



UnB

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

Os aspectos epistemológicos da sátira e da paródia na obra *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa

Janara Laíza de Almeida Soares

Orientadora: Elga Pérez Laborde

BRASÍLIA - DF

2017



UnB

Janara Laíza de Almeida Soares

Os aspectos epistemológicos da sátira e da paródia na obra *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura

Linha de Pesquisa: Textualidades: da leitura à escrita

Orientadora: Profa. Dra. Elga Pérez Laborde

BRASÍLIA - DF

2017

Janara Laíza de Almeida Soares

Os aspectos epistemológicos da sátira e da paródia na obra *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa

Banca Examinadora

Professora Dra. Elga Pérez Laborde – UnB
(Orientadora e Presidenta da Banca)

Professor Dr. Wilton Barroso Filho – UnB
(Membro Interno)

Professora Dra. Maria Luisa Ortiz – UnB
(Membro Externo)

Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nutto – UnB
(Membro Suplente)

*Dedico este trabalho à Anna Claudia de Almeida Soares, que
sempre me empurrou quando tive medo de me jogar.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, sem a qual este trabalho jamais teria acontecido: minha mãe, Maria da Penha Almeida Soares; meu pai, José Xavier Soares Neto; minha irmã, Anna Cláudia de Almeida Soares.

Agradeço à minha amiga Andressa, que muito me ajudou durante o processo de seleção.

Agradeço à minha orientadora Elga Perez Laborde, por sua diligência e constante prontidão. Obrigada pelas correções, pelos conselhos e pelo incentivo.

Agradeço ao meu amigo de longa data, Alan Brasileiro, e à minha amiga recente, Rosângela Lopes, que compartilharam minhas inquietações, fizeram leituras dos meus textos e me ajudaram em todas as etapas desta pesquisa.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance, que me proporcionou discussões ricas, auxiliando de forma imensa meu trabalho.

Agradeço ao Mestre Zé do Pife, que, com sua simplicidade e amor incondicional, fez esse trajeto ser mais leve; e estendo esse agradecimento a todas as amigadas que derivaram desse encontro, em especial Jéssica, Laura, Samara, Hannah, Caroline, Igor, Natália.

- À Capes, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

“Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir, pero no será nunca conformista.”

Mario Vargas Llosa

Resumo

O objetivo dessa pesquisa é analisar os desdobramentos epistemológicos da sátira e da paródia na literatura, utilizando como *corpus* o livro *Pantaleón y las visitadoras* (1973), do peruano Mario Vargas Llosa. Partiu-se da noção de que a atividade estética é um jogo amplo, correspondente às relações estabelecidas entre obra, autor, leitor e mundo, que permite a reflexão acerca dessas relações, apresentadas através de elementos estéticos que oferecem outras visões não abarcadas pela objetividade. Analisaram-se, então, as relações específicas entre a arte literária e a produção de saberes, discutindo a noção de conhecimento proporcionada pela literatura e sua diferenciação dos demais tipos de conhecimento. Posteriormente, consideraram-se as particularidades da sátira e da paródia realizadas no *corpus* desta pesquisa, concluindo que tais manifestações possibilitam a desautomatização e a desconstrução dos discursos hegemônicos, a partir de onde se pode construir novas visões sobre as realidades às quais os discursos parodiados satiricamente se referem.

Palavras-chave: Mario Vargas Llosa; Sátira; Paródia; Epistemologia; Romance.

Abstract

The objective of this research is to analyze the epistemological repercussions of satire and parody on literature considering the book *Pantaleón y las visitadoras* (1973) wrote by the Peruvian author Mario Vargas Llosa. From the idea of aesthetic activity as a wide game, which refers to the relations established between work, author and world, it is allowed a reflection on these relations presented through aesthetic elements that offer other visions not embraced by objectivity. So that, it was examined specific relations between literary art and the production of knowledge discussing the idea of awareness brought by literature and its distinction of other types of knowledge. Afterwards, it was regarded the characteristics of satire and parody analyzed on this research objects. It was concluded that these manifestations permit the desautomatization and the deconstruction of hegemonic speeches based on where is possible to build new visions over realities which parodied speeches satirically refers to.

Key-words: Mario Vargas Llosa; Satire; Parody; Epistemology; Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	12
CONTEXTUALIZANDO: DE ONDE SAÍMOS E PARA AONDE VAMOS.....	12
1.1. Considerações iniciais	12
1.2. Mario Vargas Llosa – o homem e seu tempo.....	16
CAPÍTULO 2.....	23
CONHECIMENTO E LITERATURA: CONVERGÊNCIAS.....	23
2.1. A atividade estética como construção de conhecimento	23
2.2. A arte literária e a construção de saberes	31
CAPÍTULO 3.....	40
DA TEORIA AO TEXTO.....	40
3.1. <i>Pantaleón y las visitadoras</i> : um projeto estético.....	40
3.2. A sátira: desdobramentos estéticos e éticos	46
3.2.1. <i>O narrador satírico: vasos comunicantes e diálogos telescópicos</i>	62
3.3. A evolução dos estudos da paródia e seu estado atual	68
3.3.1. <i>Do autor ao leitor: a dupla configuração da paródia</i>	79
3.3.2. A parodização satírica da correspondência do exército	84
3.3.3. <i>As transmissões de rádio e reportagens</i>	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	NOTKE, BERNT. Danse Macabre (detalhe). 1633. Óleo sobre tela, 157 cm × 210 cm. Tallin, Igreja de São Nicolau.....	14
Figura 2	BOSCH, Hieronymus. Nau dos Loucos. 1490-1500. Óleo sobre madeira, 58cm x 33cm, Museu do Louvre, Paris.....	15
Figura 3	Reprodução de pintura na caverna de Lascaux, França. Período paleolítico, durou até cerca de 10.000 a.C.....	24
Figura 4	Reprodução de pintura em cerâmica neolítica de Cucuteni, Romênia. Período Neolítico, de 8.000 a.C. a 3. 000 a.C.....	24
Figura 5	Esquema dos componentes básicos da criação de uma obra satírica (LÁZARO, 2000, p. 96).....	56
Figura 6	Reprodução de página relativa ao cabeçalho do primeiro ofício (LLOSA, 2010, p. 43).....	84
Figura 7	Reprodução da página correspondente ao final do primeiro ofício (LLOSA, 2010, p. 60).....	84

INTRODUÇÃO

Investigar as relações entre literatura e conhecimento significa transitar por um terreno escorregadio. Para esta empreitada, precisa-se especificar o que se entende por literatura, por arte em geral, por conhecimento e como este se manifesta na obra de arte literária. A diversidade de concepções sobre a literatura e sobre os modos de estudá-la, bem como as questões extraliterárias que influenciam a valorização da obra, são elementos que ampliam os debates, às vezes se complementando, às vezes se contestando.

Em todo caso, os trabalhos feitos nesse sentido têm contribuído para revisar a noção de literatura como objeto de erudição, divinizado e estratificado, assim como a suposta superficialidade ou futilidade da arte, o que ainda acontece em espaços acadêmicos quando diferentes áreas do saber se tocam. Observar a literatura como espaço de conhecimento requer também valorizar o tipo específico de saber que ela proporciona; não apenas o produto final, mas o processo: a leitura de obras profundas proporciona, por sua natureza estética, um processo de reflexão que desperta outras áreas da percepção humana não tão acessíveis pela reflexão objetiva.

A atividade científica é uma das mais formidáveis produções da espécie humana. Através dela, a humanidade conseguiu alcançar graus elevados de existência, melhorando as condições de vida e multiplicando as possibilidades de experiências no mundo. No entanto, as relações nesse âmbito não se dão apenas entre sujeito e objeto de conhecimento: as conexões que se interpõem entre aqueles que produzem e/ou usufruem do conhecimento e os produtos resultantes da atividade científica não são sempre lineares e simples.

As produções científicas são distribuídas nas sociedades de forma desigual, assim como o próprio processo de produção, que passa por questões éticas que complexificam certas noções romantizadas de verdade científica. Surgem, nesse contexto, as contradições próprias da atividade humana, que pesquisa, constrói, distribui e usufrui do conhecimento aplicando ações e valores diversos, muitas vezes entrando em choque uns com os outros. Para entender tais contradições, necessita-se lançar olhares diferentes para as relações que a humanidade constrói no mundo e com o mundo.

O modelo racional e positivista de pensamento, por mais que tenha sido profícuo dentro da ciência, não consegue abarcar a complexidade das consequências do desenvolvimento humano. Dessa forma, por sua natureza investigativa, a humanidade trata de entender essa complexidade através de modos diversos de pensamento desde os

primórdios de sua existência. A arte aparece, dessa forma, tanto como tentativa de influenciar diretamente no mundo (HAUSER, 1998)¹ como forma de manifestar as ideias sobre a existência humana que não podem ser traduzidas pela racionalidade pura.

A noção de arte como espaço de conhecimento sobre a natureza humana nem sempre foi um consenso. Durante muito tempo, como aponta Albeiro Mejia Trujillo (2009), a arte foi vista como objeto supérfluo, como mais uma mercadoria a ser consumida, seja com a intenção de mostrar erudição e diferenciação de classe, seja como objeto de entretenimento raso. Mesmo que a análise da arte e, em especial, da literatura, enquanto tentativa diferenciada de entender as relações complexas consequentes da própria complexidade do ser humano, tenha sido feita em maior ou menor grau na história da crítica e da teoria, nos estudos atuais tem ganhado uma defesa mais rigorosa².

A presente pesquisa se harmoniza com essa tendência. Analisar a literatura apenas pelos seus aspectos formais não dá conta dos movimentos pelos quais o pensamento atual está sendo construído; necessita-se olhar todas as facetas do fenômeno literário para entendê-lo em sua complexidade. Tampouco é conveniente reduzir o estudo literário a relações extraliterárias que empobrecem e descaracterizam a especificidade da atividade artística. Daí a necessidade de tratar a obra literária como um objeto que reúne características estéticas, éticas e epistemológicas (TRUJILLO, 2009), exigindo uma atividade hermenêutica para a atualização de sentidos (BARROSO, 2003; BARROSO, 2013).

Seguindo essa perspectiva, o objetivo dessa pesquisa é analisar os desdobramentos epistemológicos da sátira e da paródia, utilizando como *corpus* o livro *Pantaleón y las visitadoras* (1973), do peruano Mario Vargas Llosa. As manifestações estéticas analisadas – sátira e paródia – se mostram pertinentes para o estudo da literatura enquanto espaço de conhecimento por terem uma relação especial com a realidade objetiva e com outros discursos que não o literário. Partindo de discursos institucionalizados, que carregam os valores das instituições nas quais são usados, essas manifestações estéticas

¹ Em *A história social da arte e da literatura*, Arnold Hauser desenvolve a tese de que a arte primitiva era vista como continuação da realidade; assim, através dela, os seres humanos primitivos buscavam agir diretamente no mundo, a fim de obter víveres. A prática da arte estava ligada à ação mágica e prática do ser humano.

² No Brasil, dentre muitos outros, ressaltamos o trabalho da Profa. Dra. Sônia Régis, Professora do Departamento de Arte da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; o trabalho do Grupo de Pesquisa Epistemologia do Romance, da Universidade de Brasília, liderado pelo Prof. Dr. Wilton Barroso Filho; e o trabalho do Grupo de Pesquisa A natureza, a razão e a ciência do homem, da Universidade Federal de São Paulo, liderado pelo Prof. Dr. Eduardo Kickhöfel.

desconstroem as verdades veiculadas e tomadas como absolutas, permitindo ao leitor construir novas visões sobre os conteúdos figurados.

Em relação ao *corpus*, a escolha do livro *Pantaleón y las visitadoras* se deu pela forma como os gêneros extraliterários – diretamente relacionados a discursos institucionalizados – são parodiados satiricamente. O narrador transcreve documentos, cartas, bilhetes, emissões de rádio, reportagens jornalísticas, parodiando os discursos desses meios para construir uma sátira às instituições que eles representam. O movimento de desconstruir um discurso considerado como verdade a fim de mostrar as suas contradições se coaduna com a perspectiva de uma análise epistemológica a partir dos elementos estéticos utilizados na obra literária.

Além disso, dentro do conjunto da escrita de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* representa uma ruptura no projeto estético do escritor. Inicialmente pautado nas perspectivas sartrianas de literatura séria e engajada, Mario Vargas Llosa escreveu romances densos, como *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversación en la Catedral* (1969). Com *Pantaleón y las visitadoras*, experimentou novas possibilidades estéticas através do humor. Sua construção, tão complexa quanto a dos outros livros, permite novas sensações e reflexões sobre temas já trabalhados pelo escritor, como a moral duvidosa da sociedade peruana, a hipocrisia dos discursos sociais e a corrupção dos meios militares.

O primeiro capítulo desta pesquisa apresenta a perspectiva de análise da sátira e da paródia como manifestações estéticas que proporcionam uma leitura diferenciada de discursos já estabilizados no senso comum. Considerou-se importante, também, por conta da especificidade das manifestações estéticas analisadas e como se relacionam com a realidade extraliterária, apresentar o contexto da época da escrita de *Pantaleón y las visitadoras*, bem como a posição do escritor como sujeito histórico na realidade concreta que deu material à figuração romanesca do livro analisado.

O segundo capítulo analisa a atividade estética como espaço de construção de conhecimento, tanto em relação ao ato de criação quanto ao ato de recepção. Analisa, também, as relações específicas entre a arte literária e a produção de saberes, discutindo a noção de conhecimento proporcionada pela literatura e sua diferenciação dos demais tipos de conhecimento.

O terceiro capítulo se debruça sobre a análise das manifestações estéticas, apresentando as particularidades da sátira e da paródia realizadas no *corpus* da pesquisa e como possibilitam a desautomatização e a desconstrução dos discursos hegemônicos a

fim de possibilitar novas visões sobre as realidades às quais tais discursos se referem. Optou-se, nesse sentido, em fazer a elucubração teórica concomitantemente à análise literária, apresentando as categorias e noções analisadas ao mesmo tempo em que se mostra como são configuradas na obra.

O último capítulo comenta os desdobramentos epistemológicos e as possibilidades de expansão das ações ao se tratar a literatura como espaço de construção de conhecimento, principalmente àquelas que concernem ao ensino de literatura.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZANDO: DE ONDE SAÍMOS E PARA AONDE VAMOS

1.1. Considerações iniciais

Confusão. Seria esse o primeiro sentimento do leitor ao se deparar com *Pantaleón y las visitadoras*? A interposição de cenas em diferentes espaços e tempos, a comunicação irônica e maliciosa das mesmas, um narrador que não facilita a apreensão da história: como se portar frente ao objeto artístico estranho?

Há uma série de desconstruções pelas quais o leitor desavisado passa ao ler esse livro do peruano Mario Vargas Llosa. Primeiramente, o sentido da narrativa se constrói de forma bilateral: depende, em maior grau, de seu esforço e de sua atenção. Costurar as histórias, perceber as nuances, repensar a naturalidade dos objetos são algumas das várias ações que o leitor de *Pantaleón y las visitadoras* deverá fazer. E deverá fazê-las quase sozinho. O narrador – esta entidade que se esconde – apenas organiza em nossa frente os fatos da história, contada pelas vozes de outros. Não nos aparece para dizer “é isto”; apenas aponta: “aí está”. Sem a segurança do julgamento imediato do narrador, não sabemos de antemão como levar à frente nossa atividade leitora.

A segunda desconstrução se dá quando o sentido da obra começa a ser estabelecido: na melhor tradição satírica, os temas considerados baixos (sexo, baixo corporal, prostituição) se embrenham com temas considerados nobres (Deus, Família, Pátria). Se for um leitor avisado, acostumado com tais construções, conseguirá se guiar; se for, como apontado antes, um leitor desavisado, há de se imaginar a quantidade de exclamações durante a leitura.

Pantaleón y las visitadoras joga com os efeitos gerados através de tensões, assim como os demais livros de Mario Vargas Llosa, que costumam se mover em torno de questões geralmente pacificadas, em maior ou menor grau, no senso comum. Os discursos têm o poder de construir verdades, bem como mantê-las: desestabilizar essas verdades é o que Vargas Llosa faz de melhor. Não o fez o Cristo, que, em Mateus 10:34, diz: “Não penseis que vim trazer paz à Terra; não vim trazer paz, mas espada”?

No sentido de desestabilizar uma verdade largamente aceita e tida como natural, usa-se tanto na poesia quanto na crítica a palavra *desvelar*. O gesto de levantar o véu não aparenta ser tão aprazível; o gesto do artista não é apenas revelar uma verdade oculta, mas analisar as verdades estabelecidas e abrir espaço para a construção de outras

verdades. Mais atraente é a imagem criada pelo Conde de Shaftesbury (2001): colocar a “verdade” sob várias luzes, iluminar todas as suas facetas e analisar todos os seus prismas, a fim de encontrar aqueles escondidos durante o processo de naturalização. *Desnaturalizar*.

Desnaturalizar. Essa é uma palavra mais conveniente. Os discursos vão sendo moldados, aceitos, reproduzidos, até o momento em que ninguém mais lembra como foram formados, em que circunstâncias e para quais propósitos. Os discursos não são apenas palavras; eles exercem um grande poder na prática, podendo salvar vidas ou destruí-las. Estes tempos sombrios em que vive o Brasil explodem com exemplos: os discursos homofóbicos dão coragem para os tantos assassinados espalhados pelo país³; o discurso conservador, sem argumento, se eleva em ódio e se transforma em balas⁴; e se antes eram velados e cuidadosos, hoje tomaram as ruas e chegaram ao Congresso Nacional, legitimando homofobia, xenofobia, estupro, ódio racial, ódio religioso, violências de todo tipo.

Necessita-se tomar esses discursos, iluminá-los com várias luzes e em todas as suas facetas para mostrar o que há neles de perverso, de injusto, de desumano, de contraditório. A luta para que isso aconteça se espalha em todos os âmbitos da sociedade: na família – em suas várias configurações –, na tentativa de uma educação inclusiva e responsável; na academia, com trabalhos voltados para a discussão política, direta ou indiretamente; nas ruas, através das manifestações e ocupações; e na arte.

O discurso é poderoso, podendo ser construído e aproveitado de várias formas, para diversos fins. Nem sempre os polos da discussão estão abertos a escutar o discurso do outro e a analisá-lo seriamente, limitando-se a construir novas defesas para a manutenção da sua própria visão de mundo. Com tal reação, outras estratégias devem,

³ “Médico ofende lésbicas e diz que “viado, gay, se pegar, tem que matar”. Disponível em <http://www.metropoles.com/brasil/medico-ofende-lesbicas-e-diz-que-viado-gay-se-pegar-tem-que-matar>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

“Pai espanca filho depois que ele revela ser gay em São Paulo”. Disponível em : <http://revistaladoa.com.br/2016/03/noticias/pai-espanca-filho-depois-que-ele-revela-ser-gay-em-sao-paulo>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

“Jovem gay registra ocorrência após ser ameaçado de morte pelo pai”. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2016/05/jovem-gay-registra-ocorrencia-apos-ser-ameacado-de-morte-pelo-pai.html> , Acesso em 24 de nov. de 2016.

⁴ “Pai mata filho e comete suicídio após divergências sobre ocupações contra a PEC - Pai mata o próprio filho e se mata por discordar de suas ideias. Engenheiro de 60 anos não aceitava envolvimento do jovem de 20 no movimento contra a PEC do governo Temer que congela investimentos em educação e saúde por duas décadas.”. Disponível em <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/11/pai-mata-filho-e-comete-suicidio-apos-divergencias-sobre-ocupacoes-contra-pec.html>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

então, ser evocadas. Dentre as possíveis estratégias, o impacto estético tem dado acesso a muitas possibilidades de pensamento que escapam à reflexão objetiva.

O uso do impacto estético é, há muito tempo, uma forma de expor as faces intencionalmente escondidas dos discursos. Um exemplo pode ser encontrado na alegoria da Dança Macabra: numa espécie de dança, a Morte personificada leva pessoas que representam variados tipos sociais, como bispos, belas mulheres, poderosos reis, jovens viris, em direção a seus túmulos. Essa alegoria perpassa as várias artes para mostrar uma verdade inconveniente em tempos medievais, pela qual se justificava privilégios a partir das castas: independente do *status* enquanto vivo, a morte é o fim certo para todos.

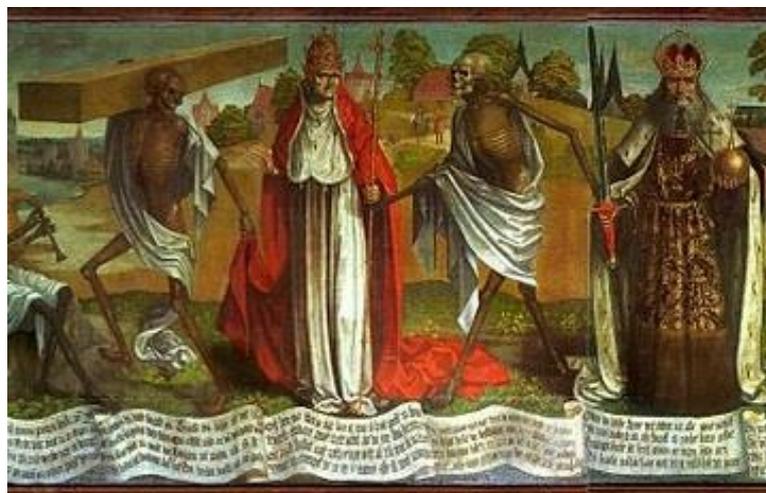


Figura 1- NOTKE, Bernt. Danse Macabre (detalhe). 1633. Óleo sobre tela, 157 cm × 210 cm. Tallin, Igreja de São Nicolau.

Muito antes dessa época, a sátira latina já mostrava os problemas dos costumes de seu tempo construindo discursos pautados em imagens fortes, sensíveis, com força estética. O filósofo Varrão (apud D'ONOFRIO, 1968, p. 43) dizia, no século II a.C.: "(os romanos) vivem nas trevas e no curral, o Foro se tornou um estábulo e a maioria dos homens de hoje devem ser considerados porcos". Através do choque estético o escritor consegue proporcionar não apenas o exercício de reflexão sobre tais imagens, mas mostrar sensivelmente o horror da realidade que, muitas vezes, racionaliza sua corrupção através dos discursos bem construídos.

De forma semelhante, Hieronymus Bosch, no final do século XV, mostra a corrupção da sua sociedade através da alegoria da Nau dos Loucos, motivo bastante utilizado em várias artes, retratando um barco com pessoas insensatas em seu comando ou como passageiros. A nau criada por Bosch apresenta, no centro, três figuras religiosas

entregues aos prazeres do mundo, e a tripulação que come, bebe, canta, comporta-se de forma perturbada. O único que aparece tranquilo é um bufão, devidamente identificado como tal, sentado no cordame e ignorando a diversão. Bosch escolhe figuras que representam instituições específicas, cujas verdades são questionadas através do absurdo das ações, do exagero das expressões, do significado dos símbolos. Além disso, há o contraste: o bufão parece ser o único a perceber os problemas da cena e se afasta, aparentemente entediado.



Figura 2- BOSCH, Hieronymus. Nau dos Loucos. 1490-1500. Óleo sobre madeira, 58cm x 33cm, Museu do Louvre, Paris.

Em terras tupiniquins, no século XVII, a sátira ácida do baiano Gregório de Matos também causava dores de cabeça aos poderes constituídos da época, levando o poeta ao exílio e à proibição de não mais pisar em solo baiano:

De dois ff se compõe
esta cidade a meu ver:

um furtar, outro foder.

Recopilou-se o direito,
e quem o recopilou
com dous ff o explicou
por estar feito, e bem feito:
por bem digesto, e colheito
só com dous ff o expõe,
e assim quem os olhos põe
no trato, que aqui se encerra,
há de dizer que esta terra
de dous ff se compõe.

Os exemplos citados ilustram como a construção de novas percepções está na natureza mesma da atividade artística, assim como a busca do conhecimento está na natureza da espécie humana. A fim de trazer novos conhecimentos sobre os fenômenos, os artistas criaram diversas estratégias e, conseqüentemente, uma gama ampla de objetos estéticos.

Observar os fenômenos a partir de novas luzes: nada mais adequado para definir o livro *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa. O escritor se apodera dos discursos institucionais, de noções naturalizadas, como Pátria, Deus e Família, e a partir de uma nova estratégia que nunca antes usara – o humor – ilumina as faces da realidade escondidas pelo discurso racionalizado e naturalizado das instituições sociais.

1.2. Mario Vargas Llosa – o homem e seu tempo

Peruano nascido em Arequipa no ano de 1936, Mario Vargas Llosa vem de uma família de classe média. Luta pelas liberdades individuais desde muito jovem, na medida em que as figuras de autoridade se multiplicam em sua vida, como, por exemplo, o pai, que conheceu apenas aos 10 anos, com quem não se relacionava bem e que o obrigou a estudar no Colégio Militar Leôncio Prado, tema de seu primeiro romance, *La ciudad y los perros* (1963).

Em sua juventude, apoiou a Revolução Cubana e os movimentos esquerdistas que se espalhavam pela América Latina. No entanto, ao visitar a União Soviética e se deparar com os campos de trabalho forçado, começa a rever seu apoio aos ideais comunistas. Afasta-se de suas atividades intelectuais e políticas em Cuba quando da censura do romance *Paradiso*, de José Lezama Lima. Critica também a invasão soviética da Checoslováquia, escrevendo um artigo. Ao ver que os regimes comunistas se pautavam

na retirada das liberdades individuais e na censura intelectual e artística, Vargas Llosa começou a se pronunciar contra as atitudes de tais governos, sendo impedido de retornar a Cuba. Sua militância política muda e Vargas Llosa começa a defender a democracia capitalista e o liberalismo.

Inquietou-se sempre com os extremismos que limitavam o livre pensamento e censuravam a arte. Sobre a censura na URSS e a carta que Aleksandr Soljenitzyn enviou para o IV Congresso de Escritores Soviéticos, criticando a política cultural das autoridades soviéticas, Vargas Llosa disse, em 1967:

A censura fomenta a arbitrariedade e desemboca no absurdo. Sua origem é a incompreensão do ato criador, um inconfessável temor à obra de arte, e a estúpida crença que um livro, um quadro, um poema ou um filme não são instrumentos para a propaganda política ou religiosa, veículos para difundir e cunhar na sociedade as consignas e a ideologia do poder (LLOSA, 1985, p.131).

Nesse trecho, Vargas Llosa evidencia a necessidade de liberdade criadora dos escritores e de quaisquer artistas. Seu incômodo para com as práticas censuradoras governamentais estava ligado à sua visão de que a literatura nasce de uma inquietação daquele que escreve em relação à realidade que o rodeia. Em seu discurso pronunciado em Caracas, ao receber o Prêmio Rómulo Gallegos no ano de 1967, ele afirma:

É preciso, por isto recordar a nossas sociedades o que as espera. Advertir-lhes que a literatura é fogo, que ela significa inconformismo e rebelião, que a razão de ser do escritor é o protesto, a contradição e a crítica [...]. Ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever, ninguém que esteja de acordo, reconciliado com a realidade, cometeria o ambicioso desatino de inventar realidades verbais (LLOSA, 1985, p. 135-136).

O inconformismo constante com a realidade é, dessa forma, a razão de ser da literatura para Mario Vargas Llosa, independente de qual realidade se esteja falando. O escritor chegou a afirmar, nesse mesmo discurso, que mesmo a justiça social chegando à América Latina – nessa época ele acreditava que isso aconteceria através do socialismo – , a literatura não poderia se furtar a parar com sua insubmissão e revolta, mostrando para a humanidade seus problemas e suas contradições; caso se curvasse, deixaria de ser literatura para ser um espectro condescendente e sem alma da atividade artística.

A realidade do Peru e da América Latina na época de escrita dos primeiros livros de Vargas Llosa era bastante propensa à atitude de inconformismo e de rebelião. O ciclo

militar pelo qual passaram os países da América do Sul deixou marcas profundas na sociedade que se estendem até os dias de hoje.

De acordo com os estudos de Osvaldo Coggiola (2014), professor titular de História Contemporânea da Universidade de São Paulo, a América do Sul, entre 1960 e 1980, esteve sob o domínio de regimes militares que agiam violentamente sob o pretexto de combater o comunismo, supostamente materializado nas organizações guerrilheiras. Nesse momento da história do continente, imperava o desenvolvimento de organizações armadas inspiradas na Revolução Cubana, o acirramento das lutas de classes na América Latina e a militarização dos Estados que, segundo o pesquisador, foi resultado da fraqueza social e da mesquinha política da burguesia na época de formação dos Estados Nacionais latino-americanos.

Entre as consequências desse período que podem ser sentidas até hoje está a militarização tanto da vida política quanto da vida social nos países do continente, indo desde as organizações institucionais até o estabelecimento de uma moral viril, beligerante e hierárquica. A intrusão do militarismo na vida civil é tão forte que chega a ser reclamado pela própria população. Segundo o escritor e ensaísta peruano Herbert Morote (2003),

Desgraciadamente para el Perú el militarismo ha sido reclamado muchas veces por la clase media y hasta la marginada, que en muchas ocasiones han pedido *“una mano dura para salvar al país”*. Cada vez que en el Perú, por las razones que fuesen, ha habido malestar social, huelgas, paros, desórdenes callejeros, protestas estudiantiles, un vasto sector de la población civil ha reclamado la intervención militar para imponer *“orden”*, *“disciplina”*, que *“es lo que el Perú necesita”*⁵ (MOROTE, 2003, p. 8).

