejanza, a recomponerlo sutilmente de acuerdo a sus secretos apetitos” (VARGAS LLOSA, 1993, p.172), proporciona uma verossimilhança dos acontecimentos que impera sob os signos reais ficcionalizando-os, cedendo espaço para a imaginação.

Contribuindo com a teoria delineada sobre a personagem, serão analisadas, neste tópico, algumas das principais personagens da bibliografia literária de Vargas Llosa, segundo a concepção de Candido (2014) e Candeias (2012), como também analisando como tais figuras dramáticas estão sujeitas à fragmentação pós-moderna sob a luz de Hall (2011), dando-se ênfase, para tanto, nas figuras dramáticas femininas de alguns dos romances do

escritor peruano. Através de alguns pontos da biografia de Vargas Llosa, *El Pez en el Agua* (1993), percebe-se a influência de algumas figuras femininas – umas reais e outras fictícias – na vida do escritor. A primeira figura é de sua “tía política”, Julia Urquidi, que acabou casando com o escritor peruano na década de 50, matrimônio mantido até 1964, irmã mais nova da, à época, esposa do tio de Vargas Llosa⁹. Tal união causou grande escândalo na família do romancista, haja vista que estava fora da conduta moral um enlace entre parentes, mesmo que esses não fossem consanguíneos. Outra mulher importante, também pertencente à família do ganhador do Nobel, é Patricia Llosa, prima do escritor, a qual, logo após divórcio entre Julia e Vargas Llosa, também se casou com ele.

Além das musas inspiradoras, membros da família de Vargas Llosa, há uma outra personagem histórica que muito influenciou a vida do autor de *La Chunga* (1986), como consequência de suas leituras e sua relação de admiração e, posteriormente, rechaço com a ideologia política de esquerda. Trata-se de Flora Tristán¹⁰, uma das precursoras do feminismo moderno, francesa e de ascendência peruana, figura de identidade forte, que lutou freneticamente pelos direitos feministas, defendendo essa questão em torno do conceito de classe social, afirmando em sua premissa um feminismo marxista. Essa figura feminina reflete muito o posicionamento de Vargas Llosa e seu engajamento político entre as décadas de 1960 e 1970, bem característica da própria literatura latino-americana da mesma época, sob à luz da perspectiva sartreana, que aponta a literatura como um elemento de insubmissão diante de uma ordem social na qual só concebe desigualdade, por esse viés, o romancista peruano acaba por problematizar nossa herança colonial e de submissão.

Justamente através das leituras de Sartre, por exemplo, é que Vargas Llosa visualizou os problemas sociais de seu país, e o patriarcalismo configurava um deles. Mesmo que os embates políticos que o escritor peruano travara em sua vida pendessem para um posicionamento de esquerda, o desapontamento ante, segundo o autor, os preconceitos artísticos e de gênero trazidos pela Revolução Cubana fizera com que o romancista se voltasse para uma identificação com o liberalismo econômico. Isso prova que o engajamento

⁹ “A fines de mayo de 1955 llegó a Lima, para pasar unas semanas de vacaciones en casa del tío Lucho, Julia, una hermana menor de la tía Olga.” (VARGAS LLOSA, 1993, p.160)

¹⁰ A feminista franco-peruana tornou-se inspiração para Vargas Llosa, tornando-se uma figura que o romancista ambicionava em ficcionalizá-la por meio de um romance que não se concretizou. (VARGAS LLOSA, 1993, p.18) Ver página 18, de *Pez en el Agua* (1993).

defendido por Vargas Llosa não é, nem poderá ser, encarado como um posicionamento de esquerda, mas sim um compromisso intelectual com a verdade que o autor prega¹¹.

No âmbito da ficção, oriunda de sua admiração confessa pela literatura francesa, encontramos uma das grandes (quicá maior) influências para Vargas Llosa: a imagética de Emma, personagem de *Madame Bovary* (1957), de Gustave Flaubert. O fascínio do vencedor do prêmio Nobel de 2010 para com o romancista francês tornou-se uma espécie de obsessão, resultando em um dos mais célebres estudos sobre o romance de Flaubert, intitulado *A Orgia Perpétua* (1979). Emma Bovary revelou-se como objeto de devoção, mostrou que sua personalidade carregada de muitos sonhos poderia ser instrumento para a agudez de suas vontades, mesmo que esses sonhos custassem sua própria vida.

Mas Emma não é apenas uma rebelde imersa em um mundo violento; é também uma moça sentimental e algo ridícula, e em sua história há, do mesmo modo, certo mau gosto, uma moderada dose de truculência. Aprecio profundamente essas aberrações, elas exercem sobre mim uma irreprimível atração, e, embora não suporte o melodrama literário em estado puro – o do cinema sim, e é possível que essa fraqueza minha tenha sido forjada pelo melodrama mexicano dos anos quarenta e cinquenta, que frequentei viciosamente e do qual ainda tenho saudade -, em troca, quando um romance é capaz de usar materiais melodramáticos dentro de um contexto mais rico e com talento artístico, como em *Madame Bovary*, minha felicidade não tem limites. (VARGAS LLOSA, 1979, p.22).

Percebe-se que a influência dessas mulheres foi para muito além da vida íntima de Mario Vargas Llosa, elas se estendem para as escolhas do modo de fazer literário do autor. Emma Bovary, por exemplo, tornou-se um arquétipo de personagem bem construída, profunda, mesmo imersa em um contexto dito melodramático. A rebeldia, transgressão, o ímpeto forte da personagem flaubertiana causou inquietação e ao mesmo tempo uma sensação de prazer – na metáfora de um gozo – uma orgia entre criador e personagem na vida do escritor peruano. *Madame Bovary* tornou-se uma espécie de manual sobre como fazer ficções, um guia de como construir uma boa narrativa, uma verdadeira escola de como arquitetar personagens que nos arrebatem:

¹¹ ¿Qué quería decir con comprometerse – palabra clave de la época en que comencé a escribir mis primeros textos -, comprometernos como escritores? Quería decir asumir, ante todo, la convicción de que escribiendo no sólo materializábamos una vocación, a través de la cual realizábamos nuestros más íntimos anhelos, una predisposición anímica, espiritual que estaba en nosotros, sino que por medio de ella también ejercitábamos nuestras obligaciones de ciudadanos y, de alguna manera, participábamos en esa empresa maravillosa y exaltante de resolver los problemas, de mejorar el mundo. (VARGAS LLOSA, 2003, p. 46)

Um romance tem sido mais sedutor para mim na medida em que nele apareciam, combinadas com perícias em uma história compacta, a rebeldia, a violência, o melodrama e o sexo. Em outras palavras, a máxima satisfação que pode produzir em mim um romance é provocar, ao longo da leitura, minha admiração por alguma inconformidade, minha cólera por alguma burrice ou injustiça, minha fascinação por essas situações de deformado dramatismo, de excessiva emocionalidade que o romantismo pareceu inventar por usou e abusou delas, mas que sempre têm existido na literatura, porque, sem dúvida, existiram sempre na realidade, e no meu desejo. (VARGAS LLOSA, 1979, p.16)

A negação de uma vida cômoda, o rechaço à monotonia e a aversão ao provincianismo que Madame Bovary comportava em seus sentimentos, serviram como modelos a serem seguidos por personagens como Lucrécia, de *Elogio de La Madrasta* (1988), e Lily, de *Travesuras de La Niña Mala* (2006). Essas, assim como Emma, são figuras transgressoras, que ultrapassam os limites de qualquer padrão de conduta moral, independente de qual aspecto: social, religioso, sexual, amoroso. São personagens que, mais uma vez, trazem explícitas a noção de fragmentação, pois são inconstantes que não seguem um padrão de moralidade a troco de suas satisfações pessoais. Isso mostra que tais personagens são lacunares (CANDEIAS, 2012, p. 69), ou seja, não lhes pode atribuir nem as enquadrar em uma única análise, seja esta social ou psíquica, pois esses signos fictícios, dentro de uma constante dinâmica em que tudo é insólito, geram rachaduras que resultam em desintegrações.

Em *La tía Julia y el escritor* (1977), Julia Urquidi, figura da vida particular de Vargas Llosa, é recriada como signo, também, de transgressão. Esse romance, por exemplo, além de abordar a relação vivida pelo próprio escritor peruano, na figura de Varguitos, e a cunhada de seu tio, utiliza-se de um teor tragicômico, típico da radionovela, para mostrar a inversão de valores diante da sociedade. A personagem Tia Júlia é um epônimo e traz a ideia do amor proibido devido a diferença de idade entre o casal. Essa figura dramática encontra-se numa busca incessante por um amor, porém, a sociedade julga-a por tratar-se de uma mulher divorciada. No entanto, a personagem casa-se com o sobrinho de sua irmã, mas as razões para tal atitude são desconhecidas, não se sabe se foi realmente por amor, cansaço ou até mesmo curiosidade.

Já em *Elogio da Madrasta* nos deparamos com Lucrecia, mulher virtuosa, sensual, casada com o rico *Don Rigoberto*. Para Freire (2011, p.89), essa personagem em muito se assemelha com uma Emma Bovary gozosa, feliz, que centra suas fantasias em sua vida íntima com o marido e nunca para além dela. Nessa aventura erótica, a Madrasta é protagonista das

mais diversas fantasias sexuais não só de seu marido, mas também do imaginário de seu enteado. Angela Gutiérrez (1996, p. 160) assegura que tia Júlia e Lucrecia possuem similaridades como “[...] beleza, humor, consciência de que vivem uma situação ridícula e perigosa”, porém, é no anseio por liberdade que elas se aproximam da protagonista de *Travesuras de la Niña Mala*. As personagens gozam pela liberdade de quebrar paradigmas impostos pela sociedade, seja através de uma relação considerada incestuosa, seja através de uma completa entrega aos prazeres sexuais ou, simplesmente, pela busca avassaladora do próprio eu como sujeito individualizado e integrado. Todas essas questões envolvendo uma sociedade patriarcal e a condição da mulher nesses contextos desagregados, quer sejam eles fictícios ou não, são fundamentais para entendermos o processo de complexidade ou esfericidade das personagens.

3.2 *La Tía Julia y el Escribidor*

Varguitas ou Marito, um narrador em primeira pessoa, conta uma história repleta de nuances biográficas de seu criador, Vargas Llosa, memorando relatos dos encontros para almoços com sua avó e seu tio Lucho, na cidade de Lima dos anos 1950. Em um desses encontros cotidianos, o narrador apresenta-nos à tia Julia, que, após um conturbado divórcio, regressa ao Peru. Tia Julia é irmã da esposa do tio de Varguitas e de naturalidade boliviana. As primeiras impressões acerca da personagem recém-chegada àquela família tradicional já denotam estranhamento sobre sua conduta. Na mesa de almoço, Tia Julia constrange uma das tias de Varguitas, a “linguaruda” Hortensia. Aparentemente de modo proposital, com o intuito de chocar o conservadorismo da família, Tia Julia relata a todos que o motivo de seu regresso à Lima estava além de seu restabelecimento emocional após o divórcio, revelando que também estava “a buscarse otro marido” (VARGAS LLOSA, 1977, p. 8). Obviamente essa afirmação soou de forma negativa para os que a ouviam, principalmente para Tia Hostensia, que passa a criar calúnias para difamar tia Julia em nome de uma concepção conservadora que enquadra a figura feminina divorciada como um símbolo de libertinagem e promiscuidade.

À primeira vista, Varguitas sentiu uma espécie de ojeriza à recém-chegada. Segundo o narrador, ela o trata como uma criança, feito um tonto, quando, na verdade, ele já se sentia adulto, cursando direito e trabalhando como diretor de informações na Rádio

Panamericana. Enquanto isso, Tia Julia vive à mercê dos comentários maldosos de Hortensia. Esta não perdoa a vida independente daquela, sendo assim, as fofocas típicas das mentes provincianas começam a reinar em torno da índole da boliviana: “en su primera semana limeña ha salido cuatro veces y con cuatro galanes diferentes, uno de ellos casado. ¡La divorciada se las trae!” (VARGAS LLOSA, 1977, p.15). Sob comentários maliciosos, Tia Julia finge não saber das reais impressões que ela causa, mas tem consciência do seu poder de encantamento. Tio Pancrácio foi um dos que se viu hipnotizado pela beleza da desquitada; tratava-se de um velho de cabelos pintados e de andar esquisito, visto como uma figura sem escrúpulos, que assediava suas empregadas na frente de todos. Ele viu-se enamorado de Tia Julia, e esta, apesar de toda animosidade sentida pelo velho, resolveu responder as investidas, mas logo percebeu que aquela relação tendia ao fracasso. Assim, num convite fracassado de Pancrácio para um concerto de música *criolla*, Tia Julia recusou-o de forma sutil, inventando uma mentira sobre um suposto convite de Varguitas para que ela o acompanhasse ao cinema.

Começa, assim, a estreitar-se a relação entre Varguitas e Tia Julia. A figura feminina passa, vagarosamente, a encantar o menino de 18 anos. As conversas frutíferas, filosóficas sobre o amor, pelas ruas e avenidas de Lima, aguçam o erotismo do jovem. Varguitas sempre construindo um *ethos* de uma pessoa mais liberal para encantar a mulher por quem havia se apaixonado:

– Lo terrible de ser divorciada no es que todos los hombres se crean en la obligación de proponerte cosas –me informaba la tía Julia–. Sino que por ser una divorciada piensan que ya no hay necesidad de romanticismo. No te enamoran, no te dicen galanterías finas, te proponen la cosa de buenas a primeras con la mayor vulgaridad. A mí me lleva la trampa. Para eso, en vez de que me saquen a bailar, prefiero venir al cine contigo.

Le dije que muchas gracias por lo que me tocaba. –Son tan estúpidos que creen que toda divorciada es una mujer de la calle –siguió, sin darse por enterada–. Y, además, sólo piensan en hacer cosas. Cuando lo bonito no es eso, sino enamorarse, ¿no es cierto?

Yo le expliqué que el amor no existía, que era una invención de un italiano llamado Petrarca y de los trovadores provenzales. Que eso que las gentes creían un cristalino manar de la emoción, una pura efusión del sentimiento era el deseo instintivo de los gatos en celo disimulado detrás de las palabras bellas y los mitos de la literatura. No creía en nada de eso, pero quería hacerme el interesante. Mi teoría erótico-biológica, por lo demás, dejó a la tía Julia bastante incrédula: ¿creía yo de veras esa idiotez? –Estoy contra el matrimonio –le dije, con el aire más pedante que pude–. Soy partidario de lo que llaman el amor libre, pero que, si fuéramos honestos, deberíamos llamar, simplemente, la cópula libre. (VARGAS LLOSA, 1977, p.10)

Percebe-se que até mesmo Varguitas, assim como o narrador de *Travesuras*, tenta construir um *ethos* de pensamento libertário, moderno, sem o provincianismo que carregava as pessoas de sua família. Fala em amor livre porque, para ele, Tia Julia é sinônimo de transgressão, pois, mesmo desquitada, segue sua vida sem se preocupar com o pensamento alheio sobre sua pessoa. Desse modo, Julia é sinônimo de uma personagem que traz consigo os ares das relações insólitas pós-modernas e, por isso, algumas personagens tentam o encaixe diante do que a protagonista traz de novo em sua configuração; outros sentem estranheza por tudo aquilo. Diante de tudo isso, podemos afirmar que: Tia Julia é uma figura dramática, desagregante diante daquela dinâmica relacional da família de Varguitas. Depois de muitos encontros, concentrados principalmente em uma unidade narrativa de capítulos ímpares, Varguitas e Tia Julia beijam-se na festa de aniversário de tio Lucho.

Yo saqué a la tía Julia y mientras bailábamos ella permanecía (por primera vez) muda. Cuando, entre la masa de parejas, el tío Lucho y la tía Olga quedaron distanciados, la estreché un poco contra mí y le junté la mejilla. La oí murmurar, confusa: "Oye, Marito...", pero la interrumpí diciéndole al oído: "Te prohíbo que me vuelvas a llamar Marito". Ella separó un poco la cara para mirarme e intentó sonreír, y entonces, en una acción casi mecánica, me incliné y la besé en los labios. Fue un contacto muy rápido pero no lo esperaba y la sorpresa hizo que esta vez dejara un momento de bailar. Ahora su estupefacción era total: abría los ojos y estaba con la boca abierta. Cuando terminó la pieza, el tío Lucho pagó la cuenta y nos fuimos. En el trayecto a Miraflores –íbamos los dos en el asiento de atrás– cogí la mano de la tía Julia, la apreté con ternura y la mantuve entre las mías. No la retiró, pero se la notaba aún sorprendida y no abría la boca. Al bajar, en casa de los abuelos, me pregunté cuántos años mayor que yo sería. (VARGAS LLOSA, 1977, p. 35)

Durante todo o resto da narrativa, Varguitas e Tia Julia vivem um relacionamento às escondidas, haja vista a consciência das consequências se esse amor viesse a público. Os distintos focos narrativos fazem com que outra sequência ficcional seja criada, a de Pedro Camacho, um ator boliviano que escreve e encena suas próprias novelas, além de compor narrativas em formato radionovelas, sendo sempre o galã de suas histórias. No entanto, a unidade global de *Tía Julia y el Escribidor* ainda gira em torno da história de amor e do matrimônio entre uma mulher, catorze anos mais velha, e seu amado, ambos pertencentes à mesma família, mas sem laços biológicos. A crítica do romance fica evidente, problematizam-se as relações familiares, o conservadorismo e, como já dito, o patriarcalismo, a forma como uma conduta é imposta às mulheres, assim se reconstrói a sociedade peruana no contexto do romance em questão, tia Julia só tem trinta e dois anos, mas é estigmatizada mais

por ser divorciada e, até o momento, solteira, do que por ser, de certa forma, considerada com idade avançada:

–Es que podría ser tu mamá –dijo la tía Julia, y se le entristeció la cara. Fue como si se le hubiera pasado la furia y, en su lugar, quedara sólo una vieja contrariedad, una profunda desazón. Se volvió, dio unos pasos hacia el escritorio, se paró muy cerca de mí. Me miraba apenada:– Tú me haces sentir vieja, sin serlo, Varguitas. Y eso no me gusta. Lo nuestro no tiene razón de ser y mucho menos futuro (VARGAS LLOSA, 1977, p.91)

A figura feminina central em *Tia Julia y el Escribidor* funciona como cerne desarticulador das formas rígidas sociais. Apesar de funcionar em um esquema diferente do tradicional, a protagonista de Vargas Llosa também se questiona sobre suas próprias condutas ao apaixonar-se por Varguitas: “–Mira, Marito – su voz era afectuosa, tranquila –. He hecho todas las locuras del mundo en mi vida. Pero ésta no la voy a hacer. –Lanzó una carcajada: – ¿Yo, corruptora de menores? ¡Eso sí que no!” (VARGAS LLOSA, 1977, p.51). Não há futuro em um relacionamento que foge de uma conduta moral pré-estabelecida pela sociedade, assim pensa Tia Julia. Apesar disso, ela parece não hesitar diante das dificuldades, já que os seus anseios internos atuam como prioridade em relação ao coletivo, transfigurando-se como elemento de emancipação feminina. Tinha, pois, consciência da sua suposta função social dentro dessa sociedade de castas peruana, já que, como mulher divorciada, era construída pelos olhos dos outros como uma ameaça ao matrimônio alheio, mulher que se coloca fora da esfera do lar, que não compreende a necessidade do homem. Entretanto, o que acontece com Tia Julia é o transgredir dessa função social imposta, mesmo que ambicione um próximo matrimônio, a personagem não se esquiva diante do preconceito, além de problematizar a sua relação com homens, estes a veem também com olhos machistas, como uma mulher que, por já ter sido casada anteriormente, não mereceria o devido esforço ou respeito.

A relação de Julia com Varguitas foi intensa e culminou em um casamento que durou oito anos. Viveram em Paris e Espanha. Julia, com toda sua simpatia, conseguiu um pouco de aceitação perante a família de Varguitas. O fim do matrimônio ocorre sem muitos detalhes na narrativa, mas logo depois do divórcio, o protagonista casa-se com sua prima Patricia e, por incrível que pareça, a relação causa menos estranheza do que a com Tia Julia. Como em um processo hierárquico, a condenação social por esposar uma mulher mais velha foi maior que o enlace com uma mulher bem mais jovem que o protagonista. Tia Julia, mesmo sendo retratada por um narrador de ótica masculina e objetificada pelos homens da cidade em

que vive, apresenta-se também como uma personagem que, mesmo com suas desilusões sentimentais, ainda ambiciona um triunfo no amor e sobrevive fortemente aos julgamentos que recebe por seu estado civil: “Son tan estúpidos que creen que toda divorciada es una mujer de la calle –siguió, sin darse por enterada–. Y, además, sólo piensan en hacer cosas. Cuando lo bonito no es eso, sino enamorarse, ¿no es cierto?” (VARGAS LLOSA, 1977, p.12).

Essa personagem torna-se esférica por nunca sabermos os reais motivos de seu matrimônio com o sobrinho, um adolescente que não lhe proporciona nenhuma garantia de casamento estável: fica o mistério sobre as ambições de Tía Julia em relação a Varguitas, se, no fim, o matrimônio entre os dois foi por amor, por enfado de uma pressão social ou por concessão às investidas do adolescente. Pode-se dizer que a pressão social tenha sido o principal motivo desse enlace, haja vista que a protagonista teria se desquitado do seu antigo casamento por ser estéril, e o marido não ter aceitado tal fato, o que ocasionou, em Tia Julia, uma assimilação de uma imposição cultural em que a mulher só possui qualidade quando é capaz de gerar filhos e gerenciar um lar.

3.3 Elogio de la Madrasta

Uma das obras mais distintas de Vargas Llosa na visão da crítica e na que tomamos neste trabalho. Neste romance, exalta-se a abundância, um elogio ao prazer e luxúria. Escrita em um segundo momento da bibliografia do autor peruano, com um menor entroncamento acerca das questões de seu país, mas envolta de uma conversa direta, uma ode aos estudos comparados, entre a arte escrita e visual, literatura e pintura misturam-se para dar cor ao erotismo. Quase a níveis edipianos, Lucrecia, a madrasta, recria em si a figura de Afrodite, deusa grega que simboliza beleza e sexualidade. Os desejos da madrasta são tanto para servir a imaginação e fetiches de seu marido e enteado, como também para alimentar a sua imagética erótica que reverbera em seu íntimo e sai do plano imaginativo para ascender no próprio sexo ausente de tabus, a exemplo da infidelidade e da pedofilia, mesmo que esta última se mantenha, dentro do romance, como elemento de antivalor. O amor, então, é pintado como um quadro expressionista, cuja deformação dá espaço à natureza humana em sua matéria bruta.

