

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
LETRAS/CCHLA**

BRUNA RAFAELLE DE JESUS LOPES

LA CIUDAD Y LOS PERROS:
o adestramento do sujeito na instituição militar

NATAL – RN
2015

BRUNA RAFAELLE DE JESUS LOPES

LA CIUDAD Y LOS PERROS:

o adestramento do sujeito na instituição militar

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura comparada sob a orientação do Prof. Dr. Gerardo Andrés Godoy Farjado.

NATAL – RN

2015

UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede
Catalogação da Publicação na Fonte

Lopes, Bruna Rafaelle de Jesus.

La ciudad y los perros: o adestramento do sujeito na instituição militar
/ Bruna Rafaelle de Jesus Lopes. - Natal, RN, 2016.
207 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Gerardo Andrés Godoy Fajardo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

1. Militarismo – Dissertação. 2. *La ciudad y los perros* – Dissertação. 3. Vargas Llosa – Crítica e interpretação - Dissertação. 4. Instituição Militar – Dissertação. 5. Estruturas de poder – Dissertação. I. Fajardo, Gerardo Andrés Godoy. II. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 355.231.1

BRUNA RAFAELLE DE JESUS LOPES

LA CIUDAD Y LOS PERROS: o adestramento do sujeito na instituição militar

Dissertação apresentada à banca de defesa do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, vinculada à linha de pesquisa *Literatura e memória cultural*, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, e considerada aprovada com indicação para publicação pela banca examinadora constituída pelo professor orientador e membros abaixo mencionados.

Data: 29/02/2016

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gerardo Andrés Godoy Fajardo

(Orientador – Presidente)

Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior

(Membro interno)

Profa. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa

(Membro externo)

DEDICATÓRIA

Aos meus avós, por todo amor,
Josefa de Jesus Campos e Evandro Silveira Campos

AGRADECIMENTOS

A Deus pela inspiração e consolo que a fé pode me dar.

Aos meus pais, minha mãe Sônia Cristina de Jesus Lopes e meu pai Antônio Rodrigues Lopes Filho, que são meu abrigo e meu bem maior nessa terra. Sou grata pelo amor incondicional e pela confiança recebida diariamente.

Ao meu irmão, Lucas Rafael de Jesus Lopes, pelas palavras de incentivo durante essa etapa e pelo zelo e carinho que tanto alegram meu coração.

Ao meu noivo, Jucaa Klosouski de Almeida, por estar sempre presente, amparando minhas angústias e comemorando minhas conquistas com toda sinceridade que há, por toda dedicação e por todo amor.

Ao meu orientador Prof. Dr. Gerardo Andrés Godoy Fajardo, pelos ensinamentos que tornam possíveis este trabalho, pelos esclarecimentos que me dão confiança e me motivam a investir em novos projetos, pela oportunidade de chegar até aqui e pelos grupos de estudos imensamente produtivos e orientadores.

À família que a vida me deu, meus amigos, que tiveram grandiosa participação nessa conquista.

Aos amigos ouvintes (que me ouvem academicamente e ouvem meu coração) que me enchem de força e me concedem a generosa alegria que a vida exige para seguir em frente, escolho como representantes dois nomes: Michel Fontoura e Natália Moura, tratam-se do presente mais lindo que a graduação de Letras me deu.

Aos amigos de longas datas, que de algum modo se fazem presente aqui, no que sou hoje, especialmente Daísa Alves, a primeira pessoa a quem chamei de amiga nessa terra potiguar, companheira presente e afetuosa desde as salas de aula do CEFET-RN, hoje IFRN – instituição que me deu novas perspectivas de vida e novos ciclos de amizade, que se mantêm sólidos até hoje, amigos aos quais também sou grata. Obrigada à família PCT e à Brothagem, fortes laços cefetianos.

Aos amigos que exercem papel de psicólogos, ouvem meus problemas, meu coração e sempre me enchem de sabedoria: Eleni Araújo, Lorena Lima e Paulo Rannier.