O militarismo, nesse sentido, não está ligado apenas às questões de Estado: repercute na vida dos cidadãos, que assumem para si a moral e o discurso do exército. Para que isso acontecesse, foram necessárias a aceitação e a legitimação do exército e de seu discurso por parte da população. No contexto da América Latina, Coggiola (2014) afirma que os fatores que levaram os exércitos ao patamar de respeito e hierarquia, fazendo-os serem vistos como única saída para as crises que se abateram posteriormente nos países do continente, foi a profissionalização dos Exércitos, consolidando o espírito

⁵ “Desgraçadamente para o Peru o militarismo tem sido reclamado muitas vezes pela classe média e até pela marginalizada, que em muitas ocasiões pediu *“uma mão dura para salvar o país”*. Cada vez que no Peru, pelas razões que fossem, houve mal-estar social, greves, bloqueios, desordem nas ruas, protestos estudantis, um vasto setor da população civil reclamou a intervenção militar para impor *“ordem”*, *“disciplina”*, que *“é o que o Peru necessita”* (tradução minha).

e o funcionamento de “casta” na instituição militar, bem como a conquista da sua autonomia como pilar independente do Estado. Com as participações na política, esse funcionamento e esse espírito puderam projetar-se “para fora” (COGGIOLA, 2014, n.p.). Além disso, os governos chamaram missões estrangeiras para modernizar os seus exércitos, missões essas que organizaram os colégios e escolas militares, criando um regime de promoção militar independente de outros organismos do Estado e, por fim, consagrando a profissionalização das forças armadas.

Dessa forma, ainda segundo Coggiola (2014), quando a crise mundial da década de 1930 interrompeu o crescimento das exportações primárias na América Latina, abalando politicamente a já frágil democracia política, apenas o poderio militar estava firme. As classes privilegiadas que experimentaram o retrocesso político durante o período de democratização acabaram por enxergar no Exército um fator de estabilidade do Estado, determinando, de acordo com o professor, a militarização dos estados latino-americanos.

O caráter contrarrevolucionário das ditaduras latino-americanas é ressaltado por vários autores (COGGIOLA, 2014; MOROTE, 2003; VASCONCELOS, 2015). As crises econômicas e sociais geraram respostas revolucionárias nas décadas de 1960 e 1970, como os *cordones industriales* e JAP (*Juntas de Abastecimiento y Precios*) no Chile, as *coordinadoras* na Argentina, a Assembleia Popular na Bolívia e a greve geral no Uruguai. Essas respostas construíam ações efetivas e um novo discurso que ia de encontro ao propagado pelos militares para justificar sua manutenção no poder; constituindo um perigo, foram duramente reprimidas.

Coggiola (2014) observa que cada novo golpe resultava numa intervenção cada vez mais profunda do exército na vida social e política das nações, com influências duradouras que se mantiveram para além do próprio governo militar. A doutrina de segurança nacional dos Estados Unidos da América fez da América Latina um campo de forças auxiliares em seus próprios países, através do aparelhamento e da doutrinação das forças armadas latino-americanas sempre sob a supervisão direta do país imperialista. Como afirma o professor, o exército não apenas se profissionalizou, mas, principalmente, se politizou, dando às corporações militares vantagens em relação às outras instituições políticas nacionais. Além disso, depois da vitória da Revolução Cubana, os exércitos começaram a ser doutrinados e organizados para combater as ameaças internas de subversão.

Cada país possuía uma estratégia diferente para lidar com a subversão, com a manutenção do *status quo* e com a organização burocrática e governamental. Coggiola (2014, n.p.) apresenta duas formas de ditaduras militares geralmente aceitas por estudiosos: as “caudilhistas”, típicas da primeira metade do século XX e que teriam um caráter politicamente preventivo; e as “institucionais” do Exército, próprias da onda golpista das décadas mais recentes, em que a instituição tomaria o poder, e não um líder, sendo feitas para enfrentar situações de tipo revolucionário. O autor afirma, no entanto, que tais ditaduras poderiam se desenvolver de formas semelhantes e mostra, ainda, que umas teriam um caráter “gorila”, ou pró-imperialista, e outras seriam mais nacionalistas, procurando o apoio das massas populares, como, por exemplo, o golpe de Velazco Alvarado em 1968, no Peru.

No caso de um governo golpista e militar que busca sua integridade através do apoio das massas – característica das ditaduras populistas e nacionalistas – o discurso será o grande elemento de persuasão. No entanto, nem sempre o que se fala e a ação andam de mãos dadas. As investidas militares precisam ser justificadas para serem aceitas e, nesse movimento, é evocado todo um aparato discursivo em cuja base está a defesa da família, da religião e da pátria. Porém, nem toda a sociedade que vive sob esse discurso o aceita. A arte se coloca, em momentos como este, como um dos meios de problematizar as pressões sociais e o *status quo*.

No Peru, desde os anos 40 do século XX, os militares interferem na política nacional. Em 1945, um golpe liderado pelo general Manuel Odría permite à instituição chegar ao poder. Em 1952, depois de um processo de abertura, realizaram-se eleições livres. Para Coggiola (2014, n.p.), mesmo durante a democracia, os militares ainda mantinham sua influência nas decisões políticas, como, por exemplo, a criação, em 1960, do “Centro de Altos Estudos Militares” (CAEM), que tinha como objetivo formar militares com consciência crítica acerca dos problemas sociais do país, sendo uma forma de politização dos militares que desejavam, abertamente, chegar ao poder. Isso aconteceu em 1962, quando Víctor Haya de la Torre, depois de vencer as eleições presidenciais, foi derrubado pelos militares sob o pretexto da organização de um levante comunista. Com a pressão dos Estados Unidos e da oposição, os militares promoveram novas eleições que culminaram com a vitória de Belaúnde Terry, em 1963.

As propostas de Belaúnde Terry eram progressistas, mas durante seu governo a tendência das ações se modificou, principalmente por conta de um congresso

conservador. O professor Coggiola (2014) caracteriza da seguinte forma o governo de Belaúnde Terry:

Este [Belaúnde Terry], apesar de defender em campanha inclusive a nacionalização do petróleo, não só não cumpriu o prometido, como concedeu novos direitos de exploração dos campos petrolíferos peruanos a empresas norte-americanas a baixos preços e impostos. Foi esse ato, aliado ao aumento da pobreza da maior parte da população e da crescente violência rural pela reforma agrária, que estimularam o golpe de Velasco Alvarado, também formado no CAEM (COGGIOLA, 2014, n.p.).

Velasco, na primeira semana de governo, nacionalizou a empresa norte-americana *International Petroleum Company*, que detinha as principais concessões de exploração do óleo no país. Além disso, exigiu o pagamento das dívidas em impostos das empresas ao governo peruano. No entanto, ao mesmo tempo em que mostrava ações nacionalistas radicais, Velasco tranquilizava os investidores estrangeiros, afirmando que só nacionalizaria outras firmas internacionais caso não cumprissem as leis do país e não pagassem os impostos. Como bem observa Coggiola (2014, n.p.), a nacionalização da *International Petroleum Company* foi um ato destinado a mostrar à população a força do novo regime e sua preocupação com princípios nacionalistas, e não uma efetiva demonstração de independência perante as grandes potências.

A ditadura do Peru também inovou em relação à reforma agrária, mas não conseguiu resultados efetivos. Em fins de 1968, Velasco Alvarado decretou a divisão das terras dos latifúndios improdutivos em cooperativas administradas pelos camponeses, mas não forneceu a eles os meios técnicos nem ajuda de qualquer natureza. As cooperativas não renderam, muitos ex-proprietários conseguiram na justiça a posse das terras e a estrutura latifundiária se normalizou. De acordo com Vasconcelos (2015, p.141), apenas 25% da população rural, no final do processo, havia sido beneficiada. Perdendo sua força, o governo de Velasco Alvarado foi derrubado por setores conservadores em 1975, assumindo o poder o general Francisco Bermúdez.

Todo esse período foi caracterizado por uma ditadura populista e nacionalista que utilizava o discurso da manutenção nacional como justificativa para suas ações. A prática, no entanto, mostrava que o governo não estava tão harmonioso com as questões sociais: está posto o contexto para a insubordinação e revolta manifestadas na literatura de Mario Vargas Llosa.

Publicado em 1973, *Pantaleón y las visitadoras* é um livro chamativo dentro da obra de Vargas Llosa pela mudança estética que apresenta em relação aos livros precedentes. Apesar de algumas formas específicas da sua narrativa até então serem mantidas – o uso de vasos comunicantes, as cenas superpostas, a tentativa de simultaneidade na apresentação da intriga – Mario Vargas Llosa utiliza algo que até então evitou: o humor. No prólogo do livro, escrito para uma edição de 1999, o próprio autor afirma que “*por increíble que parezca, pervertido como yo estaba por la teoría del compromiso en su versión sartreana, intenté al principio contar esta historia en serio. Descubrí que era imposible, que ella exigía la burla e la carcajada*”⁶ (LLOSA, 2010, p. 10).

Neste livro, em que um capitão do exército é incumbido de criar um serviço de prostitutas para os acampamentos do exército aquartelados na selva amazônica, Vargas Llosa arquiteta uma sátira ao militarismo e ao moralismo peruano da época através da paródia dos gêneros extraliterários que caracterizam discursos institucionalizados, como o militar e o midiático. Utilizando essas formas específicas de escrita – a sátira e a paródia – o escritor consegue trazer novas luzes para as pretensas verdades proferidas por tais discursos, mostrando suas faces perversas e contraditórias.

Tanto a sátira quanto a paródia, separadamente ou combinadas, conseguem produzir efeitos estéticos específicos que se desdobram em reflexão sobre a realidade figurada, possibilitando construir novos entendimentos sobre as relações abarcadas pela obra. Nesse sentido, o modo de configuração da obra de arte se legitima como espaço de conhecimento a partir da possibilidade de novas reflexões proporcionada pelo efeito estético.

⁶ “... por incrível que pareça, pervertido como eu estava pela teoria do compromisso em sua versão sartreana, tentei ao princípio contar esta história seriamente. Descobri que era impossível, que ela exigia a zombaria e a gargalhada” (tradução minha).

CAPÍTULO 2

CONHECIMENTO E LITERATURA: CONVERGÊNCIAS

2.1. A atividade estética como construção de conhecimento

Desde as formas mais elementares de conhecimento e de manipulação da natureza até os questionamentos metafísicos mais elaborados, a humanidade tem construído diversas maneiras de obter e perpetuar o conhecimento. Dada a multiplicidade de formas de percepção próprias do corpo humano, explicações diversas são dadas aos fenômenos com os quais os seres humanos entram em contato. O refinamento de tais percepções e a reflexão sobre elas levaram a humanidade à complexidade de explicações e de construções que apresenta hoje, tanto na ciência quanto na arte.

A arte sempre esteve presente nesse processo de construção de conhecimento. Observando as primeiras formas de expressão da humanidade, a arte produzida no paleolítico atrelava-se à descoberta da natureza, à sua observação e à tentativa de dominar as variáveis ainda não conhecidas do mundo natural. A arte já nasce, então, como uma forma específica de experimentação, de criação de fórmulas e de tentativa de explicação e de dominação da natureza.

Em seus estudos sobre a história social da arte e da literatura, Arnold Hausser (1998) desenvolve o argumento de que é difícil sustentar o primado de uma arte afastada da vida e da natureza nos tempos pré-históricos. Segundo o pesquisador, as pinturas naturalistas do paleolítico estavam totalmente ligadas à obtenção de alimentos, configurando-se como instrumento de uma técnica mágica, tendo, pois, função pragmática com objetivos econômicos diretos. Assim,

a representação pictórica nada mais era, a seus olhos [dos seres humanos da época], do que a antecipação do efeito desejado; o evento real tinha de se seguir inevitavelmente à ação mágica da representação, ou, melhor dizendo, aquele estava implícito nesta, uma vez que estavam separados um do outro apenas pelos meios supostamente irrealis do espaço e do tempo. Não se tratava, portanto, de uma questão de funções simbólicas de substituição, mas de uma ação realmente deliberada. Não era o pensamento que matava, nem a fé que consumava o milagre, mas o ato concreto, a representação pictórica, a flecha arremessada contra a pintura, o que acarretava a mágica (HAUSER, 1998, p.5).

A arte, nesse sentido, era uma continuação direta da realidade. Quando Hauser coloca a arte naturalista (contrapondo-a à geométrica⁷) como a primeira manifestação artística do ser humano paleolítico, o faz argumentando que a relação desse ser com a natureza, naquela época, se limitava à sobrevivência, à busca de alimento, o que determinava sua forma de vida. Nesse contexto, os seres humanos tinham suas atividades totalmente atreladas à questão prática de conseguir alimentos, o que leva à interpretação de que a arte feita na época – com detalhes minuciosos de animais e ações – era voltada para uma prática mágica para a obtenção de víveres. Somente no neolítico, quando a tensão vivida diminui por conta da substituição das atividades de caça e coleta, pelas atividades de criação de gado e plantio, o ser humano passa a criar figuras mais abstratas, voltadas para conceitos e não para a representação exata da natureza.

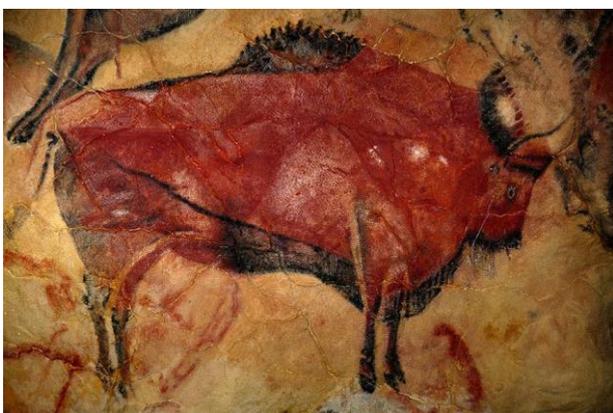


Figura 3 – Reprodução de pintura na caverna de Lascaux, França. Período paleolítico, durou até cerca de 10.000 a.C.



Figura 4 - Reprodução de pintura em cerâmica neolítica de Cucuteni, Romênia. Período Neolítico, de 8.000 a.C. a 3.000 a.C.

Acompanhando o desenvolvimento humano, a arte passa de uma técnica mágica para uma forma elevada de construção de conhecimento, voltada para o íntimo do ser humano e para o entendimento de suas relações no mundo. A exploração da sensibilidade em todos os seus âmbitos possibilitou uma gama enorme de formas artísticas, criadas e aprimoradas de acordo com o desenvolvimento histórico da humanidade.

As várias fases de estabelecimento de uma obra de arte têm sido consideradas como momentos diferentes de construção de conhecimento. Cecília Almeida Salles

⁷ Hauser (1998) apresenta a discussão entre os estudiosos acerca do estilo de arte que teria sido o primeiro construído pela humanidade: a arte naturalista, muito detalhista e de qualidade elevada, ou a arte geométrica, mais simples e abstrata. Alguns pesquisadores afirmam que a arte geométrica teria sido a primeira, e sua simplicidade seria decorrente do pensamento ainda “infantil” da humanidade na época. No entanto, Hauser defende a tese de que o estilo naturalista teria sido o primeiro, e sua riqueza de detalhes e qualidades seria decorrente da concepção da arte como continuação da natureza, devendo, pois, ser o mais parecida possível com a realidade para que os efeitos mágicos tivessem eficácia.

(1993, p.109), coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por exemplo, considera o âmbito da criação enquanto “processo de ordenação de informações”, trazendo a crítica genética como uma das chaves para expandir as significações da obra, já que “o pensamento participa de todo o processo; a reflexão está contida na *práxis* artística”.

O pensamento exposto por Salles segue a esteira das reflexões propostas por Nelson Goodman (2006) e Mikhail Bakhtin (2014)⁸, no que concerne à pretensa objetividade na representação. Segundo os teóricos, durante o ato de criação existe um procedimento voltado para a pesquisa e para a seleção, feito pela consciência que cria, e em se tratando de seleção, é um ato axiológico por natureza. Salles (1993) afirma que

A criação, partindo de um caos criador e fértil, mostra-se como um processo de ordenação de informações ou aquisições de conhecimento, intencionando que seu produto signifique e se autojustifique. Esta obra, por sua vez, incitará seu receptor, na tentativa de conhecer o universo criado pelo artista, a buscar, de forma análoga, uma ordenação, de caráter individual, das informações que atingem seus sentidos (SALLES, p. 1993, 124).

Não apenas a criação, mas também o ato de recepção do objeto de arte é caracterizado como parte do processo de construção de conhecimento. Nelson Goodman (2006), pesquisador e professor da Universidade de Harvard, afirma que o núcleo da representação não é a semelhança, mas sim a denotação (relação entre um predicado e aquilo a que ele se aplica). Dessa forma, a relação entre classificação e caracterização de um objeto torna a representação uma atividade ativa, pois “a classificação envolve preferências, e a aplicação de uma etiqueta (pictórica, verbal, etc.) tanto *produz* uma classificação quanto a registra” (2006, p. 62). O pesquisador conclui, dessa forma, que “[...] uma representação ou uma descrição, em virtude do modo como classifica e é classificada, pode fazer ou marcar conexões, analisar objectos e organizar o mundo” (2006, p. 62).

Seu posicionamento fica mais nítido em um exemplo em que utiliza duas imagens: uma primeira imagem realista, pintada em perspectiva comum e cor normal; uma segunda imagem exatamente como a primeira, exceto por uma perspectiva invertida e cada cor ter sido substituída pela cor complementar. Para o pesquisador, a segunda imagem dá lugar

⁸ “A unidade da forma é a unidade da posição axiológica ativa do autor-criador, realizada por meio da palavra (tomada de posição pela palavra), mas que se refere ao conteúdo” (BAKHTIN, 2014, p. 67).

às mesmas informações que a primeira, caso seja interpretada apropriadamente. Em suas palavras:

O absolutista atento argumentará que precisamos de uma chave de decifração para a segunda imagem, mas não para a primeira. Pelo contrário, a diferença é que para a primeira a chave está à mão. Para ler apropriadamente a segunda imagem temos de descobrir regras de interpretação e de as aplicar deliberadamente. Ler a primeira resulta de um hábito quase automático; a prática tornou os símbolos tão transparentes que não temos noção de qualquer esforço, de quaisquer alternativas, nem de fazer qualquer interpretação. É precisamente aqui, penso, que está a pedra de toque do realismo: não na quantidade de informação, mas na facilidade de transmissão dessa informação. E isto depende de quão estereotípico é o modo de representação, de quão comuns se tornaram as etiquetas e os seus usos (GOODMAN, 2006, p. 66).

Desse modo, as diferentes formas de transmissão de informações ativam processos cognitivos que permitem percepções e reflexões diversas sobre os objetos de conhecimento. Essa perspectiva, aliada à questão estética, mostra que os padrões utilizados nas artes, bem como as propriedades das formas, permitem aos receptores reorganizar suas experiências ao relacionar “ações que habitualmente não estão associadas ou distinguindo outras que habitualmente não se diferenciam, enriquecendo assim a alusão e tornando a discriminação mais aguda” (GOODMAN, 2006, p. 92).

Para Goodman, os modos de transmissão são convenções que indicam como a informação deve ser lida. Dessa forma, as propriedades estéticas de uma obra de arte não dependem apenas daquilo que nela encontramos, mas também das propriedades que determinam *como* olhamos para ela.

Nesse sentido, o ato criativo e a recepção se complementam em suas relações estéticas e epistemológicas. Itamar Rodrigues Paulino (2013), pesquisador e professor na Universidade Federal do Oeste do Pará, reflete sobre essa relação da seguinte forma:

Para além da questão da recepção por parte do leitor, as opções do autor no ato de escrever costumam ir a um encontro de conciliação estético-epistemológico entre ele e o objeto de sua escrita, embora não poucas vezes conflituoso por conta da intensidade de suas percepções. Em todo caso, o leitor irá envolver-se na intensidade da narrativa durante o seu ato de apreensão textual, deixando que opções estéticas e gesto epistemológico feitos pelo autor sejam de fato discursos que ganham contornos de autonomia à medida que a narração expressa certos aspectos da existência que um pensamento fortemente marcado pela objetividade não conseguiria alcançar (PAULINO, 2013, p. 2).

O pensamento de Paulino (2013) evidencia a conjunção das atividades de criação e de recepção. As escolhas estéticas do autor possibilitam que o gesto epistemológico seja apreendido pelo leitor, que percebe os sinais através da sua sensibilidade e do seu entendimento.

As formas escolhidas para a configuração da obra possuem, pois, um aspecto axiológico e se referem tanto à individualidade do autor, que faz as escolhas, quanto às convenções que tornaram possíveis a determinação das formas – ou a subversão delas. **A atividade estética se caracteriza, então, como um jogo amplo, que corresponde às relações estabelecidas entre obra, autor, leitor e mundo. Esse jogo permite a reflexão acerca dessas relações, apresentadas através de elementos estéticos que oferecem visões outras não abarcadas pela objetividade.**

Considerando-se a escolha estética do autor (a forma como escolhe figurar esteticamente seu conteúdo) como um gesto epistemológico (essa forma é configurada com a intenção de construir percepções específicas acerca de fenômenos), é pertinente evocar o argumento desenvolvido por Arthur Schopenhauer (2003) em sua *Metafísica do Belo*. Segundo o filósofo, cada forma de arte tem por objetivo manifestar algum aspecto da Ideia na efetividade; assim, a própria Ideia determinaria a forma de arte. Deslocando-nos da noção de Ideia e centrando-nos na noção de *projeto estético*, é possível afirmar que as formas artísticas se diferenciam de acordo com o projeto estético apresentado na obra e de acordo com a natureza do tipo de arte. Os projetos estéticos tornam-se coletivos e estabelecem regras para que o jogo estético se efetive.

Não se considera, nesta pesquisa, que isso se dá a partir de uma Ideia que se manifesta na objetividade; mas sim pelas convenções estéticas que acabam sendo naturalizadas e utilizadas pela coletividade. Tais convenções estéticas vão sendo modificadas ao longo do tempo, dando possibilidades de experimentações diversas no campo da arte.

A literatura é uma das formas artísticas mais complexas de manifestação de conhecimento e de investigação da condição humana, pois esse é o tema central dessa arte. As formas literárias permitem, cada uma em sua especificidade, discutir os vários aspectos da humanidade com tons e objetivos distintos. Dessa maneira, os gêneros literários – assim como os demais gêneros discursivos – se organizam para exprimir, através de aspectos estéticos que vão se firmando de acordo com a configuração das convenções, certos tipos de objetivos.

Assim como a poesia lírica – que se presta a exprimir um estado de espírito imediato de uma subjetividade, sem distensão temporal – ou o romance histórico – que se constrói numa narrativa com fins a oferecer uma noção dos costumes, eventos e ideias de determinada época – outras formas e tons, como a sátira e a paródia, aparecem em contextos e com objetivos determinados, principalmente quando combinadas em uma só obra.

A paródia e a sátira são manifestações estéticas antigas que se combinaram de diversas formas ao longo do tempo, inclusive tendo seus aspectos confundidos vez ou outra na tentativa de sistematização crítica. Das diversas formas de combinação, é objeto dessa pesquisa a paródia extraliterária com fins satíricos, aqui chamada de *parodização satírica*.

A parodização satírica de gêneros extraliterários não é algo novo. Mikhail Bakhtin (2013), em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, fez um apanhado extenso de antigas paródias de gêneros religiosos, como ritos, preces e litanias para fins satíricos, mostrando posteriormente como essas inversões paródicas tão correntes na cultura popular da época foram utilizadas na obra de François Rabelais, no século XVI.

Em 1729, Jonathan Swift fez a famosa paródia satírica *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People From Being a Burthen to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*⁹. O autor parodia um tratado científico, com seu estilo, cálculos e demais especificidades, para defender um argumento absurdo e grotesco: matar as crianças da população pobre e alimentar-se delas, bem como utilizar os restos de seus corpos como recursos materiais para produzir bens manufaturados e, dessa forma, melhorar a economia. A exemplo de Swift, recentemente, no livro *La literatura nazi en America* (1996), o escritor chileno Roberto Bolaño parodiou a estrutura enciclopédica para enumerar e escrever biografias fictícias de autores americanos que teriam apoiado o nazismo em nosso continente.

Em boa parte das obras que utilizam o choque como recurso estético, o efeito pretendido é o de crítica a alguém ou a uma determinada ordem. As formas institucionalizadas de discurso são a expressão mesma da classe de pessoas que a utilizam e parodiá-las comicamente significa atacar a própria instituição a qual o discurso pertence.

⁹ Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República.

A recepção dos textos paródicos com intenções satíricas muitas vezes coloca o leitor numa posição ética difícil: algumas paródias, como a de Jonathan Swift, são macabras e grotescas, desenvolvendo a sátira através de um choque estético e ético muito forte. Algumas vezes, a primeira reação do leitor ao que lhe parece absurdo é o riso de estranhamento ao aliá-lo à quase sensatez da obra. Ri-se de um documento que sugere matar os filhos de pessoas pobres e utilizar seus ossos, sua gordura, sua carne. Como diz Northrop Frye, “*the satirist has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act*”¹⁰ (1971, p. 224). Mas são especialmente essas reações complicadas frente ao texto estranho que revelam os aspectos mais tensos da natureza humana.

As paródias e sátiras da Idade Média e do Renascimento, analisadas por Bakhtin (2013), cujos elementos grotescos faziam parte de uma consciência social ambivalente, possuíam aspectos tanto negativos quanto afirmativos. O rebaixamento realizado pelo realismo grotesco materializava a morte para festejar, posteriormente, o nascimento, transferindo tudo o que é elevado e espiritual para o plano material e corporal, para o plano da terra e do corpo.

O riso dessa época tinha um caráter diferente do riso provocado hoje; a consciência social, tanto na época moderna quanto atualmente, não permite mais essa ambivalência. O próprio Bakhtin afirma que a paródia moderna nada tem a ver com a paródia medieval. Segundo ele, “a paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente da ambivalência regeneradora” (BAKHTIN, 2013, p. 19). Assim, o riso, a paródia e a sátira, desde a modernidade, tomaram outro rumo, construindo imagens que atendem a outros propósitos.

Ao falar sobre *propósitos* ressalta-se que, nesta pesquisa, a literatura é considerada como um produto da ação humana que influencia e é influenciado pelos movimentos sociais e históricos da sociedade em que é produzido. Dessa forma, nesta pesquisa, não haverá separação total desses aspectos na análise do texto literário. Segue-se a linha de Antonio Candido (2006), quando este reafirma essa característica de mútua influência sem, obviamente, negligenciar os aspectos estéticos. Em suas palavras,

... a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a *uma práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da Ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida que suscita uma visão do mundo (CANDIDO, 2006, p.64).

¹⁰ “O satirista tem que selecionar seus absurdos, e o ato de seleção é um ato moral” (tradução minha).

Nesse sentido, as palavras de Candido podem ser relacionadas com o sistema mimético de Paul Ricoeur (1994), na medida em ambos pensam a obra literária como derivada da realidade e a ela retornando. Colocando sempre o problema da representação na narrativa, seja ela histórica ou ficcional, Ricoeur analisa o conceito de mimese e o reconfigura. Inicialmente o filósofo estabelece que a mimese não se refere à simples cópia das coisas no mundo, mas “à *atividade* mimética, ao *processo* ativo de imitar ou representar” (1994, p. 58). Enquanto produção, a atividade mimética se desdobraria em três momentos.

O primeiro momento (mimese I) se refere à pré-compreensão do mundo no qual a composição da intriga está enraizada (1994, p. 88). Mais detalhadamente:

Imitar ou representar a ação é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. (RICOEUR, 1994, p.101)

Há, pois, um primeiro momento em que o escritor escolhe, entre as condições dadas na realidade que conhece e entre os códigos que compartilha com seu leitor, aqueles que utilizará, bem como a forma de configurá-los para produzir o efeito desejado.

O segundo momento (mimese II) é “mimese-criação”, considerada pelo filósofo como um momento de mediação por três motivos: a) por fazer a mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo, ou seja, extrai de uma simples *sucessão* uma *configuração*; b) por organizar fatores heterogêneos; c) e por seus caracteres temporais próprios, por conta dos quais podemos chamar a intriga de uma “síntese do heterogêneo” (1994, p.104). É o momento da transfiguração do real, da configuração de uma nova realidade a partir daquela pré-compreensão de mundo da mimese I.

O terceiro momento, a mimese III, se localiza no ato de leitura, sendo “no ouvinte ou no leitor que se conclui o percurso da mimese” (1994, p.110). Ricoeur afirma, ainda, que a mimese III marca a *intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou leitor*, ou seja, a intersecção do mundo configurado pela obra literária e do mundo no qual a ação efetiva exibe-se e exibe sua temporalidade específica.

Interessa, nesta discussão, a ligação entre mundo e texto literário, que aqui se mostra na fusão entre o “horizonte do texto” e “horizonte do leitor”.

Pode-se tentar recusar esse problema [da fusão de dois horizontes através da leitura], e considerar como não-pertinente a questão do impacto da literatura sobre a experiência cotidiana. Mais então, por um lado, ratifica-se paradoxalmente o positivismo que geralmente se combate, a saber, o preconceito de que só é real o dado tal como pode ser empiricamente observado e cientificamente descrito. Por outro, encerra-se a literatura num mundo em si e quebra-se a ponta subversiva que ela volta contra a ordem moral e a ordem social. Esquece-se de que a ficção é precisamente o que faz da linguagem este supremo perigo de que Walter Benjamin, depois de Hölderlin, fala com temor e admiração (RICOEUR, 1994, p.121).