Elogio de La Madrastra (2010) narra a história de Lucrecia, uma mulher de 40 anos, casada com Rigoberto, um homem narcísico, mas bastante apaixonado por sua cônjuge. Desde o começo da narrativa, vemos a madrastra como uma mulher voluptuosa, abundante em seus atributos físicos, de beleza estonteante. Leva uma vida de muita fogosidade com seu marido, sua vida sexual é retratada como um ato quase que espiritual e poético, ambos sempre procuram a satisfação plena do prazer carnal como um ato de amor. A trama complica-se quando surge a figura de Fonchito, filho de Rigoberto que, na primeira cena do livro, parabeniza Lucrecia com um bilhete de feliz aniversário por seu quaternário. Esta se desloca até o quarto da criança para agradecer pelas felicitações e recebe, inesperadamente, um beijo na boca do menino. A partir desse momento, inicia-se um triângulo mais que amoroso, sexual, em que as fantasias eróticas das personagens são plasmadas através das pinturas que criam vida dentro daquela realidade fictícia, elas saem do âmbito da percepção visual para ser, também, detentoras do signo verbal através da construção de diálogos que o narrador cria para cada uma delas, transfigurando-as em personagens não somente pictóricas, mas também do próprio romance.

Lucrecia, ao deparar-se diante da surpresa do beijo de Fonchito, inicialmente sente vergonha, entretanto, esse ato incita uma espécie de hedonismo na madrastra, o *Eros*, bem ao conceito psicanalítico, é construído e agora como via de mão dupla, não partindo apenas da imaginação do enteado. O sentir-se desejada sexualmente, mesmo que o objeto desejador esteja envolvido sob o signo infantil e seja possuidor de um semblante sagrado, comparado às feições de um querubim, faz com que Lucrecia aguçe suas descobertas sexuais, a excitação é levada a outro patamar, em que a moral é, mais uma vez, subvertida. É de início da narrativa que se percebe o erotismo como elemento transgressor e existem dois centros que, como preâmbulos culturalmente ocidentais, estão, ou deviam estar, longes da tensão entre instinto e moral, são eles: mulheres e crianças. Estes últimos, figuras construídas como fonte de toda inocência, e as figuras femininas, por seu turno, distanciam-se como sujeitos ativos de seus instintos por serem pré-determinadas a uma vida de virtuosidade. O erotismo, escancaradamente explícito neste romance de Vargas Llosa, mostra o poder de permissividade às liberdades sexuais, independente de gênero ou idade, mostrando que o caráter transgressor se acentua até mesmo a um caso de pedofilia, como retratado no romance em questão:

Pero Alfonsito ya la abrazaba: “¡Feliz cumpleaños, madrastra!”. Su voz, fresca y despreocupada, rejuvenecía la noche. Doña Lucrecia sintió contra su cuerpo la espigada silueta de huesecillos frágiles y pensó en un pajarillo. Se le ocurrió que si lo estrechaba con mucho ímpetu el niño se quebraría como un carrizo. Así, él de pie sobre el lecho, eran de la misma altura. Le había enroscado sus delgados brazos en el cuello y la besaba amorosamente en la mejilla. Doña Lucrecia lo abrazó también y una de sus manos, deslizándose bajo la camisa del pijama azul marino, de filos rojos, le repasó la espalda y la palmeó, sintiendo en la yema de los dedos el delicado graderío de su espina dorsal. «Te quiero mucho, madrastra», susurró la vocecita junto a su oído. Doña Lucrecia sintió dos breves labios que se detenían ante el lóbulo inferior de su oreja, lo calentaban con su vaho, lo besaban y lo mordisqueaban, jugando. Le pareció que al mismo tiempo que la acariciaba, Alfonsito se reía. Su pecho desbordaba de emoción. Y pensar que sus amigas le habían vaticinado que este hijastro sería el obstáculo mayor, que por su culpa jamás llegaría a ser feliz con Rigoberto. Conmovida, lo besó también, en las mejillas, en la frente, en los alborotados cabellos, mientras, vagamente, como venida de lejos, sin que se percatara bien de ello, una sensación diferente iba calándola de un confín a otro de su cuerpo, concentrándose sobre todo en aquellas partes —los pechos, el vientre, el dorso de los muslos, el cuello, los hombros, las mejillas— expuestas al contacto del niño. (VARGAS LLOSA, 2010, p.10)

Mais uma personagem feminina esférica, cuja construção dá-se sob uma maior complexidade, metaforizando a concretização do prazer carnal, mesmo que tal descoberta íntima a leve para o obscurantismo da pedofilia. Com isso, a Madrastra surpreende-nos, o que indica a característica principal da esfericidade de uma personagem (CANDIDO, 2014, p. 62), a surpresa, o poder que essa figura dramática tem em nos comover diante de sua busca pela plenitude sexual. O narrador onisciente deixa claro que a figura da tentação reina mais sob a figura de Fonchito, uma criança, mas a metáfora do fruto proibido é ainda levada em pauta: assim como na escrita sagrada quem come a maçã é a mulher, no romance de Vargas Llosa, quem não reprime o desejo, por mais subversivo que ele seja, também é a imagem do feminino. Lucrecia é metáfora verbal da fragmentação, do transgredir através dos desejos sexuais, ela nos encaminha para o absurdo que é o mundo ou o homem, o que Espido Freire (2011, p.110) fala como uma convergência de todas as musas pictóricas que denotam tanto o sagrado como o profano, ou seja, as tentações e os desejos impuros. O conceito de erotismo inserido em *Elogio de la Madrastra* muito se assemelha com a premissa do filósofo Georges Bataille (1987, p.73) ao inferir que tal lascívia nada mais é que “uma oposição bem acentuada a certos tipos de comportamento e de julgamento que nos são habituais”.

Lucrecia, como símbolo forte do feminino, revela-se do avesso à conduta padrão, concretiza as suas curiosidades sexuais ao aposto do aceitável, ou seja, demonstra que a luxúria é um poderoso instrumento que, para Bataille (1987), em *Erotismo*, “deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso

revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha.” (BAITALLE, 1987, p.75). Portanto, a madrasta reflete a configuração de outras personagens escritas por escritores canônicos como Marquês de Sade, em *Justine* (1791), e até mesmo a brasileira Hilda Hilst, em *Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), que comportaram, também, a libertinagem e problematizam a questão do tabu.

Essa mulher fictícia edificada por Vargas Llosa possui uma sexualidade mais intensa do que a do próprio marido, o que a leva a ceder pelas malícias sexuais de um menino de aproximadamente oito anos. Mesmo que, de certa forma, Lucrecia seja objetificada por ambas figuras dramáticas masculinas, é ela que eleva o sexual, na visão mais animalésca possível, ao sublime, por isso a sequência de pinturas, dentro da narrativa, que retrata as mulheres sob o signo do belo em um verdadeiro hibridismo erótico. Lucrecia é subversiva, nem o mito que carrega o título de madrasta como uma entidade má é sustentada, pois a personagem desconstrói a fantasia dos contos de fada, através de sua beleza e doçura, e do seu desejo insaciável de realização carnal, até mesmo o amor fica em segundo plano, mostrando também uma visão menos romântica da figura feminina.

“Pensamientos sucios”, susurró, la boca contra la almohada, ”escabrosos. ¡Jajajá!” Se sentía de buen humor y un calorcito delicioso corría por sus venas, como si su sangre se hubiera transubstanciado en vino tibio. No, Fonchito no podía sospechar que aquello era jugar con fuego, esas efusiones se las dictaba sin duda un oscuro instinto, un tropismo inconsciente. Pero, aun así, no dejaban de ser juegos peligrosos ¿verdad, Lucrecia? Porque cuando lo veía, pequeñín, arrodillado en el suelo, contemplándola como si su madrastra acabara de bajar del Paraíso, o cuando sus bracitos y su cuerpo frágil se soldaban a ella y sus labios casi invisibles de delgados se adherían a sus mejillas y rozaban los suyos —ella nunca había permitido que permanecieran allí más de un segundo—, doña Lucrecia no podía impedir que la sobresaltara a veces un ramalazo de excitación, una vaharada de deseo. (VARGAS LLOSA, 2010, p.27)

Como afirma Angela Gutiérrez (1996, p.111), esse “livro-mulher” traz em sua personagem principal todo e qualquer tipo de abundância, uma ode ao prazer, seja ele de qual estância for. Mesmo que Lucrecia pague um preço por concretizar sua dita libertinagem, sem reprimi-la, apesar do desprestígio que configura tal ato, a personagem tem consciência de sua situação perigosa e a sua quebra de paradigmas chega a causar incômodo ao leitor, haja vista que falamos não do que poderia ser considerado incestuoso, mesmo que a madrasta e Fonchito não possuam laços sanguíneos, mas do ato pedófilo em que a luxúria se configura. O sentir-se desejada, mesmo que por uma criança, levou Lucrecia a aproximar-se também de

Emma Bovary, o adultério de ambas revela o desejo dessas personagens de uma realização plena como mulher, mesmo que para isso sejam julgadas como uma figura socialmente pouco valorizada, assim como as prostitutas.

Descrever essas personagens femininas que transcendem e que circulam por grandes cidades, são figuras cosmopolitas, em um grau ou outro, uma moral vigente é convergi-las para delinear as “travessuras” de uma outra protagonista, a Niña Mala. É perceptível que as heroínas têm pontos em comum, todas sobrevivem a uma sociedade que tenta fixá-las em uma posição social subserviente. A luta por uma autonomia, a proclamação de uma liberdade, são atitudes recorrentes dessas mulheres protagonistas que permeiam os romances *Tía Julia y el Escribidor* (1977) e *Elogio de la Madrasta* (2010) de Vargas Llosa. Mostrá-las, não se restringindo apenas à personagem feminina cerne desta investigação, torna-se essencial para compreender os infortúnios sofridos por estas figuras dramáticas, como também para revelar a violência que elas carregam em si pelo simples fato de se posicionarem diante o mundo, pondo em relevo os seus desejos individuais.

3.4 *Travesuras de la Niña Mala*

A obra *Travesuras de La Niña Mala* (2006) é uma das mais recentes de Vargas Llosa. Parte da crítica a considera como um romance em que seu ponto máximo é apenas o discurso amoroso, entretanto, essa ideia é bastante equivocada, considerando-se que essa ficção traz de volta uma narrativa bem típica do escritor peruano, a questão dos espaços e do tempo como fundamentais para os deslocamentos identitários. Segundo o próprio Vargas Llosa, em entrevista concedida para *El País* no dia 23 de maio do mesmo ano de publicação de *Travesuras*, este romance está fora de qualquer ideologia romântica oriunda do século XIX, a narrativa fala mais dos espaços que se modificaram no percurso do tempo, remodelando, conseqüentemente, o sujeito a sua época.

O romance conta a história de Ricardo Somocurcio, um jovem de família tradicional e abastada limenha, que vive no bairro de Miraflores, experienciando suas aventuras amorosas e descobertas típicas de um adolescente comum, sem muitas complicações. Ao sol do verão dos anos 1950, Ricardo apresenta-nos a protagonista, “la chilenuita”, sob o suposto nome de Lily que já, desde então, é vista como uma menina à frente

de seu tempo, desenvolta, que trazia o ideário de modernidade da sociedade chilena da época. Esse seria somente o primeiro momento de ambas personagens, a sucessão de encontros e desencontros entre Ricardo e Lily perduram cinco décadas dentro da narrativa. É durante esse percurso temporal que o romance retrata as múltiplas realidades fictícias vividas pelas duas figuras dramáticas, já que Lily se transfigura sempre em deslocamento, seja ele geográfico ou pessoal, e o narrador também percorre todos esses espaços, acompanhando, quase que sem querer, a trajetória de seu ser amado e, junto ao leitor, buscando informações sobre aquela mulher tão enigmática. Percebendo a diversidade geográfica redesenhada no romance como fator importante na carga intercultural trazida pela obra, podemos compreender, de uma forma mais concreta, a múltipla identidade (ou o esgotamento dela) que comporta a personagem feminina do romance em questão.

Através das andanças de Lily, podemos traçar um panorama de suas identidades; por exemplo, logo no início do romance, na década de 50, em que ocorriam divergências ideológicas claras entre Peru e Chile, este logo se dizia mais moderno e bastante influenciado pela cultura parisiense. Nesse contexto, a identidade da protagonista já se configura e é denominada de Chiletina ou Lily – aqui percebemos claramente a questão da identidade cultural adotada por essa figura dramática, visto que ela emprega costumes, hábitos e traz um pouco dessa ideologia “libertina”, característica do pensamento chileno nos anos 50, para o pacato e conservador bairro limenho de Miraflores.

O primeiro sinal de cosmopolitismo, marca fundamental empregada por Vargas Llosa em outros de seus romances como, por exemplo, *El Paraíso En La Otra Esquina* (2003), é bastante perceptível em *Travesuras de La Niña Mala* (2006). Para comprovar tal assertiva, basta notar que, após a origem de La Chiletina ter sido contestada pela conservadora sociedade miraflorense, por conta de seu sotaque chileno duvidoso, algumas pessoas constataram que, na verdade, sua nacionalidade era peruana, assim, a jovem, de aproximadamente 14 ou 15 anos, como consequência da possível revelação acerca de si, desaparece e ressurgue, dez anos depois, na cidade de Paris.

A partir de então, a narrativa em análise começa seus cortes temporais e a definir, através do narrador, as realidades criadas por Vargas Llosa e cada uma das identidades culturais assimiladas pela Niña Mala. Na “cidade luz”, por exemplo, a realidade fictícia reconfigura-se para nos mostrar a visão eurocêntrica de cultura, ou seja, de que o grande polo

cultural do mundo ainda se concentrava na Europa, mais especificamente na cidade de Paris. A Niña Mala, por exemplo, antes Chiletina, agora é a Camarada Arlette, que ressurge na vida do leitor como uma guerrilheira do “Movimiento de Izquierda Revolucionária” trazida para treinamento a Paris revolucionária e das greves estudantis.

Entonces, la reconcí. Había cambiado mucho, por supuesto, sobre todo su manera de hablar, pero seguía manando de toda ella esa picardía que yo recordaba muy bien, algo atrevido, espontáneo y provocador, que se traslucía en su postura desafiante, el pechito y la cara adelantados, un pie algo atrás, el culito en alto, y una mirada burlona que dejaba a su interlocutor sin saber se hablaba en serio o bromeando. (VARGAS LLOSA, 2006, p.32)¹²

Stuart Hall (2011, p. 18), citando Laclau, afirma que “[...] o deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades.”. Isso é notado na construção das identidades da personagem protagonista de *Travesuras*. A primeira desarticulação ocorre ainda sob o pseudônimo de Lily, o sumiço da protagonista e a construção de um novo eu, posteriormente, vê-se a Niña Mala como Camarada Arlette, mulher totalmente alheia aos movimentos revolucionários, estando naquele papel possivelmente apenas para sair de seu país de origem ou numa busca imediata por alguma estabilidade que, até então, se desconhece, gerando frustração no narrador: “¿De dónde me había inventado semejante cosa? Se trataba de otras personas. Ni ella si había llamado nunca Lily, ni tenía hermana, ni había vivido jamás en ese barrio pituco.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.36)¹³. Como técnica romanesca, há sempre uma ruptura da personagem com a identidade vigente, assim, com a sucessão temporal, há uma nova articulação, Camarada Arlette agora assume uma nova identidade, a de Madame Arnoux, que, casada com um homem bastante rico, vive a cultura da alta burguesia francesa. Não é surpresa que essa nova identidade tem uma relação estreita com a personagem de Flaubert, até mesmo pelo próprio nome que adota.

¹² “Então a reconheci. Tinha mudado muito, naturalmente, sobretudo na maneira de falar, mas continuava emanando toda aquela malícia que eu recordava muito bem, uma coisa atrevida, espontânea e provocadora que se manifestava na sua postura desafiante, o peitinho e o rosto adiantados, um pé um pouco atrás, a bundinha empinada, e um olhar zombeteiro que não deixava o interlocutor saber se estava falando sério ou brincando.” (Tradução, p.25)

¹³ “De onde eu tinha tirado tal coisa? Deviam ser outras pessoas. Ela nunca se chamara Lily, nem tinha irmã, nem jamais morara naquele bairro grã-fino.” (p. 28)

É notável e de extrema importância afirmar que as identidades são construídas através da percepção do narrador, é ele que nos conta quais as “máscaras” utilizadas pela Niña Mala em cada momento que ela (re)aparece. À vista disso, o próximo capítulo também analisará a construção de Ricardo. Por ser um narrador em primeira pessoa, com uma carga alta de passionalidade por retratar um objeto que, para ele, possui apreço, é possível afirmar a alta carga de parcialidade mediante os relatos, além de, como afirma Brait (1993, p.56), o narrador/personagem portar-se como testemunha que permite a personagem por ele retratada assumir uma posição de primeiro plano dentro da narrativa. Portanto, Lily, Camarada Arlette, Madame Arnoux (e outros nomes criados no decorrer de todo romance) funcionam como várias figuras dramáticas concentradas em uma só estirpe.

Vargas Llosa recria, dentro desse modelo feminino, uma espécie de mito de Malinche na pós-modernidade, ou seja, dá voz uma personagem feminina que desagrega uma ordem só que agora dentro de um contexto globalizado. Segundo Bonnie Holmes (2005), Malinche, personagem histórica e mítica dentro do ideário cultural mexicano, foi uma índia, de descendência duvidosa, que supostamente teria sido vendida como escrava, concubina, para o conquistador espanhol Hernán Cortés (1485), servindo como interprete, devido ao seu domínio linguístico da língua espanhola, mediando comunicações entre os impérios asteca e espanhol. A história de Malinche é bastante fragmentada, assim como é a de Niña Mala, já que essas duas mulheres sobrevivem às intempéries ocasionadas pelo contexto hostil em que se situam. A intermediação dessa figura feminina mexicana facilitou o objetivo do reino espanhol na conquista do império asteca, fazendo com que Malinche fosse tratada como uma traidora de sua pátria e subversiva à tradição¹⁴.

A figura de Malinche como traidora de seu povo é contada sob perspectiva de um narrador em terceira pessoa, nunca se sabe, ao certo, quais foram as reais intenções da índia mediante o processo colonizador espanhol no México, ou seja, esta personagem é vilanizada através de um olhar que vem de fora. Malinche retratou muito mais o perfil do seu povo indígena do que a figura de uma mulher que traía sua pátria. Basta lembrar que os índios que também viviam sob domínio asteca, tentaram, mesmo que por um caminho duvidoso, libertar-se de tal dominação, oferecendo ajuda a Cortés. Assim, aporta-se a figura desse mito para um

¹⁴ HOLMES, Bonnie. La visión de La Malinche: lo histórico, lo mítico y una nueva interpretación. **Gaceta Hispánica de Madrid**. Madrid, 2005. Disponível em: http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2012/06/LavisiondeLaMalinche_Bholmes.pdf

comparativismo com o romance *Travesuras*, em que a protagonista também é construída sob o olhar de um narrador, e tal conjectura faz com que Niña Mala seja encarada como uma mulher má, que traz prejuízo a si e aos outros. A Niña Mala, apesar de ter nascido dentro dos preâmbulos ocidentais, traduz ou revive o espírito de Malinche, esta possuidora, segundo Holmes (2015, p.12), de muitos nomes como Malinche, Malina, Mallinali e Malintzin, que permutam com o passar do tempo e com as mudanças dos espaços sociais, assim como a protagonista de Vargas Llosa, que muda de nome a depender da identidade assumida de acordo com as nuances temporais. As duas figuras transitam no mistério que as envolve, o caráter fragmentário tanto de Malinche como de Niña Mala é retratado como elemento desestabilizador de uma ordem social.

Otacio Paz, sob à luz da figura de Malinche, proferiu em *El Labirinto de la Soledad* (1992, p.65) que o perfil do indivíduo mexicano – podendo traduzir-se também como o perfil de todo sujeito latino-americano, é justamente o nosso hibridismo. Renegar a figura de Malintzin como símbolo da mestiçagem é renegar a nossa própria condição. Assim se transfigura a Niña Mala vargaslloseana, como elemento principal da narrativa que traduz a antropofagia da alteridade cultural, fragmentando-se a cada percurso, mas paradoxalmente somando-se as distintas identidades dentro de um processo intercultural e cosmopolita.

É interessante como Mario Vargas Llosa descreve a Londres da segunda metade da década de 1960, totalmente embebecida pela revolução psicodélica e pelas músicas dos Rolling Stones. A cultura, sempre mutável, é fundamental para a construção de nossa identidade individual, assim afirma Canclini (1997, p.288); isso não foge à regra com a construção da nova identidade da Niña Mala, a de Mrs. Richardson. Neste caso, notamos uma personagem mais em busca de aventuras, riscos, contradizendo sua possível busca por segurança quando vivia na sociedade parisiense. Já em Tóquio, por exemplo, a nova identidade assumida pela Niña Mala é a de Kuriko, e a cultura da máfia japonesa Yakusa é posta em xeque. Notamos, então, uma personagem danificada tanto pelas agressões físicas, provocadas por um grande mafioso chamado Fukuda, como também pela espiritual, provocada pela solidão que assola a protagonista. A busca pelo desconhecido, como já afirmava Bauman (2005, p.12), leva-nos a um destino incerto, haja vista a vivência em uma sociedade onde tudo é transitório e passageiro. Nessa realidade fictícia, a protagonista chega ao clímax da busca pelo ignoto e assume consequências que a marcam profundamente. É bastante perceptível, dentro dessa realidade fictícia, a configuração que alcança a literatura

pós-moderna, visto que os personagens, agora, não encontram mais espaços para atitudes grandiosas ou heroicas.

As abruptas mudanças de tempo nos levam à última identidade vivida pela personagem Niña Mala, a de Lily, retornando a seu primeiro nome, como uma espécie de conformidade. Graças ao narrador, percebemos as marcas reunidas dessa obsessiva procura pelo “pertencimento” por que tanto anseia a protagonista. O relator de todas essas “travessuras” tenta, junto ao leitor, em toda a narrativa, traduzir a Niña Mala, porém, não obtém sucesso. Isso resulta da dinamicidade de uma sociedade em que o tempo é essencialmente fugaz e as identidades, constantemente, sobrepõem-se. Assim, quando tratamos de fragmentação e múltipla identidade, lembramo-nos das reflexões de Candeias (2012, p. 15), ao afirmar que é a partir da noção de que todos os fenômenos, como tempo e espaço, são fluídos e mutáveis, é que o indivíduo tende a ser visto como “um estrangeiro”. Vargas Llosa nos conduz, em *Travesuras*, a essa noção de uma protagonista fronteira, que não pertence há lugar nenhum, mas que carrega as marcas de uma hibridização cultural muito forte, resultado de seus anseios pessoais desconhecidos.