Amigas e amigos do cotidiano, por encher os meus dias de sorrisos: Aurélio Oliveira, Camila Desidério, Charlyene Souza, Erica Poliana, Ester Cavalcanti, Fabiana Medeiros, Lisane Mariádne e Lígia Maria.

À amiga que se faz presente independente do percurso que a vida faça, ela sempre permanece ocupando o mesmo local especial de sempre, Raquel Ramos de Jesus.

Aos meus caríssimos colegas de grupo de estudo, Yane Ramalho, Cristiane Andrade, Andrew Yan e Sheila Silva, pelos encontros de orientação, pela prestatividade e pela enriquecedora convivência durante esses quase três anos.

Aos importantíssimos professores da banca de qualificação, Prof. Dr. Francisco Ernesto Zaragoza Zaldivar e Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior (com quem tive o prazer de aprender a beleza da docência), pela dedicada leitura e orientações que ajudaram tão pontualmente a dar prosseguimento a esta dissertação, que só é o que é hoje graças ao olhar desses, juntamente com o do meu orientador.

Aos professores da banca de defesa, Prof. Dr. Antônio Fernandes de Medeiros Júnior e Prof. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa, pela aceitação ao convite do trabalho minucioso de ler estas páginas, pelos levantamentos finais e pelas sugestões indispensáveis para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

Às revisoras deste texto, Daísa Alves (mais uma vez) e Nadjara Martins, que prontamente se dispuseram a participar do, até então, maior trabalho acadêmico da minha vida.

Aos tradutores e amigos, Bruna Oliveira (que a vida fez dela, além de amiga do colegial, minha professora), e Marcos Vinicyus (um amigo e irmão, de coração enorme, que posso contar sempre), que igualmente se dedicaram ao meu texto com tanto zelo.

Embora as limitações que este trabalho possa apresentar sejam apenas da minha responsabilidade, os acertos seguramente se devem às sugestões de todos os

colaboradores desta dissertação: pelas reflexões, leituras e tempo dedicado. Por isso, sou eternamente grata a quem, aqui nomeado ou não, fez-se presente no percurso dessas linhas.

Muito obrigada!

Certamente, nada disso é importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem. (Sartre, 1948a: 294)

RESUMO

Este estudo tem por *corpus* a obra literária *La ciudad y los Perros*, publicada em 1963, do autor peruano Mario Vargas Llosa. A narrativa traz o cotidiano dos cadetes do Colégio Militar Leoncio Prado, colégio que não existe somente na ficção, mas é referência em Lima, Peru, instituição da qual Vargas Llosa foi aluno. O foco da análise consiste em como a literatura aborda a formação do sujeito nas instituições militares, levando em consideração as relações de poder que conduzem o funcionamento do colégio, visto que há dois códigos norteadores, o dos alunos e o da própria instituição, ambos machistas. Para tanto, pautamos nossa pesquisa nos postulados de Foucault (2013), já que o teórico se debruça sobre o poder, a disciplina e os *corpos dóceis*, conceitos de extrema importância para este estudo. Bakhtin (1997) também fomenta nosso trabalho no que se refere à construção das personagens, assim como na análise sobre a *polifonia* – conceito desenvolvido pelo teórico russo e que auxiliam na interpretação da obra de Vargas Llosa. Outro teórico que embasa esta pesquisa é Antonio Candido (2000). A dissertação fundamenta-se no que ele define como crítica integrativa ou dialética, em que os elementos sociais estão inseridos na obra como um elemento estético intrínseco a ela. Sendo assim, o estudo aqui desenvolvido traz uma análise a partir da abordagem da crítica literária sócio-histórica. A pesquisa apontou que a obra do peruano apresenta uma personagem que adquire um caráter polifônico, o que permite não só sua própria construção, mas a construção de reflexões valorativas do homem, assim o autor direciona isso para a denúncia da realidade militar. A partir desse desvelamento da vida militar e da sociedade peruana dentro do contexto histórico em que a obra foi escrita, a pesquisa mostra o processo de (de)formação do homem dentro dos muros do quartel, a partir da investigação das vozes narradoras.