Há, pois, um “impacto da literatura sobre a experiência cotidiana” e Ricoeur demonstra, através da análise do ato mimético de configuração do que já figura na ação humana, uma literatura que não tem um fim em si mesma, desdobrando-se no mundo através do leitor. Vem do mundo e volta para ele pelo do ato de leitura. Esse desdobramento se dá através do *efeito estético*, em que o leitor é *tocado* intuitivamente pelas sensações proporcionadas pela forma na qual o objeto de arte se apresenta e que, através desse efeito, o entendimento se reorganiza com novas percepções e ideias sobre aquilo que foi configurado.

Dessa forma, a paródia e a sátira podem ser consideradas como formas literárias que se dirigem a um fim, mesmo que este seja ou não alcançado na atividade do leitor. A arte literária é um espaço de produção de conhecimento e as formas estéticas influenciam na construção desse saber: há uma *construção de saberes* nas artes literárias, seja político, filosófico e/ou estético. A configuração de tal saber se processa, no entanto, de modo diverso, ativando em nossas mentes estratégias diferentes de sistematização do conhecimento.

2.2. A arte literária e a construção de saberes¹¹

Analisar a literatura como espaço de conhecimento implica discutir a própria noção de conhecimento. Essa questão tem sido abordada em várias disciplinas, cada uma

¹¹ A pesquisa feita sobre a conceituação de *conhecimento*, em âmbito filosófico, na teoria do conhecimento e em outras ciências, como as ciências da informação, não encontrou uma definição consensual. Geralmente a noção de conhecimento aparece mais ou menos sistematizada, dependendo da área estudada e das correntes existentes nessas áreas. Não é possível, pois, chegar a uma definição geral aceita como verdadeira por todos, mas sim em noções que variam de acordo com a especificidade da área, mas que, mesmo assim, não deixam de ser válidas. Tornou-se pertinente, dessa forma, a busca em dicionários filosóficos que mostram essa tentativa de sintetizar o conceito, apesar de sabermos que as discussões até essa síntese foram e ainda são enormes.

relacionando o conceito às suas especificidades. No *Dicionário Básico de Filosofia* de Hilton Japiassu e Danilo Marcondes (2001) define-se conhecimento da seguinte forma:

Conhecimento (do lat. cognoscere: procurar saber, conhecer) 1. Função ou ato da vida psíquica que tem por efeito tornar um objeto presente aos sentidos ou à inteligência. 2. Apropriação intelectual de determinado campo empírico ou ideal de dados, tendo em vista dominá-los e utilizá-los. O termo "conhecimento" designa tanto a coisa conhecida quanto o ato de conhecer (subjetivo) e o fato de conhecer (JAPIASSU E MARCONDES, 1996, p. 51).

Presentificar psiquicamente um objeto aos sentidos ou à inteligência significa *representar*. É colocar algo no lugar de. Representamos um objeto ou um fenômeno através da subsunção em leis que podem ser escritas em outra linguagem como, por exemplo, na linguagem matemática. Representamos através de símbolos imagéticos, signos. A segunda acepção, como *apropriação intelectual de determinado campo empírico ou ideal de dados, tendo em vista dominá-los e utilizá-los*, parece uma ideia bastante pertinente acerca do conhecimento. No entanto, a apropriação intelectual, ou apreensão, por si só, garante apenas um conhecimento técnico. Apreensão, de acordo com o mesmo dicionário, designa o *simplex ato de conhecimento, através do qual o espírito capta imediata e diretamente os objetos ou os representa* (1996, p. 14). Quando posto nesses termos, dá-se a entender que conhecer é essa “captação imediata e direta” que mostra os objetos e explica seus aspectos, permitindo-nos utilizá-los e dominá-los.

Deve-se ressaltar, porém, que a utilização e a dominação, que são ações diretas dos indivíduos em relação aos objetos, fazem parte de uma rede de relações entre quem domina e utiliza, entre o objeto dominado e utilizado, a sociedade, os fins e os meios que permitem essa dominação e essa utilização. A acepção, como colocada no dicionário, mostra um ato irrefletido, como se a apropriação de informações fosse o fim último da atividade de conhecer. As relações expostas anteriormente mostram que conhecer não se limita a isso.

Daí a importância de outra noção: a noção de compreensão, também apresentada no mesmo dicionário:

Compreensão (lat. comprehensio, de comprehendere: entender, perceber) 1. Na lógica clássica, a compreensão de um conceito é o conjunto dos caracteres que permitem sua definição. Ex.: homem, animal racional. A compreensão de um conceito varia na razão inversa de sua extensão. Quanto mais numerosos forem os caracteres da

definição, mais reduzida será a classe dos fenômenos. 2. Com a fenomenologia, a compreensão passa a ser definida como um mundo de conhecimento predominantemente interpretativo, por oposição ao modo propriamente científico, que é o da explicação. "Nós explicamos a natureza, mas nós compreendemos a vida psíquica" (Dilthey). Enquanto a explicação constitui um modo de conhecimento analítico e discursivo, procedendo por decomposições e reconstrução de conceitos, a compreensão é um modo de conhecimento de ordem intuitiva e sintética: uma procura determinar as condições de um fenômeno, a outra leva o sujeito cognoscente a identificar-se com as significações intencionais. As "ciências da natureza" se prestam à explicação, enquanto as "ciências humanas" se prestam à compreensão. Enquanto a explicação detecta as relações que ligam os fenômenos entre si, a compreensão procede a uma apreensão imediata e íntima da essência de um fato humano, isto é, seu sentido. 3. No existencialismo sartriano, a compreensão é um movimento dialético do conhecimento "que explica o ato por sua significação terminal, a partir de suas condições iniciais", isto é, por sua finalidade, porque "nossa compreensão do outro se faz necessariamente por fins" (JAPIASSU E MARCONDES, 1996, p. 47-48).

Nessa definição de compreensão há dois *modos* de conhecimento: o *explicativo*, caracterizado como analítico e discursivo, procedendo por decomposições e reconstruções de conceitos, procurando determinar as condições de um fenômeno; e o *compreensivo*, interpretativo, intuitivo e sintético, que procura levar o sujeito cognoscente a identificar-se com as significações intencionais. A compreensão, para Sartre, "explica o ato por sua significação terminal, a partir de suas condições iniciais", ou seja, o processo que vai do início do ato em direção à sua finalidade. Algo existe e age no mundo, mas porquê? Quais as consequências finais dessa ação?

Outras abordagens sobre a noção de conhecimento são feitas por Claudio Ferreira Costa (1997), professor e pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ao estudar a definição tradicional de conhecimento, faz um apanhado bastante didático sobre as formas de conhecimento, evidenciando as três mais relevantes. A primeira seria o conhecimento como *habilidade* ou *performance*, ou seja, um "saber fazer". Como afirma o autor, esse tipo de conhecimento não precisa de uma justificação ou reflexão pelo sujeito capaz de fazê-lo. Podemos saber falar português, mas isso não implica que saibamos expor todas as regras que aplicamos quando falamos essa língua.

A segunda forma seria o conhecimento de *particulares*, aquele que se refere a coisas, pessoas, locais, ou seja, aquilo que "podemos identificar como ocupando uma determinada região do espaço e possuindo certa duração temporal" (COSTA, 1997, p. 64). Pressupõe a experiência pessoal direta do indivíduo cognoscente e não é infável,

pois posso pensar que minha experiência direta me mostrou algo quando, na verdade, é outra coisa diferente.

A terceira forma de conhecimento apresentada pelo autor é o *conhecimento proposicional*, que ele define como “o saber acerca de *fatos*”. Para distinguir esse conhecimento do conhecimento de particulares, o autor mostra a diferença, em língua portuguesa, entre o verbo “conhecer” e “saber”:

Se digo: “Sei que Schliemann descobriu as ruínas de Tróia”, a frase subordinada “... Schliemann descobriu as ruínas de Tróia” expressa uma *proposição*, algo capaz de ser verdadeiro ou falso, de representar um fato. Nesses casos se usa em português o verbo ‘saber’ ao invés do verbo ‘conhecer’, seguido da preposição ‘que’ e da frase subordinada. A linguagem atesta aqui a diferença entre esse conhecimento e o de particulares: não é possível dizer “Conheço o... Schliemann descobriu Tróia”, nem “Sei que... Lia” (COSTA, 1997, p. 66).

Costa ainda dá as seguintes características ao conhecimento proposicional: é cognitivo; é informativo; envolve atribuições de verdade; constitui o corpo de informações acumuladas e partilháveis que possuímos acerca do mundo. Essa forma de conhecimento, defendida por Claudio Ferreira Costa, é tida como a definição tradicional de conhecimento.

A noção tradicional de conhecimento, como exposta por Claudio Ferreira Costa, é válida, mas possui limites, principalmente quando se entra no campo das ciências sociais e das artes. Necessita-se, nesse âmbito, de abrir os horizontes para novas formas de conhecimento.

É válido ressaltar, no entanto, que dentro da própria ciência essa noção de conhecimento vem enfrentando críticas. Hilton Japiassú mostra isso em seu livro *Introdução ao pensamento epistemológico*, de 1979. Ao abordar as principais teorias epistemológicas da época, Japiassú apresenta a *epistemologia crítica*. Discorrendo sobre a interpretação que essa vertente epistemológica dá ao cientificismo enquanto “ideologia que funda a ciência como poder” (1979, p.147), o filósofo mostra os dogmas que o cientificismo professa a fim de manter a ideia da ciência como único discurso de verdade. Há, dessa forma, *o mito do conhecimento universal*, um conhecimento que seria igual em todas as épocas, tempos e lugares, e que só pode ser universal porque é *cientificamente comprovado*, isto é, pode ser expresso quantitativamente, pode ser formalizado ou ser reproduzido em condições de laboratório. Todo o tipo de conhecimento que não satisfizer tais condições é tomado como falso. Assim, a verdade está identificada com o

conhecimento científico, retirando-se tudo aquilo que não for abordado através de um método que “empregue uma concepção ‘mecanicista’, ‘formalista’ ou ‘analítica’. O que é conhecido de outra forma, é desprovido de significação cognitiva” (JAPIASSU, 1979, p. 149-150). Esses dogmas professam a crença da ciência como agenciadora de um conhecimento neutro, verdadeiro e universal, em detrimento de outros tipos de conhecimento.

Japiassu (1979) coloca a questão de que essa imagem do cientista e da ciência como agenciadores legitimados da busca pela verdade absoluta, racional e universal, que distinguia a ciência de outras formas de conhecimento, tem sido comprometida. A ciência é produzida, atualmente, em uma “sociedade bem determinada, que condiciona seus objetivos, seus agentes e seu modo de funcionamento” (JAPIASSU, 1979, p. 153). Sendo uma prática social como as outras, ela também está marcada pela sociedade que a produz.

Assim, na própria ciência, o discurso de verdade universal está sendo debatido. Além disso, com a ascensão das ciências humanas, outros objetos de conhecimento estão sendo valorizados e estudados, exigindo outras noções de validação de saber. As verdades existem e não necessariamente se excluem; a diferença está no alcance ou construção de cada tipo de “verdade”, dependendo dos meios e dos métodos, bem como das particularidades do objeto.

Aceitando que as verdades são relacionais e dependem de vários fatores para serem configuradas, Habermas (*apud* JAPIASSU, 1979), no livro *A técnica e a ciência como ideologia*, distingue três modelos para abordar as relações entre ciência e técnica e entre prática social e política. Japiassu apresenta os modelos desenvolvidos pelo filósofo:

1. Segundo o modelo *desicionista* (que toma de empréstimo a M. Weber), há uma subordinação dos especialistas àqueles que decidem politicamente. São estes que formulam as opções fundamentais, referindo-se de modo mais ou menos ‘racional’ a certos valores; mas são os especialistas que fornecem os ‘meios racionais’ de ação;
2. Com o modelo *tecnocrático*, há uma inversão nas relações entre o especialista e o político: o político torna-se apenas o órgão executor de uma *intelligentsia* científica. Ao invés de serem colocados em termos políticos, no sentido clássico do termo, os problemas se transformam em questões meramente técnicas. Como tais, devem ser resolvidas pelos *experts*. As questões concernentes à finalidade, aos objetivos a serem perseguidos, são eliminadas. O que se pretende fazer é depender as decisões políticas única e

exclusivamente da lógica das ‘coações objetivas’. E é por ver em tudo isso uma ilusão perigosa, que Habermas prefere optar por um terceiro modelo;

3. O modelo *pragmático* deve ser preferido, pois somente ele implica um verdadeiro diálogo entre o especialista e o político. Sendo assim, o desenvolvimento das técnicas deve ser orientado em função de um ‘projeto político’ que precisa levar em conta as possibilidades técnicas. Somente este modelo pode, para Habermas, apresentar um vínculo necessário com a democracia.

Assim como Habermas no campo das ciências, adota-se nesse trabalho um modelo pragmático no campo da literatura. O discurso é um instrumento de poder, como já mostrado por Michel Foucault (1999), e ignorar o poder da literatura e sua relação com a realidade do ser humano é ingenuidade. Seja a literatura despretensiosa e ‘objetiva’ (como a análise que Mario Vargas Llosa (1975) fez de *Madame Bovary* em *La orgia perpetua*), seja a literatura intencionalmente política e até pedagógica, ela tem marcas profundas na sociedade. A questão, neste trabalho, não é apenas fazer uma crítica em relação à forma e às estratégias narrativas da obra analisada, mas observar como essa forma e essas estratégias refletem e refratam o mundo.

Nesse sentido, quais são as possibilidades de verdade que a literatura procura? Quais são os saberes que ela pode proporcionar?

Alguns estudiosos e estudiosas no Brasil já vêm fazendo um movimento para devolver à literatura o seu *status* epistemológico. Dentre eles, Sônia Régis, professora da PUC-SP, trabalha com essa temática desde o seu doutoramento, em 1996.

Sônia Régis (2001) observa que o problema em aproximar literatura e conhecimento existe por se considerar, comumente, literatura e ciência como representações irreconciliáveis no saber humano. Cada uma, nessa concepção, estaria ligada a aspectos dicotômicos do saber humano que não se comunicariam, quiçá se excluiriam.

Estudando escritos do cientista Niels Bohr, que se preocupava em entender os dois saberes, Sônia Régis mostra que, por mais que o cientista tentasse unificar os saberes, sua concepção ainda era dicotômica. Assim, as considerações de Bohr dão ao discurso da ciência “a objetividade aparente da sistematização calcada na aprovação comunitária. Ao discurso da literatura é emprestado o lugar subjetivo da intuição sentimental e individual” (RÉGIS, 2001, p. 198). Para a autora, o discurso da ruptura entre expressão e

comunicação se mantém, fazendo esquecer que tanto a compreensão conceitual quanto a sensorial são experiências psíquicas significativas.

Sônia Régis (2001) defende que tanto ciência quanto literatura utilizam a definição conceitual e expressam, também, a imaginação e a fantasia. A literatura lida igualmente com esforços conjuntos, já que o discurso do autor nasce dos discursos de seus precedentes, “sendo seu fundamento comunicar experiências de um modo estético” (RÉGIS, 2001, p. 198). Não se pode, pois, engessar os modos de experiência sem estudar a real comunicação entre esses modos.

A autora segue aproximando a ciência e a literatura. Interessa-nos, porém, suas falas sobre a literatura enquanto produtora de conhecimento, mais do que o caráter imaginativo e subjetivo da ciência:

[...] talvez, a insistência em privilegiar os modelos científicos objetivos como limites positivos do conhecimento se dê pelo fato de a literatura não ter se deixado comandar pelo conceito de verdade sistemática, imposta à ciência, mantendo a liberdade de registrar toda e qualquer experiência humana como válidas (RÉGIS, 2001, p. 200).

Nesse sentido, a validade das experiências humanas exploradas pela literatura está dissociada do que se considera comumente como conhecimento. Os conhecimentos válidos seriam apenas aqueles relativos à natureza e aos seus fenômenos, e o próprio ser humano é tido como mais um objeto natural a ser analisado. As questões da subjetividade humana e suas percepções são relegadas a segundo plano, mesmo que vários filósofos e cientistas afirmem que essas percepções e essa subjetividade determinam, inclusive, os modos de se fazer ciência, a observação dos dados e a interpretação dos mesmos.

Interessante observar que a subjetividade e a consciência do ser humano são os fatores que o tornam tão único no conjunto da natureza, e exatamente esses aspectos da humanidade são deixados para segundo plano quando se trata do conhecimento. A questão não é afirmar que a atividade artística e a atividade científica se correspondem; o problema está na hierarquização, que acaba empobrecendo as considerações sobre as duas áreas.

Também Antonio Candido trabalha, desde a década de 1970, com as relações entre literatura e sociedade. Na conferência “A literatura e a formação do homem”, pronunciada na XXIV Reunião Anual da SBPC (São Paulo, 1972), Candido discute, entre outros pontos, a função humanizadora da literatura. Nessa discussão, o autor explora as diferenças entre a abordagem estruturalista, que seria uma tentativa de análise mais

próxima da científica, e a abordagem que chamaremos de *funcionalista*, mais ligada à influência da literatura na sociedade e nos seres humanos individualmente.

A principal função mostrada por Antonio Candido é a função humanizadora. A literatura teria a capacidade de “confirmar a humanidade do homem” (1972, p. 808); “exprime o homem e depois atua na própria formação do homem” (1972, p. 808). A partir dessa noção, Candido começa a pensar a função da literatura indagando sobre o vínculo entre fantasia e realidade, mostrando que “a fantasia nunca é *pura*. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação costumes, problemas humanos, etc.” (CANDIDO, 1972, p. 805). Os mitos, lendas e contos, continua o autor, são modos de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade. Assim, a imaginação tem um forte laço com os seus referenciais na realidade.

Refletindo sobre uma possível função educativa na literatura, Antonio Candido mostra o aspecto paradoxal dessa arte: ao mesmo tempo que pode ser usado ideologicamente para afirmar a norma vigente, também pode ser instrumento de subversão e de desconstrução dessa realidade. A própria forma como ela é recebida por aqueles que detém a ordem do discurso mostra seu poder de criar conhecimento e desvelar novas percepções sobre a realidade, sendo perseguida quando subversiva exatamente por isso.

Por fim, Antonio Candido chega à última função investigada por ele: teria a literatura uma função de conhecimento do mundo e do ser? O autor admite que

... a obra literária significa um tipo de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado; mas que esta autonomia não a desliga das suas fontes de inspiração no real, nem anula a sua capacidade de atuar sobre ele (CANDIDO, 1972, p. 805).

Desse modo, a literatura representa uma dada realidade social e humana e permite maior inteligibilidade sobre esta realidade. Antonio Candido, para justificar essa ideia, utiliza como exemplo textos regionalistas do romantismo brasileiro. Através dos recursos estilísticos escolhidos pelos autores analisados, Candido mostra como se pode ter maior ou menor acesso à experiência humana a qual o texto se refere. Isso se dá não pelo nível de informação documental que o texto carrega, mas exatamente pelos recursos estilísticos, pelas formas de narração, pelas escolhas linguísticas, pelas imagens criadas.

São esses recursos estilísticos que permitem à literatura provocar no leitor uma elaboração mental específica que se relacionará com a realidade de forma especial. Especial porque não será apenas pelo discurso lógico que essa realidade aparecerá para o leitor.

Esse é o caso das formas literárias abordadas nessa pesquisa, a paródia e a sátira, e de sua combinação, a *parodização satírica*. Tais formas foram relegadas a segundo plano por muito tempo dentro da tradição, consideradas como modos menores de expressão por não representar a Verdade, o Bom e o Belo, mas ao contrário, deteriorar as grandes formas de expressão. Assim, a crítica e a tradição ignoraram o poder comunicativo e estético da paródia e da sátira.

Na contemporaneidade, os estudos sobre sátira e paródia tomaram uma grande proporção. A paródia foi, inclusive, considerada pela pesquisadora Linda Hutcheon (1989) como o gênero característico da pós-modernidade. O riso, grande elemento da sátira, foi explorado por Bakhtin e, antes dele, por alguns outros estudiosos russos, como ele mesmo demonstra em seu trabalho. D'A *cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1941) até os dias de hoje muito foi escrito sobre a paródia, a sátira e o riso. A presente pesquisa centra-se no modo como essas formas específicas possibilitam a construção do conhecimento no texto literário, utilizando como corpus o livro *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa.

Pantaleón y las visitadoras é um livro contemporâneo que satiriza a ordem militar e utiliza, entre outras formas, a paródia de discursos institucionalizados. É um livro importante, também, dentro da própria obra do escritor, que passou a utilizar o humor como princípio estético a partir desse livro.

A realidade dada – a sociedade conservadora peruana da década de 1950 e os meios militares – e o discurso dessa sociedade passaram por um processo de desconstrução e estilização na obra, revelando aspectos que não seriam facilmente percebidos dentro do discurso institucionalizado usado em seu espaço próprio. Através da paródia satírica – nos termos de Linda Hutcheon (1989) – Mario Vargas Llosa consegue mostrar o absurdo dos discursos – moral, cívico, militar, religioso – que não correspondem com a realidade, os problemas sociais ocasionados pela defesa cega deles e os paradoxos da realidade à qual eles se referem.

CAPÍTULO 3 DA TEORIA AO TEXTO

3.1. *Pantaleón y las visitadoras*: um projeto estético

Observar o modo como as formas literárias se configuram enquanto espaço de conhecimento implica em mostrar as particularidades estéticas de tais obras, pois, como discutido nos capítulos precedentes, o efeito estético, em primeiro plano, é o responsável por proporcionar as sistematizações posteriores de pensamento. Esse efeito é pensado, anteriormente, pelo escritor, que organiza o texto de modo a possibilitar sua concretização. Isso implica, também, em imaginar o leitor que terá acesso a essa obra e se ele partilha dos códigos para desenvolver as construções – ou desconstruções – planejadas.

O projeto estético, mesmo sendo cuidadosamente configurado e trazendo uma forte carga axiológica, pode construir sentidos dos quais sequer o escritor pudesse estar ciente durante a escrita. A obra caminha por espaços não previstos pelo seu criador, podendo absorver cargas semânticas e estéticas diversas à medida em que se desdobra no espaço e no tempo. Apesar disso, há uma linha de construção pensada enquanto *projeto* que aponta os caminhos da leitura em direção aos possíveis sentidos pensados pela consciência criativa. Assim, a literatura apresenta dois vetores epistemológicos: um que parte do autor em direção à obra e outro que se encontra entre esta e o leitor.

O livro *Pantaleón y las visitadoras*, escolhido para analisar as relações entre os aspectos estéticos e epistemológicos na literatura, traz formas específicas e antigas de escrita – a paródia e a sátira – reconfiguradas no novo espaço da escrita contemporânea. Ambas têm a característica de ir contra ou refazer um discurso precedente e, ao serem utilizadas juntas – enquanto parodização satírica –, conseguem iluminar facetas escondidas em discursos que foram naturalizados, como os ideais da Pátria, de Deus, da Família. Tais formas aparecem, na perspectiva abordada nesta pesquisa, baseadas na desconstrução de outras formas e discursos, possibilitando novos olhares sobre o já existente.

A relação entre os aspectos estéticos e epistemológicos das formas analisadas nesta pesquisa estão voltadas para a figuração da violência simbólica (BOURDIEU,

2002) exercida por discursos naturalizados¹². Assim como o sociólogo Pierre Bourdieu faz com a dominação masculina, ao “reinsere na história e, portanto, devolver à ação histórica, a relação entre os sexos que a visão naturalista e essencialista dela arranca” (2002, p. 04), também o faz Vargas Llosa em relação aos discursos justificadores de violências de todo tipo (Deus, Exército, Pátria), mas a partir de configurações estéticas.

A violência simbólica é a base do que Bourdieu chama de *paradoxo da doxa*: a obediência a uma ordem estabelecida, mesmo que em condições de existência intoleráveis. A violência que sustenta esse paradoxo “[...] se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (2002, p. 9). Por conta de como essa violência se realiza, se torna difícil desconstruí-la apelando apenas para o entendimento, pois ele mesmo já foi embaçado pelo discurso predominante; daí a necessidade de se buscar novas formas para provocar a capacidade reflexiva. Restituir o caráter paradoxal da *doxa*: essa é a intenção do sociólogo ao mostrar o caráter arbitrário e contingente da dominação masculina.

Outros discursos, igualmente violentos, como a noção de pátria, de divindade, de família, foram naturalizados e utilizados como justificativas para ações abusivas. Tais discursos são o alvo da sátira construída por Vargas Llosa em *Pantaleón y las visitadoras*. O escritor, pelo caminho estético, faz uma ação semelhante à do sociólogo: mostra a violência simbólica que tais discursos exercem, iluminando as faces convenientemente escondidas por aqueles que são privilegiados por esses discursos.

O herói do livro, capitão Pantaleón Pantoja, recebe uma missão nada convencional: por conta de uma onda de estupros cometidos pelos soldados do exército peruano aquartelados na selva amazônica, o capitão é convocado para construir um serviço de prostitutas. Escolhido por sua organização, dedicação ao exército e pela ausência de vícios, Pantaleón atua com grande competência, fazendo com que o serviço de prostitutas seja o departamento mais eficiente do exército. Como consequência da natureza contraditória da sua atividade, as bases da comunidade imaginada na cidade de Iquitos – para onde foi transferido e de onde comanda o Serviço de Visitadoras – é destruída durante a narração, aniquilando a aparência moral da família, a credibilidade do exército, o ideal do bom homem (que chega a ser caricatural por sua impossibilidade).

¹² Considera-se *discurso naturalizado* aquele discurso que recebeu, durante muito tempo, uma forte carga de valoração positiva imposta através de violência simbólica, fazendo com que fosse aceito como natural pela maioria e sendo utilizado para justificar condições intoleráveis de existência.

Em paralelo à história da criação do serviço de visitadoras, a religião, grande pilar da comunidade imaginada, vai sendo destruída pela emergência de uma nova crença apocalíptica e messiânica: a Irmandade da Arca. Assim, a unidade da pátria, representada pelo exército, pela família tradicional, pelos valores masculinos e racionais e pela religião, é aos poucos quebrada na narrativa.

O questionamento do discurso patriótico e dos argumentos que o sustentam não são novos na literatura. No Brasil da década de 1910, o herói Policarpo Quaresma, com o mesmo afã organizacional e apaixonado de Pantaléon, vive uma história tragicômica que leva à sua ruína. Não é difícil encontrar semelhanças entre os dois heróis, já no início do livro de Lima Barreto:

Como de hábito, Policarpo Quaresma, mais conhecido por Major Quaresma, bateu em casa às quatro e quinze da tarde. Havia mais de vinte anos que isso acontecia. Saindo do Arsenal de Guerra, onde era subsecretário, bongava pelas confeitarias algumas frutas, comprava um queijo, às vezes, e sempre o pão da padaria francesa.

Não gastava nesses passos nem mesmo uma hora, de forma que, às três e quarenta, por aí assim, tomava o bonde, sem erro de um minuto, ia pisar a soleira da porta de sua casa, numa rua afastada de São Januário, bem exatamente às quatro e quinze, como se fosse a aparição de um astro, um eclipse, enfim um fenômeno matematicamente determinado, previsto e predito.

A vizinhança já lhe conhecia os hábitos e tanto que, na casa do Capitão Cláudio, onde era costume jantar-se aí pelas quatro e meia, logo que o viam passar, a dona gritava à criada: “Alice, olha que são horas; o Major Quaresma já passou” (BARRETO, 2005, p. 6).

Esse homem tão metódico em sua vida pessoal, tão controlado, organizado e, principalmente, patriota, utilizou todas as instituições legitimadas para contribuir com o progresso da Pátria. No senado foi ridicularizado, na produção agrícola sofreu grandes prejuízos e no exército foi condenado por traição e fuzilado. Assim, buscando a construção de um Brasil ideal, Policarpo Quaresma apenas descobriu a realidade de uma sociedade hipócrita que se importa unicamente com a própria manutenção no poder.

O aniquilamento dos ideais de nação não acontece por maldade dos heróis, tampouco é uma atividade premeditada. Tanto Pantaléon quanto Policarpo colocam as instituições que representam a pátria em frente a situações nas quais elas não conseguem esconder a falta de sentido dos seus discursos e das imagens que eles constroem. Assim como a paródia, que utiliza um discurso e descaracteriza-o, também esses personagens, a

partir de sua fidelidade na defesa desses ideais, acabam destruindo-os exatamente porque o próprio discurso não se sustenta.

Os discursos apresentados no livro de Mario Vargas Llosa se constroem para a defesa de um ideal de Nação. Esse ideal não é contestado; é uma verdade tida como absoluta, naturalizada e que define todas as ações tomadas. O historiador e cientista político Benedict Anderson teorizou sobre a nação, definindo-a como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (ANDERSON, 2008, p. 32). *Imaginada* porque a maioria dos membros nunca se viu e nunca terá contato entre si, mas tem em mente a imagem da comunhão entre eles. É também *limitada* porque possui fronteiras, para as quais existem outras nações – e o exército está ali para garantir a segurança dessas fronteiras e a *soberania* da comunidade. Através de um processo metonímico, a cidade de Iquitos representa o ideal da nação que vai ser destruído satiricamente ao longo da narrativa.

Iquitos, a cidade para onde vão Pantaleón e sua família – a mãe, señora Leonor, e a esposa Pochita – é onde está o centro de operações do exército na região de Loreto. As guarnições, tanto do exército quanto da marinha e da aeronáutica, se espalham pela selva, perto de pequenos povoados distintos entre si. Dois elementos unem esses vários povoados: o rádio, especificamente o programa “*La voz del Sinchi*”, que cria valores e narrativas comuns a esses povos, e a religião cristã, que vai ser trocada gradativamente pela Irmandade da Arca do Hermano Francisco. As forças armadas, por sua vez, têm como função proteger as fronteiras e, no imaginário da população e do discurso militar, proteger também as pessoas.