As reais intenções da Niña Mala para suas abruptas mudanças de identidades são confusas, leitor e narrador constroem um conhecimento incompleto acerca das necessidades da protagonista. Também como uma espécie de Emma Bovary, Niña Mala põe suas necessidades internas em primeiro plano, mesmo que esse posicionamento a leve à situações extremas e complicadas, sendo encarada até como um ser dotado do mais puro egoísmo. O contexto da Niña Mala também é, como o de Tia Julia, desagregador, visto que ambas se encontram sob visão do conservadorismo, elevam sua posição como mulheres detentoras do próprio destino e assumem um posicionamento diante do mundo de busca e descoberta, que nem sempre resulta positivo. Lily, Niña Mala, é destemida, possui um passado conflituoso e busca uma plenitude que desconhecemos. Estabilidade financeira, bom matrimônio, aventuras sexuais, independência, conhecimento, talvez todos esses fatores levam Camarada Arlette a uma sensação de não pertencimento, de uma insatisfação que sempre a faz buscar por algo novo, assumindo as múltiplas identidades até levar ao esgotamento delas.

Nadie, viéndola así, se hubiera imaginado la vida difícil que debió haber llevado desde que nació. Traté de imaginarme la infancia que tuvo, por ser pobre en ese infierno que es el Perú para los pobres, y su adolescencia acaso todavía peor, las mil pellejerías, entregas, sacrificios, concesiones, que habría debido de hacer, en el Perú,

en Cuba, para salir adelante y llegar don había llegado. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 79)¹⁵

O narrador de *Travesuras* constrói Lily para o leitor, como dito anteriormente. Falamos da Niña Mala através do que nos é contado, e quem conta é Ricardito, as vozes da personagem feminina são poucas e vagas dentro da narrativa. Ricardo, no papel de narrador, por mais que tente captar algo de constante em sua amada, frustra-se diante de seu insucesso, o que ele detém da protagonista são as figuras externas que esta constrói, por isso as distintas possibilidades do romance em demonstrar essa mulher fictícia como uma figura metamórfica e central no conceito de deslocamento. Essa Malinche contemporânea vargaslloseana, assim como a índia pertencente à história mexicana, parece ter sua narrativa contada como um relato das aventuras de uma mulher considerada má, egoísta, ambiciosa ou instável. É preciso desconstruir esta concepção, fazendo-se necessário o debate acerca desse esgotamento identitário como sendo inerente de um sujeito coletivo, que buscou uma satisfação plena mediante o caos. É trabalhando a relação entre manifestação e imanência da personagem feminina Niña Mala que poderemos compreender suas atitudes subversivas e transgressoras diante do mundo.

No próximo e último capítulo, é explorada, mais profundamente, a questão da personagem feminina de *Travesuras*, tendo o narrador como mediador entre esta categoria narrativa e o leitor, portanto, o foco narrativo deste romance é fundamental para a percepção do leitor com relação à personagem feminina, e de como a narrativa de Ricardo reforça o mistério em torno de Niña Mala. Outrossim, os conceitos de fragmentação à base de Maria da Glória Bordini (2006) e Stuart Hall (2011) serão aprofundados, levando em conta os motivos que levam o indivíduo ao esfacelamento identitário – o que acontece com ambos protagonistas do romance em estudo, sendo a personagem feminina a figura em que a fragmentação se revela de forma mais persistente.

¹⁵ “Ninguém, vendo-a assim, imaginaria a vida difícil que deve ter levado desde que nasceu. Tentei imaginar sua infância, pobre no inferno que é o Peru para os pobres, e sua adolescência, talvez ainda pior, as mil indignidades, entregas, sacrifícios, concessões que deve ter feito, no Peru, em Cuba, para ir em frente e chegar onde havia chegado.” (p. 62).

4 ENTRELAÇAMENTOS IDENTITÁRIOS EM NIÑA MALA, LILY, CAMARADA ARLETTE, MADAME ARNOUX, MRS. RICHARDSON, KURIKO e OTÍLIA.

4.1 O Olhar do Narrador: Os olhos fotográficos, a construção de um outro e os atravessamentos

O romance é uma confluência de linguagens artisticamente eleitas, nele os atravessamentos discursivos coexistem em situação tensiva. É desse modo que as categorias narrativas ganham vida, elas se transpassam mutuamente por intermédio de suas falas, construindo suas visões individuais acerca do mundo, ou seja, suas vivências particulares tornam-se cada vez mais atravessadas pela fala do outro. O sujeito só existe no mundo pelo olhar do outro, mesmo sabendo, como dito nos capítulos anteriores, que essa visão é inacabada, considerando a nossa incapacidade de abarcar as subjetividades do ente que tentamos conhecer.

Para todos esses enlaces, a figura do narrador é de extrema importância, aquele que conta a história será a porta de entrada para nós, leitores, adentrarmos o mundo da construção verbal da prosa ficcional, todas as outras categorias nos são apresentadas por meio do discurso do narrador. Esse elemento narrativo nos serve como olhos fotográficos, só através dele é que conseguimos construir uma imagem visual e acústica de todas as outras unidades que constituem uma ficção em prosa, é preciso a voz do narrador para que ouçamos as incongruências do mundo pós-moderno, ou seja, é preciso o discurso daquele que conta a história para que possamos ver, como expectadores, através de uma perspectiva mais exterior, a nossa necessidade infundável de compreender os mistérios da vida. É através desse trato que se revela a dimensão da presença do narrador nas obras de Mario Vargas Llosa, tendo em vista que suas narrativas necessitam de uma entidade fictícia bem articulada para desvelar um mundo em que a liberdade individual dos personagens é cerceada, em um grau ou outro, para livrar-se dos prejuízos de um mundo cada vez mais segregado, globalizado e violento.

Torna-se impossível, por exemplo, abordar a fragmentação identitária de Lily sem problematizar a presença de Ricardo Somocurcio, narrador/personagem, dentro do contexto de *Travesuras de La Niña Mala*. A angústia da sobrevivência mediante o caos, a busca incessante pela procura de um “eu” por parte da protagonista feminina da obra em questão são relatadas pelas palavras de Ricardo – a personagem que sofre tanto por suas mudanças ideológicas diante do mundo como também pelos resíduos sentimentais de sua relação

amorosamente conturbada com *La Chilenita*. As análises de Bakhtin (2010, p.134) em relação à prosa romanesca apontam para o caráter dialogizante das narrativas ficcionais pós-modernas, ou seja, um objeto – uma categoria narrativa - é atravessado por múltiplas vozes que o iluminam e o ambientam dentro de determinada esfera social, o que quer dizer que todas as falas dentro de uma romance jamais estarão postas de forma isolada, mas sim serão determinadas historicamente através da cronotopia, ou seja, do entrelaçar fluido entre tempo e espaço.

Ricardo traz à luz as múltiplas personagens que se organizam dentro de uma única mulher, suas andanças convergem para o reencontro com a Niña Mala, é partindo dessas colisões, nem sempre planejadas, entre narrador e ser amado que se constrói esse processo de velamento e desvelamento da heroína vargaslloseana. Tudo isso só é possível através desse narrador que relata, em primeira pessoa, as abruptas mudanças da personagem feminina na obra. O narrador, no romance em estudo, faz com que a voz do outro ente, apesar de alguns diálogos diretos, atinja um determinado alcance, só assim percebemos a complexidade da personagem feminina retratada, que parece levar às últimas consequências a busca por si e pela liberdade individual, tornando suas ações socialmente reprimíveis e egoístas, o que gera em Ricardo uma espécie de atração por essa desordem que parece dar um sentido mais dinâmico a sua vida:

Me bastó verla para reconocer que, aun a sabiendas de que cualquier relación con la niña mala estaba condenada al fracaso, lo único que realmente deseaba yo en la vida con esa pasión con que otros persiguen la fortuna, la gloria, el éxito, el poder, era tenerla a ella, con todas sus mentiras, sus enredos, su egoísmo y sus desapariciones. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 125)¹⁶

Através do fragmento supracitado, nota-se a carga explicitamente parcial do discurso do narrador, o que causa no leitor a desconfiança nos fatos relatados em *Travesuras*. Ricardo vive um amor que nunca é completamente correspondido, justamente por conta da característica fluida, intermitente, da Niña Mala que nos é apresentada. O que esse narrador/personagem quer realmente que o seu leitor veja? Só podemos traçar as identidades de Lily através da fala de Ricardo, mas ele possui um discurso carregado de hesitações e passionalidade, sua fala não é isenta, o que é dito revela-se mais turvo ainda, ocasionando

¹⁶ “Foi só vê-la para reconhecer que, mesmo sabendo que qualquer relação com a menina má estava condenada ao fracasso, a única coisa que eu realmente desejava na vida, com a mesma paixão que outros dedicam a perseguir a fortuna, a glória, o sucesso ou o poder, era ela, com todas as suas mentiras, suas confusões, seu egoísmo e seus desaparecimentos.” (p. 100)

uma associação conflituosa que se permeia também num entre-lugar do dito e interdito. A complexidade desse narrador que, por muitas vezes, assume várias vozes, revelando seu caráter polifônico, infere nos atravessamentos das experiências dos personagens, ou seja, seu discurso “por maior que seja a precisão com que é transmitido sempre está submetido a notáveis transformações de significado.” (BAKHTIN, 2010, p. 141). O plurilinguismo que conflui na voz de Ricardo é construindo pelas vozes que ele pretende retratar, e, à cada vivência dessas distintas experiências, o seu posicionamento ideológico diante do mundo vive um processo de ressignificação. De um adolescente abastado, oriundo da *high society* miraflorense, o narrador de *Travesuras* encontra-se dentro uma posição cômoda, de uma ordem inabalada, até a chegada das irmãs Lily e Lucy no aniversário de Marirosa. Quando Tía Adriana, intencionada em expor aquelas irmãs que são encaradas como subversivas à conduta moral da sociedade rica de Miraflores, descobre que as meninas não são chilenas, toda uma trama inicia-se e redireciona-se a fim de modificar uma ordem ideologicamente vigente que orbita na dinâmica do narrador.

Eran peruanitas, no más. ¡Pobres! ¡Pobrecitas! La tía Adriana, recién llegadita de Santiago, debió llevarse la sorpresa de su vida al oírlas hablar con aquel acento que a nosotros nos engañaba tan bien pero que ella identificó de inmediato como una impostura. Qué mal debieron sentirse las chilenitas cuando la tía de la gordita pufi, adivinando la farsa, comenzó a preguntarles sobre su familia santiaguina, el barrio donde vivían en Santiago, el colegio en el que habían estudiado en Santiago, sobre su parentela y las amistades de su familia en Santiago, haciendo pasar a Lucy y Lily el trago más amargo de su corta vida, ensañándose con ellas hasta que, despedidas de la sala, hechas unas ruinas, espiritual y físicamente demolidas, pudo proclamar ante sus parientes y amistades y la estupefacta Marirosa: «¡Qué chilenitas ni ocho cuartos! ¡Esas niñas no han pisado jamás Santiago y son tan chilenas como yo tibetana!». Aquel último día del verano de 1950 —yo acababa de cumplir quince años también— comenzó para mí la vida de verdad, la que divorcia los castillos en el aire, los espejismos y las fábulas, de la cruda realidad. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 23)¹⁷

¹⁷ “Eram peruanitas, pronto. Coitadas! Coitadinhas! A tia Adriana, recém chegada de Santiago, deve ter tido a maior surpresa da vida ao ouvi-las falar com aquele sotaque que nos enganava tão bem mas que ela identificou imediatamente como uma impostura. Como devem ter-se sentido mal as chilenitas quando a tia da gordinha fofa, adivinhando a farsa, começou a perguntar sobre sua família santiaguina, o bairro onde moravam em Santiago, o colégio em que tinham estudado, sobre seus parentes e as amizades de sua família em Santiago, fazendo Lucy e Lily passarem o momento mais amargo de suas curtas vidas, encarniçando-se com elas até que, expulsas da sala, destruídas, espiritual e fisicamente demolidas, proclamou diante de seus parentes e amizades e da atônita Marirosa: "Que chilenitas que nada! Essas meninas jamais puseram os pés em Santiago e são tão chilenas como eu sou tibetana!" Naquele último dia do verão de 1950 - eu também acabava de fazer 15 anos -, começou para mim a vida real, aquela que discrimina os castelos no ar, miragens e fábulas da crua realidade.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.18)

Ricardo reproduz, a princípio, o discurso de sua gente, mesmo interessado por Lily desde a primeira vez que a viu, não assume seu sentimento, nega-o para se encaixar dentro do molde social no qual está inserido, assumindo um comportamento conservador e elitista, como notamos na passagem a seguir:

– ¿ qué otra cosa eran Lily y Lucy sino dos huachafitas de algún barrio como Breña o El Porvenir que, para ocultar su procedencia, se habían hecho pasar por extranjeras a fin de colarse entra la gente decente de Miraflores? – , para tirar plan con ellas, para hacerles esas cosas que sólo las cholitas y las huachafitas se dejan hacer. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 24)¹⁸

As palavras “huachafitas”¹⁹ e “decente” denotam a postura de Ricardo frente à primeira travessura da Niña Mala. A identidade de Lily não é chilena, o narrador/personagem, diante dessa revelação, depara-se com a sua primeira ruptura em relação ao ser amado, ou seja, no momento em que Ricardito tentava descobrir mais sobre La Chilenita, esta já assumia outra identidade. Desse modo, a culpabilidade no narrador em seu relato inicia-se, mostrando um discurso carregando de preconceito e até mesmo de repulsa em relação a Lily, retratando-a como alguém de baixa estirpe, oriunda de lugares mais miseráveis, que contraria todo um núcleo considerado “decente”, segundo as palavras de Ricardo.

“Desde que tenía uso de razón soñaba com vivir en París” (VARGAS LLOSA, 2006, p.15), assim começam os sentimentos migratórios do nosso personagem/narrador. Ricardo é um personagem que procura estar fora de seu lugar de origem para poder evoluir culturalmente, o sonho de viver numa cidade categorizada como berço cultural do ocidente é muito convidativo para quem é nativo de um país ainda considerado atrasado. Percebe-se, durante toda a narrativa de *Travesuras*, que ambos os protagonistas possuem marcas de hibridismo, a linguagem social está sempre transpassando na vida dessas figuras dramáticas, mostrando como ambos estão se modificando para determinados propósitos individuais.

¹⁸ “o que eram Lily e Lucy, senão duas piranhas de algum bairro como Breña ou El Porvenir que, para ocultar sua origem, tinham passado por estrangeiras para se infiltrar entre as pessoas decentes de Miraflores? - para tirar um sarro, para fazer com elas essas coisas que só as índias e as piranhas deixam fazer.” (*idem*, 2006, p.19)

¹⁹ Ricardo parece utilizar-se desse peruanismo de forma pejorativa – como se “la chilenita” fosse uma figura que carregasse um certo “mau-gosto” em sua indumentária, como se não correspondesse aos arquétipos da sociedade miraflorense. Vargas Llosa, em seu *Dicionário Amoroso da América Latina* (2006), aborda que o léxico em questão vai além de uma postura que dita o que é distorcido de um gosto padrão: “Huachafería é, de fato, uma visão de mundo e, ao mesmo tempo, uma estética, uma maneira de sentir, de pensar, de desfrutar, de se exprimir e de julgar os outros. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 179). Portanto, ao mesmo tempo que Ricardo parece insultar Lily utilizando o léxico peruano, também parece já construir uma visão acerca da personagem como uma mulher que impõe um novo padrão estético, que carrega em si um ideário moderno.

A problemática em questão é justamente o processo dessas transferências internas de cada um. O que nos conta Ricardo sobre Niña Mala é que ela eleva tais transformações identitárias a níveis descomedidos, acarretando um certo magnetismo, quase masoquista, no olhar desse narrador que segue inutilmente decifrando a personagem focal, a exemplo do trecho: “la ingenua creía que esas aventuras de contrabandista y traficante, jugarse la libertad en los viajes africanos condimentaban la vida, la hacía más suculenta y divertida” (VARGAS LLOSA, 2006, p.221)²⁰. É importante fazer relação com o postulado de Bakhtin (2010) para ilustrar a argumentação anterior. O filósofo russo, ao abordar sobre a pessoa que fala dentro de um romance, reconhece que os signos verbais que nos rodeiam servem de instrumentos para a construção do nosso discurso autônomo, isto é, o narrador/personagem em análise vive dentro do que é chamado de “palavra interiormente persuasiva” (BAKHTIN, 2010, p. 142), ou seja, numa relação dialógica e sujeita às constantes ressignificações, o que expressa a relação tensiva entre os choques das várias vozes que Ricardo assume, principalmente no efeito que lhe causa o discurso de Lily, outra palavra interiormente persuasiva, que instaura sempre uma lógica de expansão dos signos ao seu redor.

Ricardo segue em sua travessia rumo à Paris, local onde anseia viver. As leituras de escritores canônicos franceses como Julio Verne, Flaubert, entre outros, servem como inspiração para nosso narrador que deseja também ser escritor e vê na literatura europeia um grande parâmetro de erudição e gozo estético. O deslocamento de Ricardo comprova uma estratégia ideológica característica de personagens consideradas fronteiriças, em *Travesuras*, ambos os protagonistas vivem dentro das zonas limítrofes, tais locomoções revelam as tentativas do sujeito de sanar crises no mundo pós-moderno, quer seja em busca de uma visão mais progressista que enlace os desejos de concretização das liberdades individuais ou simplesmente em busca de referências para a construção de uma identidade.

É através dessas diabruras, desse jogo amoroso de encontros e desencontros, que as duas personagens centrais de *Travesuras* colidem e, a cada choque, é instaurado um novo código. Os signos dados para construção de Lily nos são concedidos por um olhar que orbita no entorno, que paira sobre o objeto e tenta decifrá-lo. Oscar Tacca (1983, p.50) define, num grau de confiabilidade, o narrador em primeira pessoa como aquele que fala de si e suas

²⁰ “A ingênua pensava que essas aventuras de contrabandista e traficante, arriscando a liberdade nas viagens africanas, davam tempero à sua vida, que assim se tornava mais interessante e divertida.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.190)

histórias, mesmo tendo como foco central do seu discurso o outro, a sua voz oscila dentro de colisões que serão devidamente orquestradas a fim de construir um relato. Desse modo, a confiabilidade de Ricardo é posta em questão apesar da tentativa de legitimar sua fala, preocupando-se em ser fiel aos fatos, relatando como prova desse esforço até mesmo as confissões eróticas mais íntimas de Lily – ou Kuriko, como ilustra a citação posposta.

Nesse labor de retratar uma verdade é que o narrador se encontra em um caminho dúbio, já que seu relato se confunde com a cegueira de uma idealização amorosa, fazendo com que sua enunciação perca o caráter fidedigno, causando uma imprecisão, construindo, assim, uma linguagem vacilante:

Cuando estuvimos los dos desnudos vi que, en efecto, se había adelgazado mucho. En el pecho y en la espalda se le distinguían las costillas y la pequeña cicatriz de su vientre se había alargado. Pero sus formas eran siempre armoniosas y sus pechitos firmes. La besé despacio, mucho rato, por todo el cuerpo – el tenue perfume que despedía su piel parecía emanar de sus entrañas -, susurrándole palabras de amor. No me importaba nada. Ni siquiera que estuviera hechizada por ese japonés. Me aterraba que, por las tareas en que éste la había metido, terminara despanzurrada a balazos o en una cárcel africana. Pero yo movería cielo y tierra para rescatarla. Porque, para qué negarlo, la amaba cada día más. Y la amaría siempre, aunque me engañara con mil fukundas, porque ella era la mujercita más delicada y más bella de la creación: mi reina, mi princesita, mi torturadora, mi mentirosa, mi japonesita, mi único amor. Kuriko se había cubierto la cara con el brazo y no decía nada, ni siquiera me escuchaba, totalmente concentrada en su placer.
- Lo que me gusta, niño bueno – me ordenó al fin, abriendo las piernas y atrayendo mi cabeza hacia su sexo. (VARGAS LLOSA, 2006, p.179)²¹

Sabendo que, apesar das distintas vozes que tramitam dentro de um romance, a fala que penetra primeiramente dentro da consciência do leitor é a do narrador. Aqui se sabe que o ente que fala dentro da narrativa conhece e pretende compartilhar um relato, o modo como ele narrará tal feito é que irá definir o seu grau de parcialidade mediante a história. “A visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance.” (TACCA, 1983, p.67), portanto, pode-se inferir que as “travessuras” de Niña Mala funcionam como parte principal

²¹ “Quando ficamos nus vi que ela, de fato, tinha emagrecido muito. No peito e nas costas viam-se suas costelas, e a pequena cicatriz do ventre se ampliava. Mas suas formas continuavam harmoniosas e seus peitinhos, firmes. Beijei-a devagar, por muito tempo, em todo o corpo - o tênue perfume que sua pele exalava parecia emanar das vísceras -, sussurrando palavras de amor. Nada me importava. Nem mesmo que estivesse enfeitada por aquele japonês. O que me apavorava era a idéia de que, com as tarefas que ele lhe dava, acabasse destrocada a tiros ou encarcerada numa prisão africana. Mas eu moveria céus e terras para resgatá-la. Porque, como podia negar, cada dia a amava mais. E sempre a amaria, por mais que me traísse com mil fukudas, porque ela era a mulherzinha mais delicada e mais bonita da criação: minha rainha, minha princesinha, minha torturadora, minha mentirosinha, minha japonesita, meu único amor. Kuriko tinha tapado o rosto com o braço e não dizia nada, nem sequer me escutava, totalmente concentrada no seu prazer.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.142)

da trama, pois todos os outros elementos dispostos funcionam no sentido de mostrar como a personagem focal comporta-se mediante um curso temporal que perpassa várias sociedades. Se dependemos do ponto de vista do narrador para sabermos mais sobre Niña Mala, é inevitável o pensamento de que Ricardo é o foco que constrói, para nós, essa identidade misteriosa e bruscamente cambiante adotada por sua musa.