Palavras-chave: *La ciudad y los Perros*. Vargas Llosa. Instituição militar. Estruturas de Poder.

ABSTRACT

The *corpus* of this study is the literary work *La ciudad y los Perros*, published in 1963, written by the Peruvian author Mario Vargas Llosa. The narrative reports about the cadets' daily life from a Military School called Leoncio Prado, which does not exist only in fiction, however, is a reference in Lima, Peru, institution that Vargas Llosa was a student. The focus of the analysis is how the literature deals with the formation in military institutions, taking into account the power relations that lead the operation of the school, once there are two guiding codes, one from the students and the other from the institution itself, both sexist. Therefore, we based our research on Foucault's postulates (2013), as he focuses are on power, discipline and docile bodies, which are concepts with extreme importance for the analysis proposed to be done. Likewise, Bakhtin (1997) promotes our research, referring to the construction of the characters, as well as the analysis of *polyphony*, which are concepts developed by this Russian theorist that help us with the interpretation of Llosa's work. Another theorist that underlies our research is Antonio Candido (2000), basing this study on his definition of integrative or dialectical criticism, in which social elements are inserted in the work as an aesthetic element intrinsic to it. Thus, this study presents an analysis from the approach to literary criticism of socio-historical basis. The survey showed that the Peruvian's literary work presents a personage who acquires a polyphonic character, which allows not only its own construction, but also the construction of evaluative reflections of man, thus the author directs it to the denunciation of military reality. From this unveiling of military life and the Peruvian society in the historical context in which the work was written, the research shows the process of (de)formation of man within the barracks walls, from the investigation of narrators voices.

Keywords: *La ciudad y los Perros*. Vargas Llosa. Military Institution. Power Structures.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CÍRCULO DO ROMANCE	22
2.1	O BOOM DA NARRATIVA LATINO-AMERICANA	22
2.2	O TEMA E O GÊNERO ROMANESCO	29
2.3	<i>LA CIUDAD Y LOS PERROS</i>	36
2.4	BASE TEÓRICA	42
3	MARIO VARGAS LLOSA: UM CLÁSSICO VIVO	47
3.1	A AUTOBIOGRAFIA NA OBRA EM FOCO	47
3.2	MARIO VARGAS LLOSA: O CRÍTICO POLÍTICO E LITERÁRIO	58
3.3	UMA LITERATURA NARRADA POR IMAGENS	73
4	O ADESTRAMENTO DO SUJEITO NAS INSTITUIÇÕES MILITARES	80
4.1	O AUTORITARISMO	80
4.2	O MILITAR E OS CORPOS DÓCEIS	90
4.3	A INSTITUIÇÃO MILITAR: CORRUPÇÃO E DEFORMAÇÃO DO SUJEITO	111
4.3.1	A formação que deforma o sujeito	112
4.3.2	Colégio militar leoncio prado: o padrao corrompido	133
4.4	POLIFONIA: AS VOZES DO DISCURSO	157
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS	184
	ANEXO	188
	ANEXO A – DECÁLOGO DEL CADETE LEONCIOPRADINO	189
	ANEXO B – PERFIL DEL CADETE LEONCIOPRADINO	190
	ANEXO C – DISCURSO DA CERIMÔNIA DE PREMIAÇÃO DO PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA	192
	ANEXO D – IMAGENS DO COLÉGIO MILITAR LEONCIO PRADO	195

1 INTRODUÇÃO

Assim como a literatura, a crítica literária também se constrói a partir das vivências do escritor, que traz no discurso marcas do seu contexto sócio histórico. Dessa forma, o tema trazido em *La ciudad y los perros*, a formação no âmbito do colégio militar, sempre despertou o meu interesse, visto que grande parte da minha formação se deu nesse contexto. Filha de sargento da Marinha do Brasil, estudei todo o Ensino Fundamental até a segunda série do Ensino Médio numa instituição federal de ensino vinculada ao Ministério da Defesa – Fundação Osório –, não concluída a terceira série devido à transferência militar obrigatória do Rio de Janeiro para Natal. Por meio desses fatos se constrói a identidade do sujeito e, conseqüentemente, o interesse pela obra literária estudada.