É constante no discurso militar e no discurso midiático a importância dada à nação. Quaisquer ações são feitas, obviamente, para o bem da Pátria. Na fala de Beltrán, capelão do exército, a Pátria é um “*sacrosanto organismo*” (LLOSA, 2010, p. 203). Quando Sinchi, o radialista, ataca o Serviço de Visitadoras, o faz para manter a integridade dos quartéis da Pátria. Quando recebe dinheiro para defender o mesmo serviço, em seu discurso também o faz pelo bem da Pátria, pois “*sólo los impotentes, los eunucos y los asexuados pueden pretender que [...] los esforzados defensores de la patria, que se sacrifican sirviendo allá en las intrincadas fronteras, vivan en castidad viuda*”¹³ (LLOSA, 2010, p. 263).

¹³ “[...] somente os impotentes, os eunucos e os assexuados podem pretender que [...] os esforçados defensores da pátria, que se sacrificam servindo além das intrincadas fronteiras, vivam em castidade viúva” (tradução minha).

A integridade da pátria ou da comunidade de Iquitos é o instrumento utilizado todas as vezes que se quer convencer uma coletividade a agir ou pensar de um modo específico. Todos os argumentos são passíveis de objeção, mas nunca a nacionalidade ou o bem da comunidade. Como afirmou Anderson, em 1983, “a condição nacional [*nationness*] é o valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos” (ANDERSON, 2008, p.28). Na época de escrita do livro de Vargas Llosa, lançado em 1973, na época em que se passa a história, em 1956, e ainda hoje, o discurso patriótico sempre é evocado para justificar ações tomadas, por mais incoerentes e sem sentido, pois dificilmente é questionado.

O discurso patriótico está de mãos dadas com a retórica da modernidade, como explorada pelo professor da Universidade de Duke, Walter Mignolo (2011). Tal retórica está tão enraizada positivamente na mente das colônias que dificilmente é questionada, manifestando a lógica da colonialidade:

First, the logic of coloniality (that is, the logic that held together the different spheres of the matrix) went through successive and cumulative stages presented positively in the rhetoric of modernity: specifically, in the terms salvation, progress, development, modernization, and democracy (MIGNOLO, 2011, p. 13-14).¹⁴

As ideias defendidas pela retórica da modernidade são constantemente apresentadas de forma positiva, até tornarem-se naturalizadas e transformadas em um *habitus* (BOURDIEU, 2002). É exatamente essa retórica que será evocada sempre que se intenciona convencer a coletividade a adotar uma determinada opinião. Sinchi, o radialista que ora defende, ora condena o serviço de visitadoras, a utiliza com frequência:

El Sinchi pregunta: ¿qué poderosos y turbios intereses amparan a este sujeto para que, durante dos largos años, haya podido dirigir en la total impunidad un negocio tan ilícito como próspero, tan denigrante como millonario, en las barbas de toda la ciudadanía sana? No nos atemorizan las amenazas, nadie puede sobornarnos, nada atajará nuestra cruzada por el progreso, la moralidad, la cultura y el patriotismo peruanista de la Amazonía (LLOSA, 2011, p.213).¹⁵

¹⁴ “Primeiro, a lógica da colonialidade (isto é, a lógica que mantém juntas as diferentes esferas da matriz), vem à tona em estágios sucessivos e cumulativos apresentados positivamente na retórica da modernidade: especificamente, nos termos salvação, progresso, desenvolvimento, modernização e democracia” (tradução minha).

¹⁵ “O Sinchi pergunta: que poderosos e turvos interesses amparam este sujeito para que, durante dois largos anos, tenha podido dirigir em total impunidade um negócio tão ilícito como próspero, tão denegridor como milionário, na cara de todos os cidadãos sãos? Não nos atemorizam as ameaças, nada pode nos subornar,

Na cidade de Iquitos, a manutenção dessa comunidade imaginada através dos valores da família, da pátria, da religião e do exército é feita, principalmente, pela mídia. O programa “*La voz del Sinchi*”, com duração de apenas meia hora, tem uma influência muito grande na conservação de valores e na orientação de comportamento da comunidade de Iquitos. Benedict Anderson tem uma interpretação interessante sobre como a imprensa influenciou na construção da nacionalidade nas Américas. Refletindo sobre a transformação, pela imprensa, da Revolução Francesa em modelo a ser seguido pelas outras nações, afirma que:

[...] algo parecido ocorreu com os movimentos de independência nas Américas, os quais, tão logo se tornaram matéria de imprensa, viraram “conceitos”, “modelos” e até “projetos”. Na “realidade”, o medo de Bolívar quanto às insurreições dos negros e a convocação de San Martín para levar os seus índios à “peruanidade”, entrecrocavam-se caoticamente. Mas as palavras impressas logo varreram o primeiro, de tal modo que, se acaso viesse a ser lembrado, aquele medo parecia uma anomalia sem maiores consequências. Do tumulto americano brotaram essas realidades imaginadas: estados nacionais, instituições republicanas, cidadania universal, soberania popular, bandeiras e hinos nacionais etc., e o fim dos seus opostos conceituais: impérios dinásticos, instituições monárquicas, absolutismo, vassalagens, nobreza hereditária, servidões, guetos, e assim por diante (ANDERSON, 2008, p.124).

Essa realidade aparece em *Pantaleón y las visitadoras* de forma recorrente através do programa de Sinchi. As narrativas que o radialista constrói sobre a cidade e veicula durante o momento “Um pouco de cultura” ilustram “a ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente” (ANDERSON, 2008, p.56). O radialista recupera histórias da cidade de Iquitos e, através da narrativa, dá um sentido de projeto às ações dos “*grandes pioneros loretanos*” (LLOSA, 2010, p.208). Essas narrativas dão o tom de antiguidade à comunidade, além de serem baseadas na história dos colonizadores “civilizados”, vistos como os legitimadores da construção histórica. Na história que Sinchi conta sobre um imóvel da cidade, a Casa de Ferro, ele afirma que:

Y así vieron la luz esas residencias de mármol, de adoquines e fachadas de azulejos, de labrados balcones que hermocean las calles de Iquitos y

nada interromperá nossa cruzada pelo progresso, pela moralidade, pela cultura e pelo patriotismo peruano da Amazônia” (tradução minha).

nos traen a la memoria los años dorados de la Amazonía y nos demuestran cómo el poeta de la Madre Patria tenía razón cuando dijo “cualquier tiempo pasado fue mejor” (LLOSA, 2011, p.208).¹⁶

Observa-se, assim, que os elementos de formação da comunidade, sempre proclamados no programa “*La voz del Sinchi*”, recuperados também na fala dos militares e dos religiosos, são essenciais para criar o sentimento comunidade que, conseqüentemente, cria também as normas desse grupo. Ao longo da narrativa, o exército, a família, o ideal normativo do bom cidadão e a religião, as bases do “sacrossanto organismo” da Pátria, serão eliminados, um a um, através da parodização satírica desses discursos.

Considera-se a sátira, nesta pesquisa, como uma *modalidade*, um *espírito* que perpassa vários gêneros. É, então, um meio estilístico que proporciona um modo específico de apreensão e reflexão sobre uma dada realidade figurada na obra literária. A paródia, por sua vez, é uma forma específica que pode ter vários tons; no caso de *Pantaleón y las visitadoras*, o tom satírico humorístico.

A paródia em *Pantaleón y las visitadoras* se caracteriza pela utilização de gêneros extraliterários: o narrador apresenta tais gêneros (documentos, ofícios, notícias de jornal, etc.) mantendo sua forma, mas mudando o conteúdo, tornando-o inadequado àquela forma que simboliza toda uma instituição e seus ideais. Entre essas paródias, intercalam-se cenas narradas e a transcrição dos sonhos de Pantaleón. Em cada uma dessas estruturas que constituem o todo da obra, a sátira será feita de maneiras específicas, trazendo à tona estratégias estéticas diferentes que se harmonizam na unidade narrativa.

3.2. A sátira: desdobramentos estéticos e éticos

As definições da sátira são muitas, como também são diversas as formas de análise. Seja como gênero ou como modo, seja seu uso na atualidade ou na antiguidade, seu estudo é constante e se intensificou nas últimas décadas, principalmente depois da popularização em meios acadêmicos dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a poética de Dostoiévsky e sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, em que trata

¹⁶ “E assim vieram à luz essas residências de mármore, de paralelepípedos e fachadas de azulejos, de lavrados balcões que embelezam as ruas de Iquitos e nos trazem à memória os anos dourados da Amazônia e nos demonstram como o poeta da Mãe Pátria tinha razão quando disse ‘qualquer tempo passado foi melhor’” (tradução minha).

largamente sobre os aspectos da sátira e das manifestações literárias consideradas menores.

A sátira possui uma grande relação com o mundo extraliterário que, por sua vez, acaba definindo os modos de significação do texto literário satírico. Por conta disso, os estudos estéticos sobre a sátira geralmente se preocupam em responder questões também extraliterárias para fundamentar essa modalidade como passível de estudo no campo estético. Dentre essas questões está a relação entre realidade e a produção literária: até que ponto elas se influenciam, ou até que limite a realidade pode influenciar a significação do texto literário e ser considerada no estudo do mesmo?

A discussão desse problema está ligada, principalmente, a uma visão idealista da arte como uma prática que tem como objetivo expressar a Ideia. Seria através da arte que o *bom* e o *verdadeiro* se uniriam, formando o *belo*¹⁷. O belo estaria, então, condicionado àquelas duas categorias, excluindo-se o que delas não participasse. A arte aparece como mediação entre polos considerados opostos, como a resolução das contradições entre liberdade e necessidade, humanidade e natureza, essência e fenômeno. Cultivada no Idealismo Alemão, essa visão perdurou até metade do século XX e tomou formas puristas, engessando, de certa forma, os estudos literários posteriores.

Como a sátira se furta a essa prática e representa, sem apaziguamento, as contradições da realidade objetiva, geralmente aquela do tempo da escrita, houve uma visão negativa dessa modalidade durante certo tempo da crítica literária e dos estudos de estética. Essa visão foi sendo substituída por uma valorização do espírito satírico tanto na produção das obras quanto nos estudos críticos.

Jürgen Brummarck, professor e pesquisador da Universidade de Tübingen (apud SOETHE, 1998, p. 10) demonstra em seu trabalho sobre os estudos estéticos alemães na década de 1960 que a sátira foi bastante explorada pela crítica especializada do século XVIII, em contexto europeu, mas que decaiu a partir do Romantismo, tomando seu lugar as teorias do humor, do cômico, da ironia e do chiste. Essa problemática se dá, segundo Brummarck, por conta de uma idealização estética da arte, que determina o que pode ou não ser digno de entrar no campo estético.

¹⁷ “Por último, a Idéia que unifica tudo, a Idéia da beleza, tomada a palavra em seu sentido superior, platônico. Pois estou convicto de que o ato supremo da Razão, aquele em que ela engloba todas as Idéias, é um ato estético, e que verdade e bondade só estão irmanadas na beleza. O filósofo tem de possuir tanta força estética quanto o poeta. Os homens sem senso estético [ästhetischen Sinn] são nossos filósofos da letra. A filosofia do espírito é uma filosofia estética [...] A poesia adquire com isso uma dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo – mestra da humanidade; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes” (SCHELLING, 1984, p. 42-43).

Retrocedendo na linha temporal dos estudos estéticos, observa-se tal vertente em escritos como os de Friederich Schiller e em Georg W. F. Hegel. Em 1796, Schiller publicou o tratado *Sobre poesia ingênua e sentimental* que, dentre vários assuntos, aborda também a sátira. Ele afirma que o modo satírico de arte está ligado à maneira como a humanidade tem se relacionado com a natureza e como figura, na arte, suas inquietações e sensações sobre a realidade.

Para Schiller (1991), a humanidade possui dois estados básicos de relação com a natureza. No primeiro, o estado de *ingenuidade*, a humanidade se encontrava em harmonia com a natureza e era a própria natureza. No segundo estado, o *sentimental*, a cultura cindiu a harmonia entre humanidade e natureza, levando os seres humanos a buscar essa unidade perdida através da *moral*. Enquanto no primeiro caso a harmonia entre o sentir e o pensar, entre a natureza e a humanidade, era *real*, no segundo caso ela é *ideal*.

Aplicando-se, então, àqueles dois estados o conceito de poesia, que não é outro senão o de *dar à humanidade a sua expressão mais completa possível*, resulta que, no estado de simplicidade natural, onde o homem ainda atua simultaneamente com todas as suas forças como uma unidade harmônica, onde, por conseguinte, o todo de sua natureza se exprime plenamente na realidade, *o que tem de constituir o poeta é a imitação mais completa possível do real* – que no estado de cultura, ao contrário, onde o atuar em conjunto harmônico de toda a natureza é apenas uma Ideia, *o que tem de constituir o poeta é a elevação da realidade ao Ideal ou, o que dá no mesmo, é a exposição do Ideal* (SCHILLER, 1991, p. 61- grifos nossos).

Dessa forma, a harmonia entre ser humano e natureza, no estado de cultura, não existe mais. Apesar disso, há uma tendência do ser humano a buscar essa harmonia, que agora aparece apenas como uma Ideia, e não como efetividade. Cabe ao poeta, então, expor esse ideal.

A exposição do ideal pelo poeta no segundo estado é voltada para o infinito e ilimitada, pois “reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e transporta” (SCHILLER, 1991, p. 64). O objeto de arte não será significativo somente por sua efetividade, mas sim porque se refere a uma ideia. A força poética desse estado de arte está, para Schiller, exatamente na referência à ideia, e não no objeto em sua efetividade, como no primeiro estado.

A forma como o poeta sentimental lidará com a realidade será determinadora da diversidade formal na literatura. Dessa maneira, segundo Schiller, o poeta pode se concentrar na *realidade enquanto limite*, trazendo-a como objeto de aversão e resultando na sátira; e pode se concentrar na *Ideia enquanto infinito*, tendo o ideal como objeto de propensão e resultando na elegia. O poeta satírico toma como objeto o afastamento da natureza e o contraste da realidade com o ideal, podendo fazê-lo apaixonadamente, o que seria a sátira patética, ou de forma mais jocosa e leve, que seria a sátira festiva. Mas Schiller tem uma visão mais complexa do problema da sátira enquanto modo de poesia.

Segundo o filósofo, os fins da poesia não consentem nem o tom punitivo nem o tom recreativo. A poesia, enquanto jogo, não aceita a seriedade exacerbada do tom punitivo, assim como o tom recreativo é frívolo em demasia para a seriedade que deve estar na base do jogo poético. Esse problema se dá porque, para Schiller, a poesia não pode implicar em interesse, em relação com a necessidade. O poeta deve abordar os mais altos problemas do coração, da Natureza e do Ideal, o que dificilmente se concretiza na sátira. Em suas palavras, “contradições morais interessam necessariamente nosso coração e, por isso, roubam a liberdade à mente; e, não obstante, todo interesse pessoal, ou seja, toda referência a uma necessidade deve ser banida de comoções poéticas” (SCHILLER, 1991, p. 65). Schiller tenta resolver o problema afirmando que a sátira punitiva obtém liberdade poética ao converter-se no sublime; e que a sátira burlesca consegue conteúdo poético ao tratar com beleza seu objeto. No entanto, não aprofunda nem exemplifica tais ideias.

A sátira se coloca como problema para o filósofo por conta de sua postura de idealização do conteúdo que deve ser tratado pela arte e, especificamente, pela literatura. Schiller julga indigno da poesia o que ele chama de “patetismo impuro e material”. No caso da sátira, ele afirma ser necessário que um espírito moral elevado observe a degradação ao seu redor e consiga abordar o Ideal dentro de sua obra literária. Daí seu julgamento negativo às sátiras que apenas se limitam a abordar a realidade, apontando seus defeitos sem indicar o caminho ideal a ser seguido.

Outro filósofo que também sistematizou o lugar da sátira nos estudos estéticos foi Georg Wilhelm Friedrich Hegel, em seus cursos de estética ministrados em Heidelberg e em Berlim, que duraram de 1818 a 1829 e foram publicados pela primeira vez em 1835. Em seu pensamento, a determinação do lugar da sátira, como de toda a arte, passa pela questão de como a Ideia é efetivada na obra, o que constituiria a determinação do Belo.

Nesses estudos, Hegel afirma que o ideal da arte é a efetividade da Ideia do belo. O belo, para ele, “se determina [...] como aparência [*Scheinen*] sensível da Ideia” (2015, p. 126). A Ideia, identificada com o verdadeiro, é “pura e simplesmente conceituável, pois tem como sua base o conceito absoluto” (2015, p.108), e a beleza é um modo determinado de manifestação e exposição do verdadeiro, do conceito absoluto.

Para o filósofo, tem-se uma obra de arte bela quando a sua efetividade está em consonância com a Ideia, quando a forma por si só manifesta imediatamente a Ideia, sem necessidade de conceitos. Manifestando imediatamente a Ideia, que é o conceito puro por si, a obra de arte mostraria, dessa forma, o *verdadeiro*.

O que seria o verdadeiro para Hegel? O filósofo afirma que “a verdade suprema, a verdade enquanto tal, é a solução da suprema contraposição e contradição” (2015, p. 144). A suprema contraposição e contradição está “entre liberdade e necessidade, entre espírito e natureza, entre saber e objeto e entre lei e impulso” (2015, p.144). A contraposição, então, sempre será entre a humanidade e a natureza, e o verdadeiro será a resolução dessa tensão. Hegel apresenta uma variante do pensamento de Schiller, mas este mostra uma propensão ao *retorno à natureza*, enquanto aquele mostra uma propensão à *mediação* entre esses polos, que pode acontecer pela Filosofia, pela Religião e pela Arte, de acordo com suas Formas específicas, determinadas por modos diferentes de apreensão do verdadeiro.

O primeiro modo de apreensão do verdadeiro é um saber imediato, sensível, “um saber na Forma [*Form*] e na forma [*Gestalt*]¹⁸ do próprio sensível e objetivo, no qual o absoluto chega à intuição e sensação” (2015, p. 117). Esse modo pertence à Arte.

O segundo modo de apreensão, que ultrapassa a arte, segundo Hegel, é a Religião, que tem a *representação* como forma de sua consciência, na medida em que

[...] o absoluto está transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito e está dado para a representação de um modo subjetivo, de tal sorte que o coração e o ânimo, em geral a subjetividade interior, se tornam um momento principal (HEGEL, 2015, p. 118).

¹⁸ “Preferimos traduzir *Gestalt* por ‘forma’ e não por ‘figura’, em razão da conotação estética que o termo ‘figura’ apresenta nas artes visuais. Ressalte-se, porém, que a tradução para ‘figura’ não é incorreta, tanto que em alguns momentos optamos por ela, por exemplo, no caso de caracteres, personagens de uma tragédia, e quando se tratava de uma figura matemática, por exemplo, um triângulo. Para diferenciar *Gestalt* de *Form* optamos por marcar esta com a inicial maiúscula: ‘Forma’. Portanto, *Gestalt* é ‘forma’ (minúscula) enquanto *Form* é ‘Forma’ (maiúscula). A diferença básica entre *Form* e *Gestalt* reside no fato de que *Gestalt* é necessariamente uma forma efetiva, determinada, ao passo que a *Form* possui um cunho mais geral, universal e determinado. Podemos perceber esta diferença comparando as formas [*Formen*] de arte (simbólica, clássica e romântica) com uma forma [*Gestalt*] individual e artística numa pintura particular” (Nota do Tradutor, HEGEL, 2015, p. 12).

Há, então, uma forma objetiva de apreensão do belo – a Arte – e sua interiorização subjetiva – a Religião. A última forma de apreensão do verdadeiro é a Filosofia, que une os dois lados da Arte e da Religião: a objetividade da arte e a subjetividade da religião, purificadas em subjetividade do pensar (HEGEL, 2015, p. 118).

A partir daí, para continuar sua investigação sobre a estética, o filósofo define o conceito do belo em geral, diferencia o belo natural do belo artístico, colocando em evidência a necessidade do *ideal* enquanto *belo artístico* e, por fim, considera a exposição artística em obras de arte como a efetivação do ideal.

No desenvolvimento de suas argumentações, Hegel determina o que seria o belo na arte:

É bela e verdadeira a realidade adequada ao conceito, pois nela a própria Ideia se leva a si à existência. Se a identidade entre efetividade e conceito não se dá, o existente será apenas um fenômeno no qual se objetiva apenas algum aspecto abstrato do conceito, e não o conceito total (HEGEL, 2015, p. 125).

Assim, a forma como o conceito é objetivado tem importância determinante na significação da obra de arte e na própria caracterização do objeto enquanto arte. Para Hegel, como explicitado na introdução do primeiro volume dos seus Cursos de Estética, o objeto de estudo da estética é a *bela arte*, a arte que efetiva o belo. Caso isso não aconteça, a obra não é considerada *bela*, não expõe o conceito – objeto de conhecimento – não se dando, pois, ao tratamento científico.

No segundo volume dos Cursos, Hegel (2014) desenvolve o estudo das Formas particulares da bela arte, diretamente ligadas ao Conteúdo e à sua efetivação artística. O filósofo apresenta três Formas de efetividade da Ideia na arte, a saber: a *arte simbólica*, em que significado e aparência exterior não correspondem imediatamente; a *arte clássica*, em que esse significado é imediatamente percebido na exterioridade da obra de arte; e a *arte romântica*, na qual o espírito se eleva para si mesmo e conquista em si sua objetividade, antes procurada no exterior e no sensível da existência. Cada uma dessas Formas de arte corresponde a um espírito de época específicos e se degradam para dar espaço a outra Forma. A sátira seria, nessa linha de raciocínio, um dos modos de degradação da arte clássica, especificamente uma consequência formal da transição entre a arte antiga e a arte romântica.

Para Hegel (2014, p. 241), o espírito na arte antiga tinha sua individualidade intuída em consonância com as substâncias da natureza e da existência humana, aceitando essa concordância e se manifestando através dela. No entanto, houve um momento em que o espírito começou a recolher-se na infinitude do interior, mas ao invés de se corresponder com o que ele chama de *verdadeira infinitude*, ganhou em si mesmo *um regresso formal e ainda finito*.

Socialmente falando, esse regresso se deu, segundo o filósofo, no momento em que o Estado, enquanto entidade social que concretiza a liberdade do indivíduo – que, por sua vez, se sujeita às leis e aos costumes exatamente para exercer sua liberdade – foi corrompido pela devassidão, pela vaidade e pelo egoísmo. Tais características não estão em acordo com o ideal de Estado desenvolvido pelo filósofo, para quem “o Estado é a efetividade real fenomênica da determinação espiritual absoluta do homem, com cuja substancia e universalidade o indivíduo fez a exigência de estar em consonância” (HEGEL, 2014, p. 241). O sujeito, livre também em seu próprio interior por querer gerar para si e a partir de si mesmo o bem e o correto, se contrapõe ao Estado que não mais se identifica com a substância que o sujeito encontra em si. Há, então, uma cisão entre o *espírito autônomo por si mesmo* e a *existência exterior*, que marca a citada transição entre a arte antiga e a arte romântica. Tal subjetividade se encontra

[...] irritada com a existência enquanto presença, contra a vida política efetiva de seu tempo, contra a dissolução do antigo modo de pensar, do patriotismo recente e da sabedoria do Estado e está, desse modo, sem dúvida na oposição do interior subjetivo com a realidade exterior (HEGEL, 2014, p. 242).

Sem possibilidade de consonância que identifique espírito e realidade, como na arte antiga, uma nova forma de arte surge para resolver essa oposição, em que

[...] a efetividade é levada à exposição na tolice de sua corrupção mesma de um modo tal que ela se destrói em si mesma, para que justamente nesta autoaniquilação do correto o verdadeiro possa se mostrar como poder firme, permanente, a partir deste reflexo e não seja dada para o lado da tolice e da não razão a força de uma oposição direta contra o que é verdadeiro em si mesmo (HEGEL, 2014, p. 243).

Nesse movimento, o sujeito afasta a exterioridade de si, transformando-se em subjetividade abstrata, finita e insatisfeita, assim como a sua efetividade. Esse espírito

“nobre”, esse “ânimo virtuoso” se voltará para a existência com “indignação apaixonada ou chiste refinado e amargura gélida” (HEGEL, 2014, p. 245), utilizando a troça para figurar esse mundo que se contradiz com as ideias de virtude e de verdade.

A forma de arte que assume a oposição entre subjetividade finita e exterioridade degenerada é a sátira. A teoria não saberia, segundo Hegel, onde situá-la, pois nem pertence à épica nem à lírica. Nas palavras do filósofo,

[...] de épico a sátira não tem nada, e à lírica ela não pertence propriamente, na medida em que não se expressa no satírico o sentimento do ânimo, mas o universal do bem e o que é necessário em si mesmo, o qual, certamente misturado com a particularidade subjetiva, aparece como virtude particular deste ou daquele sujeito, toda vida não goza a si em beleza livre, desimpedida, da representação e propaga este gozo, mas conserva a contragosto a dissonância da subjetividade em seus princípios abstratos em oposição à efetividade empírica e, nesta medida, não produz nem poesia verdadeira nem obras e arte verdadeiras (HEGEL, 2014, p. 246).

Com esse argumento, Hegel não considera em sua estética o ponto de vista satírico a partir dos gêneros da poesia, mas como forma de transição do ideal clássico para o ideal romântico. A progressão da arte clássica, nesse caso, se daria em direção à *singularização da individualização casual* e, segundo a sua Forma, para o *agradável*, o encantador. O agradável, para Hegel, é o que alcança no espectador não apenas o seu próprio interior substancial, mas o que alcança também uma referência múltipla que se encontra na realidade (chamada, por ele, de finitude). Tal ponto é tratado negativamente por Hegel, já que o filósofo assume que a arte satírica – geralmente humorística, ligada ao reconhecimento relativamente fácil da realidade imediata – não abala e não eleva o ser humano acima de sua particularidade, fazendo com que ele permaneça em repouso naquilo que o agrada. O agradável e o prazeroso é, para ele, visto como corrupção da seriedade e da devoção, já que no agradável desenvolve-se, ao invés do substancial e do universal, o lado finito, a existência sensível e o interior subjetivo. Daí a sátira ser vista como forma de degradação da arte, imperfeita e apenas um momento de transição entre uma forma de arte superior e outra forma de arte, a romântica, ela também considerada superior à manifestação satírica.

Essas tendências idealistas vigoraram durante muito tempo na crítica da arte. O pesquisador Jürgen Brummack (apud SOETHE, 1998) afirma que a crítica do século XIX acaba rebaixando a sátira a uma forma de “literatura de conveniência”, sendo bastante popular junto ao público e se integrando ao patrimônio da literatura, mas sem receber o

tratamento devido pela teoria e pela crítica literárias, exatamente por conta daquela herança idealista.

Tal situação se modifica no século XX. Brummack (apud SOETHE, 1998) constata alguns elementos que influenciam essa mudança da abordagem da sátira pela crítica, como o forte elemento satírico presente na literatura recente que não pôde mais ser ignorado, bem como mudanças na noção de literatura e os questionamentos acerca de sua função social. Assim, os estudos da sátira são novamente despertados, agora aliados também a questionamentos metafísicos e ressignificações de noções, como realidade, arte e a função social da mesma.

Analisando as contribuições da teoria literária alemã na década de 1960 para o estudo da sátira, Paulo Astor Soethe (1998) reúne as noções de sátira de vários estudiosos, direcionando sua atenção para Jürgen Brummarck, que concentra sua pesquisa na definição do termo. Dessa forma, Soethe apresenta as definições às quais chegou Brummarck, das quais as seguintes interessam para esta pesquisa:

(II) Em segundo lugar, o termo remete a uma *determinada maneira de perceber a realidade e à expressão dessa forma de percepção*. Sob essa última perspectiva, “sátira” pode assumir vários significados.

(IIa) No uso cotidiano, pode referir-se a qualquer imitação troceira e irreverente. É comum, por exemplo, ouvir nos noticiários de tevê quadros dedicados à sátira política.

(IIb) Em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo.

(IIc) A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a *teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente)*. Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais” (BRUMMARCK apud SOETHE, 1998, p. 9 – grifos nossos).

A sátira, nesta pesquisa, é considerada como *a representação estética e crítica daquilo que se entende como errado e, principalmente, a implicação de que, na obra, haverá uma intenção de atingir determinados objetivos sociais*. Assim, sendo uma representação estética e crítica de algo da realidade objetiva que se considera em desacordo com a moral subjetiva, há, na sátira, a intenção de influenciar a realidade objetiva através da crítica ao aspecto da realidade que se considera errado. Essa crítica pode ser feita através de vários métodos, dependendo das escolhas estéticas do autor.

O professor Carlos de Miguel Mora (2003), em livro organizado por ele e fruto do congresso *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, na Universidade de Aveiro, discorre sobre a sátira através da noção do *espírito satírico*. Para o professor, há na literatura um lado crítico, uma intenção para modelar e alterar o mundo real extraliterário. Essa tendência é manifestada estilisticamente de várias formas e, através do humor satírico, vê-se um caráter didático que, em suas palavras, “faz com que a literatura se extravase, saia dos seus limites para afectar a realidade extra-literária” (MORA, 2003, p. 8). Como consequência desse movimento, o cômico mistura-se com o sério, no sentido de afetar a realidade de forma objetiva através do riso. Esse lado crítico da literatura é o que pesquisador define como espírito satírico.