Esclarecida essa culpabilidade na autenticidade do relato de um narrador em primeira pessoa, constata-se a questionabilidade do discurso de Ricardo. Assim, o leitor pode debruçar-se sobre a seguinte questão: será que Lily é a mesma personagem em face de percepções distintas? Será que suas facetas são produtos de uma fantasia construída por esse narrador que se frustra na impossibilidade de acessar um perfil mais íntimo de sua amada?

Walter Benjamin ([1985] 1994), em um de seus memoráveis estudos, aborda a questão do narrador como uma categoria em extinção, pois a arte de narrar encontra-se defasada pela ausência de um relato preocupado com uma verdade coletiva e tipicamente herdeira da tradição oral. O narrador, para o filósofo alemão, é aquele que se preocupa com o caráter utilitário de sua história, ou seja, a verdadeira narrativa concentra-se na responsabilidade em transmitir o que servirá de lição para o coletivo, aí está a grandeza da alma de um homem:

Essa utilidade [da narrativa] pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção. (BENJAMIN, 1994, p. 197)

A modernidade trouxe um viés isolacionista do homem em relação a sua comunidade e tradição, o indivíduo tornou-se mais preocupado em falar de si dentro de um âmbito cada vez mais subjetivo, o que gerou, para Benjamin, uma difícil apreensão dessas histórias incorpóreas, pois já não se falava mais do que seria memorável, mas sim da efemeridade das coisas. Desse modo, o romance, conforme o autor, tornou-se o grande elemento responsável pelo perecimento da narrativa, considerando-se que esse gênero, nascido da imprensa e do impresso, transformou o ofício de contar num símbolo mais egocêntrico, preocupado *a priori* no *ethos* de um “eu”, sem se importar com as constantes ressignificações dos aspectos morais que envolvem um macro pensamento.

Mesmo que, para Benjamin (1994, p.198), o narrador exemplar fosse o épico, é cabível ponderar que Ricardo, um narrador pós-moderno, enquadra-se dentro de uma alusão

benjaminiana: seu relato não possui um efeito pedagógico, nem é essa a intenção, a sua história serve, ainda que carregada de muita individualidade, para abrir espaço à retratação de um homem político, não no sentido partidário, mas na acepção de um sujeito marcado por uma historicidade que envolve questões de identidade nacional ou mais precisamente a busca constante do ser latino-americano. Essa tal procura representa a principal característica do indivíduo na América Latina, a saber, encontrar-se num leque de referências que denotem o acompanhamento da “nova américa” junto ao frenético processo de globalização - desafio principal de nossa gente - tornando-se reflexão ápice de uma elite intelectual que buscava, através das artes e outros saberes, autenticar-se e existir para além dos simulacros europeizantes. Portanto, mesmo que não falando por intermédio de um discurso paradigmático, Ricardo é aquele narrador que compartilha suas experiências dentro de uma tradição, a de sujeito latino-americano híbrido, sedimentado, e partir de sua vida o leitor pode (re)construir uma matéria substancial das experiências cotidianas de uma determinado ciclo social

Ricardo é o olho fotográfico que capta os distintos ângulos de sua amada, mas também é o ser que narra um sintoma coletivo de sua época: como ser um homem latino-americano? Em suas andanças, quando os anseios por edificar a resposta de um “quem sou eu?” tornam-se claros, esse narrador, privilegiado em sua condição social, detentor de muitas leituras, vê-se desejando conquistar um espaço que é referente para uma parte da América que ainda se encontrava ausente de modelos que causassem um sentimento de progresso e universalidade. A única saída para um sujeito latino-americano à época de Ricardo era migrar, e esse movimento territorialmente desprendido faz com que muitos personagens de *Travesuras* sejam assolados por uma espécie de solidão povoada, ou seja, a falta de elementos que funcionem em torno de uma comoção, culturalmente construída, de pertencimento:

¿Por qué llegué a tenerle a Salomón Toledano tanta simpatía mientras todos nuestros colegas lo esquivaban como a un pesado insoportable? Tal vez porque su soledad se parecía a la mía, aunque fuéramos distintos en muchas cosas. Los dos nos habíamos dicho que nunca podríamos volver a vivir en nuestros países, pues yo en el Perú y él en Turquía nos hallaríamos seguramente más extranjeros que en Francia, donde, sin embargo, nos sentíamos también forasteros. (VARGAS LLOSA, 2006, p.158)²²

²² “Por que cheguei a ter tanta simpatia por Salomón Toledano, enquanto todos os nossos colegas o evitavam por considerá-lo um chato, quase insuportável? Talvez porque sua solidão era parecida com a minha, embora fôssemos diferentes em muitas outras coisas. Ambos tínhamos decidido que nunca voltaríamos a viver nos nossos países, pois tanto eu, no Peru, como ele, na Turquia, certamente nos sentiríamos mais estrangeiros que na França, onde, no entanto, também nos sentíamos forasteiros.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 125)

O poder de compartilhar as experiências vividas, aludido Benjamin (1994), encontra-se em Ricardo através das suas descrições sobre os espaços e os tempos, mostrando sempre a consciência coletiva de cada lugar que ele habita. Desse modo, podemos notar que esse narrador vargaslloseano consegue exprimir ao leitor uma certa troca de experiências. É notável que, apesar da temática amorosa em *Travesuras*, que apela para um sentimentalismo, os atravessamentos das cidades, do coletivo, afetam os protagonistas de uma forma que ficam mais nítidas as tentativas de ambos personagens, mesmo que frustradas, de pertencerem a um - ou vários - povo(s): “he terminado por convertirme en un ser sin raíces, un fantasma” (VARGAS LLOSA, 2006, p.300)²³, alega Ricardo.

A problemática é que o narrador de *Travesuras* não se ambienta no mundo dos narradores benjaminianos, sua voz em primeira pessoa distancia-se de um narrador clássico que está preocupado em construir uma história pautada em sua própria experiência para apresentar ao leitor uma espécie de conselho. Ricardo Somocurcio encontra-se dentro de um universo em que o excesso de informação constantemente permeia a vida do sujeito, tudo é explicado e, no íntimo desse desgaste simbólico, surge a necessidade de impor ao mundo, mesmo que em vão, o âmago de cada um, na tentativa de suprir a carência fomentada pela desordem da pós-modernidade sem a necessidade de aplicar uma moral ao mundo.

Ricardo Somocurcio: atuante de sua história ou um mero expectador das andanças de sua amada? Um narrador tão complexo que se torna também embaraçoso encaixá-lo em um único conceito, pois ao mesmo tempo que ele conta sua história, experienciando os espaços, tempos e contextos, também abandona, muitas vezes, a sua função protagonista para deixar sobressair as figuras enigmáticas que formam a personagem Lily. A vida desse narrador, durante todo o romance, gira em torno de um outro, mesmo que fale em primeira pessoa, o seu foco é retratar as “travessuras” de sua amada, além de mostrar quanto tais traquinagens foram, de certa forma, atraentes. Partindo desse pressuposto, é viável afirmar que Ricardo é um narrador que se aproxima da pós-modernidade, principalmente quando aludimos a questão do narrador pós-moderno à luz de Silviano Santiago (2002) que, em seu influente texto “Malhas da Letra”, anuncia:

²³ “acabei me tornando um ser sem raízes, um fantasma.” (*idem*, 2006, 241)

A figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado). (SANTIAGO, 2002, p.46)

Silviano Santiago (2002) aborda o narrador pós-moderno como sendo aquele que abdica do centro para dar ênfase a uma outra figura, é o saber do olhar lançado que vira cerne da narrativa contemporânea.

A dificuldade do mundo pós-moderno no compartilhamento de experiências vivenciadas faz com que o olhar do homem seja lançado para as experiências vividas pelo outro. Assim, aclara-se a ideia do narrador que tudo vê, realista dentro do que sua visão é capaz de abarcar, distancia a história de si porque quer contar o espetáculo, mesmo que isso se revele algo doloroso como no infortúnio afetivo de Ricardo, este que, mesmo inserido na narrativa, desenvolve um papel de mero espectador para tentar contar, jogando com elementos que deixem seu relato o mais verossímil possível, os comportamentos abruptos de Lily. A incompletude do que se é narrado é que transforma *Travesuras* numa luta complexa, pois por mais que se tenha um narrador insistentemente exigindo uma onisciência, a sua comunicação é carregada de juízos de valor:

A pesar de lo cariñosa que era conmigo, en comparación con lo glacial que había sido en el pasado, ella había conseguido, en efecto, hacerme vivir siempre intranquilo, con la aprensión de que, un buen día, de la manera más inesperada, volvería a las andadas y se esfumaría sin decirme adiós. Siempre se las arreglaba para hacerme saber, o mejor dicho adivinar, que había uno o varios secretos en su vida diaria, una dimensión de su existencia a la que yo no tenía acceso y de la que podía provenir en cualquier momento un terremoto que echaría abajo nuestra convivencia. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 297)²⁴

Voltando para os questionamentos lançados ao começo desse subcapítulo, podemos resgatá-los para tecer algumas possíveis questões/indagações: a personagem focal, Niña Mala, é realmente construída por Ricardo como sendo uma personagem constante em face de percepções, lançadas por ele, distintas? Toda a conduta de Lily é tecida por um olhar fantasioso do narrador? Como já explanamos em boa parte deste escrito, é sabido que o

²⁴ “Apesar de carinhosa comigo, em comparação com o tratamento glacial que me dera no passado, ela de fato conseguia me fazer viver sempre intranquilo, apreensivo com a idéia de que, um belo dia, da maneira mais inesperada, voltaria a aprontar e desapareceria sem se despedir. Sempre dava um jeito de me fazer saber, ou melhor, adivinhar, que havia um ou vários segredos na sua vida diária, uma dimensão da sua existência a que eu não tinha acesso e a qualquer momento podia provocar um terremoto que arrasaria a nossa convivência.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.239)

narrador de *Travesuras* é o principal elemento que temos para nos aproximar da Niña Mala, porém, considera-se Ricardo como um narrador extremamente vacilante por conta de sua carga passional para com a história que ele resolve contar. Apesar da perspectiva de visão que esse romance toma, é possível, de um certo modo “escorregadio”, afirmar que Lily adota características, dependendo de sua locação espacial e temporal, externas que causam confusão de percepção para quem a vê. As indumentárias utilizadas por essa personagem provocam uma relação paradoxal de construção e quebra, ou seja, ao mesmo tempo que o leitor, junto ao narrador, está construindo a personagem Lily, já acontece a quebra do velho arquétipo para ceder espaço a uma nova criação imposta pela própria personagem, quer seja essa composição aos moldes europeus ou latino-americanos, a mudança de nome por parte de Niña Mala já é o primeiro sinal da tentativa de se firmar uma nova identidade.

Na vida pragmática, nenhum ser humano é estático, todos somos passíveis à mudança, o tempo e o espaço atravessam-nos para, a partir disso, criarmos novas concepções de vida. Na vida do texto de *Travesuras*, percebemos as duas personagens principais remodelando-se no decorrer de muitas décadas, essas duas criações verbais repetem a faceta cambiável que a existência, seja ela fictícia ou real, carrega.

Pelo aspecto visível, as idiosincrasias da Niña Mala são mais perceptíveis, já que esta personagem adota, arrebatadamente, os comportamentos típicos de cada lugar onde ela habita. Percebe-se um empenho maior em amoldar-se a um determinado corpo social, o que se encontra também em Ricardo, mas aparentemente em um estágio mais comedido. Se o que vemos, o que sabemos, encontra-se num nível equiparável com a visão do narrador, então é cabível afirmar a sentença do caráter camaleônico que Lily exerce, fazendo com que a dificuldade em conceber um perfil mais equilibrado dessa protagonista torne-se ainda mais custosa.

“Pero no soy como tú, yo no sé conformarme.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.343)²⁵, desabafa a Niña Mala em um dos momentos raros da narrativa, mostrando o ponto crucial que a distingue de Ricardo no que diz respeito ao sentimento de estrangeirismo que ambos carregam. Enquanto Ricardo, mesmo não se sentindo pertencente a nenhum espaço, encontra uma certa conformidade na vida que leva, Lily percorre um caminho contrário, sua inconformidade é a busca constante de uma identidade a qual ela nunca alcança, a busca por si que a leva a querer inserir-se em muitas conjeturas. São muitas as ambições de

²⁵ “Mas eu não sou assim, não sei me conformar.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.276)

pertencimentos que Niña Mala anseia, seja pelo fator social, a busca por um *status* que nunca possuiu quando mais jovem, a tentativa de se ver representada através do outro, até pelos seus desejos mais profundos – a caça por uma liberdade individual que resulta sempre em desventuras perigosas, o que veremos mais detalhadamente no subitem 3.3.

O que Ricardo, como narrador, descreve-nos acerca de Lily é que esta muda de aspecto, sua superficialidade é sempre camaleônica. A protagonista feminina de *Travesuras* muda de nome, figurino e assume múltiplos discursos a fim de passar como um arquétipo adequado para determinado *locus*. Esses signos nós, leitores, apreendemos juntos, somos também expectadores dessas mudanças de Niña Mala. O ponto é que esse narrador insere-se dentro da história, mesmo se isentando de seu protagonismo, e conta-nos o relato movido pela paixão. Sua memória, além de falha, como qualquer outra, é essencialmente afetiva, assim, os episódios nos são comunicados de forma muito irresoluta, perdendo, para um leitor experiente, um pouco do que Booth (1985) chamaria de retórica ficcional, ou seja, o poder de manipulação que o narrador tem em relação ao leitor. São tantos cortes e incongruências na narrativa de Ricardo ao relatar Lily que acabamos por saber, de forma dúbia, mais sobre ela através das palavras desse narrador que se mostra em um grau ínfimo de confiabilidade. Percebe-se o alto grau de incerteza do narrador e seu relato no trecho a seguir, que mostra um encontro entre ambas as personagens principais; contado por Ricardo a um amigo, a cena gira em torno do retorno de Niña Mala a Paris após uma época no Japão:

- Acabo de pasar con ella una hora, en un bistrot. Está viviendo en París. Es una ruina humana y pasa apuros, anda vestida como pordiosera. Dice que el japonés la largó, después de que la policía de Lagos la detuvo, en uno de esos viajes que hacía por África, ayudándolo en sus tráficos. Y que la violaron. Que la contagiaron ladillas y un chancro. Y que, después, en un hospital de mala muerte, casi la rematan. **Puede ser cierto. Puede ser falso. No lo sé.** Dice que Fukuda la largó temiendo que la Interpol la tuviera fichada y que los negros le hubieran contagiado el sida. **¿Verdad o invención? No tendré nunca maneras de saberlo.** (VARGAS LLOSA, 2006, p.223, grifos nossos)²⁶

²⁶ “- Acabei de passar uma hora com ela, sentados num bistrô. Está morando em Paris. Parece um farrapo humano e deve estar passando apertos, porque se veste feito uma mendiga. Diz que o japonês a abandonou depois que foi presa pela polícia de Lagos, numa das suas viagens à África para ajudá-lo nos seus tráficos. E que a estupraram. Que pegou chato e um cancro. E que, depois, num hospital de última categoria, quase acabam com ela. Pode ser verdade. Pode ser mentira. Não sei. Diz que Fukuda a largou por medo de que a Interpol a tivesse fichado e os negros, lhe transmitido Aids. Verdade ou invenção? Não posso saber.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.279)

Por mais que alguns dados sobre Kuriko (Lily) sejam verossímeis, sobre a sua fuga ao Japão e as pessoas com quem a protagonista se relacionou no universo nipônico, que trouxeram consequências drásticas em sua vida, pouco nos é contado com palavras diretamente dessa figura dramática. Quase tudo é relatado por um homem que se esforça em captar uma essência menos conflituosa em sua amada. É na tentativa inútil de abarcar a visão de mundo de alguém específico, a fixidez na ideia de conseguir uma constância mediante o caos que envolve a *persona* de Niña Mala, que Ricardo se perde dentro de sua narração, revelando e dando ênfase a um outro em suas histórias, porém, ainda girando os acontecimentos no entorno de suas paixões.

Desse modo, o narrador de *Travesuras* é fundamental para a compreensão das identidades justapostas de Lily, é ele quem nos conta as variações e construções dessas personalidades da protagonista. Também não se deve esquecer a fragmentação da própria identidade de Ricardo, ambientada em cima da linha do entre-lugar, que analisaremos mais profundamente nos subitens que se sucederão a este, tentando compreender os motivos dessas fragmentações dos protagonistas – principalmente daquela personagem que mais se modifica, mormente ao olhar externo, com o percurso do tempo. Mais uma vez, quase tudo será contado pelo narrador, por isso tomaremos as palavras dele para analisar essas identidades conflituosas.

Ricardo Somocurcio é a metáfora do pintor que Foucault (1999) retrata no texto “Las Meninas”: “o pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade.” (p. 21). Ricardo pinta a figura da Niña Mala, no entanto, vê-se frustrado e, de certa forma, encadeado por esse mistério de tentar desvendar uma verdade que nunca consegue achar: toda vez que esse narrador se aproxima de alguma suposta exatidão, logo é distanciado pela aparente mudança de identidade, pela forma, pelo novo desenho que Lily passa a assumir quando melhor lhe convém.

4.2 Plurilinguismo social: o que nos leva à fragmentação?

A globalização, a exemplo do que fala Hall (2011, p.39), consiste no ser atravessado pelo dinamismo feroz dos signos, das coisas, do outro, todos esses aportes

concentrados dentro dessa pós-modernidade que carrega como principal característica o elemento da interculturalidade. O ser fragmentado surge, principalmente, com a imagem da cidade, posta em relevo desde a Revolução Industrial, nos séculos XVIII e XIX, que modificou a dinâmica populacional, quando os povos migraram do campo para a cidade. A pós-modernidade, como já citada anteriormente, é a busca dessa identidade sempre fragmentada do sujeito diante de um mundo que cresce desordenadamente e sem interrupções, e serve como ponto de partida do processo de globalização que se revela logo após as transformações dos meios de manufatura.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2011, p.43)

Há outra mudança em decorrência desse processo, o estado da cultura é modificado, afetando as ciências e as artes (LYOTARD, 2000, p.29), ou seja, o conceito de verdade passa não mais pelos preâmbulos metafísicos e filosóficos, e sim se sustenta na ciência, esta agora a única direção que legitima o saber. À vista disso, percebe-se que a manifestação discursiva dominante concentra-se no saber de quem detém o poder de fala, isto é, as grandes corporações são agora as responsáveis pela propagação do conhecimento, não se pode mais justificar a história ou construir princípios através das grandes narrativas. A pós-modernidade fundamenta-se, justamente, pela crise dessas ideias como fomentadoras da verdade, as utopias, então, cessam nesse momento, deixando o homem ausente dos metarrelatos que justifiquem suas escolhas diante do mundo, sobrando, assim, apenas a legitimação do discurso científico.

Se Lyotard (2000, p.30) toma como perspectiva pós-moderna sanar a crise dessa hegemonia científica que legitima o saber, mostrando que a pós-modernidade é um jogo discursivo, um plurilinguismo social, em que a cientificidade não é a única forma do saber, então é preciso um jogo de linguagem, uma troca de vários outros saberes – sejam eles científicos ou narrativos – para dar início a um processo verdadeiro de comunicação social, em que os discursos se desnudam de suas formas mais puristas como o de manipulação ou de apenas transmissão de conhecimento. “Os átomos são colocados em encruzilhadas de relações

pragmáticas, mas eles são também deslocados pelas mensagens que os atravessam, num movimento perpétuo” (LYOTARD, 2000, p.30), desse modo, pode-se compreender o jogo social que está involucrado na obra *Travesuras de La Niña Mala*, à base do conceito lyotardiano de pós-modernidade que traz em si a característica do saber altamente atrelado à cultura, na qual a ausência de narrativas legitimadoras, o deslocamento do homem em relação à tradição, faz com que o mundo se construa através de uma identidade que preze pela liberdade de cada sujeito, autonomia de pensamento melhor dizendo, sucedendo, assim, uma incessante troca de percepções do ser em relação ao mundo e de nossas mudanças comportamentais que se movem de acordo com as motivações sociopolíticas.

No *corpus* desta dissertação temos uma narrativa em que os protagonistas viajam não somente pelos espaços geográficos, eles também se permitem penetrar dentro de muitos contextos em busca de uma evolução pessoal ou de uma transgressão das antigas convenções. Peru, uma cidade latino-americana, à década de 1950 e 1960, considerada conservadora principalmente para os jovens Ricardito e Lily, portanto, ambos almejam arrebatá-lo deste *locus* para livrar-se do aprisionamento do pensamento patriarcal, do logocentrismo, estas personagens são seres que se descentralizam visando ao progresso, porém, ainda seguem na idealização dos modelos eurocêntricos, já que ambicionam o estilo de vida do velho continente. O caráter hegemônico da cultura europeia incita a necessidade de Madame Arnoux (mais um codinome de nossa Niña Mala) e Ricardo em desenvolver o processo de alteridade, o de se ver no outro ou do querer ser o outro. Para o narrador/personagem, o sonho de ser escritor só poderia ser atingindo com o seu ingresso ao universo contextual dos grandes escritores europeus, a vida na França era o ponto de partida para que ele pudesse acercar-se da literatura canônica na qual teve contato desde jovem. Essa visão de civilização, segundo Ferreira (1995, p.20), em que a cultura é percebida como parâmetro de modernidade e desenvolvimento veio ainda mais forte a partir do momento em que se tornou mais fluida e rápida a passagem dos signos dessa cultura dita “superior” para as outras nações consideradas subalternas.

Já para Mrs. Richardson (mais um nome adotado por Lily), a sua retirada da América Latina para Europa não possui objetivo certo ou único, não se sabe concretamente se existia alguma ambição profissional por parte de nossa protagonista, mas é relevante afirmar que também seu deslocamento deu-se à ambição de uma liberdade que até então não achara vivendo em Lima. Desde a adolescência, “Lily pensaba en una agencia de turismo o una

compañía de aviación, como azafata, si convencía a sus papás, así viajaría gratis por el mundo entero” (VARGAS LLOSA, 2006, p.15)²⁷, percebe-se, portanto, o caráter migratório dessa personagem, pois, no mundo globalizado, são perceptíveis as nuances da multiculturalidade que fazem com que todos os signos recebidos, de certa forma, circulem dentro de uma dinâmica em que eles transitem do centro para a periferia, ou seja, dos lugares culturalmente dominantes para aquelas áreas onde as referências autóctones, particulares, são frágeis.