A primeira leitura da obra de Mario Vargas Llosa foi pura catarse, em que o grito contido durante a minha adolescência pode ecoar no decorrer das páginas do romance. Lembro com revolta da disciplina rigorosa a qual éramos submetidos: caso ganhássemos três advertências, por motivos minimamente caricatos – como, por exemplo, o tamanho do cabelo para rapazes e o coque ou a trança irregular no caso das meninas – éramos suspensos, e três suspensões geravam a jubilação da escola. Por outro lado, havia também os méritos, de acordo com os desempenhos e o comportamento do aluno. O aluno enquadrado em um conjunto de alinhamentos, a grande maioria obrigatórios, ao final do ano era recompensado com uma condecoração, “Legião de Honra”, que demarcava sua posição frente a uma hierarquia do saber ou das capacidades, que o inseria em um espaço da classe, na posição da formação e até mesmo na repartição dos valores ou dos méritos – o que acontece aqui é a distribuição dos indivíduos no espaço, que veremos no referencial teórico. Então, éramos submetidos a uma disciplina descomunal e humanamente corrosiva – em meio a punições e méritos –, levando em consideração que se tratava de sujeitos em formação, desde a infância até a adolescência, como acontece no Colégio Militar Leoncio Prado, analisado nesta dissertação.

Dentro desse universo, a obra *La ciudad y los perros* tem um caráter de denúncia muito forte, desde a desconstrução da crença ingênua de que o Exército tem o poder de transformar adolescentes marginalizados, afeminados ou mimados em um homem capaz de enfrentar a vida – ou melhor, a sociedade corrompida moralmente –, até a denúncia, propriamente dita, da tirania militar vivenciada pelo próprio autor por trás dos muros do colégio. Vargas Llosa consegue desnudar toda a camuflagem que cobre o Exército com esse *ethos* falso, sustentado principalmente pela ditadura implantada no Peru, que tinha como líder o General Apolinario Odría. O autor expõe esse sistema que amordaça, que encobre a verdade e que jamais poderia ser capaz de transformar qualquer indivíduo em um “homem de verdade”, mas sim de exterminar toda sua natureza humana, a qual é substituída por um instinto animal que permite a sobrevivência, como verdadeiros animais, como cachorros – e quando fracos demais para acompanhar o ciclo da vida animal, morrer como o cadete Arana, conforme será tratado no capítulo de análise.

Tal narrativa apresenta três linhas que podem ser discutidas dentro do seu contexto histórico: a linha literária, por si só, a política e a social. Na primeira, a obra foi um marco da literatura hispano-americana. Ela remexeu as bases narrativas do boom, marcando presença em todo o continente. *La ciudad y los perros* traça um mapa político de como a sociedade peruana se encontrava na época da ditadura. A obra trouxe uma denúncia tão transparente que teve exemplares queimados pelos militares da Leoncio Prado. Já na linha social ela é um verdadeiro retrato da sociedade peruana, a qual é desvelada desde os bares e bordeis até as missas dominicais, lugares sociais que trazem intrínsecas histórias de corrupção e principalmente hipocrisia que revelam o estado social de Lima.

O estudo da obra vargallosiana dá espaço a uma análise sobre o estado corrompido da sociedade peruana, mais recortadamente, e de forma mais intensa e denunciadora a corrupção e a rigidez presente no Exército peruano, aspectos sobre os quais me deterei. A leitura dessa obra permite criar um aguçado senso crítico sobre essas questões discutidas, possibilita a um povo se interessar por questões que, na maioria das vezes, lhes dizem respeito. Espero que a partir das análises aqui desenvolvidas nasçam novas discussões no âmbito dessa denúncia. A narrativa

vargallosiana é permeada pela temática do militarismo. Nesse sentido, este trabalho abordará a maneira como Vargas Llosa trata desse assunto em *La ciudad y los perros*, que é a primeira, mas não a única obra a trazer a instituição militar em suas páginas.