O espírito satírico pode se objetivar de diversas formas na literatura, perpassando os vários gêneros. Essa visão coaduna com a concepção proposta por José Antonio Llera (1999), professor e pesquisador da Universidad Autónoma de Madrid, que considera a sátira como uma modalidade que pode ser configurada em diversos gêneros, apesar de alguns estudiosos a considerarem como um gênero literário autônomo. O pesquisador afirma que a sátira latina foi fixada como gênero por conta das obras de Lucílio, em que a modalidade se cristalizou em uma matriz formal, criando efetivamente um gênero. No entanto, segundo Llera, a sátira como gênero aconteceu apenas em Roma, já que depois disso ela “*cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos*”¹⁹ (LLERA, 1999, p. 2).

O estudioso ainda reflete sobre as relações entre a sátira e a História, posto que a crítica satírica possui um referente, sendo necessário, portanto, reconhecer essa referência para a interpretação, o que cria um público e uma recepção específicos. A existência dessa referência no mundo objetivo foi o fator que tanto incomodou os estetas idealistas, pois, para eles, a arte deve expressar a Ideia, o conceito abstrato, fazendo o ser humano apreender esse conceito e não se limitar à realidade objetiva.

Também Luis Alberto Lázaro (2000), professor e pesquisador na Universidad de Alcalá de Henares, em seu texto “*El espíritu satírico en la novela británica contemporánea: Menipo redivivo*”, analisa a sátira enquanto “modalidade literária que implica uma atitude crítica em uma obra de qualquer gênero que pretende censurar os males da sociedade, seus indivíduos ou instituições” (LAZARO, 2000, p. 93). Fica

¹⁹ “cruza transversalmente a estrutura de uma obra ou de um gênero, adjetivando-os” (tradução minha).

evidente, pois, que a crítica recente coloca a sátira como *modus*, principalmente quando se trata do estudo da literatura moderna e contemporânea.

Lázaro (2000) ressalta que houve no século XX um reavivamento da sátira na literatura e êxito na recepção e na crítica. Exemplificando com obras britânicas, que são seu objeto de estudo, o autor organiza um esquema baseado nos modelos da teoria da comunicação, distinguindo o que seriam os componentes básicos da criação de uma obra satírica.

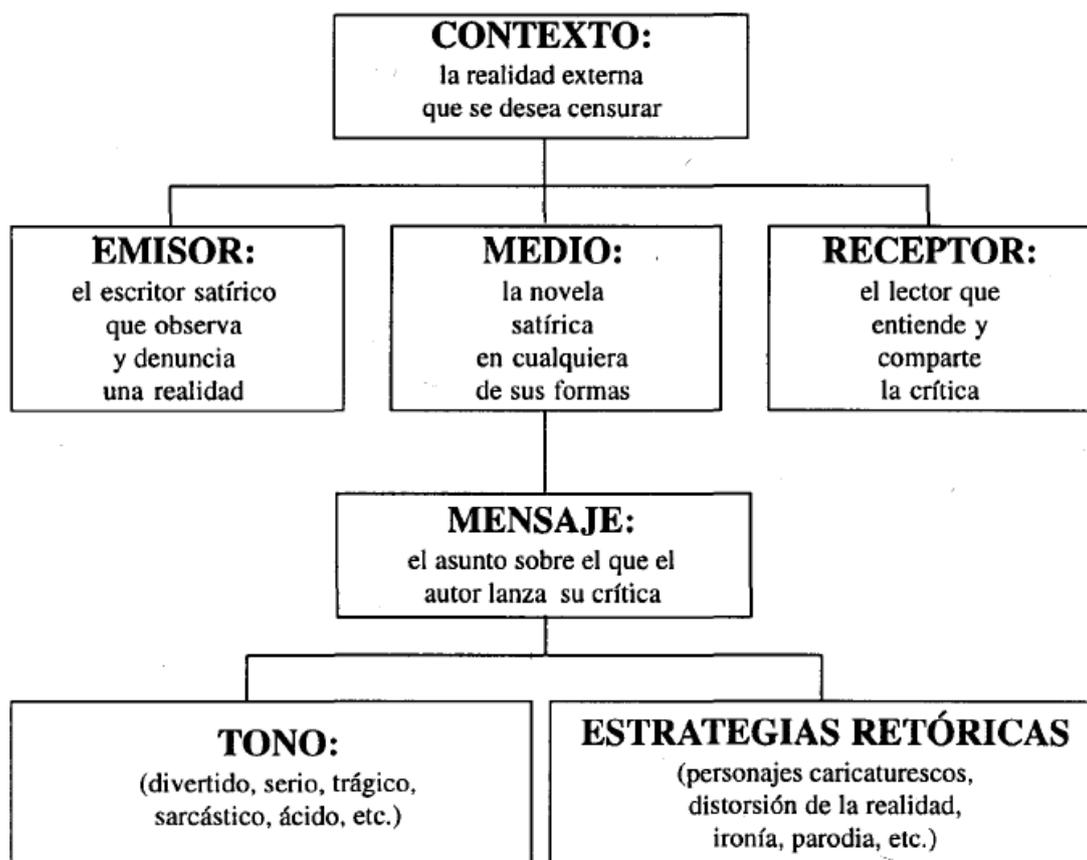


Figura 5 - Esquema dos componentes básicos da criação de uma obra satírica (LÁZARO, 2000, p. 96).

Esse esquema se mostra pertinente para abordar a literatura como construção de conhecimento e sua relação com a realidade extraliterária, pois analisa não apenas o texto, mas o modo de circulação do mesmo, o seu leitor ideal (ou leitor-modelo, proposto por Umberto Eco²⁰) e as estratégias que o autor articula para construir uma realidade e um ponto de vista para esse leitor.

²⁰ “Na comunicação face a face intervém infinitas formas de reforço extralingüístico (gestual, ostensivo e assim por diante) e infinitos, procedimentos de redundância e feedback, um em apoio do outro. Sinal de que nunca existe mera comunicação linguística, mas atividade semiótica em sentido lato, onde mais sistemas de signos se completam reciprocamente. O que acontece porém, com um texto escrito que o autor gera e confia a múltiplos atos de interpretação, como uma mensagem numa garrafa? A esta altura a

O contexto, nessa situação, foi necessário para o grande retorno da escrita de obras satíricas no século XX, depois de uma época marcada pelo realismo. Lázaro (2000) recolhe do trabalho do professor da Universidade do Estado do Arizona, Don Nilsen, a expressão *recognizable reality*, uma realidade reconhecível que se possa criticar satiricamente. Em sua perspectiva, apesar de em todas as épocas existirem fatos na sociedade que possam ser criticados, alguns momentos são mais produtivos em estimular uma resposta crítica por parte da arte. O último quarto do século XX é um desses momentos.

O autor mostra como no ambiente estudado por ele – o ambiente britânico – a guerra e os problemas econômicos decorrentes das políticas conservadoras levaram a arte a se aproximar dessas realidades de forma satírica. No ambiente latino-americano, especificamente no Peru, a emergência de governos ditatoriais, a truculência com que trataram a população e os problemas sociais resultantes da exploração imperialista caracterizam a realidade conflitante que foi figurada na literatura da época. Há, assim, um *contexto*, um problema da realidade externa que se deseja criticar/modificar. No caso da América Latina e do Peru, o contexto criticado por Vargas Llosa no livro *Pantaleón y las visitadoras* é o discurso moralista militar que caracterizou a década de 1970 e que ainda persiste em muitos países. O contexto não determina, de forma estrita, o entendimento da obra, mas excluí-lo da análise limitará as significações que podem ser construídas acerca da narrativa. Isso se torna mais evidente quando se trata de escritas satíricas.

Considerando a importância de uma abordagem histórica da obra satírica para entender as escolhas estéticas do escritor, o pesquisador João Adolfo Hansen (2004), ao investigar a prática satírica de Gregório de Matos, defende a historicização da obra satírica como método de análise. Em sua pesquisa, Hansen evidencia constantemente a relação entre a realidade figurada e o texto literário, principalmente como o texto literário satírico é feito e utilizado em seu tempo para modificar objetivamente essa realidade.

Para o autor, os estudos sobre sátira acabam obliterando a historicidade dessa prática “quando a efetuam como exterior à sua própria história, ora como reflexo realista, ora como ‘ressentimento’ psicológico e ‘oposição’ política expressivos” (HANSEN,

conclusão parece simples. Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que "conhecimento de códigos") que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1988, p. 39).

2004, p. 32). Em relação aos poemas satíricos de Gregório de Matos, o pesquisador faz a seguinte análise:

... os poemas são propostos simultaneamente como o material e o produto de uma intervenção presente, esta, que neles sedimenta um efeito particular de sentido, deslocando outras sedimentações particulares. Fazendo-o, reorienta o sentido das posições discursivas dramatizadas neles, encenando a sua intervenção nas práticas discursivas do século XVII, ao mesmo tempo em que encena a contradição do lugar institucional da operação” (HANSEN, 2004, p.32).

Seguindo esse argumento, Hansen estuda a sátira de Gregório de Matos e o faz historicizando a obra literária, observando as especificidades do tempo e espaço em que foi produzida, a fim de provar que os poemas de Gregório de Matos se caracterizavam como *intervenção presente* nesse tempo e espaço e que essa situação configura *efeitos particulares de sentido*. Dessa forma, desconsiderar essa relação levaria a interpretações limitadas da obra satírica.

Pertinente também é a análise que Hansen faz sobre o entendimento que foi posto na crítica brasileira desde Araripe Jr. acerca da “retórica da maledicência satírica”, que trata a sátira de Gregório de Matos como “psicologia do ressentimento, gesticulação pessimista do mazombo fidalgo arruinado contra o arrivismo mercantil” (HANSEN, 2004, p. 52). O pesquisador afirma que tal forma de observar a sátira diminuiu a riqueza desse modo artístico e também afetou o seu tratamento pela crítica brasileira. Hansen mostra como isso acontece:

Na sátira, contudo, a maledicência é um **efeito semântico** ou um verossímil da ira inventado em *convenções retóricas* pela fantasia poética. [...] A sátira dramatiza paixões, que estão na natureza, como se escreveu; não é informal, porém, nem psicologicamente expressiva, pois as paixões sofrem codificação retórica, que as regula, distribui e amplifica como outra natureza discursiva (HANSEN, 2004, p.53 – grifos nossos).

Assim, deve-se determinar a natureza da “operação maledicente” no local e época em que foi produzido, bem como as particularidades da codificação utilizada em cada obra de arte que transformam as “paixões” em objetos de natureza discursiva.

Outra observação interessante do pesquisador está na sua análise do caráter “pedagógico” e “moralizante” da sátira. Para ele, esse modo artístico ensina algo por uma teoria da catarse, que nela se articula com o “prazer do entendimento do artifício de sua

convenção e, ainda, de seu efeito” (HANSEN, 2004, p. 55). O espírito satírico se alia, então, à técnica literária, produzindo os efeitos de catarse do reconhecimento da convenção que está sendo satirizada através de estratégias definidas pelo autor. Esse prazer do reconhecimento da técnica se dá em *Pantaleón y las visitadoras* principalmente pelos trechos que satirizam, através da paródia, os documentos oficiais do exército.

Evidencia-se, a partir desse breve levantamento, que o estudo da sátira está ligado também ao estudo ético e à influência objetiva do texto literário na realidade. As disposições estéticas do texto permitem, como disse Hansen, uma catarse através do “prazer do entendimento do artifício de sua convenção”, desconstruindo um discurso específico para erigir ou permitir que se construa outro. O discurso construído posteriormente pode ser diretamente apontado pelo autor, caracterizando uma literatura tendenciosamente pedagógica, ou a sátira pode deixar espaço para que o próprio leitor construa suas novas percepções sobre a realidade figurada, implicando numa maior liberdade interpretativa. Essa segunda forma é a que mais caracteriza a sátira usada nas literaturas recentes.

Tendo estabelecido que o estudo da sátira proposto nesta pesquisa a considera como uma forma específica de perceber a realidade e de expressá-la através de meios estéticos, relacionando-se com a época e o espaço de referência (mas não se limitando a eles) necessita-se definir quais são as características dessa forma específica de percepção e de expressão da realidade.

Uma dessas características, para José Alonso Tórres Freire (2004), professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, é o “jogo tenso entre aparência *versus* essência” e um de seus objetivos é

[...] explicitar os termos em que o segundo discurso (uma essência marcada pelo descaso e violação de normas) se dispersa e é recoberto pelo primeiro (uma aparência enganosa, frequentemente de um indivíduo cumpridor de leis e normas) (FREIRE, 2004, p. 188).

Esse jogo, com um objetivo evidentemente pragmático, não permite uma leitura passiva e contemplativa. Tal jogo é construído de maneira a ativar no leitor as estratégias de reconhecimento do objeto satirizado e da reconstrução, através da reflexão, dos sentidos desse objeto.

O pesquisador afirma ainda que, por conta de seu objetivo de desconstruir uma situação ou uma figura, a sátira tem como elemento mais evidente a iconoclastia, ou seja,

a tentativa de derrubar falsos ídolos. Desconstrói-se e desautoriza-se a figura icônica e sua expressão, seu discurso. Em *Pantaleón y las visitadoras*, o Exército é o grande ídolo responsável por manter tanto a soberania nacional quanto a própria ordem social civil, incluindo aí os parâmetros de moralidade. Tomado como o grande e falso ídolo, ele é desconstruído durante todo o livro através de um processo satírico que vai se pautar, principalmente, na deturpação cômica e paródica dos gêneros extratextuais característicos dessa instituição.

Alguns autores observam as paródias satíricas como uma tendência na literatura latino-americana, que se mostra principalmente por conta do histórico militar nesses países. O pesquisador José Ramón Vilahomat (2010), por exemplo, afirma que essa não é uma tendência que abarca apenas as paródias satíricas, mas todos os chamados *gêneros menores*. Para o autor, essa utilização de gêneros menores é tanto um fenômeno estético quanto uma posição filosófica que vem se aprofundando desde os anos 1970, depois da abertura do “boom” latino-americano com temas marginais, ênfase na oralidade e estruturas ecléticas.

Vilahomat (2010) analisa como a sátira é usada em contexto latino-americano, definindo-a tanto como uma *atitude mental*, que seria “...una especie de supra-género que conecta la obra literaria con un periodo estético y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende”²¹ (2010, p. 7) e como uma forma de exegese epistemológica, “que duda de la capacidad del discurso para producir sentido”²² (2010, p. 7). Nesse sentido, a sátira tem uma relação direta com a produção de sentido voltada para o estabelecimento de uma visão específica e particular da realidade, contrária àquela das aparências, constituindo-se, então, como uma forma de construção de conhecimento, de reflexão tanto filosófica quanto política. As sátiras mostram uma atmosfera contrária ao discurso estabelecido, possibilitando uma nova apreensão e uma nova constituição de sentido. Nas palavras do estudioso, “dicha sátira trata de devolvernos la capacidad de observar la realidad en sus elementos factuales, abstraídos de cualquier construcción lingüística precedente”²³ (VILAHOMAT, 2010, p. 11). A estratégia estilística de desconstrução de discursos institucionalizados, satirizando-os através da ironia, do chiste ou do humor, quando a mente do leitor já se encontra habituada a eles, é recorrente e

²¹ “...uma espécie de supra-gênero que conecta a obra literária com um período estético e com todo o tecido semiótico que a precede e a transcende” (tradução minha).

²² “que duvida da capacidade do discurso para produzir sentido” (tradução minha).

²³ “esta sátira trata de nos devolver a capacidade de observar a realidade em seus elementos fatuais, abstraídos de qualquer construção linguística precedente” (tradução minha).

largamente utilizada nas literaturas produzidas a partir das décadas de 1960 e 1970, como mostra o próprio pesquisador em contexto latino-americano.

Em outro artigo, Vilahomat caracteriza melhor a sátira:

La sátira es primeramente un tipo de expresión artística que parte de una posición escéptica y cínica. Procura entretener a un amplio grupo de lectores para difundir su tesis ideológica. No es generalmente moralizante; pero sí es, sobre todo en su variante menipea, un instrumento de crítica, de análisis y de disección de la realidad que permite a su autor ser una especie de ente ajeno al mundo que tiene como referente objetivo. Pero sobre todo, la sátira menipea es anti-discursiva. Es decir, duda de la capacidad del discurso para reproducir la realidad, por lo que llama la atención sobre los procesos miméticos del lenguaje²⁴ (VILAHOMAT, 2010b, p. 2).

Recapitulando, Vilahomat aponta as seguintes características acerca da sátira: tenciona difundir sua tese ideológica; não é geralmente moralizante, mas sim um instrumento de crítica, de análise e de dissecação da realidade; é antidiscursiva, pois duvida da capacidade do discurso de reproduzir a realidade, criando novas formas de abarcá-la. Assim, a sátira se coloca como uma forma profícua de análise e reflexão sobre a realidade: a literatura satírica traz em si esse traço de observação e desnaturalização de realidades embaçadas por moralidades duvidosas e pela hipocrisia, resultado de um discurso que não consegue se manter na prática, mas continua se difundindo. A paródia, aliada à sátira, acrescenta mais a essa atividade: ela inclui um discurso institucionalizado e o desconstrói, utilizando diretamente a palavra institucionalizada, respeitada e autorizada, para mostrar o absurdo seu próprio absurdo.

Esse é o movimento que o romance *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, faz. Apropriando-se da palavra institucionalizada através da paródia, o romance desconstrói as instituições – o Exército, a Pátria, a Família, Deus – e, através da tensão satírica, mostra o absurdo e a hipocrisia desses discursos sociais.

²⁴ “A sátira é primeiramente um tipo de expressão artística que parte de uma posição cética e cínica. Procura entreter a um amplo grupo de leitores para difundir sua tese ideológica. Não é geralmente moralizante; mas é, sobretudo em sua variante menipeia, um instrumento de crítica de análise e de dissecação da realidade que permite ao seu autor ser uma espécie de ente alheio ao mundo que tem como referente objetivo. Mas, acima de tudo, a sátira menipeia é antidiscursiva. Ou seja, duvida da capacidade do discurso para reproduzir a realidade, e por isso chama a atenção para os processos miméticos da linguagem” (tradução minha).

3.2.1. O narrador satírico: vasos comunicantes e diálogos telescópicos

A estruturação de *Pantaleón y las visitadoras* proporciona um nível de sátira refinado, com mecanismos variados utilizados de formas específicas nos diversos alvos. Alguns desses mecanismos já haviam sido utilizados por Mario Vargas Llosa em romances anteriores, mas com fins não satíricos, também sendo repetidos em obras posteriores.

Os primeiros livros de Mario Vargas Llosa são de uma apuração técnica habilidosa cujo desenvolvimento pode ser percebido na leitura cronológica dos livros. Há uma tendência de a história ser contada por si mesma, através das vozes dos personagens; os narradores se revezam, multiplicando os pontos de vista. Em *La casa verde*, a configuração da história se dá através de conversas de bar, boatos, conjecturas ou relatos acerca dos acontecimentos. O narrador não aparece como o centro desenvolvedor da história; em verdade, não há exatamente uma história central com seus aspectos de verdade definidos, pois a narrativa se baseia nos pontos de vista dos personagens, que opinam, exageram, vacilam na lembrança. Em *Conversación en la catedral* também são os personagens que contam, através de conversas entre si ou de monólogos, a forma como se desenvolveram os acontecimentos.

O romance que conta a si mesmo chega ao seu máximo em *Pantaleón y las visitadoras*. O livro é dividido em: a) narrações das cenas nas formas de vasos comunicantes²⁵, sem transição narrativa entre uma cena e outra; b) descrição dos sonhos de Pantaleón; c) transcrição de documentos diversos, como ofícios, cartas, emissões de programas de rádio e reportagens jornalísticas. O narrador apenas organiza essas estruturas, tendo aparentemente uma participação mínima na constituição da história.

Por conta dessa organização narrativa, a professora da Universidade de Concepción, Maria Luiza Martinez (2008), e a professora e pesquisadora da Universidade de Łódź, Ewa Kobyłecka (2006), concordam que a narrativa de Vargas Llosa como um todo, em especial em *Pantaleón y las visitadoras*, exige uma extensa atividade do leitor, uma colaboração para a construção de sentido do texto. Através da técnica dos diálogos

²⁵ Mario Vargas Llosa discorre sobre os vasos comunicantes em *Cartas a un joven novelista* (1997), utilizando uma cena de *Madame Bovary*. Os vasos comunicantes se dão quando, em uma cena, fatos distintos, em locais e/ou tempos diferentes, são narrados de forma entrelaçada. Esses fatos diferentes são articulados de forma a intercambiar as vivências e estabelecer uma interação, fundindo-se em uma unidade significativa.

telescópicos²⁶ e das cenas superpostas, o narrador que organiza os dados exige que o leitor monte o quebra-cabeça, perceba as diferenças temporais e espaciais e complete as lacunas. Daí decorre que os vários “brancos” deixados entre um documento e outro são de responsabilidade do leitor, que deve preenchê-los, bem como ter certa malícia para observar como o discurso é organizado de forma a influenciar a construção da sátira humorística.

Na primeira parte de *Pantaleón y las visitadoras* já se observa a complexidade que o leitor enfrentará até ligar as cenas e entender como se dá a constante desconstrução de um discurso com a integração de outros. Os personagens e a ambientação são apresentados já em ação, com a atividade do narrador limitando-se a descrever o que está acontecendo no momento, usando o presente do indicativo. O espaço, a posição dos personagens, seu possível caráter e estado de espírito só podem ser conjecturados através dos dados que o narrador dispõe, como expressões faciais, gestos sutis, objetos com os quais entram em contato durante as cenas, mudanças de posição.

Pouco se sabe sobre esse narrador; ele observa as cenas, escolhe os gestos e os interpreta; assemelha-se a um espião, a um *voyeur* atrás de uma cortina:

- Tampoco exageren – **se ruboriza el capitán Pantoja** –. Algunos vicios tendré que no se me conocen.
- Conocemos de usted más que usted mismo – **alza y deposita otra vez en el escritorio un cartapacio el Tigre Collazos** –. Se quedaría bizco si supiera las horas que hemos dedicado a estudiar su vida. Sabemos lo que hizo, lo que no hizo y hasta lo que hará, capitán.
- Podemos recitar su foja de servicios de memoria – **abre el cartapacio, baraja fichas y formularios el general Victoria** [...]”²⁷ (LLOSA, 2010, p. 17).

²⁶ “Quizá el más característico de todos sea uno que ya vimos en *La Casa Verde*: el montaje telescópico de las voces de varios interlocutores en un solo momento, que alcanza aquí una extraordinaria amplitud y maestría; no sólo tenemos el montaje de dos diálogos a través de una voz común (A+B, B+C), sino series de tres o más diálogos (A+B, B+C, C+D) hasta llegar al manejo simultáneo de dieciocho diálogos, lo que crea el efecto de un laberinto verbal que centrifuga los conflictos y las posibilidades de interpretarlos. Es difícil hallar novelas que hayan ido más lejos que ésta en la percepción de los problemas sociales y tan audaces en su experimentación formal” (OVIEDO, 2001, p. 337-338).

“Talvez o mais característico de todos seja um que já vimos em *A Casa Verde*: a montagem telescópica das vozes de vários interlocutores em um só momento, que alcança aqui uma extraordinária amplitude e maestría; não só temos a montagem de dois diálogos através de uma voz comum (A+B, B+C), mas séries de três ou mais diálogos (A+B, B+C, C+D) até chegar ao manejo simultâneo de dezoito diálogos, o que cria um efeito de um labirinto verbal que centrifuga os conflitos e as possibilidades de interpretá-los. É difícil achar romances que tenham ido mais longe que este na percepção dos problemas sociais e tão audazes em sua experimentação formal” (tradução minha).

²⁷– También no exagerem – se ruboriza o Capitão Pantoja –. Devo ter alguns vícios que não são conhecidos.

– Conhecemos do senhor mais que o senhor mesmo – levanta e deposita outra vez na escrivaninha uma pasta o Tigre Collazos –. Ficaria vesgo se soubesse quantas horas dedicamos a estudar sua vida. Sabemos o que fez, o que não fez e até o que fará, capitão.

Apesar de esse narrador parecer ausente, como na tradição flaubertiana de narrativa, a técnica dos vasos comunicantes atesta sua presença constante. As cenas se intercalam de uma maneira muito específica, influenciando no sentido umas das outras e produzindo a sátira e o humor, que são direcionados para alvos específicos.

O trecho transcrito a seguir ilustra a técnica dos vasos comunicantes. A primeira mostra um prefeito reclamando com os generais acerca dos estupros; outra mostra uma das moças estupidadas, Dolores, reconhecendo os agressores e sendo obrigada a escolher um para casamento forçado. Outra cena mostra a reclamação do carpinteiro Adriano Lharque sobre o estupro de sua esposa Cristina; essa cena, por sua vez, se comunica com a fala do radialista Sinchi dando a mesma notícia em uma transmissão e, depois, com a própria senhora Cristina, que foi violada na igreja, dando seu testemunho. A cena retorna, depois, à conversa entre o padre Beltrán e o general Tigre Collazos.

“ – A Luisa Cánepa, mi sirvienta, la violó un sargento, y después un cabo y después un soldado raso – limpia sus anteojos el teniente Bacacorzo –. La cosa le gustó o qué sé yo, mi comandante, pero lo cierto es que ahora se dedica al puterío con el nombre de Pechuga y tiene como cafiche a un marica que le dicen Milcaras.

– Ahora indíqueme con cuál de estas personitas quiere casarse, señorita Dolores – pasea frente a los tres reclutas el coronel Augusto Valdés –. Y el capellán los casa en este instante. Elija, elija, ¿cuál prefiere para papá de su futuro hijito?

– A mi señora la pescaron en la propia iglesia – se mantiene rígido en el borde de la silla el carpintero Adriano Lharque –. No la catedral, sino la del Santo Cristo de Bagazán, señor.

– Así es, queridos radioescuchas – brama el Sinchi –. A esos sacrílegos lascivos no los contuvo el temor a dios ni el respeto debido a Su santa casa ni las nobles canas de esa matrona dignísima, semilla ya de dos generaciones loretanos.

– Comenzaron a jalnearme, ay Jesús mío, querían tumbarme al suelo – llora la señora Cristina –. Se caían de borrachos y hay que oír las lisuras que decían. Delante del altar mayor, se lo juro.

– Al alma más caritativa de todo Loreto, mi general – retumba el padre Beltrán –. ¡La ultrajaron cinco veces!

– Y también a su hijita y a su sobrinita ya su ahijadita, ya lo sé, Scavino – sopla la caspa de sus hombreras el Tigre Collazos –. ¿Pero ese cura Beltrán está con nosotros o con ellos? ¿Es o no capellán del Ejército?”²⁸

(LLOSA, 2010, p. 20-21).

– Podemos recitar sua folha de serviços de memória – abre a pasta, mistura fichas e formulários o General Victoria [...]” (tradução minha).

²⁸ “– Luisa Cánepa, minha criada, foi violada por um sargento, e depois um cabo e depois um soldado raso – limpa seus óculos o Tenente Bacacorzo –. A coisa lhe agradou, ou sei lá, o certo é que agora se dedica à putaria sob o nome de Peituda e tem por cafetão um maricas a quem chama de Milcaras.

Esse tipo de construção possibilita intervenções importantes para a construção de um pensamento específico dentro do texto, a despeito da tentativa do narrador de se ausentar do processo narrativo. Em outro momento, por exemplo, o narrador articula cenas a fim de ridicularizar as ações do exército, aproximando a atividade de agente secreto de Pantaleón aos prostíbulos que ele visitará. Enquanto em casa ele se veste para ir à rua fazer as pesquisas necessárias para organizar o serviço de visitadoras, sua esposa e sua mãe acreditam que ele irá numa missão de espionagem importantíssima:

– De espía, Panta? – se frota las manos, contempla la habitación, murmura cuánto hemos mejorado esta pocilga, ¿no, señora Leonor? Pochita –. ¿Cómo en las películas? Uy, amor, qué emocionante.

– **Dese una vueltecita esta noche por los sitios putañeros de Iquitos – apunta direcciones en la servilleta el teniente Bacacorzo –. El Mao Mao, el 007, El Gato Tuerto, El Sanjuancito. Para familiarizarse con el ambiente. Yo lo acompañaría encantado, pero, ya sabe, las instrucciones de Scavino son terminantes.**

– ¿Adónde tan pije, hijito? – la señora Leonor dice si, nadie la reconocería, Pochita, nos merecemos un premio –. Caramba, cómo te has puesto, hasta corbata. Te vas a asar de calor. ¿Una reunión de alto nivel? ¿De noche? Qué chistoso que estés de agente secreto, Panta. Sí, shhht, shht, me callo (LLOSA, 2010, p. 36).²⁹

– Agora diga-me com qual destas pessoazinhas quer se casar, Srta. Dolores – passeia diante dos três recrutas o Coronel Augusto Valdés –. E o capelão os casa neste instante. Escolha, escolha, qual deles prefere para papai do seu futuro filhinho?

– A minha senhora foi pega na própria igreja – permanece rígido na beira da cadeira o carpinteiro Adriano Lharque –. Não a catedral, mas a de Santo Cristo de Bagazán, senhor.

– Assim é, queridos ouvintes – brama o Sinchi –. A esses sacrílegos lascivos não conteve o temor de Deus nem o respeito devido à sua santa casa nem as nobres cãs dessa matrona digníssima, semente já de duas gerações loretanais.