Assim segue a dinâmica que contextualiza as personagens principais de *Travesuras*, ambas vivenciando as alterações dos valores nacionais pela globalização, processo corrosivo que transforma a cultura oriunda dos países considerados de primeiro mundo em elemento de consumo. Para Lily e Ricardo, a Europa é o continente que já transgrediu o conservadorismo religioso e a conduta moral retrógrada, os quais acometiam o Peru. O velho continente era um lugar onde os jovens podiam ir a festas e dançar até o amanhecer, ademais de possuir muitos espaços para o deleite artístico como cinemas, teatros e espetáculos. Podemos ilustrar tal assertiva quando nos deparamos com o depoimento de Ricardito ao seu amigo Pául, no qual é notável que a ambição de viver em Paris vai muito além de seu trabalho de tradutor. Ricardo também não acompanha as ambições dos jovens guerrilheiros que viajam para a Cidade Luz em busca de um treinamento capacitado para resistir aos sistemas ditatoriais que assolavam a América Latina na época. Para Ricardo, viver em Paris era viver aos moldes dos grandes escritores:

—¿Eso es lo que quieres ser en la vida? ¿Nada más que eso? Todos los que vienen a París aspiran a ser pintores, escritores, músicos, actores, directores de teatro, a hacer un doctorado o la revolución. ¿Tú sólo quieres eso, vivir en París? Nunca me lo he tragado, viejito, te confieso. —Ya sé que no. Pero, es la pura verdad, Pául. De chiquito, decía que quería ser diplomático, pero era sólo para que me mandaran a París. Eso es lo que quiero: vivir aquí. ¿Te parece poco? Le señalé los árboles del Luxemburgo: cargados de verdura, desbordaban las rejas del jardín y lucían airosos bajo el cielo encapotado. ¿No era lo mejor que podía pasarle a una persona? ¿Vivir, como en el verso de Vallejo, entre «los frondosos castaños de París»? (VARGAS LLOSA, 2006, p.53)²⁸

²⁷ “Lily pensava numa agência de turismo ou numa companhia de aviação, como aeromoça, se conseguisse convencer os pais, porque assim viajaria de graça pelo mundo inteiro.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.13)

²⁸ - É isso o que você quer ser na vida? Só isso? Todo mundo que vem a Paris tem a aspiração de ser pintor, escritor, músico, ator, diretor de teatro, sonha fazer um doutorado ou a revolução. E você só quer isso, morar em Paris? Nunca engoli essa história, meu velho, confesso. - Eu sei que não. Mas é a pura verdade, Pául. Quando era pequeno, dizia que queria ser diplomata, mas era só para que me mandassem a Paris. É isso o que quero: morar aqui. Você acha pouco? Apontei as árvores do Jardim de Luxemburgo: carregadas de verde, transbordavam pelas grades do parque e pareciam elegantes sob o céu encoberto. Não era a melhor coisa que podia acontecer a uma

Isso mostra que todas as vogas, os processos comunicacionais vindo de “fora”, causam uma espécie de desterritorialização para o sujeito latino-americano, como afirma Ferreira (1995, p.23). As exposições à cultura europeizante a qual a América Latina vem sendo historicamente submetida, ainda mais implacável com a globalização que estreitou a troca de experiências através da informatização, fez com que a produção simbólica dos países hegemônicos entrasse em choque com a dos países subalternos (FERREIRA, 1995, p.27), gerando, dessa forma, o caráter tenso do sujeito migratório. Em *Travesuras*, essa transnacionalidade dos protagonistas, por exemplo, faz com que tudo que vem do chamado centro se consuma, sendo assim, as identidades também são assimiladas, o porvir individual de Lily e Ricardo é condicionado pelos vários cenários temporais que a narrativa abarca.

Não só no aspecto cultural podemos referir a respeito dessa internacionalização das indústrias culturais dos países de primeiro mundo, economicamente também notamos essa ideia de que as cidades desenvolvidas geram uma visão, como já dita, de progresso, isso se torna nítido, por exemplo, em Lily (ou Madame Arnoux) que encara o processo de desterritorialização como uma tentativa de encontrar-se num lugar onde as desigualdades sociais fossem amenizadas: “el Perú, me parecía, era para ella algo que con toda deliberación había expulsado de su memoria como una masa de malos recuerdos (pobreza, racismo, discriminación, postergación, frustraciones múltiples)” (VARGAS LLOSA, 2006, p.78)²⁹.

Ferreira (1995, p. 58) reitera que “a construção de uma identidade vem com a capacidade de um povo de determinar seu próprio destino”, assim acontece em *Travesuras*, não somente Lily e Ricardo possuem ambições de traçar seus porvires às custas de um processo assimilatório de uma nova ordem que cause vislumbre, outras personagens, a exemplo do “el gordo” Pául, Guillermo Lobatón, Juan Barreto (amigo de infância de Ricardo que vive em Londres), enfrentam o mesmo processo migratório bem característico das civilizações subalternas, consequência do histórico de dominação, marca profunda na formação da América Latina, que nos deixa órfãs de uma hegemonia cultural interna, nos desagregando, dificultando o desenvolvimento de um patriotismo quando necessário

peessoa? Viver, como no verso de Vallejo, entre "as frondosas castanheiras de Paris"? (VARGAS LLOSA, 2006, p.41)

²⁹ “o Peru, na minha opinião, era uma coisa que tinha expulsado deliberadamente da memória como uma massa de lembranças ruins (pobreza, racismo, discriminação, derrota, frustrações múltiplas?)” (VARGAS LLOSA, 2006, p.61)

(FERREIRA, 1995, p.58). É nesse sentido que a obra de Vargas Llosa é mais complexa e não devemos restringi-la apenas à uma temática amorosa, pois ela reflete essas nuances de desterritorialização tão profundas na vida latino-americana para além da ficção.

Se as marcas simbólicas nacionais são fracas diante do sujeito latino-americano à frente da cultura hegemônica, como construir uma identidade das personagens em *Travesuras*? Como edificar as identidades de Ricardo e Kuriko (a alcunha asiática da Niña Mala)?

Tais questionamentos funcionam paradoxalmente também como respostas: é a fragmentação que será posta como idiossincrasia das figuras dramáticas em *Travesuras*. Viver em Lima, Paris, Londres, Japão e Madri trouxe a Ricardo e a Niña Mala uma confrontação com o plurilinguismo das grandes cidades, esse fator servirá como locomotiva para compreender esses indivíduos fictícios. Percebe-se, também, o anseio pela vivência nesses espaços considerados mais globalizados e desenvolvidos, que se tornam zonas de vislumbre por parte dos protagonistas do romance em análise.

Como consequência desses atravessamentos, tem-se o que Stuart Hall (2011, p.12) afirma como o choque diante das inúmeras identificações que o indivíduo pode ter ao deparar-se com a multiplicidade de representações culturais que vivencia. Ricardo não se dedica ao trabalho de escritor, faz carreira profissional como tradutor da UNESCO. Mesmo vivendo em Paris por muitos anos, suas participações como intérprete em inúmeras conferências fizeram com que ele já entrasse em contato, desde muito cedo, com outras culturas, com signos linguísticos distintos do seu.

O narrador percorre o mesmo trajeto da Niña Mala, mas também viaja a Helsinki, onde presencia grandes representantes do mundo ocidental discutirem sobre os resquícios da Guerra Fria e observa a construção da Acta de Helsinki (1973) que inicia um processo de cooperação entre os países formadores da OTAN e do leste-europeu, os quais se uniram sob o Pacto de Varsóvia (1955). Tudo isso fomenta no narrador um ideário vindouro, para ele, as cidades cosmopolitas são a “vivência do futuro” (WILLIAMS, 2011, p. 446), ou seja, mais uma etapa identificatória que ajudar a remodelar a identidade cultural de Ricardo:

Partí a Helsinki esa misma tarde y las dos semanas que estuve allí, trabajando, hablé ruso sin parar todos los días, mañana y tarde. Se trataba de una conferencia tripartita, con delegados de Europa, Estados Unidos y Rusia, para trazar una política de ayuda y cooperación de los países occidentales a lo que iba quedando de las ruinas de la Unión Soviética. Había comisiones que trataban de economía, de instituciones, de

política social, de cultura y deportes, y, en todas ellas, los delegados rusos se expresaban con una libertad y espontaneidad inconcebibles hacía muy poco tiempo en esos monótonos robots que eran los apparatchik que mandaban a las conferencias internacionales los gobiernos de Brezhnev e, incluso, el de Gorbachov. Las cosas estaban cambiando allá, era evidente. Tuve ganas de volver a Moscú y a la rebautizada San Petersburgo, donde no había estado desde hacía algunos años. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 254)³⁰

Raymond Williams (2011, p.447) assegura que “o homem não atingia seu destino, nem descobriria seu lugar ditoso: ele descobriria, no orgulho ou no erro, sua própria capacidade de realizar uma transformação coletiva de si próprio e de seu mundo”, ou seja, é em busca dessa mudança que se percebe o sujeito fragmentado em sua identidade cultural. Fragmentação que combina com justaposição, pois esse processo é formado justamente pela quantidade demasiada de referências soltas no mundo, as quais, por um processo seletivo, adotamos para “si”, modelando-nos na ambição de um novo “eu”. E esse mesmo “eu” também será substituído por uma outra personalidade de acordo com os impactos das tendências contemporâneas. Assim, é nessa busca por um ideário para a construção de uma identidade coletiva, de um pertencer ao mundo, que vemos Niña Mala em sua dinâmica de fragmentação, circulando entre os lugares já citados, porém, num processo distinto de Ricardo, o qual parece, apesar de também se sentir estrangeiro independentemente do local onde viva, mais conformado com sua condição migratória e até mesmo mais consciente desse movimento identitário. No romance, Salomón Toledano, amigo de Ricardo, resume bem esse processo constante de ressignificações: “No es culpa de Francia si seguimos siendo un par de extranjeros, querido. Es culpa nuestra. Una vocación, un destino. Como nuestra profesión de intérpretes, otra manera de ser siempre un extranjero, de estar sin estar, de ser pero no ser” (VARGAS LLOSA, 2006, p.158)³¹.

³⁰ “Fui para Helsinki nessa mesma tarde e, nas duas semanas que fiquei lá, trabalhando, falei russo sem parar todos os dias, de manhã e de tarde. Era uma reunião tripartida, com delegados da Europa, Estados Unidos e Rússia, para traçar uma política de ajuda e cooperação dos países ocidentais ao que ia restando das ruínas da União Soviética. Havia comissões que tratavam de economia, instituições, política social, cultura e esportes, e em todas elas os delegados russos se expressavam com uma liberdade e uma espontaneidade inconcebíveis pouco tempo antes com aqueles monótonos robôs apparatchik que o governo de Brejnev, e mesmo de Gorbachov, mandavam para as reuniões internacionais. As coisas estavam mudando por lá, era evidente. Senti vontade de voltar a Moscou e à rebatizada São Petersburgo, que não visitava havia vários anos.” (VARGAS LLOSA, 2006, 204).

³¹ “- Não é culpa da França se nós dois continuamos sendo estrangeiros, querido. A culpa é nossa. Uma vocação, um destino. É como na nossa profissão de intérpretes, uma outra maneira de ser sempre estrangeiro, de estar sem estar, de ser mas não ser.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.126).

Lily segue no preâmbulo “ser pero no ser”, porém, é eternamente inconformada com essa dinâmica do não encaixe, o que lhe leva a tomar caminhos tortuosos, são “travessuras” que parecem mais brutais do que felizes. Em busca de uma satisfação que nem o leitor nem o narrador são capazes de prever, a personagem feminina de *Travesuras*, pelo seu histórico de mulher com poucos recursos financeiros, almeja uma ascensão social desde muito jovem, quando ainda se passava por chilena no distrito de Miraflores. Também é notável a necessidade dessa personagem em parecer ser um sinônimo de modernidade, por isso segue os percursos das cidades ditas globalizadas.

Em consequência disso, Niña Mala acaba relacionando-se com várias pessoas que lhe causam prejuízos, a violentam e humilham. As consequências dos atos desta protagonista vargaslloseana são drásticas, corrosivas, deterioram o que há de saudável nela. Esta questão, já posta nos capítulos anteriores, serve para ilustrar uma ocorrência fundamental que o romance em estudo carrega: a fragmentação, conceito básico que rege a temática deste escrito, é servido como sinonímia aos protagonistas de *Travesuras*, eles são a representação de que a identidade, mesmo que cultural, é atrelada a um indivíduo, e este é reconstruído constantemente através do percurso histórico.

Todo “fragmentar-se” gera uma zona de conflito que nunca cessará, por consequência, a incapacidade do homem em determinar particularidades de uma essência identitária tão complexa, como no caso da América Latina. Se podemos falar em essência no sentido de característica mais profunda de alguém ou de uma gente, a identidade latino-americana seria definida justamente pelo atravessamento conflituoso dos vários povos que construíram sua história e de como isso afetou o sujeito latino-americano em seu processo de reconhecimento para com apenas uma vertente de significação.

Assim, no subtópico posposto, será explorada a fragmentação identitária unicamente da personagem Niña Mala, haja vista que esta personagem é a que melhor ilustra as identidades distintas que ela tenta adotar para si. A composição dos caracteres adotados por Lily servirá para desvelar as consequências negativas de uma busca incessante pelo pertencimento, pelo reconhecer-se no outro. Na última parte desta dissertação, tentaremos delimitar, juntar todos os elementos aparentemente díspares em relação à Niña Mala para formar uma personagem única, mesmo que esta se mova e se molde em várias perspectivas, mas é a partir disso que podemos abarcar essa pluralidade conflitante como componente principal da protagonista em questão.

4.3 Esgotamento identitário: fragmentação na construção da personagem feminina em *Travesuras de la Niña Mala*

Lily, Camarada Arlette, Madame Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko e Otília – Lima, Paris, Londres, Japão, Madri, um jogo angustiante entre velamento e desvelamento de múltiplas personalidades incorporadas às dinâmicas das cidades. Quase como um movimento dissimulante, Niña Mala assume todos esses nomes e compõe-nos de modo totalmente condizente com os espaços em que eles habitam.

Como explanado no capítulo anterior, no romance em estudo, encontra-se a personagem a que o argumento da fragmentação se volta dentro de um ritmo frenético, essas mudanças que Niña Mala assume fazem com que ela seja vista da maneira mais inconstante possível pelo narrador- este, como já explicado, é quem irá comunicar ao leitor sobre todas essas identidades assumidas pela protagonista feminina e sobre como esse jogo labiríntico resultará excruciante. Quando Santiago (2000, p.24) conceitua a América Latina como um simulacro, mostrando que nosso processo civilizatório consistiu em uma sociedade de consumo, isso influencia também na percepção da heroína vargaslloseana de *Travesuras*, pois ela transparece claramente esses aportes, oferece ao leitor uma amostra de todas as culturais assimiladas – consumidas – tanto em relação à sua indumentária quanto pelo seu comportamento.

Desde os quinze anos, “la chilena” encara a transgressão como marca de sua personalidade, a máscara assumida da adolescente supostamente oriunda do Chile é a primeira adotada pela protagonista, mas por que o Chile? Como dito no capítulo precedente, este país, historicamente, possui um caráter de expansão e desenvolvimento aparentemente superior ao Peru. Desde que a sociedade chilena venceu a Guerra do Pacífico no século XIX – luta armada entre Chile e Peru (juntamente com a Bolívia) na disputa por parte do deserto do Atacama, considerada rica em recursos minerais - que o *modus operandi* da relação envolvendo esses dois países é de vencedor e vencido (SANTAROSA, 2012, p. 47). Assim, o Chile converte-se em o lugar da América Latina cujo desenvolvimento econômico e social, consequência do conflito no pacífico, é latente, enquanto o Peru, durante muito tempo, resumiu-se em instabilidade política e econômica.

Las cosas que Lily contaba de Santiago eran para mí un anticipo del cielo parisino. ¡Con qué envidia la escuchaba! Allá, a diferencia de acá, no había pobres ni mendigos por las calles, a los chicos y a las chicas los papas los dejaban quedarse en las fiestas hasta el amanecer, bailar cheek to cheek, y jamás se veía, como aquí, a los viejos, a las mamás, a las tías, espiando a los jóvenes cuando bailaban para reñirlos si se propasaban. En Chile a los chicos y a las chicas los dejaban entrar a películas de mayores y, desde que cumplían quince años, fumar sin esconderse. Allá la vida era más entretenida que en Lima porque había más cines, circos, teatros y espectáculos, y fiestas con orquestas, y de Estados Unidos iban todo el tiempo a Santiago compañías de patinaje, de ballet, musicales, y, en cualquier trabajo que tuvieran, los chilenos ganaban el doble o el triple que aquí los peruanos. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 17)³²

Pelo trecho supracitado, percebe-se a primeira identidade assumida, a de Lily, denotando o processo de fragmentação da personagem. Em sua primeira aparição, espalham-se burburinhos sobre sua origem, seu comportamento considerado afrontoso causa confusão em quem a vê, transparecendo, assim, sua natureza transgressora ao se afirmar chilena. Supostamente, tem-se uma referência assimilada quando Niña Mala é “chilenita”, os signos do progresso e da vida culturalmente mais desenvolvida em relação à sociedade peruana são postos à prova – para choque da sociedade conservadora miraflorense. A faceta perene anunciada é sinônimo de resistência ao pensamento único ou ao fundamentalismo e suas inúmeras configurações, além do afronte revelado contra a ameaça de uma sociedade patriarcal frente à liberdade individual de uma mulher que desordena um núcleo ao defender que tudo, para um indivíduo, é possível.

Desse modo, o leitor é condicionado, através dos recursos narrativos adotados por Vargas Llosa, a construir essa personagem como uma mulher à frente de seu tempo, em consonância, Ricardo também se percebe encantado por essa figura que, logo no começo, rompe barreiras. Aqui, “la chilenita” encanta os rapazes de Miraflores por ser essa jovem que carrega a heterogeneidade em sua essência, ou seja, estamos diante do pensamento de Bordini (2006, p.141) sobre a personagem no contexto dos estudos culturais, em que o traço heterogêneo é fundamental para a construção de uma figura dramática, pois somente o caráter

³² “As coisas que Lily contava de Santiago eram para mim uma antecipação do céu parisiense. Com que inveja eu a ouvia! Lá, ao contrário daqui, não havia pobres nem mendigos nas ruas, os pais deixavam os garotos e garotas ficarem até de manhã em festas onde dançavam cheek to cheek, e nunca se via, como aqui, os velhos, as mães, as tias, espiando os jovens dançarem para dar bronca se passassem dos limites. No Chile, os garotos e garotas podiam entrar em filmes para adultos e, desde os 15 anos, fumavam sem precisar se esconder. Lá a vida era mais divertida que em Lima porque havia mais cinemas, circos, teatros, espetáculos e festas com orquestras, e em Santiago sempre se apresentavam companhias de patinação, de balé e musicais americanos, e os chilenos, em qualquer trabalho que fizessem, ganhavam o dobro ou o triplo do que os peruanos.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.13).

híbrido é que mostrará a qualidade do indivíduo em defender sua liberdade de expressão – seja ela dentro dos parâmetros morais ou não.

A fragmentação, já é sabido, não é um fator tenro, ela é tensa, violenta, tem seu preço. Resistir a qualquer sistema cristalizado acarreta sofreguidão e preconceito, dessa forma, percebe-se os primeiros elementos dessa violência sofrida por Lily ao deparar-se com os olhares intolerantes do nicho social de Ricardo. Nota-se que a presença da Niña Mala traz à tona a idiossincrasia principal do outro – ambientado no contexto peruano – a do sentimento de revanchismo em relação ao histórico litigioso com a sociedade chilena. A figura da cidade moderna, traço carregado pelo povo chileno, é encarada como algo negativo e de má conduta. Também não se deve negar o prejuízo social em relação a Lily e sua irmã que, supostamente, eram da periferia limenha, já que nunca eram vistas pelos bairros pertencentes à classe média alta, como o Bairro Alegre, além de nunca informarem onde vivem:

Por lo pronto, no vivían como nosotros, las chicas y los chicos del Barrio Alegre, en casas con mayordomos, cocineras, sirvientas y jardineros, sino en un departamentito, en un angosto edificio de tres pisos, en la calle Esperanza, a la altura del restaurante Gamt inus. Y en el Miraflores de esos años, a diferencia de lo que ocurriría tiempo después, cuando empezaron a brotar los edificios y a desaparecer las casas, en los departamentos vivían sólo los pobretones, esa disminuida especie humana a la que —ay, qué pena— parecían pertenecer las chilenitas. (VARGAS LLOSA, 2006, p.17)³³

Em vista disso, das incertezas de um *status* social em relação à Lily, do olhar parcial destinado a ela, ainda mais quando se descobre que a protagonista não possui ascendência chilena, dissimulando a própria linguagem a fim de convencer o núcleo da classe média alta sobre seu *ethos* presumivelmente avançado e liberal, é que se inicia a procura, nossa e de Ricardo, de uma realidade concreta acerca da protagonista feminina. Pode-se tomar esta exemplificação e relacionar exatamente com mais uma característica da construção de uma personagem aos moldes da pós-modernidade, especificamente à luz dos estudos culturais estabelecido por Bordini (2006, p.110), já que esta aponta que o “indecifrável ligado à esfera da individualidade choca-se com o espetáculo, que é público, dado no espaço coletivo da rua”. Dessa forma, o espetáculo do mistério tem seu prelúdio: “ ¡No son chilenas! ¡No, no lo eran!

³³ “Para começar, não viviam como nós, garotas e garotos do Bairro Alegre, em casas com mordomos, cozinheiras, faxineiras e jardineiros. Moravam num apartamentinho, de um edifício estreito de três andares, na Rua La Esperanza, à altura do restaurante Gambinus. E em Miraflores daquele tempo, ao contrário do que ocorreria mais tarde, quando começaram a surgir os edifícios e desaparecer as casas, só moravam em apartamentos as pessoas pobres, essa espécie humana diminuída a que - uma verdadeira lástima - as chilenitas pareciam pertencer.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.14)

¡Puro cuento! ¡Ni chilenas ni sabían nada de Chile! ¡Mintieron! ¡Engañaron! ¡Se inventaron todo! ¡La tía de Marirosa les fregó el pastel! ¡Qué bandidas, qué bandidas!” (VARGAS LLOSA, 2006, p.23)³⁴.

Se as ambições de Lily consistiam em se deslocar para um outro lugar – preferencialmente para uma paragem mais progressista, que a permitisse experimentar, de uma forma mais plena, a sua liberdade individual, sem amarras, além de cobiçar um *status* social e financeiro que a possibilitasse ser encarada pelo mundo como alguém eminente, superior, a narrativa migratória paira em seu primeiro espaço: a França. Local sinónimo de pensamento vanguardista e prosperidade social, ademais de ser encarado como parâmetro cultural do ocidente, onde os símbolos produzidos pela “cidade luz” são demasiadamente consumidos pelo restante do mundo. Ao contrário de Ricardo, que migra para Paris dentro de uma situação financeiramente confortável, Lily transfigura-se em Camarada Arlette e migra para a cidade europeia como guerrilheira do MIR – único modo que supostamente havia encontrado para sair de Lima, dissimulando-se em uma figura que estava embebecida pelo clamor da Revolução Cubana, partindo, junto a outros guerrilheiros, para a capital francesa. Esse deslocar-se de Lima a Paris, de Lily a Camarada Arlette, só foi possível graças ao governo cubano, que proporcionava investimento financeiro a jovens a fim de que eles recebessem treinamento de guerrilha.

El gobierno cubano había concedido al MIR un centenar de becas para que muchachas y muchachos peruanos recibieran entrenamiento guerrillero. Eran los años de la confrontación entre Pekín y Moscú y en ese momento parecía que Cuba se inclinaría por la línea maoísta, aunque luego, por razones prácticas, terminó aliándose con los soviéticos. Los becarios, debido al estricto bloqueo impuesto por Estados Unidos a la isla, tenían que pasar por París camino a su destino y Paúl se las veía negras para alojarlos en la escala parisina. (VARGAS LLOSA, 2006, p.29)³⁵

Logo, percebe-se que o alistamento de Camarada Arlette ao MIR nada mais é que apenas uma tentativa de fuga por parte da personagem – já que ela declara a Ricardo seu desprendimento em relação à política e à situação ditatorial vivida por grande parte da

³⁴ “-Não são chilenas! Não, não eram! Pura lorota! Nem eram chilenas nem sabiam nada do Chile! Mentiram! Enganaram! Inventaram tudo! A tia da Marirosa acabou com a festa delas! Que bandidas, que bandidas!” (VARGAS LLOSA, 2006, p.18)

³⁵ “O governo cubano tinha oferecido cem bolsas ao MIR para que rapazes e moças peruanos recebessem treinamento guerrilheiro. Eram os anos de confronto entre Pequim e Moscou e naquele momento parecia que Cuba ia se inclinar pela linha maoísta, mas depois, por razões práticas, acabou se aliando com os soviéticos. Os bolsistas, devido ao estrito bloqueio imposto pelos Estados Unidos à ilha, tinham de passar por Paris rumo ao seu destino e Paúl estava em apuros para alojá-los na escala parisiense.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.23)

América Latina, especialmente o Peru. Mais uma vez, passado vários anos desde o primeiro encontro entre os protagonistas, o leitor depara-se com as incertezas da Camarada Arlette, já se percebe o sonho da personagem em viver fora de sua zona, porém, não se sabe ao certo suas ambições, apenas é perceptível a vontade da guerrilheira em mover-se, em promover em si uma nova ordem. Sua identidade falsa, até mesmo imposta pelo movimento MIR ao adotar nomes falsos para todos os militantes, já é um sinal da dificuldade em captar a concretude do que há de mais básico sobre a identidade individual do sujeito – o nome. Camarada Arlette que já é uma versão fragmentada e ressignificada de Lily – “la chilena”. É a sequência do indecifrável ligado à negação de ser unidade (BORDINI, 2006, p.140). É disso que a fragmentação da Niña Mala consiste, revelar seu verdadeiro nome resultaria um problema sintomático para a personagem, pois criaria uma percepção de singularidade, o que a limitaria em ser o que quisesse ser. Assim, a construção da Camarada Arlette pela própria personagem protagonista pareceu escorregadia aos olhos do narrador, a incerteza paira mais uma vez dentro da narrativa de Ricardo:

De esa intimidad de diez días saqué una certeza: a la camarada Arlette, la política en general, y la revolución en particular, le importaban un comino. Era probablemente un cuento chino su militancia en la Juventud Comunista y después en el MIR, así como sus estudios en la Universidad Católica. No sólo no hablaba jamás de temas políticos ni universitarios; cuando yo llevaba la conversación a ese terreno, no sabía qué decir, ignoraba las cosas más elementales y se las arreglaba para cambiar de tema muy de prisa. Era evidente que se había conseguido esta beca de guerrillera para salir del Perú y viajar por el mundo, algo que de otro modo, siendo una chica de origen muy humilde —saltaba a la vista—, jamás hubiera podido hacer. (VARGAS LLOSA, 2006, p.37)³⁶

Apesar de a maioria das “travessuras” de Camarada Arlette serem contadas por Ricardo, a mesma assume o fator principal de seu alistamento ao MIR, a já dita fuga, o processo migratório que a personagem tanto deseja: “no quiero ir a Cuba, y menos volver a Perú” (VARGAS LLOSA, 2006, p.40)³⁷, prontamente admite. Neste discurso direto,

³⁶ “Dessa intimidade de dez dias fiquei com uma certeza: para a camarada Arlette, a política em geral, e a revolução em particular, importavam bastante pouco. Sua militância, na Juventude Comunista e depois no MIR, era provavelmente um conto da carochinha, assim como seus estudos na Universidade Católica. E não apenas porque jamais mencionava questões políticas ou universitárias; quando eu levava a conversa para esse terreno, ela não sabia o que dizer, desconhecia as coisas mais elementares e dava um jeito de mudar de assunto com rapidez. Era evidente que aceitara aquela bolsa de guerrilheira só para sair do Peru e viajar pelo mundo, coisa que de outro modo, sendo uma moça de origem bem humilde - estava na cara -, ela jamais poderia fazer.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.29)

³⁷ “não quero ir para Cuba, e menos ainda voltar ao Peru”. (*idem*, 2006, p.29)

percebemos uma Camarada Arlette pronta para topar qualquer jogo a fim de garantir sua permanência em Paris, propondo, e utilizando deliberadamente a antiga paixão de Ricardo a seu favor, um matrimônio com o seu “amigo” peruano, este que possuía contatos diretos com alguns articuladores do movimento de esquerda, a exemplo de Paúl. Entretanto, para infortúnio do narrador, Camarada Arlette não consegue permissão para continuar em Paris, seguindo seu percurso para Cuba.

Dessa primeira passagem, da identidade de guerrilheira, é possível atentar-se para a questão da fragmentação problemática da personagem feminina de *Travesuras*. Por não possuir poder aquisitivo, Niña Mala acaba por experimentar a sua dinâmica migratória de uma forma mais difícil, mostrando que esse processo, além de seu contexto de desterritorialização, é um instrumento de transgredir a uma exigência social que delimita o espaço do indivíduo de acordo com o seu capital financeiro, ou seja, quanto mais miserável o sujeito for de recursos materiais, mais complicado será o seu processo de deslocamento identitário. O que comprova, mais uma vez, a análise das personagens no contexto da pós-modernidade, em que há constantemente um exercício de dominação no qual o mais forte é caracterizado por aquele que detém os elementos globais conquistados através do acúmulo do capital. Reconhece-se, portanto, a questão da fragmentação como elemento oriundo de uma dinâmica desagregadora entre sujeito e sociedade.

É evidente a importância dos espaços para a fragmentação da personagem Niña Mala, o processo de construção desta figura dramática é bastante influenciado pelos elementos externos, pelos símbolos, como já proferido, mais superficiais – perceptíveis – de uma cultura. As “travesuras” dar-se-ão justamente nessa adoção das marcas culturais dos múltiplos espaços por parte da protagonista. No entanto, após o segundo momento de desapego, do não retorno da Camarada Arlette a Paris depois de meses de treinamento, surge a construção de uma nova figura – agora quem entra em cena é a bem-sucedida Madame Arnoux, que aparece quatro anos depois do encontro de Ricardo com Camarada Arlette. A esquálida guerrilheira cede espaço para a entrada de uma elegante mulher, voluptuosa, pertencente à classe alta parisiense. Tem-se, portanto, o (re)encontro com a Niña Mala, porém, esta assumindo uma outra identidade. O jogo paradoxal continua, pois construção e ruptura habitam e configuram o mesmo espaço, o deslocamento identitário segue drasticamente, fazendo com que sempre se perpetue essa característica palimpséstica, ou seja, uma espécie de mosaico que se configura na sobreposição das várias identidades assumidas, na qual a

impossibilidade de atingir uma última e profunda camada acerca da Niña Mala resulta ao narrador (e ao leitor) frustração e fascínio.

—Cómo has cambiado desde la última vez —le dije, mirándola de arriba abajo—.
¿Hace como tres años, no?
—¿Cambiado para mejor o para peor? —me preguntó, totalmente dueña de sí misma, haciendo sobre el sitio, con las manos en la cintura, una media vuelta de modelo.
—Para mejor —reconocí, sin reponerme todavía de la impresión —La verdad, estás lindísima. Supongo que ya no te puedo llamar Lily ni chilanita, ni camarada Arlette la guerrillera. ¿Cómo diablos te llamas ahora?
Ella se rió, mostrándome la sortija de oro de su mano derecha:
—Ahora llevo el nombre de mi marido, como se usa en Francia: madame Robert Arnoux (VARGAS LLOSA, 2006, p.57)³⁸

Robert Arnoux, um senhor de estatura baixa, calvo, aparentemente bem mais velho que sua cónjuge, diretor e assessor do gabinete de René Maheu – diretor geral da UNESCO entre 1961 e 1974. Essa personagem configura-se como um homem de posses e bem relacionado, sendo a garantia de Madame Arnoux para permanecer em Paris. Um casamento mais diplomático do que envolvido por sentimentos, mas que proporcionaria um *status* social cobiçado pela Niña Mala. Neste enlace, não se esconde a intenção de Vargas Llosa em criar uma espécie de metalinguagem com a obra de Flaubert - *L'Éducation Sentimentale* (1869). A repetição do sobrenome Arnoux, pertencente aos protagonistas do romance do escritor francês, em *Travesuras* servirá como se a narrativa deste romance seguisse a mesma linha da trama flaubertiana. O ciclo de um homem fascinado por uma mulher rica e casada é retomado. Ricardo é um tipo de releitura contemporânea de Frédéric, este que também tem como destino principal a busca por sua Madame Arnoux, que migra para outra região com o marido. Ricardo desabafa: “En los huecos libres, releía La educación sentimental, de Flaubert, porque, ahora, la madame Arnoux de la novela tenía para mí no sólo el nombre, también la cara de la niña mala.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.71)³⁹. Assim, dá-se a compreender que Ricardo se submerge, como Frédéric, na dificuldade de conquistar o ser

³⁸ “- Como você está mudada - disse eu, examinando-a de cima a baixo. – Faz uns três anos, não é?
- Mudei para melhor ou para pior? - perguntou, totalmente dona de si mesma, dando uma meia-volta de modelo, no mesmo lugar, com as mãos na cintura.
- Para melhor - reconheci, ainda sem me recuperar do choque. – Na verdade, está belíssima. Imagino que não posso mais chamá-la de Lily, a chilanita, nem de camarada Arlette, a guerrilheira. Como diabos se chama agora? Ela riu, mostrando-me a aliança de ouro na mão direita: - Agora uso o nome do meu marido, como se faz na França: madame Robert Arnoux.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.45)

³⁹ “Nos tempos livres relia A Educação Sentimental, de Flaubert, porque agora a madame Arnoux do romance tinha para mim não só o nome, mas também a cara da menina má.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.50)

amado, como também ver em Niña Mala a figura de uma mulher que casou para alcançar um conforto econômico, quando na verdade é alguém infeliz em seu matrimônio.

A personalidade criada em volta do nome de Madame Arnoux é de uma figura feminina pertencente a uma classe social abastada. Esposa submissa, delicada, que costuma não impor muito sua opinião diante do marido. Aqui, tem-se a pintura da mulher mais comedida, que cabe a ela somente acompanhar e apoiar o marido nos eventos sociais: “Si era certo lo que me contaba, hacía ahora una intensa vida social, de recepciones, cenas y cócteles.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.70)⁴⁰.

De certa forma, Niña Mala tenta sanar um de seus anseios, a da estabilidade econômica, e somente consegue firmando matrimônio com um homem rico. Essas condições levam a personagem feminina a criar uma identidade subalterna em relação ao gênero masculino, a sua posição como mulher é usada a favor de conquistar o sexo oposto para conseguir uma ascensão social. Pode-se, então, retomar Canclini (1997, p.180) quando o crítico aborda sobre as relações de poder nos âmbitos culturais e econômicos, primeiramente quando se encara a relação de poder não somente do patrão e seu proletariado, mas também das subversões dos saberes que geram zonas conflitivas – o entendimento cristalizado da posição fixa da mulher na sociedade é trazido à tona em *Travesuras*. Niña Mala encara essas identidades de submissão, principalmente na figura de Madame Arnoux, mostrando que a mulher é vista como um símbolo que pode causar instabilidade na tradicional dinâmica patriarcal, por isso a personagem tenta encaixar-se não como uma pressentida ameaça, mas como instrumento de reafirmação da visão conservadoramente masculina.

As narrativas das identidades de Niña Mala ficam mais complexas quando se percebe uma questão: apesar de todas as construções identitárias que a personagem edifica, existe uma condição que, mesmo a protagonista camuflando-se ao máximo, não consegue dissipar – a de sujeito latino-americano. Madame Arnoux, ainda que levasse o sobrenome de origem francesa do marido, é encarada como subalterna de forma dupla - tanto pela questão de gênero como pela questão territorial. Para explicar melhor a afirmação anterior, é possível cotejar certos momentos de *Travesuras* para compreender de forma mais completa a ideia de subordinação que transporta Madame Arnoux.

⁴⁰ “Se era verdade o que me contava, tinha agora uma intensa vida social, cheia de recepções, jantares e coquetéis” (*idem*, 2006, p.50)

Monsieur Arnoux desabafa com Ricardo sobre a fuga de sua esposa com todo o dinheiro que o casal havia acumulado em uma conta conjunta. O francês pergunta ao narrador se este sabia de algo, pois notava a proximidade, aparentemente fraternal, de Ricardito e Niña Mala, porém, o peruano afirma que desconhece qualquer motivação para o sumiço da senhora Arnoux, disfarçando a sua desolação mediante notícia de tal desaparecimento.

—Los ahorros de toda mi vida —susurró monsieur Arnoux, mirándome de manera acusadora, como si yo fuera culpable de su tragedia—. ¿Usted se da cuenta? Soy un hombre mayor, no estoy en condiciones de rehacer toda una vida. ¿Lo comprende? No sólo engañarme vaya usted a saber con quién, un gángster con el que debió planear la fechoría. Además, eso: mandarse mudar con todo el dinero de la cuenta que teníamos en Suiza. Yo le había dado esa prueba de confianza, ¿lo ve usted? Una cuenta conjunta. Por si tenía yo un accidente, una muerte súbita. Para que los impuestos a la sucesión no se llevaran todo lo que había ahorrado en una vida de trabajo y sacrificio. ¿Se da cuenta qué deslealtad, qué vileza? Fue a Suiza a hacer un depósito y se llevó todo, todo, y me dejó en la ruina. Chapean, un coup de maître! Ella sabía que no podía denunciarla sin delatarme, sin arruinar mi reputación y mi cargo. Sabía que si la denunciaba sería el primer perjudicado, por tener cuentas secretas, por evadir impuestos. ¿Se da cuenta qué bien planeado? ¿Cree usted posible tanta crueldad, con alguien que sólo le dio amor, devoción? (VARGAS LLOSA, 2006, p. 80)⁴¹

Percebe-se que grande parte dos feitos de Niña Mala são contadas por outros, é neste momento que se concebe a comparação com o mito de Malinche, à luz da concepção de Bonnie (2005), já que ambas são construídas, dentro de suas respectivas histórias, como mulheres cruéis. Aparentemente Madame Arnoux fugiu com todo o dinheiro de seu marido. Anos depois, há um outro reencontro de Niña Mala e Ricardo, e a protagonista, questionada pelo narrador, tem um dos raros momentos em que conta a sua versão da história. Ela diz a respeito de sua fuga e saga francesa:

—Como buen francés, lo único que le dolía era la plata —me comentó, sin impresionarse lo más mínimo—. ¡Sus ahorros! Cuatro reales ridículos que no me alcanzaron ni para un año de vida. Me usó para sacar plata de Francia a escondidas.

⁴¹ “- As economias de toda a minha vida sussurrou monsieur Arnoux, olhando-me de maneira acusadora, como se eu fosse o culpado por sua tragédia. - Você percebe? Sou um homem de idade, não estou em condições de refazer toda uma vida. Entende? Ela não apenas me traiu sabe-se lá com quem, algum gângster com quem deve ter planejado fazer essa malvadeza. Também sumiu com todo o dinheiro que tínhamos na Suíça. Eu lhe dei essa prova de confiança, sabe? Uma conta conjunta. Para o caso de sofrer um acidente, morrer de repente. Para que os impostos não levassem tudo o que eu tinha juntado, numa vida de trabalho e sacrifício. Vê que deslealdade, que baixeza? Foi à Suíça fazer um depósito e raspou tudo, tudo, e me deixou na ruína. Chapeau, un coup ele maître! Ela sabia que eu não podia denunciá-la sem me delatar, sem destruir a minha reputação e o meu emprego. Sabia que se a denunciasse eu seria o mais prejudicado, por ter contas secretas, por sonegar impostos. Vê como foi bem planejado? Será possível, tanta crueldade com alguém que só lhe deu amor, devoção?” (VARGAS LLOSA, 2006, p.69)

No sólo la suya, también la de sus amigos. Habrían podido meterme presa, si me pescaban. Además, era un tacaño, lo peor que puede ser alguien en la vida. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 130)⁴²

Dentro dessa situação, é possível notar que tal circunstância: a utilização de Madame Arnoux como “bode expiatório” dos atos ilícitos de seu marido, talvez por compor uma figura acima de qualquer suspeita. Todavia, por que Niña Mala escaparia de uma eventual investigação? Quiçá pelo fato de ser mulher, portanto, vista como alguém que não teria capacidade para praticar uma ação encarada como masculina, além de estar na esfera da ilegalidade. A relação de poder é clara, pois Madame Arnoux é utilizada por seu marido para submeter-se às condições perigosas e clandestinas, arriscando-se até mesmo a ser presa no lugar de seu esposo - verdadeiro culpado pelas atitudes criminosas antes citadas.

Outro fator que se nota é a relação de poder nesta segunda pairagem francesa vivida pela personagem feminina de *Travesuras* é a de sua identidade latino-americana, que faz com que a Madame Arnoux, em muitos momentos, seja interpretada como uma mulher subordinada à sociedade hegemônica na qual vive. O “eu” em função do “outro” é trazido à tona, e, neste caso, mostra-se a questão da alteridade subversiva, não se olha para o sujeito latino-americano num prisma de equidade, mas sim se o compreende como alguém dentro de um grau inferior de servidão. Desse modo, Madame Arnoux sujeita-se a situações complicadas, sendo encarada por outras personagens como uma figura deliberadamente travessa – provocadora de façanhas maldosas.

Se a pintura da cidade revela a abertura de um novo horizonte, Madame Arnoux encerra-se e cria uma outra identidade, uma nova personagem visando novas possibilidades de pertencimento. Paris deixa de ser um espaço que premedita júbilo, a “cidade luz” passa a não oferecer o sentimento de vislumbre. Depois das inúmeras intempéries vividas pela senhora Arnoux, é chegada a hora da criação de um novo ente: a Mrs. Richardson. Inglesa, ambientada na Londres da década de 60, que ideologicamente pregava o pensamento do amor livre e da liberdade sexual. Ricardo e leitor agora se deparam com um novo sistema de signos adotados por essa nova protagonista, há novamente a abrupta ruptura do que se

⁴² “- Como bom francês, a única coisa que lhe doe foi o dinheiro - comentou, sem ficar nem um pouquinho impressionada. - As economias! Três tostões ridículos que não deram nem para me sustentar durante um ano. Ele me usava para tirar dinheiro da França ilegalmente. E não era só dinheiro dele, mas também dos amigos. Eu podia ter sido presa se me pegassem. Além do mais, era um pão-duro, a pior coisa que alguém pode ser na vida.” (*idem*, 2006, p. 104)

vinha conhecendo acerca da Niña Mala do passado parisiense para um novo atravessamento cultural – denotando o jogo do plurilinguismo social:

Assim, mudam-se os usos do espaço urbano ao passar das cidades centralizadas às cidades multifocais, policêntricas, onde se desenvolvem novos centros e se redefinem as noções de espaço, de lugar, construindo-se novas territorialidades, fenômeno estreitamente vinculado à heterogeneidade, com toda a certeza marca da vida urbana. (GOMES, 2006, p.107)

Londres significará justamente esse espaço que evidenciará novas aberturas para a construção de novas identidades, caracterizando a heterogeneidade do homem pós-moderno atravessado pelo incalculável processo de assimilação cultural. Mesmo não sendo em Paris o espaço das próximas “travessuras”, ainda é a Europa o lugar que, como diz o próprio Vargas Llosa (2006, p. 142) em seu *Dicionário Amoroso da América Latina*, caracterizar-se-á pelo “movimento de mudança e aptidão para renovar-se”. O escritor peruano ainda segue: “Em nenhum outro se produziram nos últimos anos transformações sociais, políticas e culturais tão profundas nem tão transcendentais para o futuro da humanidade” (VARGAS LLOSA, 2006, p.142). Assim foi com a capital da Inglaterra, que na década de 1960 e 70 vivenciou o apogeu das chamadas subculturas, de um modernismo que pregava a ruptura com a tradição, tudo que era considerado como “movimento marginal” ganhou forma através da massificação desses ideários, a música foi a principal arte que propagou esse gesto de rebeldia, através do chamado rock psicodélico, Londres pode viver, através de muita resistência, a exploração de um universo paralelo em que o indivíduo era condicionado a respeitar e trazer à tona sua independência. Em *Travesuras*, Vargas Llosa descreve bem esse cenário:

En la segunda mitad de los sesenta, Londres desplazó a París como la ciudad de las modas que, partiendo de Europa, se desparramaban por el mundo. La música reemplazó a los libros y a las ideas como centro de atracción de los jóvenes, sobre todo a partir de los Beatles, pero también de Cliff Richard, los Shadows, los Rolling Stones con Mick Jagger y otras bandas y cantantes ingleses, y de los hippies y la revolución psicodélica de los flower children. Como antes a París a hacer la revolución, muchos latinoamericanos emigraron a Londres a enrolarse en las huestes de la cannabis, la música pop y la vida promiscua. (VARGAS LLOSA, 2006, p.93)⁴³

⁴³ “Na segunda metade dos anos 60, Londres substituiu Paris como a cidade das modas que, partindo da Europa, se espalhavam pelo mundo. A música substituiu os livros e as idéias como centro de atração para os jovens, principalmente a partir dos Beatles, mas também de Cliff Richard, Shadows, Rolling Stones com Mick Jagger e outras bandas e cantores ingleses, e dos hippies e a revolução psicodélica dos flower children. Assim como antes

Em uma de suas viagens pelas Europa, Ricardo chega a Londres quatro anos após o famigerado encontro com Robert Arnoux. Graças ao seu trabalho de tradutor, o narrador/personagem consegue transitar por muitos lugares da Europa, o que lhe possibilita muitas andanças, além de facilitar o jogo do encontro e desencontro que participa junto à Niña Mala. A técnica narrativa vargasloseana, que acomete a desterritorialização dos protagonistas, também desenvolve a capacidade das duas figuras dramáticas principais de *Travesuras* de colidirem-se nos vários espaços em que vivem ou experienciam, apesar de também proporcionar à personagem feminina autoridade em relação ao seu fluxo migratório, ou seja, durante todo o romance será sempre ela que causará o momento do desencontro, assim, Niña Mala será sinônimo de fuga.