– Começaram a me cercar, ai, meu Jesus, queriam me jogar no chão – chora a Sra. Cristina –. Caíam de bêbados, precisava ouvir as safadezas que diziam. Diante do altar-mor, eu lhe juro.

– A alma mais caridosa de toda Loreto, meu general! – retumba o Padre Beltrán –. Violaram-na cinco vezes!

– E também sua filhinha e sua sobrinha e sua afilhadinha, já sei, Scavino – sopra a caspa de suas ombreiras o Tigre Collazos –. Mas esse padreco Beltrán está conosco ou com eles? É ou não capelão do Exército?” (tradução minha).

²⁹ “– De espião, Panta? – esfrega as mãos, contempla a casa, murmura quanto temos melhorado este chiqueiro, não é, Sra. Leonor? Pochita –. Como nos filmes? Ui, amor, que emocionante.

– Vá dar uma voltinha esta noite pela zona dos puteiros de Iquitos – anota endereços no guardanapo o Tenente Bacacorzo –. O Mao Mao, o 007, o Gato Zarolho, o São Joãozinho. Para familiarizar-se com o ambiente. Eu o acompanharia encantado, mas, já sabe, as instruções de Scavino são categóricas.

– Aonde vai tão afetado, filhinho? – a Sra. Leonor diz sim, ninguém o reconheceria, Pochita, nós merecemos um prêmio –. Puxa, até gravata botou. Vai se assar com o calor. Uma reunião de alto nível? De noite? Que engraçado você fica de agente secreto, Panta. Sim, psiu, psiu, me calo” (tradução minha).

O narrador que, aparentemente, seria ausente, organiza todas as cenas de forma a passar um juízo de valor específico sobre os fatos. Se as cenas fossem narradas separadamente, de acordo com a narração tradicional, o efeito satírico não seria tão eficiente e não alcançaria os alvos específicos.

Nas partes constituídas por vasos comunicantes fica evidente, também, o contraste dos caracteres dos personagens. Os superiores do exército mentem, são maldosos, maledicentes e com uma moral duvidosa; através dos vasos comunicantes, quando os militares fazem alguma afirmação, outra cena é interposta para desmentir o que foi dito. Por exemplo, ao receberem Pantaleón e apresentarem sua missão, elogiam-no de forma exacerbada, ressaltando que sua missão, por mais estranha que seja, é importantíssima para a manutenção da ordem no Exército. No entanto, outras cenas aparecem mostrando as conversas dos superiores entre si, incomodados com o serviço de visitadoras ou desqualificando Pantaleón.

O próprio exército aparece como motivo de piada entre os generais. O início da conversa entre Pantaleón e seus superiores apresenta as chacotas dos militares sobre o exército e a moral ambígua dos seus membros:

- La presencia de estos jefes es un honor para mí – hace sonar los talones el capitán Pantoja –. Caramba, me deja usted muy intrigado, mi coronel.
- ¿Quiere fumar? – saca una cigarrera, un encendedor el Tigre Collazos –. Pero no se esté ahí parado, tome asiento. ¿Cómo, no fuma?
- Ya ve, por una vez el Servicio de Inteligencia acertó – acaricia una fotocopia el coronel López López –. Tal cual: ni fumador, ni borrachín ni ojo vivo.
- Un oficial sin vicios – se admira el general Victoria –. Ya tenemos quien represente al arma en el Paraíso, junto a santa Rosa y a san Marín de Porres (LLOSA, 2010, p. 17).³⁰

A dificuldade em encontrar alguém sem vícios e correto dentro do Exército é tão grande que os próprios militares fazem troça do fato. Outras situações ilustram a ética deturpada dos militares, como, por exemplo, um soldado que é preso por zoofilia, mas não por violentar uma mulher. Também se observa o discurso de proteção à instituição,

³⁰ “– A presença desses chefes é uma honra para mim – faz soar os calcanhares o Capitão Pantoja –. Puxa, o senhor me deixa muito intrigado, meu coronel.

– Quer fumar? – tira uma cigareira, um isqueiro o Tigre Collazos –. Mas não fique aí de pé, sente-se. Então, não fuma?

– Aí está, uma vez pelo menos o Serviço de Inteligência acertou – acaricia uma fotografia o Coronel López López –. Tal e qual: nem fumante, nem bêbado, nem olho grande.

– Um oficial sem vícios – se admira o General Victoria –. Já temos quem represente a arma no paraíso, junto a Santa Rosa e a San Martin de Porres” (tradução minha).

independente dos crimes cometidos pelos soldados. A própria caracterização dos oficiais é caricatural: são apresentados como bonachões, troceiros, homens que não levam a sério a responsabilidade que possuem.

Outra maneira de satirizar os militares está na forma como conversam sobre os estupros, bem como a reação dos superiores do exército, que se preocupam mais com a imagem da corporação do que com as vítimas. A utilização de eufemismos e a tentativa de minimização dos crimes ficam evidentes no trecho seguinte:

- Sus soldados abusan de nuestras mujeres – estruja su sombrero y pierde la voz el alcalde Paiva Runhuí –. Me perjudicaron a una cuñadita hace pocos meses y la semana pasada casi me perjudican a mi propia esposa.
- Mis soldados no, los de la Nación – hace gestos apaciguadores el general Victoria –. Calma, calma, señor alcalde. El Ejército lamenta muchísimo el percance de su cuñada y hará cuanto pueda para resarcirla.
- ¿Ahora le llaman percance al estupro? – se desconcierta el padre Beltrán –. Porque eso es lo que fue (LLOSA, 2010, p. 19).³¹

O discurso moralista do exército, apelando para a religiosidade e para a moral conservadora, vai de encontro com as ações dos generais, que ao invés de punir, escondem os fatos e tentam remediá-los das piores formas possíveis, como casamentos forçados e disponibilização de prostitutas para os soldados. As contradições das ações tomadas e dos discursos são mostradas de forma dinâmica através da técnica dos vasos comunicantes e diálogos telescópicos: desenvolve-se a sátira ao afirma-se algo para, imediatamente, mostrar alguma outra cena que desconstrói o que foi dito ou mostra a sua falsidade.

O narrador não é, dessa forma, tão ausente como se supõe em uma primeira leitura do livro. Tão malicioso quanto os oficiais que critica, esse narrador escolhe, classifica e organiza as partes da narração de uma forma a emitir interpretações e juízos de valor sobre a realidade do romance. E, tratando-se de uma sátira, essa realidade do romance é reportada para a realidade exterior ao livro, levando o leitor a fazer relações e reflexões sobre os discursos e instituições nele figurados. O uso de nomes de locais e instituições

³¹ “– Seus soldados abusan de nossas mulheres – aperta o chapéu e perde a voz o Prefeito Paiva Runhuí. – Me desgraçaram uma cunhadinha há poucos meses e na semana passada quase desgraçam minha própria esposa.

– Meus soldados não, os da nação – faz gestos apaziguadores o General Victoria –. Calma, calma, senhor prefeito. O Exército lamenta muitíssimo o contratempo de sua cunhada e fará o que puder para ressarcir-la. – Agora chamam contratempo ao estupro? – se transtorna o Padre Beltrán –. Porque foi isso o que houve” (tradução minha).

existentes – Peru, Iquitos, selva amazônica, Exército, Marinha, Aeronáutica – facilitam essa correspondência.

Além dos vasos comunicantes, a sátira se dá também na deturpação da documentação oficial do exército. Através de paródias ácidas, uma outra luz é lançada na burocratização exacerbada, vista como sinal de eficiência; bem como na suposta relevância e seriedade das atividades do exército.

As paródias satíricas dos gêneros extraliterários fazem parte das inversões usadas por Vargas Llosa para denegrir as instituições sociais: As prostitutas se tornam oficiais do exército; o capitão se torna um civil, um cafetão; o exército se transforma em bordel; o bordel se torna uma extensão do exército (Pantaleón tentando regular as atividades sexuais e organiza o sistema de prostituição de forma a dar-lhe uma rotina militar); o sexo se torna o tema principal das correspondências do exército, da marinha e da aeronáutica.

Para entender a sátira feita através das paródias de gêneros extraliterários, é necessário refletir acerca da noção de paródia, bem como especificar as características daquela encontrada em *Pantaleón y las visitadoras*.

3.3. A evolução dos estudos da paródia e seu estado atual

Apesar de estar constantemente presente na literatura, a paródia se configurou de formas diferentes em cada época específica. Da Antiguidade e da Idade Média, passando pela modernidade e chegando na contemporaneidade, suas formas e funções se modificaram bastante. Além disso, o tratamento da paródia pelos estudos estéticos e literários foi definida, durante muito tempo, por sua associação ao riso e à ridicularização do objeto parodiado. Por conta disso, foi considerada como uma forma inferior de arte, sendo estigmatizada.

O julgamento negativo da paródia está ligado à tensão entre riso e seriedade e à associação do primeiro com inferioridade e vulgaridade. Decorre daí que as formas de arte consideradas sérias foram tomadas como superiores e como padrão tanto de escrita quanto de moral. Já na *Arte Poética* de Aristóteles distingue-se tragédia e comédia a partir desse maniqueísmo, sendo que “esta [a comédia] quer representar os homens inferiores, aquela [a tragédia] superiores aos da realidade” (ARISTÓTELES, 2008, p. 40), e em relação às ações, corresponde à sátira a imitação vulgar “de ações de homens vis” (ARISTÓTELES, 2008, p. 43). Sobre o estudo do gênero, o próprio Aristóteles afirma

que a comédia – gênero no qual a sátira era utilizada –, em seus primórdios, não recebeu muita atenção, e por isso seria difícil determinar sua evolução³².

A associação da paródia com o riso definiu muito de sua história posterior. Mikhail Bakhtin (2013), ao estudar o riso na Idade Média e no Renascimento, demonstra que sua existência durante a Idade Média estava atrelada ao popular, considerado vulgar pelas classes detentoras de poder. Havia, por parte da Igreja, uma tolerância relativa em relação aos festejos populares – eminentemente cômicos – a fim de cristianizá-los. Tais festejos se davam, principalmente, através da parodização dos cultos oficiais que, com a maior institucionalização da Igreja, começaram a sofrer restrições. Essas restrições separam o mundo cômico dos cultos oficiais, possibilitando a formação de “seu próprio ninho não-oficial” (BAKHTIN, 2013, p. 71), paralelamente às manifestações da Igreja. Esse “ninho” foi configurado no espaço das festas populares, vistas como inferiores.

As manifestações do riso nesse contexto são extensas e a paródia é uma das mais recorrentes e peculiares. A tradição estética ocidental, que limitou a arte à manifestação do Belo e limitou a própria definição de Belo, não conseguiu se relacionar de forma mais profunda com a paródia, já que ela contraria esses fundamentos estéticos. A visão nobre da obra de arte entra em confronto com a paródia, pois esta não se concentra na figuração dos aspectos elevados da humanidade; pelo contrário, mira exatamente nesses aspectos para desfigurá-los, ridicularizá-los, afastando-se de convenções morais e artísticas.

O pesquisador Affonso Romano de Sant’Anna (1995), em seu estudo sobre a paródia, a paráfrase e categorias afins, chama a atenção para a existência de estratificação das formas literárias desde a *Poética* de Aristóteles, correspondente à estratificação social. Segundo Sant’Anna, já havia aí um enfoque ético, considerando que “a tragédia e a epopeia eram gêneros reservados a descrições mais nobres, enquanto a comédia era o espaço da representação popular” (SANT’ANNA, 1995, p.11). Assim como a comédia, a estigmatização da paródia aconteceu ao lado da estigmatização da classe social à qual ela estava associada.

Sant’Anna ressalta como a paródia se tornou mais presente nas obras modernas, bem como a consonância dessa presença com os aspectos gerais da época em que foram escritas. Segundo ele, a especialização da arte levou ao diálogo com a realidade da própria linguagem. Outras técnicas, como o jornalismo e o cinema, acabaram substituindo a

³² “Quando a comédia já tinha uma forma definida é que os chamados poetas cômicos são lembrados. Desconhece-se, porém, quem introduziu na comédia as máscaras, os prólogos, o número 5 de actores e outras coisas deste género” (ARISTOTELES, 2008, p.46.).

literatura convencional, o que possibilitou maior liberdade para a literatura na exploração de sua própria linguagem. A paródia começa a se tornar frequente também na arte contemporânea, o que para Sant'Anna demonstra que “a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT'ANNA, 1995, p.7). A paródia passa, então, de um estatuto de literatura inferior e limitada à ridicularização a efeito metalinguístico da reflexão da linguagem.

Entretanto, a paródia já havia sido percebida por Mikhail Bakhtin, ainda na década de 1930, como elemento próprio da constituição do romance enquanto gênero. Suas considerações tanto sobre a composição do discurso do romance quanto sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, que sistematizaram uma espécie de história do riso e do cômico, só foram popularizadas em 1970, em harmonia com a emergência de novas formas de arte e o uso intensificado do riso e da paródia na literatura.

As mudanças no campo artístico fizeram com que o fenômeno da paródia fosse observado de outras formas que não apenas aquelas ligadas à sua utilização satírica. Observou-se uma ampliação da sua utilização nas artes e sua correspondência com o espírito da época pós-moderna, levando a novas investigações sobre suas funções na arte contemporânea, como também sobre seus aspectos de sintoma de época. Dos importantes trabalhos feitos sob essa perspectiva destacam-se os livros *Uma teoria da paródia* (1984) e *Poética do pós-modernismo* (1989), de Linda Hutcheon. A paródia aparece, dessa forma, a partir de duas perspectivas: na perspectiva de Bakhtin, enquanto aspecto formador do romance, e na perspectiva de Linda Hutcheon, enquanto gênero próprio da pós-modernidade.

A perspectiva bakhtiniana acerca da paródia enquanto constituidora do romance está no conjunto de ensaios escritos entre 1924 e 1941 e organizados no livro *Questões de Literatura e Estética*, em que Bakhtin (2014) constituiu sua teoria do romance, refletindo sobre a análise estilística desse gênero. Propõe uma nova concepção estética nos estudos literários, já que os estudos feitos na época, segundo ele, estavam limitados às concepções estéticas da poética que, apesar de válidas, não davam conta dos aspectos específicos do romance.

Bakhtin coloca a dificuldade de estudar o romance através da estilística tradicional por ser um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (2014, p. 73), exigindo formas de abordagem diferentes, já que o discurso da estilística tradicional se coloca como um discurso neutro da língua e não abarca a pluralidade de vozes e línguas presentes no romance.

Para o filósofo, a estilística tradicional peca por querer aplicar ao romance as categorizações do estudo dos gêneros poéticos. Nesse tipo de gênero o discurso satisfaz a si mesmo e não exige enunciações alheias; a linguagem se realiza como “algo indubitável, indiscutível, englobante” (2014, p. 94). Tal perspectiva estilística não cabe na especificidade do romance, pois nele há um plano comum onde os vários fenômenos heterogêneos que compõem a linguagem podem ser confrontados dialogicamente. As formas de análise do discurso poético seguiram as peculiaridades de tal discurso e, sendo colocado como principal e superior no conjunto da literatura, elevou-se como modelo de análise e de julgamento para quaisquer fenômenos literários, em detrimento de outras formas de literatura e de análises literárias.

Daí a necessidade de outro olhar e, segundo Bakhtin, de uma nova estilística que contemple o romance nas propriedades do fenômeno. Em seu estudo sobre o discurso no romance, o pesquisador apresenta seu objetivo de “eliminar a ruptura entre o ‘formalismo’ e o ‘ideologismo’ abstratos no estudo do discurso literário” (2014, p. 71). Essa posição amplia as possibilidades do estudo do romance e da reflexão sobre o mesmo dentro de um contexto de produção cultural.

O trabalho de Bakhtin é pertinente nesta discussão porque coloca a paródia como um dos elementos fundadores do gênero. Há, no romance, unidades estilísticas heterogêneas diversas, captadas das diversas vozes sociais da realidade concreta, que são combinadas parodicamente no todo harmonioso da obra literária. Das unidades estilísticas de composição possíveis de serem encontradas no romance, Bakhtin aponta as seguintes como principais:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (*skaz*);
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação, retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (BAKHTIN, 2014, p. 74).

Essas unidades estilísticas são organizadas artisticamente na configuração do romance. Para Bakhtin, a singularidade fundamental da estilística romanesca está na orquestração dessas vozes, desses vários discursos que se mantêm independentes e, ao mesmo tempo, submetem-se à unidade estilística superior do conjunto.

A introdução do plurilinguismo no romance acontece de várias formas e para exemplificá-las Bakhtin escolhe o romance humorístico. Esse tipo de literatura evoca várias camadas de linguagem escrita e falada de seu tempo, geralmente de forma humorístico-paródica, que serão organizadas de acordo com o que o filósofo chama de “consciência linguística, sócio-ideológica e concreta”, ou seja, o autor que se coloca como “literariamente ativo” e, para tanto, faz escolhas estéticas. Para Bakhtin,

[...] o prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem *sob diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo (BAKHTIN, 2014, p. 107).

Há, pois, uma intenção geral que rege o conjunto da obra, ditada por essa consciência literariamente ativa, mas que não apaga as intenções alheias das linguagens utilizadas em sua obra. Essas linguagens convivem no romance e podem se complementar ou contradizer, mas não destroem o plano geral da obra; elas são organizadas num espaço plurilinguístico para reforçar o fundamento estético que o prosador planejou.

A noção de “consciência criativa” de Bakhtin é importante para esta pesquisa, pois supõe uma entidade que organiza de forma intencional o discurso, com vistas a produzir efeitos específicos – orientados pela forma – bem como garante um distanciamento da figura do autor-pessoa sem apagar de todo a sua presença. O plurilinguismo também é um conceito importante, principalmente em sua associação com a paródia, na medida em que os diversos discursos institucionalizados são introduzidos e organizados na realidade do texto para, então, serem desconstruídos.

No caso de *Pantaleón y las Visitadoras*, as paródias dos discursos militar, midiático, religioso, bem como dos gêneros textuais extraliterários que servem de suporte a esses discursos, são organizados de uma forma satírico-humorística. O humor é, inclusive, uma das formas exploradas por Bakhtin e, para ele, é a que melhor permite a introdução do plurilinguismo no romance.

Essa introdução acontece de duas maneiras: a introdução de linguagens e perspectivas ideológico-verbais multiformes; e a utilização de tais linguagens não apenas para refratar a intenção semântica e expressiva do autor, mas também para serem “reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas” (BAKHTIN, 2014, p. 116). Essa “revelação” e

consequente destruição se dá porque tais linguagens já estão constituídas e oficialmente reconhecidas, sendo, segundo o pesquisador, “autoritárias, reacionárias, condenadas à morte e à substituição” (BAKHTIN, 2014, p. 116). Assim, o autor pode utilizar do discurso do autor-suposto (o narrador que seria o “criador” da obra, não identificado com o autor-pessoa) e da opinião pública integrada ironicamente dentro do discurso do narrador.

Outra forma de introdução do plurilinguismo explorada por Bakhtin aparece na organização do discurso dos personagens. Aqui os exemplos são sempre analisados na relação “discurso do personagem” e “refração da intenção do autor”, com o autor se localizando na fala do personagem ou o discurso do personagem sendo inserido na fala do autor. Nesse sentido, tanto personagem quanto autor possuem existências independentes que se tensionam na realidade do romance. A consciência criativa dá autonomia ao personagem, mas acaba refratando sua intenção por conta da própria natureza de sua atividade de criação e de organização de uma realidade heterogênea.

Por fim, Bakhtin apresenta outra forma de introdução e organização do plurilinguismo no romance: os gêneros intercalados. O romance permite a utilização de qualquer gênero em sua estrutura, podendo até defini-lo como um todo. Para o teórico, a presença dos gêneros intercalados pode ser intencional ou totalmente objetal, sendo apenas mostrado como uma “coisa” e sem refratar a intenção do autor.

A utilização de gêneros intercalados, principalmente quando aparecem de forma parodiada, permitem aquele movimento ressaltado por Bakhtin de “revelação” e “destruição” das realidades expressas por determinadas linguagens, principalmente em se tratando de gêneros extraliterários, pois já possuem uma carga valorativa e de significação social muito forte. Além disso, são gêneros que representam instituições e aspectos morais específicos que, quando revelados e “destruídos” através da paródia, dão espaço a reflexões diversas sobre os aspectos da realidade que esse discurso representa.

Bakhtin chega à conclusão de que o discurso plurilinguístico característico do romance é, eminentemente, dialógico, pois se presta à expressão de interlocutores diferentes: “a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor” (BAKHTIN, 2014, p. 127). Ressalta, também, que tal dialogicidade pode se dar em sistemas linguísticos fechados, como nos gêneros poéticos puros, mas não consegue alcançar um desenvolvimento significativo como no romance. Esse desenvolvimento significativo se dá, segundo o autor, por conta de um “laço profundo com as forças do devir histórico, que estratificam a língua” (BAKHTIN, 2014, p. 128), mergulhando nas

raízes propriamente sociolinguísticas dos discursos e das línguas. Ao trazer para o romance as diversas linguagens da realidade concreta, também os aspectos que determinaram as estratificações da linguagem aparecem no texto literário, refratando aspectos axiológicos de acordo com a forma em que foram organizadas no todo da obra.

O autor-pessoa está, dessa forma, vivendo entre a diversidade sociolinguística das diversas linguagens vivas e, para realizar todas as possibilidades do gênero romanesco, deve estar atento a essas vozes, à “diversidade essencial da linguagem real” (BAKHTIN, 2014, p. 129) e de todas as suas implicações sociais. Nas suas palavras,

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo” (BAKHTIN, 2014, p 133).

Nos exemplos dados por Bakhtin, principalmente por se tratar do romance humorístico, é constante a forma da paródia das linguagens correntes através da ironia com vistas à ridicularização de algo ou alguém ligados a essas linguagens. Os seus exemplos, no entanto, datam de fins do século XIX. A escrita literária sofreu diversas mudanças no século XX que influenciaram não apenas no gênero romanesco como um todo, mas também nas formas e funções da paródia. O estudo de Linda Hutcheon (1984, 1989) acerca da paródia na pós-modernidade abarca essas mudanças e coloca o gênero como a forma principal de arte da época.

Quando Bakhtin fala sobre a paródia em *Questões de literatura e estética*, o faz no nível dos discursos correntes e de sua incorporação em outros discursos, principalmente no discurso do narrador ou autor-suposto. Até mesmo ao tratar da parodização, que define o próprio romance enquanto gênero, dá primazia à análise de discursos que se interconectam. Linda Hutcheon, na década de 1980, por conta das mudanças do fenômeno artístico, trata da paródia principalmente em sua vertente intertextual. Não são discursos repetindo o estilo de outros discursos, mas sim objetos de arte que se referem diretamente a outros objetos de arte. Os aspectos da paródia também mudam: enquanto Bakhtin priorizava o aspecto destrutivo da paródia, principalmente aliada ao humor e à ironia, Hutcheon vai ressaltar outras possibilidades de paródia que

não as de aspecto crítico ou destrutivo, como a homenagem ou o louvor a um paradigma anterior.

Linda Hutcheon motiva seu trabalho na observação da constância da paródia nas práticas de arte do século XX, o que exigiu uma reconsideração da sua natureza e da sua função. Em seu estudo, aponta a incorporação do comentário crítico dentro das estruturas das obras e, em maior escala, da autorreflexividade em todas as formas culturais. A paródia aparece, nesse contexto, como “sintoma e como ferramenta crítica do epistema modernista” (ROSE *apud* HUTCHEON, 1989, p. 12).

As formas de arte mudaram bastante das primeiras décadas do século XX, quando da escrita de Bakhtin, até as décadas de 1970/1980. Nesse movimento de transformação e renovação da arte, a paródia que existia inicialmente como elemento formador do gênero romance passou, nesse espaço de tempo, a ser a principal forma de arte do século XX e a se estender por todas as outras artes, o que não foi ignorado pela crítica recente.

O interesse da crítica pela paródia se dá em vários níveis, segundo Hutcheon, assim como sua grande utilização na produção cultural moderna. A autorreflexividade da arte que, em suas palavras, “desconfia da crítica exterior” (HUTCHEON, 1989, p.11), assume um papel importante na crítica e na formação do pensamento das configurações de arte. Além disso, a existência de um público leitor e literato de classe média no século XIX possibilitou aumentar as referências nos textos, utilizando os contemporâneos, mas só no século XX a paródia se tornou o principal modo de construção formal e temática na literatura. E, principalmente, Hutcheon afirma que a paródia “tem uma função hermenêutica, com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON, 1989, p. 13), tornando-se um modelo frutífero para as relações de produção e consumo de cultura em nosso século.

A definição de paródia construída pela pesquisadora se dá em termos pragmáticos e formais:

imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Sua noção de paródia expande as possibilidades de análise do gênero, sem limitar sua execução às obras satíricas ou às simplificações formais, como na definição dada por Genette (*apud* HUTCHEON, 1989, p. 57) (“transformação mínima de um outro texto”).

Como a presente pesquisa não se aproxima totalmente da teoria de Hutcheon, que trata da repetição de obras específicas e reflexão metalinguística sobre a criação artística, a ideia da repetição crítica, que marca a diferença, se coloca como mais pertinente para analisar a paródia dos gêneros extraliterários feita por Mario Vargas Llosa.

A noção de paródia construída por Linda Hutcheon está em consonância com as mudanças no espírito da época que foram refratadas nas manifestações de arte do final do século XX. Acompanhando a afirmação de Lyotard, em que prevalece no mundo pós-moderno uma falta de fé em sistemas que requerem validação extrínseca, Hutcheon mostra que a incorporação do comentário crítico à estrutura da arte acaba se tornando comum, senão uma regra para as configurações de arte atual. A paródia, enquanto forma mais importante de autorreflexividade na modernidade, se configura como “discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13) que aumenta os horizontes da construção e da fruição artísticas.

Assim, quando um texto é trazido para outro contexto, ou seja, “transcontextualizado”, não há domínio de um sobre o outro: a paródia moderna acentua a diferença entre eles, principalmente utilizando o mecanismo da ironia. Hutcheon apresenta duas funções para a ironia: a inversão semântica e a avaliação pragmática. Na primeira, através da dissimulação, tem-se a divisão ou o contraste dos sentidos; na segunda, há um questionar ou um juízo de valor propriamente dito. O pleno funcionamento da ironia está sujeito a um contexto pragmático que depende tanto da presença do autor quanto do leitor. Nos seus termos,

A ironia funciona, pois, quer como antifrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez; permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador. Tal como a paródia, a ironia é também um dos «passos inferenciais» de Eco (1979, 32), um acto interpretativo controlado, evocado pelo texto. Ambas devem ser, portanto, tratadas pragmática e formalmente (HUTCHEON, 1989, p. 73).

Dessa forma, para compreender a paródia e seu alcance pragmático, Linda Hutcheon considera necessário observar todo o ato da enunciação, que vai desde a produção até a recepção contextualizada dos textos produzidos. Inclui, portanto, a “intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica” (1989, p.72). Este movimento condensa o significado de *ethos* utilizado pela pesquisadora, definido como “uma reação intencionada inferida” (HUTCHEON, 1989, p. 76).

Ao considerar todos os elementos do ato enunciativo, Hutcheon abre o campo de investigação da paródia, principalmente no que tange ao seu *ethos* pragmático. A construção de sentido da paródia está relacionada com um contexto e vem de um emissor que, mesmo estando no campo das inferências e não sendo diretamente apontado, existe e constrói o texto para que determinado *ethos* seja ativado.

Em *Pantaléon y las visitadoras*, a paródia acontece a partir de discursos institucionalizados que estão localizados em um espaço e tempo específicos – a realidade peruana da década de 1950, regida pelos militares e constituindo o *ethos* da comunidade através da moral por eles defendida. Além disso, trata-se de uma paródia satírica, estando bastante associada ao contexto do objeto satirizado. Daí a importância da concepção de paródia de Linda Hutcheon, que abrange intencionalidade codificada e competência semiótica. A paródia efetuada em *Pantaleón y las visitadoras* está no campo não da autorreflexividade da arte, mas sim da reflexividade social. Os gêneros parodiados estão em profundo contato com a enunciação, e exigem do leitor não apenas o conhecimento letrado que a paródia analisada por Hutcheon pede, mas um conhecimento social e histórico tanto dos aspectos da realidade objetiva que se quer satirizar, quanto das particularidades dos gêneros parodiados.

Affonso Romano de Sant’Anna (1995) também analisa as novas funções e formas da paródia, relacionando-a com a comédia e classificando-a como liberadora de tensões. No entanto, aproximando as noções de paródia e representação (no sentido psicanalítico de emergência de algo que ficou recalcado e que voltou à tona), ele afirma que a *re-apresentação parodística* “não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos trazendo informações que estavam ocultas” (1995, p.31). Nesse sentido, a paródia proporciona uma “nova e diferente maneira de ler o convencional”, movimento que Sant’Anna classifica como um processo de liberação do discurso e uma tomada de consciência crítica.

Pensando no *ethos* pragmático da paródia, nos termos de Linda Hutcheon, Sant’Anna afirma que a paráfrase teria o efeito do espelho e a paródia teria o efeito da lente. Assim, a paródia

“[...]exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem” (SANT’ANNA, 1995, p.32).

Nesse sentido, a linguagem não é inocente e neutra, não é isenta de significação direcionada. Tal significação é construída nas relações cotidianas e carrega todas as variáveis possíveis que essas relações possuem. A insubordinação contra o simbólico se estende, pois, a todos os âmbitos que a linguagem permeia e nos quais é construída. Há uma relação de influências mútuas, em que realidade configura linguagem e linguagem transforma realidade. A paródia se encaixa como uma das formas de “insubordinação contra o simbólico” que permitem esse movimento.

Hutcheon ressalta que mesmo os formalistas russos consideravam o contexto enunciativo que influenciava a paródia, bem como vários outros estudiosos que mostram a importância da relação do sistema literário com outros sistemas, ou a importância da produção e recepção da paródia. Em suas palavras, “quando o cenário é efetivamente enxertado no texto como acontece na forma da paródia, não se pode evitar esse contextualismo” (1989, p. 36). Isso não quer dizer que o contexto determina a obra; ao contrário, no estudo da literatura importa mostrar as influências mútuas da interação realidade da literatura/realidade objetiva, principalmente no que concerne às construções estéticas.

No caso de *Pantaleón y las visitadoras*, a relação entre realidade da literatura/realidade objetiva, enquanto reconfiguração da linguagem institucionalizada carregada de significação social, se faz mais forte porque não há paródia de outros textos literários, mas sim de gêneros extraliterários. Não há, como recupera Hutcheon, a revisitação de textos do passado; todas as referências são feitas a discursos contemporâneos da época da escrita do texto e a gêneros institucionalizados.

A paródia de *Pantaleón y las visitadoras* tem, pois, uma maior aproximação dos estudos de Bakhtin, já que se debruçam na parodização das linguagens estratificadas na sociedade. Além disso, por estar associado ao humor e à sátira, o livro de Vargas Llosa se aproxima mais do *ethos* pragmático analisado por Bakhtin do que aquele analisado por Linda Hutcheon. No entanto, pensando em como se configura o processo de significação da paródia satírica, o pensamento de Linda Hutcheon sobre o papel do leitor é imprescindível nesta pesquisa.

Dessa forma, ao tratar a sátira enquanto modalidade que define as paródias feitas em *Pantaleón y las visitadoras*, assim como o processo de significação que a paródia exige, se torna pertinente explorar o papel do leitor nessa construção. Entre os pesquisadores já citados neste trabalho, acrescenta-se o estudo de Camila da Silva

Alvarce (2009), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sobre a dissonância na paródia e no riso. Segundo a professora, há um embate de vozes dissonantes nessas estruturas, visto como uma “incongruência entre o ‘pensado’ e a ‘realidade concreta’”. A participação do sujeito leitor é necessária nesse processo, pois é através do seu entendimento dessas vozes em tensão que a ironia, o riso e a paródia irão se concretizar.

3.3.1. *Do autor ao leitor: a dupla configuração da paródia*

Quando o autor parodia um discurso ou certas convenções de forma satírica, algumas questões devem ser colocadas. Primeiramente, o autor possui uma intencionalidade, recuperando aspectos da realidade contemporânea para serem satirizados. Dessa forma, projeta um leitor que irá receber essa paródia satírica. Para conseguir descodificar o texto e fazer as relações necessárias, esse leitor deve possuir os códigos utilizados pelo autor para a produção da obra.

O leitor não é, pois, passivo na leitura da paródia satírica: ele precisa, através das pistas deixadas pelo autor, decodificar os sentidos e as intenções da obra. Dessa forma, através de um processo de ativação da razão para essa descodificação, a paródia satírica se torna um espaço de uso do entendimento, sendo propícia à reflexão e estendendo sua ação para o mundo.

O movimento de valorização do leitor no processo de construção de sentido não se dá somente na questão paródica, mas no romance como um todo por conta de sua natureza plurilinguística. Segundo Bakhtin, somente no romance o meio plurilinguístico de discurso não é dado ao objeto, mas sim “ao âmago do ouvinte, como seu fundo aperceptivo, preche de respostas e objeções” (2014, p. 90). Nesse caso, o encontro com o discurso alheio resulta em uma nova influência específica do estilo.

Linda Hutcheon, ao estudar historiadores da paródia, percebe que eles concordam “que a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar nas competências do leitor (espectador, ouvinte) da paródia” (1989, p. 31). Quando o autor faz referências a outros textos, ele espera que o leitor tenha conhecimento deles. No caso de *Pantaleón y las visitadoras*, as referências são feitas não a outros textos artísticos, mas a textos institucionalizados e outros discursos (midiático, moral, político) que exigem certo conhecimento daquele que lê. A atividade hermenêutica do leitor é, então, necessária para a construção paródica e sua efetivação enquanto efeito estético.

Camila da Silva Alvarce (2009) percebe essa importância do leitor através da análise das semelhanças entre o riso, a paródia e a ironia. Segundo ela, tais modalidades têm em comum, na maior parte das vezes em que são utilizadas, o fato de questionar um modelo maniqueísta, resultando em *tensão* ou *elemento dissonante* que produz discursos polifônicos e conflitantes. Aproximam-se, entre outros fatores, pela contradição, pela ambiguidade e pela tensão.

Assim, para que sejam localizadas as ambiguidades próprias dessas categorias, é necessária a participação do leitor como construtor de sentido. A pesquisadora ressalta que, para que haja a releitura crítica do mundo – consequência imediata das características dessas categorias – a presença do leitor é necessária. Em suas palavras, esse tipo de discurso “ambíguo, paradoxal, contraditório e incongruente – espera do leitor não apenas o sentimento de prazer suscitado pela leitura, mas também a responsabilidade do uso da imaginação e da perspicácia na construção do sentido” (2009, p. 20).

Alvarce observa tanto a paródia quanto a sátira como espaços de reflexão e de conhecimento, exatamente por conta dessa exigência de atividade do leitor. Para ela,

[...] a medida que convidam o sujeito para colaborar na construção de sentido, esses discursos são vias para instaurar um movimento de reflexão e, conseqüentemente, de ampliação do conhecimento e da percepção crítica. As categorias que motivam a presente pesquisa são, pois, exigentes, já que convocam o sujeito, valorizando-o como um ser capaz de assimilar a estrutura contraditória desses discursos por meio o exercício da razão (ALAVARCE, 2009, p.12).

A importância desse exercício da razão e de sua possibilidade através da provocação estética é demonstrada por Alvarce através do trabalho de duas estudiosas, Maria Lúcia P. de Aração e Lúcia Helena. A primeira mostra que existem estruturas ideológicas que invertem o real e tomam seu lugar exatamente por meio da discursividade, instaurando a sua verdade. A segunda aponta o que ela chama de ‘ideologia da seriedade’, resultado do modelo maniqueísta com que operam as normas sociais em nossa cultura. Tal modelo apreende a realidade a partir de esquemas mentais inconciliáveis, de onde a ‘ideologia da seriedade’ teria tomado seu espaço de poder e determinado a validação de comportamentos e interpretações.

A paródia e as demais categorias a ela associadas (ironia, riso, sátira, etc.) provocam efeitos estéticos que invertem a estrutura ideológica dada, possibilitando a constituição de novos sistemas axiológicos. Essa estrutura – a paródia – pode se cristalizar

em modelo e se transformar também numa estrutura ideológica; é o que previu Bakhtin e constatou Linda Hutcheon em seu estudo sobre as formas de arte do século XX.

A desconstrução da linguagem configurada pela paródia e, conseqüentemente, da realidade com a qual ela se relaciona tem o leitor como um dos principais agentes, ao lado do escritor. Linda Hutcheon afirma que o reconhecimento e interpretação da paródia são essenciais a qualquer descrição das suas funções, mas não constituem a totalidade da questão, já que a codificação da intenção é igualmente importante.

[...] a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica (HUTCHEON, 1989, p. 109).

Linda Hutcheon questiona a teoria e a crítica da época, que optam por ignorar a posição do enunciador em nome da intertextualidade. Para a pesquisadora, deve-se considerar tanto a posição quanto o poder do agente enunciador, já que este deixa atos intencionais inscritos no texto. O agente enunciador pode direcionar o leitor para as preocupações morais e sociais do romance, exercendo uma função ideológica e ultrapassando os limites literários do texto. Neste tipo de paródia, o leitor é levado a fazer relações não apenas no nível literário, mas também nos níveis social e ético.

Affonso Romano Sant'Anna (1995) discute essa questão ao tratar da automatização e da desautomatização cultural através dos conceitos de paráfrase e de paródia. Segundo ele, há um jogo que se estabelece entre esses conceitos, sendo o mesmo jogo existente entre automatização e a desautomatização da informação. Assim, a paráfrase corresponderia à automatização, por se configurar como reforço da linguagem conhecida. A paródia, por sua vez, corresponderia à desautomatização, pois contesta esta mesma linguagem. Para que a leitura se estabeleça, precisa-se de um equilíbrio entre esses movimentos, “pois uma sociedade totalmente burocratizada em sua linguagem é vizinha da morte, assim como a sociedade continuamente inovadora se identifica com o caos” (SANT'ANNA, 1995, p. 73).

Dessa forma, o leitor é levado a um estranhamento da linguagem, que é desautomatizada pelo processo paródico. A posição privilegiada do autor, como aquele que vai direcionar essa desautomatização – de forma mais ou menos direta, dependendo da sua escolha estética – carrega os traços ideológicos do seu local de fala.

Toda linguagem se estabelece através de um processo de automatização. E é assim que se aprende e que se ensina qualquer língua. Contudo a tarefa do escritor é exatamente desautomatizar os sintagmas. Ele trabalha no sentido de des/velar (como queriam os metafísicos) ou des/construir (como dizem os estruturalistas). Daí a relação entre “linguagem literária” e “desvio” ou “estranhamento” (SANT’ANNA, 1995, p. 73).

Esse desvelamento não se dá somente em relação à linguagem em si, mas também em relação àquilo a que ela se refere, modificando a carga semântica e pragmática desses referentes. Linda Hutcheon afirma que a paródia, assim como a ironia, “requerem um certo conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) – para ser compreendida ou até para existir” (1989, p.120), valores esses que podem ser reafirmados ou subvertidos, a depender do direcionamento escolhido pela consciência criativa – o autor.

Considerando todos esses fatores, há de se concordar com Linda Hutcheon quando afirma que a teoria literária precisa levar em consideração a situação do texto no mundo, já que o texto não pode fugir ao seu contexto histórico, social e ideológico. A paródia é um gênero que reafirma essa multidimensionalidade da literatura, e sua importância hermenêutica e epistemológica não pode ser negada, já que ela proporciona “a distância crítica que pode gerar contato com o ‘mundo’” (HUTCHEON, 1989, p.133).

O contato explícito com o mundo e a possibilidade de repensá-lo através da construção estética é um movimento próprio da pós-modernidade. Linda Hutcheon (1991) a caracteriza como contraditória, pois tem tanto a presença do passado quanto a sua reelaboração crítica, como deliberadamente histórica e inevitavelmente política. Inscrevendo a paródia como a forma central de arte na pós-modernidade, a literatura promove um retorno crítico, uma reavaliação dos antigos sistemas, mas sem deixar de se relacionar com eles.

A sociedade pós-moderna é, segundo a pesquisadora, a sociedade “do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos” (HUTCHEON, 1991, p. 24). Não há validade, pois, na separação entre arte e vida num contexto de produção estruturado discursivamente. Assim, a paródia

[...] provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistema semânticos

socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico (HUTCHEON, 1991, p.42).

Os movimentos políticos, estéticos e históricos que são ativados na paródia passam, obrigatoriamente, tanto pelo autor, enquanto instância criativa que capta os fenômenos dentro da realidade e escolhe como figurá-los dentro da obra de arte, quanto pelo leitor, destino final da obra e também responsável pela atualização de sentidos no texto literário.

Dessa forma, as parodizações de gêneros extraliterários cumprem funções importantes em *Pantaleón y las visitadoras*: são em sua maioria documentos que por se referirem a discursos já institucionalizados na realidade concreta, fazem com que aconteça o reconhecimento, a comparação e a reflexão sobre esses referentes; introduz o plurilinguismo no romance, apresentando os diversos estratos da sociedade figurada no romance; representando os discursos institucionais, a parodização desses gêneros permite a sátira crítica dos mesmos.

A forma como o escritor escolheu para parodiar os gêneros extraliterários afeta a configuração da narrativa. O narrador reproduz na íntegra os relatórios de atividades feitos por Pantaleón; as cartas que Pochita escreve para sua prima, bem como cartas e bilhetes diversos que são trocados entre os personagens; resoluções dos superiores do exército em resposta aos ofícios de Pantaleón, solicitações e resoluções da marinha e da aeronáutica; informes diversos. A correspondência entre os departamentos do exército é intercalada com cartas, informes, bilhetes e gêneros mais informais. Ao fazer transcrições, há uma apropriação da forma institucionalizada que, ao ser comparada com o conteúdo da realidade da obra e o conteúdo da realidade objetiva, permite a desconstrução de valores associados aos discursos veiculados por essas formas.

A partir do capítulo VII são transcritas emissões de rádio do programa “*La voz del Sinchi*” e o jornal “*El Oriente*”. As emissões de rádio aparecem para ilustrar a reação das pessoas em relação às atividades do Serviço de Visitadoras e a manipulação da opinião pública pela mídia. O jornal e sua longa reportagem mostra como acontece a tragédia do chamado “Ataque de Nauta”, onde o serviço de visitadoras é atacado e se desintegra. A seguir, serão analisadas separadamente as parodizações desses gêneros.

3.3.2. A parodização satírica da correspondência do exército

Em consonância com a ideia de narrador ausente, o narrador de *Pantaleón y las visitadoras* opta pela apresentação direta da correspondência do exército, reproduzindo ofícios, relatórios e demais documentos. Eles são transcritos com todas as propriedades do gênero textual parodiado, como se observa nas figuras a seguir que correspondem ao início e ao final de um desses documentos:

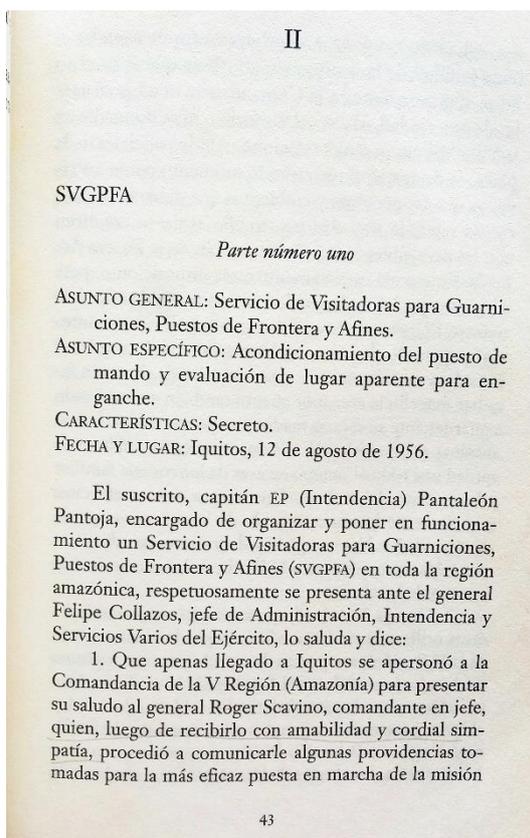


Figura 6- Reprodução de página relativa ao cabeçalho do primeiro ofício (LLOSA, 2010, p. 43).

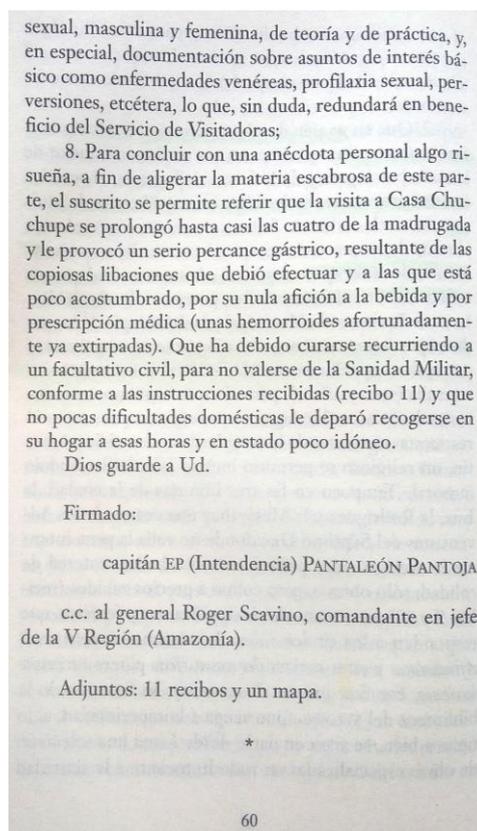


Figura 7- Reprodução da página correspondente ao final do primeiro ofício (LLOSA, 2010, p. 60).

A paródia, nesse caso, se dá através da manutenção da forma do gênero extraliterário e a mudança do seu conteúdo. Assim, através da correspondência militar, discute-se a atividade da prostituição e tudo o que ela implica. Nesse movimento, todo o aparato discursivo do exército, os jargões e clichês, são utilizados para a descrição da atividade de prostituição. A apresentação dessa atividade com a linguagem formal e burocrática constrói a sátira humorística que dá o tom principal da narrativa.

O primeiro documento, um ofício secreto de Pantaleón endereçado para o general Felipe Collazos (*jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército*) a fim de informar os primeiros passos para a criação do serviço de visitadoras, apresenta, ironicamente, a diferença entre os fatos reais (apresentado na cena narrada) e a tentativa de esconder ou amenizar o que realmente aconteceu. Por exemplo, Pantaleón afirma no ofício que foi recebido “*con amabilidad y cordial simpatía*” (LLOSA, 2010, p. 43) pelo general Roger Scavino, comandante da região para a qual foi lotado, o que difere da cena narrada:

- Sé muy bien quién es usted y a qué viene a Iquitos – murmura el general Roger Scavino –. Y, de entrada, le disparo que no me alegra en absoluto su presencia en esa ciudad. Las cosas claras desde el principio, capitán.
- Disculpe, mi general – balbucea el capitán Pantoja –. Debe haber algún malentendido.
- No estoy de acuerdo con el Servicio que viene a organizar – acerca la calva al ventilador y entrecierra un instante los ojos el general Scavino –. Me opuse desde un comienzo y sigo pensando que es una barbaridad. (LLOSA, 2010, p. 28).³³

O efeito cômico dos ofícios concentra-se em maior grau nas falas formais e oficiais utilizadas para descrever o serviço de prostitutas: o local em que as prostitutas serão alocadas recebe o nome de “*puesto de mando y centro logístico (reclutador/proveedor) del Servicio de Visitadoras*”; as atividades de prostituição são chamadas de “*prestaciones*”. O levantamento criterioso de todos os dados necessários para estabelecer a configuração do serviço de prostitutas, também em linguagem técnica e formal, é outra fonte de humor:

- [...]
4. Que una vez acondicionado el emplazamiento, el suscrito ha procedido a levantar diversos mapas y organigramas para distinguir con la mayor exactitud el área que abarcará el SVGPFA, el número potencial de usuarios que tendrá y las rutas que seguirán sus convoyes. Que la primera evaluación topográfica sumaria las siguientes cifras: el Servicio de Visitadoras cubrirá un área aproximada de 400.000 kilómetros cuadrados, que incluye como centros usuarios potenciales a

³³ “– Sei muito bem quem é você e por que veio a Iquitos – murmurou o General Roger Scavino –. E de entrada já lhe comunico que não me alegra, em absoluto, sua presença nesta cidade. Quero as coisas claras, desde o princípio, capitão.

– Desculpe, meu general – balbucia o Capitão Pantoja –. Deve haver algum mal-entendido.

– Não estou de acordo com o serviço que vem organizar – aproxima a careca do ventilador e entrecerra por um instante os olhos o General Scavino –. Eu me opus desde o começo e continuo pensando que é uma barbaridade” (tradução minha)

8 guarniciones, 26 puestos y 45 campamentos, hacia los cuales los medios de comunicación primordiales, a partir del puesto de mando y centro logístico, so el aire y la vía fluvial (vea-se mapa número 1) [...] (LLOSA, 2010, p. 48-49).³⁴

O baixo corporal e elementos escatológicos aparecem constantemente nas correspondências militares, principalmente através de fatos relacionados ao Hermano Francisco e à *Hermandad de la Arca*. Esse núcleo aparece aos poucos durante a história da criação do serviço de visitadoras, cruzando-se com ela totalmente nas partes finais do livro. A *Hermandad de la Arca* é uma seita apocalíptica cujo líder, Hermano Francisco, se faz crucificar em honra ao “*hijo que murió en la cruz*”, servindo-se como oferenda. Com o passar da história, a seita vai crescendo em popularidade e suas ações vão se radicalizando: começam a crucificar insetos, animais maiores e chegam a matar uma criança e uma senhora, também através da crucificação. Tanto a criança quanto a senhora são elevados a mártires e santos da seita.

A associação do escatológico e do baixo corporal ao religioso não se dá apenas em relação à *Hermandad de la Arca*, mas também a outras religiões, como, por exemplo, os estupros que aconteciam dentro das igrejas católicas. Outro exemplo acontece quando, ainda no primeiro ofício, Pantaleón relata sua chegada ao posto de mando indicado para o funcionamento do Serviço de Visitadoras, onde encontra seguidores da Arca que utilizavam o local para as crucificações de animais:

[...] Que, anteriormente, este infortunado local había sido usado por un brujo o curandero, al que los hermanos expulsaron por métodos compulsivos, el maestro Poncio, quien celebraba aquí ceremonias nocturnas con eses cocimiento de cortezas, la ayahuasca, que, al parecer, cura enfermedades y provoca alucinaciones, pero también, lamentablemente, trastornos físicos instantáneos, como abundantes esputos, caudalosos orines y masiva diarrea, excrecencias que, junto con los posteriores cadáveres de animales sacrificados y los muchos gallinazos y alimañas que llegaban hasta aquí imantados por los desperdicios y la carroña, habían convertido este lugar en un verdadero inferno para la vista y el olfato (LLOSA, 2010, p. 47).³⁵

³⁴ “4. Que uma vez acondicionado o local, o subscrito procedeu a levantar diversos mapas e organogramas para distinguir com a maior exatidão a área que abarcará o SVGPFA, o número potencial de usuário que terá e as rotas que seguirão seus comboios.

Que a primeira avaliação topográfica resume as seguintes cifras: o Serviço de Visitadoras cobrirá uma área aproximada de 400.000 quilômetros quadrados, que inclui como centros usuários em potencial 8 Guarnições, 26 Postos e 45 acampamentos, para os quais os meios de comunicação principais, a partir do posto de comando e centro logístico, são o ar e a via fluvial (veja-se mapa número 1) [...]” (tradução minha).

³⁵ “Que, anteriormente, este infortunado local foi usado por um bruxo ou curandeiro que os ‘irmãos’ expulsaram por métodos constringedores, o mestre Poncio, que celebrava aqui cerimônias noturnas com essa infusão de cascas, a ayahuasca, que, parece, cura enfermidades e provoca alucinações, mas também,

Tanto a curandeira através da ayahuasca quanto a *Hermandad de la Arca*, cada uma a seu modo, contribuiu para transformar o galpão em um espaço imundo, a despeito da “pureza” de suas inclinações espirituais. Ironicamente, e no espírito das inversões que aparecem durante toda a narrativa, o espaço ocupado por religiosos foi limpo para que se instalasse o serviço de prostituição.

Além da aproximação entre o baixo corporal e o escatológico com a religiosidade, há também a aproximação entre a atividade sexual e a atividade burocrática. A fim de conseguir a maior eficiência possível nas prestações, Pantaleón faz pesquisas, cálculos, testes, e utiliza de toda a sorte de mecanismos para conseguir sistematizar a atividade sexual e controlá-la. Pela natureza da documentação oficial, Pantaleón é obrigado a relatar os mínimos detalhes de suas ações que são, elas mesmas, organizadas e extremamente objetivas, mas voltadas para assuntos íntimos e pessoais. Por exemplo, para definir o número de usuários do Serviço de Visitadoras, Pantaleón enviou a todas as guarnições um teste que investiga a quantidade de soldados capacitados para “*realizar actividades íntimas de tipo marital normal*”³⁶, para que se excluam “*invertidos, onanistas inveterados, impotentes y apáticos sexuales*”³⁷ (LLOSA, 2010, p. 50). O oficial responsável pela aplicação do teste deve investigar ainda, para que se efetuem os cálculos, as ambições máximas e mínimas de prestações para “*satisfacer las necesidades de su virilidad*”³⁸ (p.50), bem como o tempo que deve durar cada prestação.

Dada a natureza de Pantaleón, que obedece às ordens sem questionar e da forma mais eficiente possível, não é de se estranhar que seus relatórios apresentem tais tipos de descrições das atividades. O que espanta é a seriedade com que os demais oficiais levaram a construção do Serviço de Visitadoras, respondendo à mesma altura e esforçando-se também para que a eficiência do serviço aconteça. Ainda nesse ofício, Pantaleón afirma “*que el suscrito quiere dejar constancia del entusiasmo, la celeridad y la eficacia con que los oficiales de las guarniciones, puestos y campamentos han respondido al test en*

lamentavelmente, transtornos físicos instantâneos, como abundante saliva, caudalosas micções e maciça diarreia, excrescências que, junto com os posteriores cadáveres de animais sacrificados e os muitos galináceos e animais que chegavam até aqui magnetizados pelos desperdícios e a carniça, haviam convertido este local num verdadeiro inferno para a vista e para o olfato” (tradução minha).

³⁶ “realizar atividades íntimas de tipo marital normal” (tradução minha).

³⁷ “invertidos, onanistas, inveterados, impotentes e apáticos sexuais” (tradução minha).

³⁸ “satisfazer as necessidades de sua virilidade” (tradução minha).

cuestión...”³⁹ (LLOSA, 2010, p. 51). Abre-se o questionamento, dessa forma, se nas demais missões a corporação se coloca tão prestativa como no serviço de visitadoras.

A atividade dos demais militares e de outras instâncias das forças armadas aparecem a partir do quarto capítulo, que apresenta várias correspondências entre os oficiais do exército e mostra as primeiras atividades do serviço de visitadoras, bem como as reações do exército em relação a essas atividades. O humor que saía apenas dos ofícios absurdamente detalhistas de Pantaleón se estende, a partir de então, aos escritos dos outros oficiais.

O primeiro documento desse capítulo é uma resolução confidencial do contra-almirante Pedro G. Carrillo, chefe das Forças Fluviais do Amazonas, sobre a disponibilização do barco *Pachitea* para o transporte das visitadoras. O contra-almirante também solicita o serviço de visitadoras para a Força Fluvial do Amazonas, enviando com eficiência o resultado dos testes produzidos por Pantaleón para determinar a quantidade de usuários estimada na força fluvial.

O contra-almirante faz questão de ressaltar que o barco, que tem o nome mudado de *Pachitea* para *Eva*, serviu durante meio século à Armada, e estreou “*con una destacada participación en el conflicto con Colombia de 1910*”⁴⁰ (LLOSA, 2010, p. 100). O contraste cômico se evidencia com a disponibilização de um barco histórico para o serviço de prostituição, bem como a forma orgulhosa com que o contra-almirante descreve a atuação do veículo na guerra.

Da mesma forma age o coronel da Força Aérea Peruana, André Sarmiento Segovia, que disponibiliza o hidroavião Hidro Catalina N. 37, que, segundo ele, trata-se de “[...] *una verdadera reliquia histórica de la FAP, pues fue en esta noble máquina que el 3 de marzo de 1929, el teniente Luis Pedraza Romero unió por primera vez en vuelo directo las ciudades de Iquitos y Yurimaguas*”⁴¹ (LLOSA, 2010, p. 109). O Serviço de Sanidade do Acampamento Militar Vargas Guerra, por sua vez, disponibilizou um treinamento para os enfermeiros cuidarem de possíveis “*domicilio de liendres, chinches, piojos, ladillas y ácaros en general, enfermedades venéreas y afecciones vulvovaginales*

³⁹ “que o subscrito quer registrar o entusiasmo, a celeridade e a eficácia com que os oficiais das guarnições, postos e acampamentos responderam ao teste em questão...” (tradução minha).

⁴⁰ “com uma destacada participação no conflito com a Colômbia em 1910” (tradução minha).

⁴¹ “uma verdadeira relíquia histórica da FAP, pois foi nesta nobre máquina que em 3 de março de 1929, o tenente Luis Pedraza Romero uniu pela primeira vez em voo direto as cidades de Iquitos e Yurimaguas” (tradução minha).

infectocontagiosas en las visitadoras integrantes de los conboyes”⁴² (LLOSA, 2010,, p.110). Observa-se, dessa maneira, que o interesse em usufruir do serviço de visitadoras fez com que as várias instâncias das forças armadas se unissem, garantindo a eficiência do serviço de prostituição. O mesmo não acontece, por exemplo, na luta contra os Irmãos da Arca que começam a se espalhar e preocupar os governos, ou na punição dos soldados estupradores.

Muitos outros exemplos poderiam ser retirados no livro para mostrar como os discursos institucionalizados são escarnecidos através da paródia satírica dos gêneros extraliterários. Como observado anteriormente, o leitor é levado a um estranhamento da linguagem, que é desautomatizada pelo processo paródico. Parodiar satiricamente a linguagem institucionalizada, que simboliza a própria instituição, permite desnaturalizar os discursos que justificam as ações abjetas, condenando a hipocrisia existente na incoerência entre o discurso e a ação.

3.3.3. *As transmissões de rádio e reportagens*

Além das correspondências do exército, o narrador transcreve as emissões radiofônicas do programa “*La Voz del Sinchi*”. A paródia do discurso midiático, com seus jargões, sensacionalismos e exageros, denuncia a manipulação da opinião pública. Há, no discurso do radialista Sinchi, uma estratégia profícua: primeiramente ele cria o sentimento de uniformidade e de comunidade para, posteriormente, começar o processo de formação de opinião. Dominando esse poder, Sinchi começa a extorquir dinheiro e destruir a imagem dos que se colocam contra ele.