Fragmentada Madame Arnoux, surge Mrs Richardson, a nova identidade de Niña Mala. Esse novo “eu” também é condizente com os fatores externos supracitados, agora a imagem é de uma mulher mais básica em seu estilo, não detentora do ostensivo glamour que exibia a identidade anterior. Mrs Richardson é casada com David Richardson (percebe-se novamente a adoção do sobrenome do marido), um homem de sessenta anos, de boa aparência, muito rico, empresário e que possui grande fascínio por cavalos, ambos vivem em Newmarket – uma cidade próxima à capital, caracterizada por ser um centro importante na carreira de hipismo. É perceptível que alguns supostos interesses se repetem, como o relacionamento de Niña Mala com homens abastados, que possivelmente servirão de suporte financeiro para a personagem. Mrs. Richardson, para o novo núcleo social no qual estava imersa, é vista como uma mulher de origem latino-americana, porém, não se sabe especificamente de qual lugar a personagem pertence, deduzem apenas que ela é, talvez, de proveniência mexicana. Desse modo, segue o mistério que circunda esta personagem, nada de concreto é revelado.

Os símbolos adotados para a construção desta nova figura dramática são oriundos dessa sociedade britânica que legitima o pensamento transgressor da ideologia hippie, da experimentação das drogas, do amor livre: “Muchos hippies, acaso la mayoría, procedían de la clase media o alta, y su rebelión era familiar, dirigida contra la regulada vida

iam fazer a revolução em Paris, muitos latino-americanos emigraram para Londres e se alistaram nas hostes da cannabis, da música pop e da vida promíscua.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.75)

de sus padres.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.109)⁴⁴. Percebe-se que é importante para a personagem feminina a assimilação dos elementos externos a fim de chegar o mais próximo possível do que seria um simulacro de um sujeito inglês às décadas ápice da filosofia de transcendência à qualquer moral conservadora. Diferente de Ricardo, Niña Mala simula até mesmo as marcas mais superficiais da cultura em que se insere – os signos escolhidos para compor cada identidade vão desde o nome, como já afirmado anteriormente, até as vestimentas. Costumes e hábitos também são introduzidos nesse contexto a fim de chegar o mais próximo possível de uma noção de pertencimento. Assim, no encontro de Ricardo com Mrs. Richardson, observa-se o conjunto desses novos elementos para a composição de uma nova possibilidade identitária:

Se había aclarado algo el pelo y lo llevaba más largo que en París, con unas ondas que no le recordaba; su maquillaje era más sencillo y natural que el recargado que acostumbraba llevar madame Arnoux, Vestía una falda muy corta, según la moda, que mostraba sus rodillas y una blusita escotada que dejaba al aire sus lindos hombros lisos y sedosos y destacaba su cuello, airoso estambre cercado por una cadenita de plata de la que colgaba una piedra preciosa, un zafiro tal vez, que con sus movimientos se balanceaba con picardía sobre la abertura donde asomaban sus senos paraditos. (VARGAS LLOSA, 2006, p.118)⁴⁵

Mesmo que posta dentro de um meio pertencente à classe alta de Newmarket, pode-se inferir a incidência dos movimentos de contracultura na criação de Mrs. Richardson. Como o próprio narrador de *Travesuras* declara, a filosofia hippie era também assimilada pela sociedade rica inglesa, essa dinâmica de propagação das ideologias que problematizam os valores tradicionais de uma sociedade teve impulso com o processo de globalização, o que Gomes de Barros (2007, p. 2) aponta como evolução das subculturas, em que estas rompem as zonas limítrofes, saem dos guetos, para difundir-se a fim de criar novas formas de atuação social.

No contexto britânico de Niña Mala, o ponto fundamental é a problemática da liberdade individual, o que a cidade de Newmarket não lhe proporciona. O espaço no qual Mrs. Richardson se ambienta não gera satisfação, é pequeno, com poucos núcleos sociais e,

⁴⁴ “Muitos hippies, talvez a maioria, vinham das classes média ou alta, e sua rebelião era familiar, dirigida contra a vida cheia de regras dos pais.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.87)

⁴⁵ “Tinha clareado um pouco o cabelo, agora mais comprido que em Paris e com umas ondas que eu não recordava; sua maquiagem era mais simples e natural que o estilo carregado de madame Arnoux. Estava com uma saia bastante curta, bem na moda, com os joelhos à mostra e uma blusinha decotada que exibia seus belos ombros lisos e sedosos e destacava seu pescoço, gracioso pistilo rodeado por uma correntinha de prata com uma pedra preciosa, uma safira talvez, que com o movimento balançava travessa sobre a abertura onde assomavam seus seios empinadinhos.” (VARGAS LLOSA, 2006, 94)

consequentemente, com uma limitada possibilidade de interações e vivências. Aqui, mesmo usufruindo de uma maravilhosa condição financeira proporcionada por seu marido, Mrs. Richardson vê-se reduzida à pacacidade do espaço, que não é um centro cosmopolita, que pouco desenvolve a dinâmica intensa dos símbolos em rotação característicos do processo globalizatório: “...aunque ahora tengo seguridad y puedo comprarme lo que quiero, estoy obligada a vivir en Newmarket y a pasarme la vida hablando de caballos” (VARGAS LLOSA, 2006, p.128)⁴⁶. Retoma-se, portanto, a noção de cidade e aglomerados urbanos como provedores dessa liberdade individual, haja vista que, quando o sujeito insere-se nestes espaços, dentro de um contingente exacerbado de transeuntes, ele tende ao anonimato, lhe possibilitando a vivência de outros “eus”.

Em todo encontro de Ricardo com Niña Mala, há um pedido de casamento por parte do narrador, o qual a personagem feminina sempre recusa, mesmo vivendo um romance com seu conterrâneo toda vez que estão juntos. Para Ricardito, a sua condição financeira é o fator principal das constantes renúncias de Niña Mala. O tradutor, apesar de viver financeiramente tranquilo, não é um homem rico. No entanto, nada disso é provado por um discurso direto de Mrs. Richardson, essas constatações apenas são relatadas pela voz do narrador. Estabilidade financeira, conforto, ostentação material até podem ser alguns dos fatores que fazem com que Mrs. Richardson busque se aventurar, porém, isso não é o único motivo de suas andanças, de suas dissimulações, há outros fatores desconhecidos; descobre-se um pouco de cada um quando o leitor se depara com cada identidade revelada.

Ascensão social e liberdade individual são elementos até agora encontrados e que fazem parte de uma macroestrutura relativa à noção de pertencimento. A dificuldade é que, após tanto tempo e vivenciando a cultura hegemônica europeia, Niña Mala ainda não se contenta, não se conforma em sua condição estrangeira, a busca por um “eu” lhe abre uma cartela de permissividades que a isola de um todo e ao mesmo tempo lhe oferece oportunidades de procura. Dentro deste horizonte, é que as “travessuras” tomam rumos violentos. A caçada iniciada pela personagem feminina afeta não somente a questão geograficamente territorial, mas também atinge uma outra extensão – a das individualidades, do subjetivismo, da condição feminina em relação ao corpo, este também sendo sinônimo de lugar, ou seja, da luta pela independência sexual – do poder sobre o próprio prazer.

⁴⁶ “Porque agora tenho segurança e posso comprar o que quiser, mas sou obrigada a morar em Newmarket e passar a vida falando de cavalos.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.102)

Após algumas viagens à Ásia, na companhia do marido, Mrs. Richardson é embebecida pela civilização oriental, “sentía una grande liberación” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 131)⁴⁷ ao entrar em contato especificamente com a cultura nipônica. Vale salientar que a presença japonesa na cultura peruana é pertinente, pois muitos nipônicos migraram para a região andina ao fim do século XIX, tornando o Peru o primeiro país da América Latina a receber e assimilar a cultura japonesa. Desse modo, há um reencontro desses dois países através das andanças de Mrs. Richardson à Terra do Sol Nascente. A personagem passa a nutrir verdadeiro fascínio pelos símbolos nipônicos, passando a consumi-los, a exemplo de sua coleção de quimonos e de sua predileção pelo gosto do saquê.

Mais uma vez a ideia de cidade globalizada, cosmopolita, vem à tona e atrai Mrs. Richardson, o Japão torna-se o novo polo, uma potência global vista e admirada por Niña Mala. O mundo nipônico também é vislumbrado no sentido de promoção de paz e prosperidade que só países muito desenvolvidos poderiam oferecer. Diante de tais circunstâncias e para desespero de Ricardo, Mrs. Richardson deserta-se para o Japão, deixando apenas uma carta de despedida a seu amante.

Novamente ocorre, no romance, o abandono de uma identidade já conhecida pelo narrador. Mrs. Richardson, desde sua partida, já não existia mais, o que causa aflição em Ricardo. A única coisa constante que o tradutor conseguia manter em relação à sua amada é exatamente o apelido por ele criado, o de Niña Mala, em alusão às “maldades” provocadas por essa mulher que chega e parte de qualquer lugar sem nenhum sinal de previsibilidade. E assim é que a dinâmica de ordem e desordem instaura-se em Ricardo, uma vez que quando tenta reconstruir sua vida na ausência de “la chilena”, logo esta dá sinal de sua existência. Dessarte, por intermédio de uma carta escrita por Salomón Toledano, o Trujimán, amigo também tradutor que fazia estadia no Japão, é que Ricardo vê o seu destino novamente cruzado com o de Mrs. Richardson, percebendo que, logo após a assinatura de Trujimán, havia um recado que faria mudar, mais uma vez, o seu percurso de vida: “debajo de su firma había puesto una lacónica posdata: ‘saludos de la niña mala’” (VARGAS LLOSA, 2006, p.161)⁴⁸.

⁴⁷ “Tinha uma enorme sensação de liberdade” (*idem*, 2006, p.108)

⁴⁸ “Abaixo de sua assinatura escreveu um lacônico pós-escrito: Lembranças da menina má.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.128)

Ricardo marcha ao Japão em busca de seu amigo, Trujimán, mas especialmente segue ao encontro de Niña Mala. Chegando ao seu destino, o narrador depara-se com mais uma identidade assumida pela protagonista, agora é a vez da construção de Kuriko:

—Te has vuelto una japonesita. En tu manera de vestirse, incluso en tus rasgos, en tus movimientos, hasta en el color de la piel. ¿Desde cuándo te llamas Kuriko?

—Así me han puesto mis amistades, no sé a quién se le ocurrió. Será que tengo algo de oriental. Tú me lo dijiste una vez en París, ¿no te acuerdas? (VARGAS LLOSA, 2006, p. 172)⁴⁹

Primeiramente, tem-se uma possível amostra de marcas fenotípicas em Kuriko em que se comprova, mais uma vez, o caráter híbrido e miscigenado do povo peruano. A imigração japonesa certamente foi fundamental para a formação fragmentária da identidade do povo latino-americano, mais uma sociedade que deixou marcas civilizatórias e culturais, promovendo, portanto, a heterogeneidade dos povos andinos. No caso de Niña Mala, essa mesclagem intercultural é reverberada através de seus traços físicos, que denotam semelhanças com a sociedade na qual ela elege para ser o seu novo destino-ditoso.

Kuriko será o grau máximo desse jogo de experimentação de identidades. Casada com Fukuda, um chefe da Yakuza, a “japonesita” conhece o futuro amante através de David Richardson, cômico da até então Mrs. Richardson. O inglês e o asiático mantinham contatos de negócios no oriente. Fukuda é peça fundamental para Niña Mala, pois ele a seduz através de um discurso de poder, convencendo a protagonista de que a vida que ela até então levava, na pacata cidade de Newmarkt, era pouca coisa na frente das inúmeras oportunidades que uma cidade globalizada como o Japão poderia oferecer-lhe. A vida de chefe da yakuza, o mundo dos negócios, do dinheiro, seduz, também, Kuriko, esta, por conseguinte, abandona Mrs. Richardson e passar a viver no jogo perigoso proporcionado por Fukuda. Neste ponto, alude-se a assertiva de Stuart Hall (2011, p.27) em relação ao quarto ponto que o estudioso aplica sobre o descentramento das identidades, citando Foucault em sua obra *Vigiar e Punir* (1975). O antropólogo jamaicano afirma que existe, no âmbito das sociedades da modernidade tardia, uma espécie de “poder disciplinar”, alcunha foucaultiana, que

⁴⁹ - Você virou uma japonesinha. Na maneira de se vestir, e mesmo nos seus traços, nos movimentos, até na cor da pele. Desde quando se chama Kuriko?

- É um apelido que meus amigos me deram, não sei de quem foi a idéia. Talvez eu tenha mesmo qualquer coisa de oriental. Uma vez você me disse isso em Paris, lembra? (VARGAS LLOSA, 2006, p.137)

regulamenta e vigia todos as esferas da vida humana, desde o coletivo até às particularidades, a fim de criar um sujeito “dócil”.

O que Kuriko promove é exatamente a resistência a esse “poder disciplinar”, que individualiza o sujeito, vigiando suas práticas sociais e punindo-as de acordo com o regime disciplinar imposto por um sistema. A heroína de *Travesuras* se permite entrar no jogo clandestino de Fukuda, se envolve tanto com os negócios do crime organizado, como também com os fetiches sexuais de seu amante. Neste último aspecto é que se percebe a busca pela permissividade do corpo, pela experimentação do sexo sem as amarras da moralidade, sem o elemento do “poder disciplinar” que, muitas vezes, aprisiona o indivíduo. Kuriko é seduzida pelo jogo perigoso de Fukuda, porém, não reclama, muito pelo contrário, sente-se ainda mais viva quando inserida nessa dinâmica venturosa:

Era la amante de Fukuda, pero una entre varias. El japonés nunca le ocultó que se acostaba con distintas mujeres. La llevaba a veces a pasar la noche con él, pero luego podían transcurrir semanas sin que la invitara a su casa. Sus relaciones eran, en esos períodos, estrictamente las de una empleada y su patrón. ¿En qué consistían los «mandados» del señor Fukuda? ¿Contrabandear drogas, diamantes, cuadros, armas, dinero? Muchas veces, ella ni siquiera lo sabía. Llevaba y traía lo que él le preparaba, en maletas, paquetes, bolsas o carteras, y hasta ahora — tocó la madera de la mesa— siempre había pasado las aduanas, las fronteras y los policías sin mucho problema. Viajando de ese modo por Asia y África, había descubierto lo que era el miedo pánico. Al mismo tiempo, nunca había vivido antes con tanta intensidad y esa energía que, en cada viaje, le hacían sentir que la vida era una maravillosa aventura. (VARGAS LLOSA, 2006, P.176)⁵⁰

Kuriko e Ricardo vivem uma tórrida relação em Tokyo, mas mesmo assim a personagem feminina não se prende a esse fato, para frustração do narrador que segue, mesmo após muitos anos, na tentativa de construir algo sólido com “la peruanita”. Kuriko é mais preocupada em sua emancipação, da busca pelo pertencimento, do que por contrair matrimônio com aquele que sempre esteve apaixonado por ela. Esta personagem, dentro de toda a narrativa e identidades construídas pela Niña Mala, é a que mais proclama a liberdade

⁵⁰ “Era amante de Fukuda, mas uma entre várias. O japonês nunca lhe escondeu que dormia com diferentes mulheres. Às vezes saía uma noite com ela, mas depois podia passar semanas sem convidá-la para ir à sua casa. A relação entre os dois era, nesses períodos, estritamente de uma empregada e seu patrão. Em que consistiam os “serviços” do senhor Fukuda? Contrabandear drogas, diamantes, quadros, armas, dinheiro? Muitas vezes, ela nem sabia. Levava e trazia o que ele preparava, em malas, pacotes, sacolas ou bolsas, e até agora - bateu na madeira da mesa - sempre passava pelas alfândegas, pelas fronteiras e pelos policiais sem nenhum problema. Viajando dessa maneira pela Ásia e a África, havia descoberto o que é o medo-pânico. Ao mesmo tempo, nunca vivera antes com tanta intensidade e tanta energia, sentindo, a cada viagem, que a vida era uma aventura maravilhosa.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.140)

feminina, ilustrando, muito bem, a figura da mulher como política de si mesma, ou seja, sua “subjetividade, identidade e processo de identificação” são desconstruídos para desafixar a posição social das mulheres (HALL, 2011, p. 28). Por que determinadas ações, até mesmo consideradas ilegais, são imaginadas como praticadas por homens? Por que a liberdade sexual, mesmo que ela possa trazer consequências negativas, é encarada como um direito apenas masculino? Kuriko traz as marcas destes questionamentos e é protagonista por querer afirmar sua autonomia mediante o mundo.

O máximo desse jogo de experimentação dá-se quando Kuriko convida Ricardo para um jantar alegando que irá apresentá-lo como amigo a Fukuda. As personagens confraternizam com diálogos não profundos, apenas mantendo a cordialidade do encontro, apesar do explícito ciúme do narrador mediante a situação. Como a atração de Niña Mala por situações arriscadas é muito forte, esta resolve seduzir Ricardo, e os dois protagonistas mantêm relações sexuais – um grande conflito inicia-se quando o narrador percebe que ele e Kuriko estão sob olhos de Fukuda, e que toda a situação, bastante embaraçosa, foi armada tanto pelo japonês como também pela própria “chiletina”:

Cogiéndola de los cabellos, obligué a la niña mala a soltar el sexo que tenía en su boca —la sentí quejarse del jalón— y, completamente alterado por la sorpresa, el miedo y la confusión, le dije al oído, en voz muy bajita, estúpidamente: “Pero, ahí está, ahí está Fukuda”. En vez de saltar de la cama, poner cara de espanto, echar a correr, alocarse, gritar, después de un segundo de vacilación en que comenzó a volver la cabeza hacia el rincón pero se arrepintió, la vi hacer lo único que nunca hubiera sospechado, ni querido, que hiciera: rodearme con los brazos y, adhiriéndose a mí con todas sus fuerzas para clavarme en esa cama, buscarme la boca y mordiéndome, pasarme la saliva manchada con mi semen y decirme, desesperada, de prisa, con angustia: —¿Y qué te importa que esté o no esté, zonzito? ¿No estás gozando, no te estoy haciendo gozar? No lo mires, olvídате de él. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 195)⁵¹

Kuriko cumpria com os anseios sexuais de Fukuda, participava do sadismo que o criminoso da yakuza lhe impunha, mantinha a relação de poder já comentada. A atração da

⁵¹ “Puxando-a pelo cabelo, obriguei a menina má a soltar o meu sexo da sua boca - ouvi-a reclamar do puxão - e, completamente transtornado pela surpresa, o medo e a confusão, disse no seu ouvido, em voz muito baixa, estupidamente: "Mas ele está aqui, Fukuda está aqui." Em vez de pular da cama, ficar horrorizada, começar a correr, enlouquecer, gritar, ela fez a única coisa que jamais imaginaria, nem queria, que fizesse: após um segundo de hesitação, em que começou a virar a cabeça para o lado mas se arrependeu, rodeou meu corpo com os braços, colou-se em mim com todas as forças para me imobilizar naquela cama, procurou a minha boca e, mordendo meus lábios, passou-me saliva manchada com meu sêmen e disse, desesperada, cheia de pressa e angústia: - E qual é o problema, se ele está ou não está aqui, bobinho? Você não está gozando, não estou fazendo você gozar? Não olhe para ele, esqueça dele.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.155)

personagem feminina por figuras masculinas poderosas ilustra perfeitamente sua inclinação ao sentimento de ambição, ao apego à riqueza, o que denota uma certa constância nessas travessuras, pois todos os homens escolhidos por Niña Mala tinham como principal característica a posse de muitas riquezas. A liberdade sexual, apesar de condicionada à essa mesma relação de poder, serve para mostrar uma personagem que vivencia seus prazeres carnis, proporcionando experiências que, para muitos, poderiam ser consideradas luxuriosas. O preço a se pagar por essa autonomia é exemplificado justamente na relação de Kuriko com Fukuda, no abuso causado pelo chefe da yakuza à protagonista. Possivelmente numa tentativa de se permitir viver as aventuras voluptuosas propostas pelo japonês, que Kuriko abrandou-se e submeteu-se a um homem cruel, porém, em nenhum momento essa heroína hesitou seguir por esse caminho turvo – mesmo sabendo das prováveis sequelas que lhe iriam acometer.

As travessuras no Japão foram as mais perigosas, a máscara assumida por Niña Mala lhe rendeu uma violência físico-mental. Fukuda abandona Kuriko sem muitas justificativas, esta acaba sendo presa em Lagos, Nigéria, e quando tenta regressar a Tokyo – o chefe da yakuza lhe adverte: “estás quemada Kuriko”⁵² (VARGAS LLOSA, 2006, p. 217), impedindo-a de retornar ao mundo nipônico. Durante o cárcere, Niña Mala foi violentada pela própria polícia de Lagos, deixando-a bastante debilitada e receosa de ter contraído AIDS. Neste ponto do romance, vê-se que as identidades, as máscaras criadas e adotadas por Niña Mala, chegaram a um ponto de exaustão, todas as tentativas de caracterização, de tentar assumir uma determinada *persona*, só a levaram e conduziram o leitor a uma constatação: se já é difícil delimitar uma constância do sujeito, como já elucidado por Antonio Candido (2014, p.80), mais complicado ainda quando tenta-se demarcar um ente que, por essência, carrega as matizes da fragmentação. Todo sujeito pós-moderno, já se sabe, é por essência fragmentado, tendo como principal agente do processo a globalização, e este esfacelamento é particular dependendo do contexto no qual o indivíduo se insere. O que Niña Mala faz, diferentemente de Ricardo, é trazer à tona as marcas mais visíveis da fragmentação, como numa espécie de ilustração de todas as identidades que a atravessam como sujeito latino-americano, haja vista que, como já notado, os espaços por ela utilizados são personagens diretas, também, da história de formação de uma América Latina bastante híbrida.