A construção da sensação de uniformidade entre os ouvintes da Amazônia peruana se dá através da criação de uma comunidade imaginada entre os ouvintes, evocando emotivamente suas identidades.

[...] para llevar al hombre de la urbe cosmopolita y a la mujer de la lejana tribu que da sus primeros pasos por las rutas de la civilización, al próspero comerciante y al humilde agricultor de la solitaria tahuampa, es decir a todos los que luchan y trabajan por el progreso de nuestra

⁴² “domicílio de lêndeas, percevejos, piolhos, piolhos pubianos e ácaros em geral, doenças venéreas e doenças vulvovaginais infecciosas nas visitadoras integrantes dos comboios” (tradução minha).

indomable Amazonia, treinta minutos de amistad [...]”⁴³ (LLOSA, 2010, p. 206).

Dessa forma, Sinchi consegue criar uma atmosfera de homogeneidade em uma população heterogênea, encobrendo as contradições existentes e se colocando como o ponto de encontro de todas elas, um ponto de encontro que as tem na mesma medida de igualdade e, por isso, as representa.

Outra estratégia para a criação de um sentimento comum de pertencimento é a sessão “*Un poco de cultura*”, em que Sinchi disponibiliza informações sobre cultura geral. Como o próprio radiolocutor fala, tais informações seriam para, “*adentrándonos un poco en nuestro pueblo y nuestra ciudad, amaremos más a nuestra patria y a nuestros compatriotas*”⁴⁴ (LLOSA, 2010, p. 207). Nesse ponto o radialista inclui exageros romantizados sobre aspectos da cidade e sobre a origem da região (*los años de la bonanza del caucho y los grandes pioneros loretanos*⁴⁵), bem como a ideia de que “*cualquier tiempo pasado fue mejor*”⁴⁶. Além da narrativa nacional, pautada nos pioneiros e no passado glorioso, há o discurso de progresso que justifica as incursões na Amazonia. Obviamente as contradições desse processo não são comentadas pelo radiolocutor.

Depois do momento de cultura, inicia-se o quadro “*Comentario del día*”. Essa é a parte do programa utilizada para manipular a opinião pública, manipulação essa que ele utiliza para seus próprios interesses. Sinchi, após tomar conhecimento do serviço de visitadoras, vê uma chance de tirar proveito da situação e extorquir dinheiro de Pantaleón, ameaçando difamá-lo através do seu programa. Com a negativa de Pantaleón, Sinchi começa a atacar o serviço de visitadoras. Sua fala recupera noções da retórica da modernidade (MIGNOLO, 2011, p. 13-14) que, por terem sido apresentadas como positivas e essenciais durante muito tempo, são facilmente aceitas e utilizadas como argumentos incontestáveis. Assim, ao criticar o serviço de visitadoras, Sinchi afirma que “*no nos atemorizan las amenazas, nadie puede subornarnos, nada atajará nuestra cruzada por el progreso, la moralidad, la cultura y el patriotismo peruanista de la*

⁴³ “[...] para levar ao homem da urbe cosmopolita e à mulher da distante tribo, que dá seus primeiros passos pelas rotas da civilização, ao próspero comerciante e ao humilde agricultor da solitária maloca, isto é, a todos os que lutam e trabalham pelo progresso de nossa indomável Amazônia, trinta minutos de amizade [...]” (tradução minha).

⁴⁴ “Adentrando-nos um pouco em nosso povo e nossa cidade, amaremos mais a nossa pátria e a nossos compatriotas” (tradução minha).

⁴⁵ “os anos de bonança da borracha e os grandes pioneiros loretanos” (tradução minha).

⁴⁶ “qualquer tempo passado foi melhor” (tradução minha).

*Amazonia*⁴⁷ (LLOSA, 2010, p. 213). Nesse trecho a atitude hipócrita de Sinchi nos é revelada, pois defende um discurso que entra em contradição com suas ações, pois ele é quem subornou Pantaleón.

Os discursos totalizantes e aceitos com naturalidade impedem a reflexão sobre o assunto, o aprofundamento metafísico sobre sua origem, seu desenrolar e suas consequências. Dessa forma, Sinchi utiliza tais discursos para defender seu posicionamento, mesmo que ele mude de acordo com a conveniência. O trecho a seguir ilustra essa contradição:

[...] el tristemente célebre señor Pantoja, quien no vacila, por su afán de riqueza y explotación, en ofender y agraviar lo más santo que existe, como son la familia, la religión y los cuarteles de los defensores de nuestra integridad territorial y de la soberanía de la patria⁴⁸ (LLOSA, 2010, p.214).

A exploração da vida das pessoas a fim de conseguir audiência feita pela mídia também é figurada durante as entrevistas manipuladoras levadas a cabo pelo radialista. Uma delas acontece com Maclovia, uma das prostitutas do serviço de Pantaleón, e outra com Pochita, sua esposa.

Maclovia é chamada para dar seu testemunho sobre a Pantilândia, como popularmente ficou conhecido o serviço de visitadoras. A mulher, que foi expulsa depois de fugir e se casar com um sargento, é convencida a fazer uma declaração em que, por sua inocência, tanto expõe o serviço de visitadoras como também acaba falando coisas que não eram de interesse de Sinchi, como o fato de querer voltar a trabalhar na Pantilândia por conta da sua organização e dignidade, ao contrário de sua vida na rua, e critica-o por falar mal dos irmãos da Arca. Testemunha, também, sobre a superioridade de trabalhar no serviço de visitadoras em relação ao trabalho da rua, expondo sem querer a corrupção dos policiais: *“Y, además, la tranquilidad de saber que el trabajo es legal, no vivir con el susto de la policía, de que los tiras te caigan encima y te saquen en un minuto lo que has ganado en un mes”*⁴⁹ (LLOSA, 2010, p. 223).

⁴⁷ “ [...] não nos atemorizam as ameaças, ninguém pode nos subornar, nada impedirá nossa cruzada pelo progresso, a moralidade, a cultura e o patriotismo peruano da Amazônia” (tradução minha).

⁴⁸ “ [...] o tristemente célebre senhor Pantoja, que não vacila, por seu afã de riqueza e exploração, em ofender e agravar o mais santo que existe, como são a família, a religião e o quartéis dos defensores de nossa integridade territorial e da soberania da pátria” (tradução minha).

⁴⁹ “E, além disso, a tranquilidade de saber que o trabalho é legal, não viver com o susto da polícia, de que os tiras te caiam em cima e te levem em um minuto o que ganhou em um mês” (tradução minha).

O marido de Maclovia tornou-se apóstolo da arca, fazendo um voto de castidade e abandonando-a. Assim, a ex-visitadora acaba sem marido e sem o trabalho na Pantilândia. Sinchi, depois do relato de Maclovia, afirma que a mesma está errada, não deveria voltar para o serviço de visitadoras, pois agora tem “*la oportunidad de regenerarte y volver a la vida honrada y normal*”⁵⁰ (LLOSA, 2010, p. 228), mas a moça, sem condições nem de se alimentar, não acredita que essa seja uma vida honrada e normal. Mais uma vez acontecem as inversões: a prostituta, em sua simplicidade, mostra aspectos que não são analisados quando se usam os discursos naturalizados como argumentação. A “vida normal” da qual fala Sinchi não o é para Maclovia, que tem que lutar num mundo de variáveis que o radialista não conhece mas, mesmo assim, julga a partir de uma moral duvidosa.

Quando Sinchi entrevista Pochita, esposa de Pantaleón, pode-se ver a metodologia do jornalista para conseguir suas entrevistas, não revelando todos os aspectos da mesma (como foi com Moclavia) ou tendo a surpresa como efeito principal, a qual ele vai adicionar doses de sensacionalismo. Pochita se separa de Pantaleón ao saber de suas atividades e de sua relação com uma das visitadoras e foge com sua filha. Sinchi a surpreende no aeroporto, não avisa que está gravando e tenta fazer uma história baseada na exploração emocional de Pochita.

Outro meio midiático explorado na narrativa é o jornal. A partir do nono capítulo encontra-se a transcrição do número especial do *El Oriente*, dedicado aos acontecimentos do chamado “Assalto de Nauta” e a morte da Brasileira, visitadora amante de Pantaleón.

Nesse momento da narração o tom humorístico que marca o livro até então dá lugar aos acontecimentos trágicos. Um grupo de civis ataca o comboio das visitadoras, a fim de estuprá-las. O plano dos homens era crucificar alguns animais no barco para que, ao ser achado, a culpa fosse colocada nos irmãos da Arca. No entanto, um dos soldados que acompanha o comboio consegue se soltar e avisar à Base de Nauta que, ao chegar no local, acabou trocando tiros com os homens e percebendo-se em menor número, retornaram à base para pedir reforço. No meio do tiroteio, morre Olga Aurellano, a Brasileira. Os homens que assaltaram o barco, cujo plano inicial era crucificar animais para que o ataque fosse associado aos irmãos da Arca, resolvem, então, crucificá-la.

O início do número especial do jornal *El Oriente* se dá com a narrativa do enterro de Olga, que assombra a população por ter sido feito com honras militares. Tratando todo

⁵⁰ “a oportunidade de se regenerar e voltar à vida honrada e normal” (tradução minha).

no negócio das visitadoras como um civil, Pantaleón faz questão de enterrar Olga como um soldado morto em combate, revelando, dessa forma, a ligação do serviço de visitadoras com o exército. Depois da narrativa do enterro, o jornal reproduz a elegia fúnebre que Pantaleón leu no cemitério, em que o capitão lauda a prostituta com todas as honras de um militar.

Segue, então, a reprodução da narrativa do assalto em Nauta. Os detalhes são grotescos e o próprio título da reportagem deixa isso em evidencia: “*El crimen de la Quebrada del Cacique Cocama, minuto a minuto: su cortejo de sangre, pasión, sadismo necrofilico e instintos desbocados*”⁵¹. Essa parte do livro choca-se diretamente com o estilo humorístico e leve que o precede, como pode ser visto no trecho a seguir:

“Viendo que se hallaban en inferioridad de condiciones, los soldados decidieron retornar a Nauta en busca de refuerzos. Al observar que la patrulla se alejaba, los delincuentes, presos del pánico por la muerte ocurrida, mostraron una gran confusión. El primero en reaccionar fue, al parecer, Teófilo Morey, quien exhortó a sus compinches a guardar calma, indicándoles que, mientras la patrulla llegaba a Nauta, tenían tiempo no sólo para huir sino, incluso, completar su plan. Fue entonces cuando alguien – no se ha podido saber quién: el propio Morey, según unos, Fabián Tapayuri según otros – sugirió que clavaran a la Brasileña en vez de un animal [...] Al subir a *Eva*, los soldados se encontraron con un espectáculo escalofriante: mujeres aterrorizadas y semidesnudas que corrían en estado de histeria, algunas con huellas de haber sufrido sevicias en el rostro y en el cuerpo (Pechuga) y, un poco más allá, a unos pasos de la orilla, el bello cuerpo de Olga Arellano Rosaura clavado en el tronco de una lupuna” (LLOSA, 2010, p. 296).⁵²

O homem que planejou o ataque ao comboio das visitadoras foi o ex-prefeito Teófilo Morey que, no início do livro, aparece reclamando dos estupros para os generais do exército. A crítica se coloca, pois, na tensão entre a constante necessidade de defesa dos bons costumes e da moral durante todo o livro e a ação dos defensores, que são incoerentes com os valores que defendem.

⁵¹ “O crime da Quebrada do Cacique Cocama, minuto a minuto: seu cortejo de sangue, paixão, sadismo necrófilo e instintos desbocados” (tradução minha).

⁵² “Vendo que se encontravam em inferioridade de condições, os soldados decidiram retornar a Nauta em busca de reforços. Ao observar que a patrulha se afastava, os delinquentes, presos do pânico em face da morte ocorrida, demonstraram uma grande confusão. O primeiro a reagir foi, ao que parece, Teófilo Morey, que exortou a seus comparsas a guardar calma, indicando-lhes que enquanto a patrulha chegava a Nauta tinham tempo não só para fugir mas, inclusive, para completar seu plano. Foi então quando alguém – não se pôde saber quem: o próprio Morey, segundo uns, Fábio Tapayuri, segundo outros – sugeriu que crucificassem a Brasileira em vez de um animal. [...] Ao subir no *Eva*, os soldados se depararam com um espetáculo de provocar calafrios: mulheres aterrorizadas e seminuas, correndo em estado de histeria, algumas com marcas de abuso físico no rosto e no corpo (Peituda) e, um pouco mais além, a uns passos da margem, o belo corpo de Olga Arellano Rosaura cravado em um tronco de lupuna” (tradução minha).

Os soldados também fizeram algo semelhante. Durante uma visita do comboio na guarnição de Borja, as mulheres foram mantidas em cárcere durante uma semana, obrigadas a fazerem “prestações” aos oficiais superiores, que não são contemplados pelos serviços das visitadoras. No relatório sobre esse “incidente”, Pantaleón afirma que as hélices do hidroavião *Dalila* foram desmontadas propositalmente, não havia chuva (justificativa do atraso do comboio dada pelo chefe da guarnição de Borja) e as visitadoras foram estupradas pelos suboficiais.

A parte perversa desse documento está no discurso administrativo utilizado por Pantaleón, que diminui, quiçá faz desaparecer, a violência sexual

[...] las visitadoras fueron inducidas a conceder prestaciones diarias y repetidas a todos los oficiales y suboficiales de la unidad, en contra del reglamento del SVGPFA que exceptúa de sus beneficios a los mandos altos e intermedios, y sin que dichas prestaciones fueran económicamente retribuidas⁵³ (LLOSA, 2010, p.186).

A fala de Pantaleón sugere que o problema foi a insurgência dos suboficiais, que não podiam usar o serviço, e o fato de as “prestações” não terem sido pagas. Não se considera o horror vivido pelas mulheres, que foram encarceradas e estupradas durante oito dias pelos os oficiais e suboficiais da guarnição. A perversão dos homens que violentaram as mulheres poderia ser questionada nesse momento, mas Pantaleón acredita que isso se sucedeu por causa da “*falta de efectivos de este Servicio*”⁵⁴ (LLOSA, 2010, p.187). Segundo ele, a quantidade de mulheres não é suficiente para cobrir a demanda e “*este racionamiento motiva ansiedad, sentimientos de frustración y, a veces, actos precipitados y lamentables*”⁵⁵ (LLOSA, 2010, p. 187). Como as prostitutas não escrevem, os seus sentimentos em relação aos fatos de abusos não são figurados. Apenas através de outras vozes e da manipulação de outros (como dos jornalistas e do radialista Sichi) é que seus testemunhos aparecem, mas de forma alterada de acordo com a conveniência do meio de veiculação da informação.

Retornando para os acontecimentos narrados no jornal *El Oriente*, ressalta-se mais uma inversão: a Brasileira que foi, durante muito tempo, julgada por ser prostituta, é

⁵³ “[...] as visitadoras foram induzidas a conceder prestações diárias e repetidas a todos os oficiais e suboficiais da unidade, indo contra o regulamento do SVGPFA que exclui de seus benefícios os altos cargos e intermediários, e sem que as ditas prestações fossem economicamente retribuídas” (tradução minha).

⁵⁴ “falta de efetivos desse serviço” (tradução minha).

⁵⁵ “este racionamento motiva ansiedade, sentimentos de frustração e, às vezes, atos precipitados e lamentáveis” (tradução minha).

redimida: o jornal conta a história de sua vida, justificando o seu comportamento através infância dura que enfrentou. Os irmãos da arca, por sua vez, a transformaram em santa e mártir.

A utilização do formato do jornal é pertinente para a narração dos acontecimentos trágicos do livro, pois justifica o detalhamento de todos os fatos e permite mostrar como o público recebeu as notícias da associação do serviço de visitadoras com o Exército. Além disso, é possível fazer um jogo semelhante àquele dos vasos comunicantes: a versão que se apresenta para o público é cheia de vícios e mentiras, que são desconstruídos através do acesso que o leitor tem às cenas organizadas anteriormente pelo narrador e à correspondência oficial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recorrendo à teoria sinérgica do físico teórico Hermann Haken, podemos dizer que vivemos num sistema visual muito instável em que a mínima flutuação da nossa percepção visual provoca rupturas na simetria do que vemos. Assim, olhando a mesma figura, ora vemos um vaso grego branco recortado sobre um fundo preto, ora vemos dois rostos gregos de perfil, frente a frente, recortados sobre um fundo branco. Qual das imagens é verdadeira? Ambas e nenhuma. É esta a ambiguidade e a complexidade da situação do tempo presente, um tempo de transição, síncrone com muita coisa que está além ou aquém dele, mas descompassado em relação a tudo o que o habita.

Boaventura de Sousa Santos (1998, n.p.)

A literatura enquanto espaço epistemológico é um campo de pesquisa vasto, dada a variedade de experiências estéticas existentes. Cada uma dessas experiências, unidas ao conteúdo e ao campo literário como um todo, propicia uma investigação mais profunda do próprio objeto literário e de como ele se insere na subjetividade do leitor e na realidade do próprio mundo, enquanto produto cultural que influencia e é influenciado pelos vários âmbitos da ação humana. Analisar a maneira como as manifestações estéticas proporcionam a construção de saberes, principalmente daqueles voltados para a condição humana e suas relações no mundo e com o mundo, permite alargar os sentidos da obra de arte literária.

Os problemas das sociedades atuais são específicos e pedem respostas e ações também específicas. Em uma época em que não se aceita mais uma verdade absoluta, tampouco uma forma verdadeira e única de representação das coisas – já que o próprio conceito de verdade foi problematizado – a literatura acaba, então, por transformar sua forma de abordar os fenômenos, em consonância com o espírito do tempo.

Dentre os vários elementos estéticos presentes na literatura, a sátira e a paródia se mostram profícuas para o estudo da arte literária enquanto espaço de construção de conhecimento, pois se relacionam intimamente com a realidade extraliterária, tendo sido, inclusive, relegadas a segundo plano dentro da crítica e da teoria por conta desta ligação. A importância da relação obra literária/mundo, que vem sendo valorizada na crítica recente, é resultado de uma nova percepção social e cultural, em que se evidencia e se aceita essa influência.

A sátira e a paródia foram escolhidas nesta pesquisa para se discorrer sobre a literatura enquanto espaço epistemológico porque ambas possuem uma relação especial com a realidade e com outros discursos não literários. Elas se referem, geralmente, a fenômenos extraliterários que são repensados e trazidos para o texto literário, transfigurados em elementos estéticos. No caso do livro *Pantaleón y las visitadoras*, esse movimento se dá através da própria natureza destas manifestações. A paródia recupera discursos e gêneros textuais que carregam os valores específicos das instituições que representam. Ao utilizar uma forma cristalizada para abordar um novo conteúdo, com intenções satíricas, a paródia possibilita uma outra relação do leitor com os discursos naturalizados.

O movimento epistemológico se dá tanto a partir do autor, enquanto sujeito histórico e consciência criativa que, partindo de uma realidade reconhecível, capta os questionamentos humanos e os transpõe esteticamente para a realidade literária; quanto a partir do leitor, que atualiza os sentidos do texto literário através da atividade da leitura.

Estabeleceu-se, desta forma, a noção de conhecimento que a literatura proporciona, bem como as questões de valorização de um tipo de conhecimento em detrimento de outros. O conhecimento da literatura não se dá pelo nível de informação documental que o texto carrega, mas sim pelos recursos estilísticos, pelas formas de narração, pelas escolhas linguísticas, pelas imagens criadas. São esses recursos estilísticos que viabilizam à literatura a provocação de uma elaboração mental específica que se relacionará com a realidade de forma especial, geralmente não abarcada ou dificilmente conseguida pelo pensamento objetivo. A emergência e a aceitação de novas concepções de conhecimento têm deixado a academia mais aberta a esse tipo de exploração, além de ter valorizado mais as pesquisas que trabalham com os desdobramentos do discurso, seja ele literário ou não.

O livro de Mario Vargas Llosa se configurou como um objeto oportuno para esta análise, pois combina os aspectos estéticos, éticos e epistemológicos de forma singular. *Pantaleón y las visitadoras* se destaca tanto em relação ao conjunto da obra de Mario Vargas Llosa, marcando um momento de ruptura no projeto estético do escritor, quanto individualmente. Apesar das inovações estéticas, Mario Vargas Llosa continua problematizando um mote já presente em suas obras anteriores: as verdades naturalizadas que obrigam os seres humanos a viverem o *paradoxo da doxa*, a se manterem em condições específicas de dominação apesar das condições intoleráveis.

No *corpus* dessa pesquisa estão fortemente presentes os discursos de nação, família, moralidade, superioridade do exército, que foram apresentados positivamente durante um longo tempo para a sociedade e naturalizados como certos e absolutos. Quando acontece o processo de naturalização, perceber as contradições entre discurso e sua efetividade na vida prática se torna mais difícil e exige mais esforço dos sujeitos. Daí a importância do elemento estético, que ativa novas áreas de cognição e permite outros olhares para esse tipo de construção.

Reiterando que os movimentos políticos, estéticos e históricos que são ativados na paródia passam, obrigatoriamente, tanto pelo autor, enquanto instância criativa que capta os fenômenos dentro da realidade e escolhe como figurá-los dentro da obra de arte, quanto pelo leitor, destino final da obra e também responsável pela atualização de sentidos no texto literário, estabelecem-se as funções epistemológicas cumpridas pela parodização satírica dos gêneros extraliterários em *Pantaleón y las visitadoras*: são em sua maioria documentos que por se referirem a discursos já institucionalizados na realidade concreta, fazem com que aconteça o reconhecimento, a comparação e a reflexão sobre esses referentes; introduz o plurilinguismo no romance, apresentando os diversos estratos da sociedade figurada no romance; representando os discursos institucionais, a parodização desses gêneros permite a sátira crítica dos mesmos.

Assim, a forma como o escritor escolheu parodiar os gêneros extraliterários afeta a configuração da narrativa, bem como o movimento epistemológico levado a cabo pelo leitor. Nas transcrições dos documentos, há uma apropriação da forma institucionalizada que, ao ser comparada com o conteúdo da realidade da obra e o conteúdo da realidade objetiva, permite a desconstrução de valores associados aos discursos veiculados por essas formas. Está feito, pois, o caminho que leva do autor enquanto consciência criativa ao leitor, que atualiza sentidos e faz as reflexões.

As implicações positivas que esse olhar pode trazer não apenas para a crítica, mas também para o ensino da literatura, são enormes. Apesar de um forte movimento para a mudança do ensino da literatura que, no Brasil, geralmente está limitado a dados biográficos e informações gerais sobre aspectos das escolas literárias, ainda é necessário se buscar práticas pedagógicas que permitam, através da exploração dos elementos estéticos, chegar a uma reflexão ampliada sobre o objeto literário.

Dada a diversidade de expressões estéticas e de temas, as possibilidades de explorar o aspecto epistemológico em sala de aula são vastas, assim como na crítica e na teoria. Esse é, pois, um assunto que não se esgota nessa pesquisa; ao contrário, apresenta

a necessidade de fazê-lo com outras manifestações estéticas, expandindo os estudos nesta perspectiva, bem como o raio de ação da própria literatura.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.
- _____. **Questões de literatura e estética: teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARRETO, L. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: DCL, 2005.
- BARROSO, Maria Veralice. **A obra romanesca de Mila Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan**. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, 2013.
- BARROSO, Wilton. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In **Colóquio: Filosofia e Literatura**, São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- BOLAÑO, Roberto. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e Cultura**. 24 (9): 803-809, set, 1972.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.
- COGGIOLA, OSVALDO. **O Ciclo Militar na América do Sul**. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2014/03/24/o-ciclo-militar-na-america-do-sul/>. Acesso em 11 de jul. de 2016.
- COSTA, Claudio Ferreira. A definição tradicional de conhecimento. In: **Princípios**, ano 04, n 05, p. 63-102, 1997.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Os motivos da sátira romana**. Marília: Alfa, 1968.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

FREIRE, José Alonso Tórres. Um diálogo explosivo: sátira, paródia e história. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 187-203, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism: four essays**. Princeton University Press: New Jersey, 1973.

G1. “Jovem gay registra ocorrência após ser ameaçado de morte pelo pai”. Disponível em: <http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2016/05/jovem-gay-registra-ocorrencia-apos-ser-ameacado-de-morte-pelo-pai.html> , Acesso em 24 de nov. de 2016.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte**. Lisboa: Gradiva, 2006.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Atelie Editorial, 2004.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I**. Trad. de Marco Aurélio Werle. 2ª. ed; 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. **Cursos de Estética II**. Trad.de Marco Aurélio Werle, Oliver Toller. 1ª ed; 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2014.

HUTCHEON, Linda . **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Edições70: Lisboa, 1989.

JAPIASSÚ, Hilton. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

KOBYŁECKA, Ewa. Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes. **Hipertexto**, nº. 4, pp. 60-64, 2006. Disponível em < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2054219>>. Acesso em 27 de mar. de 2016.

LÁZARO, Luis Alberto. El espíritu satírico en la novela británica contemporánea: Menipo redivivo. In: GALVÁN REULA, F. **Márgenes y Centros en la Literatura Británica Actual**. p. 93-119. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 2000.

LLERA, José Antonio. Prolegómenos para una teoría de la sátira. In: **Tropelías**, v. 9-10, pp. 281-293, Universidad de Zaragoza: Departamento de Lingüística General e Hispánica, 1999.

LLOSA, Mario Vargas. **La orgía perpetua**: Flaubert y “Madame Bovary”. Madrid: Taurus, 1975.

_____. **Contra Vento e Maré**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1985.

_____. **Pantaleón y las visitadoras**. 7ª ed., Madrid: Punto de Lectura, 2010.

MARTÍNEZ, María Luisa. **La fuga del narrador disciplinario en Pantaleón y las Visitadoras**. Concepción: Universidade de Concepción, 2008. Disponível em: <http://www.udec.cl/mecesup/?opc=105> . Acesso em 27 de mar. de 2016.

MATOS, Gregório de. **Seleção de Obras Poéticas**. Texto-base digitalizado por: Projecto Vercial - Literatura Portuguesa, OPSIS Multimédia com o apoio do Projecto Geira, 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000119.pdf> , Acesso em 12 de nov. de 2016.

METRÓPOLES. “Médico ofende lésbicas e diz que “viado, gay, se pegar, tem que matar”. Disponível em <http://www.metropoles.com/brasil/medico-ofende-lesbicas-e-diz-que-viado-gay-se-pegar-tem-que-matar>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

MIGNOLO, W. D. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Durham & London: Duke University Press, 2011.

MORA, Carlos de Miguel. A paródia literária no Corpus Priapeorum. In: Carlos de Miguel Mora (coord.) **Sátira, paródia e caricatura**: da Antiguidade aos nossos dias, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 159-177.

MOROTE, Herbert. **El Militarismo en el Perú: Un mal comienzo 1821-1827**. Lima: Jaime Campodonico, 2003.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana V 4**. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PAULINO, I. R.. A estética e a epistemologia do romance: uma proposta de leitura constituída de sensibilidade e entendimento. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades** (UnB), v. xvi, 2013. Disponível em: < <http://www.periodicos.unb.br/index.php/intercambio/article/view/13199/0>>, Acesso em 01 de nov. de 2016.

PRAGMATISMO POLÍTICO. “Pai mata filho e comete suicídio após divergências sobre ocupações contra a PEC.”. Disponível em <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2016/11/pai-mata-filho-e-comete-suicidio-apos-divergencias-sobre-ocupacoes-contrape.html>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

RÉGIS, Sônia. Literatura e conhecimento. In: **Galáxia Revista Transdisciplinar de Comunicação Semiótica e Cultura**. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. N.1, p. 197-206, São Paulo: EDUC, 2001.

REVISTA LADO A. “Pai espanca filho depois que ele revela ser gay em São Paulo”. Disponível em : <http://revistaladoa.com.br/2016/03/noticias/pai-espanca-filho-depois-que-ele-revela-ser-gay-em-sao-paulo>, Acesso em 24 de nov. de 2016.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Campinas, SP : Papius, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. Arte e Conhecimento. In: **Manuscrita**. Revista de Crítica Genética, n. 4, São Paulo, 1993, p. 108-126. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/854/771>, Acesso em 01 de nov. de 2016.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as Ciências. In: **Estudos Avançados**. vol.2 no.2 São Paulo May/Aug. 1988. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007, Acesso em 28 de dez. de 2016.

SCHELLING, Friedrich. **Obras escolhidas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Iluminuras: São Paulo, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do Belo**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SHAFTESBURY. **Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times**. 3 vols. Vol. 1. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a Sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: **Revista Fragmentos**, v. 7, n. 2, p. 7-27. Florianópolis, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6014>, Acesso em 09 de jul. de 2016.

SWIFT, Jonathan. “A modest proposal”. In: **Gulliver’s Travels and Other Writings**. Boston: Houghton Mifflin, 2004.

VASCONCELOS, Lúcio Flávio. Ditadura militar e reformismo no Peru (1968-1975). In: **sÆculum - Revista de História**, nº 32, p. 127-144; João Pessoa, jan./jun. 2015.

VILAHOMAT, José Ramón. “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual”. In: **Espéculo. Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madri, 2010a.

_____. "Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a los orígenes". In: **Pterodáctilo**: Revista de Arte, Literatura y Linguística, University of Texas at Austin, n. 9, outono de 2010b.