Depois do desastroso encontro com Kuriko, Ricardo retorna a Paris, tenta cortar laços afetivos com aquela que lhe causou tanto mal, segue a vida, e promete a si mesmo

⁵² ““Você está queimada, Kuriko.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 174)

que nunca mais pensaria em sua amada. O que resulta num plano arruinado, pois, após dois anos desde suas andanças por Tokyo, Niña Mala aparece em Paris e busca no narrador uma espécie de refúgio último, derradeira alternativa na caçada do encontro consigo mesma, na qual nunca havia conseguido êxito. A procura por uma permanência identitária leva a personagem feminina a apostar, desta vez, em um relacionamento com Ricardito:

—La verdad es que, por primera vez, me siento insegura, sin saber qué hacer. Muy sola. No me había pasado hasta ahora, pese a que he tenido momentos muy difíciles. Para que lo sepas, vivo enferma de miedo —hablaba con una sequedad orgullosa, en un tono y una actitud que parecían desmentir lo que decía. Me miraba a los ojos, sin pestañear. — El miedo es una enfermedad, también. Me paraliza, me anula. Yo no lo sabía y ahora lo sé. Conozco algunas personas aquí en París, pero no me fío de nadie. De ti, sí. Ésa es la verdad, me creas o no. (VARGAS LLOSA, 2006, p. 218)⁵³

A partir deste mais novo reencontro, o casal de protagonista parece se acertar, vivem uma vida pacata, mas superficialmente feliz. Fazem amizade com o casal Gravoski, estes que já conheciam Niña Mala através das narrativas de Ricardo, e encabeçam uma relação que aparentemente parece saudável e sem muita instabilidade. A identidade assumida por Niña Mala não carrega mais nenhum nome específico, a chamam apenas pelo seu famigerado cognome, como se por essa própria alcunha já se pudesse mapear as marcas e os deslocamentos de todas as outras identidades passadas, transformando a protagonista numa espécie de heroína que percorreu a sua épica particular. Nesta passagem, Niña Mala consegue recuperar-se dos danos físicos e psicológicos que seus “jogos” lhe causaram, tudo isso contando com a ajuda e devoção de Ricardo e da família Gravoski. A personagem feminina parece realmente fincar laços, nem mesmo Yilal, o filho do casal Gravoski, resiste aos encantos de “chilenita”, tudo parece se concretizar, a busca pelo local ditoso aparentemente chegara ao fim.

Uma vida pacata, Niña Mala chega até mesmo a procurar emprego depois de sua recuperação, também acaba casando com Ricardo para obter cidadania francesa. Aos olhos do narrador (também do leitor), a protagonista de *Travesuras* parece achar o que realmente tanto buscara. Entretanto, nada é tão simples assim, ao atravessar por entre os

⁵³ “- A verdade é que pela primeira vez estou me sentindo insegura, sem saber o que fazer. Muito só. Nunca me aconteceu nada parecido, embora também tenha passado momentos difíceis antes. Para seu governo, eu vivo doente de medo. -Falava com uma aspereza orgulhosa, num tom e com uma atitude que pareciam desmentir o que dizia. Olhava nos meus olhos, sem pestanejar. - O medo é uma doença, também. Que paralisa, que anula. Eu não sabia e agora sei. Conheço algumas pessoas aqui em Paris, mas não confio em ninguém. Em você, sim. Esta é a verdade, acredite se quiser.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.175)

múltiplos espaços percorridos, o sujeito comporta em si mudanças significativas. Para Niña Mala, essas mudanças a fizeram compreender que a fragmentação é um elemento que nunca irá dissipar-se, o sentimento de expatriado que ambos os protagonistas carregam será uma constante, porém, para a personagem feminina este processo de sentir-se estrangeiro em qualquer lugar é abraçado vigorosamente. É como se todas as identidades assumidas por Niña Mala só servissem para ilustrar o caráter inconformista da personagem, como se sua busca por “si” e por um lugar que lhe emanasse uma ligação de pertencimento nunca pudesse cessar, o que se pode inferir a seguinte observação: na pós-modernidade, sempre seremos estrangeiros de si mesmo, o lugar feliz, caberá apenas no âmbito do imaginado.

Partindo disso, as “travessuras” engendram novamente, a vida cotidiana não é o suficiente para Niña Mala, que começa a ameaçar Ricardo de partir mais uma vez. Primeiro deixa um recado dizendo: “ya me cansé de jugar al ama de casa pequeno burguesa que te gustaría que fuera. No lo soy ni lo seré.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 279)⁵⁴. O narrador desespera-se ao ler, porém, Niña Mala hesita e acaba ficando. No entanto, a protagonista alerta o narrador: “tú nunca vas a vivir tranquilo conmigo” (VARGAS LLOSA, 2006, p.286)⁵⁵. E assim segue o fim da narrativa, neste jogo de caça, nessa inconformidade de Niña Mala, em que sua fragmentação identitária revela-se violenta, pois é rebelde, desobediente.

No fim, parece ser Niña Mala uma alegoria do próprio Peru, este lugar que é atravessado por outros tantos lugares, que em alguns momentos se afasta do autóctone, do próprio habitat, para viajar e formar-se à base de outras culturas, dessa sociedade que permeia as zonas limítrofes e se forma a partir da justaposição identitária, tornando-se, em essência, um *locus* híbrido. A protagonista é alegórica do seu lugar de origem porque ela é conflituosa, e para tentar saber um pouco de sua(a) verdade(s) é necessário um resgate à história peruana, à sua história. O que faz Ricardo, em uma de suas viagens ao Peru, quando conhece Arquímedes, um senhor que entende tudo sobre quebra-mares, e que lhe confessa ter uma filha que vive em París. Deste encontro, surge uma grande revelação:

—Otilita siempre soñó con lo que no tenía, desde chiquita —dijo Arquímedes, de pronto, dulcificando la voz y esbozando una inesperada sonrisa llena de indulgencia—. Era muy viva, en el colegio sacaba premios. Eso sí, tenía delirios de

⁵⁴ “- Cansei de brincar de dona-de-casa pequeno-burguesa como você gostaria que eu fosse. Não sou, nem serei isso.” (VARGAS LLOSA, 2006, p.223)

⁵⁵ “Você nunca vai viver sossegado comigo” (*idem*, 2006, p.229)

grandeza desde que nació. No se conformaba con su suerte. No pude contener la carcajada y el viejo se me quedó mirando, desconcertado. Lily la chilena, la camarada Arlette, madame Robert Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko y madame Ricardo Somocurcio, se llamaba, en realidad, Otilia. Otilita. Qué risa. —Nunca me hubiera imaginado que se llamaba Otilia —le expliqué—. Yo la conocí con otro nombre, el de su marido. Madame Robert Arnoux. En Francia se usa así, cuando una mujer se casa adopta el nombre y el apellido de su marido. (VARGAS LLOSA, 2006, p.319)⁵⁶

Otilia, verdadeiro nome de Niña Mala, identidade até então desconhecida por Ricardo e só revelada ao fim do romance. Segundo o pai, Arquímedes, Otilia era uma menina que sempre “soñó con lo que no tenía” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 319)⁵⁷, quando ela partiu para França, cortou gradativamente relação com sua família, como se quisesse anular o seu passado, sua história, assim como fez com as outras identidades que se saturaram depois de algum infortúnio. A questão com o passado é um elemento relevante da pós-modernidade, pois Beatriz Sarlo (2007, p. 51) declara que o tempo pretérito já não serve mais de referência, como se a memória estivesse sempre aberta à dialética com o velho e o novo, elaborando um processo seletivo do que deve ser mantido ou descartado nesse mundo repleto de símbolos. Percebe-se, portanto, que Niña Mala, a Otilia, ao optar sempre pela tentativa de anular certos passados que não lhe servem mais, acaba mostrando que as suas identidades são fragmentadas principalmente porque elas não se vinculam somente a um estado-nação, e sim ao oposto, elas se desestabilizam no interior da globalização, desprendendo-se de referentes nacionais, por esse motivo, elas estarão sempre abertas, sempre inconformadas.

À vista disso, não se pode encarar *Travesuras de La Niña Mala* apenas como um romance cuja temática principal é uma relação amorosa, isso seria reduzir uma narrativa bastante complexa. Há muito mais que uma paixão avassaladora entre um homem e uma mulher, é necessário compreender que Mario Vargas Llosa, assim como em muitos de seus outros romances, escreve as vivências de Ricardo e Otilia como ilustração não somente de um Peru heterogêneo, mas de toda uma América Latina que segue no entre-lugar, na paragem entre a ruptura e a assimilação de identidades. Para isso, os espaços do romance em estudo

⁵⁶ “- Otilita sempre sonhou com o que não tinha, desde criança - disse de repente Arquímedes, adoçando a voz e esboçando um inesperado sorriso cheio de indulgência. - Era muito esperta, no colégio sempre ganhava prêmios. Mas tinha delírios de grandeza, desde que nasceu. Não se conformava com a própria sorte. Não pude conter uma gargalhada e o velho ficou me olhando, desconcertado. Lily, a chilena, a camarada Arlette, madame Robert Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko e madame Ricardo Somocurcio se chamava, na realidade, Otilia. Otilita. Que gozado. - Nunca imaginei que se chamava Otilia - expliquei. - Eu a conheci com outro nome, o do marido.” (VARGAS LLOSA, 2006, p. 256)

⁵⁷ “sonhou com o que não tinha” (idem, 2006, p.256)

são importantes, pois eles que condicionam as mudanças vividas. Este tratado pela busca de um “eu” absorvendo um “outro” é o que traduz *Travesuras*, mostrando as personagens latino-americanas na zona conflitiva dessa dinâmica. É o que Octavio Paz (2014, p. 169), em *Labirinto da Solidão*, aponta brilhantemente ao dizer que “ser si mesmo é sempre chegar a ser o outro que somos e que vive escondido em nosso interior, antes de mais nada como promessa ou possibilidade de ser”. Essa constatação está em consonância com o romance em análise, uma vez que os atravessamentos dos espaços, a confluência das linguagens contribuem para a fragmentação, os deslocamentos identitários dos protagonistas. *Travesuras* é o compêdio dessas possibilidades e de como trazê-las à tona, o que resulta difícil e, muitas vezes, exaustivo.

5 CONCLUSÃO

Como analisado durante todo o trabalho, os elementos fundamentais para compreender a profundidade das personagens de *Travesuras de la Niña Mala* são encontrados através da questão complexa que envolve os conceitos de identidade e sua fragmentação. Para isso, foi necessário utilizar os estudos culturais como os postulados de Bordini (2006), Stuart Hall (2011), entre outros, a fim de conceituar o indivíduo e sua relação com a sociedade e o conjunto de símbolos que esta oferece dentro da dinâmica de globalização. Segundo Bakhtin (2010, p.134), o romance seria uma expressão artística que aprofunda bem a confluência, os atravessamentos, dos inúmeros símbolos de referenciação que atingem o homem, pois acaba por adotar um plurilinguismo social, além da “consciência da diversidade do mundo e da sociedade”, portanto, é desse gênero literário que surge a dialética da arte com o tempo e os espaços. O homem, dentro da prática pós-moderna, frustra-se com a impossibilidade de compreender a dinâmica do mundo que, cada vez mais, se modifica, concentrando-se na rapidez em que transitam e se remodelam os símbolos de referenciação. O romance serve, então, para tentar abraçar essa impossibilidade da vida pragmática – mostrando ao mundo que só uma realidade não basta, é preciso uma organização artística-verbal que pretenda organizar o caos do indecifrável da realidade.

Como o romance é porta de entrada para plasmar os elementos externos e fazer deles instrumentos para uma ordem interna, na América Latina esse gênero foi bastante explorado por muitos escritores para ilustrar a complexidade da identidade latino-americana – como é o caso dos principais romances de Mario Vargas Llosa. Esse gênero, por entre os espaços latino-americanos, funciona como uma expressão artística que traz à tona, ao mesmo tempo que mapeia, a problemática identitária do chamado “novo mundo”. É a partir deste recurso que narrativas como a de *Travesuras* se engajam ao proporcionar uma reflexão acerca da busca por um “eu” – individual e coletivo. É fato que tanto o aspecto individual como coletivo são condicionados e ressignificados através da cultura. O homem, como sujeito histórico, é atravessado por muitas linguagens, tornando-se/que o tornam soma desses produtos culturalmente consumidos e assimilados.

Assim, para inferir tais questões, na arte, mais especificamente no romance, é preciso de um ente que transporte essa carga fragmentária – por isso a importância da personagem, pois, como afirmado no começo deste escrito, é ela quem carregará mais vividamente o caráter mutável do mundo. E como estruturar uma categoria narrativa que se ambiente dentro da problemática de fragmentação – aspecto principal de toda uma América Latina? Exatamente como faz Vargas Llosa em *Travesuras*, oferecendo elementos que revelem o quão conflituoso é pertencer a uma cultura considerada subalterna, em que a maioria das identidades assimiladas encontram-se para além da zona limítrofe.

A obra em estudo, antes de qualquer temática passional, reflete um dos prismas da complexidade identitária da América Latina. Ricardo e Niña Mala são metáforas desse território que se afasta de suas referências autóctones, busca o “outro” que está inserido nas culturas hegemônicas, mas volta novamente para remoldar os símbolos internos, construindo uma identidade outra. As personagens de *Travesuras* misturam-se por distintas sociedades, porém, sem se sentirem pertencentes a apenas uma delas. Na pós-modernidade, a rapidez com que se transitam as coisas, faz do indivíduo um ser camaleônico, não há tempo suficiente para a manutenção de símbolos anteriores, por isso a tentativa exaustiva das sociedades em preservar a tradição num universo impregnado de rupturas.

Após a análise de fragmentação das personagens de *Travesuras*, pode-se afirmar que essas sobreposições de identidades são uma recorrente entre os protagonistas, a pluralidade é a única constante nesses seres fictícios, desvelando, assim, suas características de indivíduos latino-americanos. O importante para o romance *Travesuras* é mostrar que as mudanças, a capacidade mutável das personagens, são inerentes e acarretam consequências profundas. No entanto, a personagem feminina dessa obra é a que mais deixa explícitos os prejuízos do esfacelamento identitário, pois é ela que eleva sua característica migratória a um patamar onde as identidades consumidas funcionam como verdadeiros simulacros do “outro”. A busca por ascensão social, pela liberdade individual, pela autonomia do prazer carnal, entre outras motivações que se podem descobrir a cada releitura do romance, faz com que Lily, Camarada Arlette, Madame Arnoux, Mrs. Richardson e Otilia vivam no âmago de uma única personagem, e que cada uma dessas máscaras assumidas sirva para mostrar que o corrosivo processo fragmentário é relatado de forma mais tirânica em Niña Mala, podendo inferir que esta personagem, além de compor a heterogeneidade latino-americana, também rompe com as

posições fixas destinadas a ela, como o caso de seu *status* social humilde e sua condição feminina.

Desse modo, *Travesuras* esquematiza um jogo fragmentário, construindo personagens migratórias e espaços culturalmente assimilados, uma brincadeira em que se mostra o traço paradoxal que é justapor várias identidades ao mesmo tempo, deixando de existir apenas uma mais íntegra e concreta. A própria América Latina – um mosaico de várias histórias e sociedades, sendo constituída pelo atravessamento cultural que lhe foi, muitas vezes, imposto através do processo colonizador, como também pelas constantes migrações, além de incorporar em seu arcabouço os ícones nacionais, serve como marca para as personagens do romance de Vargas Llosa, não somente em *Travesuras*, mas em outras obras percebe-se que essa tensão identitária é a própria identidade do sujeito latino-americano. Na obra *corpus*, o caráter fragmentário é levado ao contexto das megacidades, ilustrando claramente a dificuldade do processo de referenciação do indivíduo em sua construção identitária, a interação com a quantidade inacabada de símbolos mutáveis, o consumo da cultura hegemônica, faz com que se perca cada vez mais os referenciais autóctones no caso dos lugares ditos subalternos, como o caso latino-americano. Assim, Niña Mala demonstra a parte prejudicial desses atravessamentos, a natureza solitária do não-pertencimento, a frustração por nunca se acomodar, o cansaço e a violência de uma busca por um “eu” pleno que nunca existirá.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AGENCIAS. **Vargas Llosa presenta 'Travesuras de la niña mala', su primera novela de amor**. Disponível: <https://elpais.com/cultura/2006/05/23/actualidad/1148335204_850215.htm>. Acesso em: 11 out. 2017.

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. O Discurso do Romance. *In: Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6ªed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia. *In: Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, v.12, nº 1, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-p%C3%B3s-boom.pdf>

BRAIT, BETH. **A Personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1993. Série Princípios.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Mendeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecch. Tradução de Carlos Alberto Mendeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORDINI, Maria da Glória. A personagem na perspectiva dos estudos culturais. *Rev. Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n.3, p.135-142, set. 2006.

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

BULFINCH, Thomas. **O livro de Outro da Mitologia**: História de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro.

CANCLINI, Néstor García. “Culturas Híbridas, poderes oblíquos”. *In: Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDEIAS, Maria Lúcia. **A fragmentação da personagem**: no texto teatral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. *In: A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Apendice: Hipótesis sobre la narrativa peruana última” *In: La Novela Peruana*. Lima: CELACP/Latinoamericana Editores, 1977, p. 241-258.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 104/ dirigida por J. Guinsburg)

COUTINHO, F. Eduardo. A narrativa contemporânea das Américas: uma narrativa-síntese, *In: A Narrativa ontem e hoje*, (Org) Lígia Vassalo, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DANOSO, José. **El Lugar Sin Limites**. 4ªed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 20/09/2017.

FERREIRA, Maria Nazareth. **Globalização e Identidade Cultural na América Latina**: A cultura subalterna frente ao neoliberalismo. Colaboração de Yolanda Lullier dos Santos, Roberto Ribeiro Moreira Yukie. São Paulo: CEBELA, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FREIRE, Espido. De la Lectura y de la Ficción: las mujeres em la creación de Mario Vargas Llosa. *In: Vargas Llosa: De Cuyo Nobel Quiero Acordarme*. Madrid: Instituto Cervantes, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. “Literatura e resíduos utópicos: heterogeneidade cultural e representações da cidade”. *In: Literatura e Cultura*. Organizadores: Heidrum Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

GOMES DE BARROS, Lydia. Subcultura: um conceito em construção. *In: VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação*, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1118-1.pdf>. Acesso: 10/07/2017.

GUTIÉRREZ, Angela Maria Rossas Mota de. **Vargas Llosa e o romance possível na América Latina**. Fortaleza: EUFC; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2011.

HARSS, Luis. Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes. *In: Los Nuestrros*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1966.

HOLMES, Bonnie. **La visión de La Malinche**: ló histórico, ló mítico y una nueva interpretación. *Gaceta Hispânica de Madrid*. Madrid, 2005. Disponível em: http://gacetahispanica.com/wp-content/uploads/2012/06/LavisiondeLaMalinche_Bholmes.pdf

JOZEF, Bella. **História da literatura Hispano-Americana**. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

_____. **Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Ática, 1986.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009. 240p.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago – 6. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **El coronel no tiene quien le escriba**. Madrid: Espasa Calpe, 1961.

MARGOLIN, Uri (2009). “Narrator”. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert, (eds). **Handbook of Narratology**. Berlin: Walter De Gruyter 351-369.

MARTÍNEZ GARRIDO, ELISA. Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres. **Cuadernos de Filología Italiana**, n. 1133-9527, p. 529-546, 2000. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/viewFile/CFIT0000330529A/17606>. Acesso em: 15 jul. 2017.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e Renovação. *In: MORENO, César Fernández (Org.). América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana 4**: De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

_____. Travesuras de La Niña Mala, de Mario Vargas Llosa. *Letras Libres*, 2006. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/travesuras-la-nina-mala-mario-vargas-llosa>>. Acesso em: 20/06/2016

PAZ, Octavio. **O Labirinto da Solidão**; Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 2ªed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda.** Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PIZARRO, Ana. **La literatura latinoamericana como proceso.** Buenos Aires: Biblioteca Universitária – Centro Editor de América Latina, 1985.

POPE, Randolph D. La Novela Hispanoamericana desde 1950 a 1975. *In:* GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto; PUPO-WALKER, Enrique. **Historia de la literatura hispanoamericana.** Madrid: Gredos, 2006.

RAMA, Ángel. **El Boom en Perspectiva.** La crítica de la cultura en América Latina. Biblioteca Ayacucho, 1982.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa.** Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas-SP: Papyrus, 1997.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance.** Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. *In:* **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo.** São Paulo: Paz e Terra, 1986.

SANTAROSA, Felipe Costi. **Rivalidade e integração nas relações chileno-peruanas: implicações para a política externa / Felipe Costi Santarosa.** — Brasília: FUNAG, 2012.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** 2ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Nas malhas da Letra: ensaio.** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva.** Trad. Rosa Freire & Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989

TACCA, Oscar. **As vozes do romance.** Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra – PT: Almedina Ed., 1983.

VARGAS LLOSA, Mario. **Tía Julia y el Escribidor.** Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A, 1977.

_____. **Elogio de la madrastra.** Liebre ediciones digitales. 2010. 94 pp.

_____. **Travesuras de la Niña Mala.** Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Travesuras da Menina Má.** 1ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

_____. **Literatura y Política.** 2ª Ed. Madrid: FCE, ITESM, 2003.

_____. **El Pez en el Agua.** Argentina: Editora Espasa Calpe, 1993.

_____. **A Orgia Perpetua.** Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

_____. **Historia de un Deicidio.** Barcelona: Barral Editores S.A, 1971.

_____. **Conversación en La Catedral.** 1ªed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2008.

_____. **Cartas a um Joven Novelista.** Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1997.

_____. **Contra viento y marea.** 2ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1983.

_____. **La Fiesta del Chivo.** Madrid: Alfaguara, 2000.

_____. **La Guerra del Fin del Mundo.** Barcelona; Caracas; México: Seix Barral, 1981.

_____. **Dicionário Amoroso da América Latina.** Trad. Wladir Dupont e Hortencia Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. **Sabres e utopias: visões da América Latina.** Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

VASSALO, Ligia (Org.). **A narrativa ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade: na história e na literatura.** Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.