É importante lembrar que Vargas Llosa é um escritor clássico. Em 2010 foi consagrado quando ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, apesar de não se enquadrar perfeitamente no perfil canônico outrora estigmatizado – branco, macho e morto, como preconiza Antoine Compagnon em *Literatura para quê?* (2009)¹. A sua literatura vem a cada dia tornando-se clássica, como reforça Marco Martos em seu texto *La ciudad y los perros: áspera beleza*, presente na edição comemorativa, quando afirma que o romance, em foco no seu texto e também o corpus de análise do nosso trabalho, “impactó de inmediato a los lectores iniciales y las sucesivas reimpresiones y nuevas ediciones a largo de cincuenta años no han hecho otra cosa que convertir en clásico a um libro deslumbrante. El tiempo hace justicia a los vocablos exactos”. (MARTOS, 2012. p. xv). As obras de Mario Vargas Llosa – *La ciudad y los perros* em especial – significaram uma revolução para a literatura hispano-americana e principalmente para a peruana, já que esta lança um escritor capaz de alcançar a linha editorial mundial, e sua fama e seus logros aumentam a cada dia que passa, a cada novo livro.

Ainda nesse sentido, José María Valverde, em 1963, escreveu na edição original do romance primogênito do peruano sua opinião acerca da obra, julgando-o “*la mejor novela de lengua española desde Don Segundo Sombra*” (p. CXLIV). Entretanto, Javier Cercas, professor e crítico literário espanhol ousou ir mais longe quando afirma que “*La ciudad y los perros es una de las mejores novelas escritas en español*” (CERCAS, 2012. p. 473). Ele coloca que a língua espanhola contribui pouco com a grande tradição do romance ocidental, já que a tradição romanesca em espanhol é bem inferior à produção poética. Isso se torna um paradoxo, já que a língua espanhola por meio de *Quijote* dá bases à novela moderna, mas parece abandoná-la, enquanto que a Inglaterra e a França, por exemplo, aprenderam prontamente a lição de Cervantes.

¹ Esse perfil preconizado por Compagnon felizmente vem se tornando obsoleto, já que o Prêmio Nobel de Literatura já foi concedido a algumas mulheres, contudo ainda em um número bem inferior se comparado à coletânea masculina outorgada pelo prêmio. Desde 1901 o prêmio Nobel de Literatura foi concedido a 111 escritores, e dentro deste número há apenas 13 mulheres condecoradas com o prêmio, uma participação ainda muito tímida.

Sendo assim, dentro de um período de 300 anos, o romance hispânico se mantém contribuindo pouco em comparação aos grandes nomes do gênero, como Flaubert, Balzac e Eça de Queiroz no século XIX, ou ainda como Joyce, Kafka ou Proust posteriormente. Já na segunda metade do século XX, os romances latino-americanos começam a ficar no mesmo patamar da novela. É nesse cenário que aparece Mario Vargas Llosa e, segundo Cercas (2012. p. 474), “*pocas novelas pueden aspirar a simbolizar mejor que La ciudad y los perros el inicio de esses terremoto literário*”. É inegável que a segunda metade do século XX revelou grandes nomes de peso para a literatura, mas o que destaca Vargas Llosa em meio a esse florescer literário é o fato de a sua obra primogênita não ser a única obra mestra, mas há no mínimo mais cinco obras de grande valor, são elas: *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo* e *La Fiesta del chivo*. Portanto, por estes muitos motivos não há dúvidas de que Vargas Llosa já se trata de um nome de peso para o grupo de clássicos literários.

No discurso durante a cerimônia de apresentação do Prêmio Nobel, em 2010, é mencionado que

[...] a escrita de Mario Vargas Llosa formou a nossa imagem da América do Sul e tem seu próprio capítulo na história da literatura contemporânea. Em seus primeiros anos, ele foi um renovador do romance, hoje, um poeta épico não apenas de estatura latino-americana. Seu abraço amplo envolve todos os gêneros literários (WÄSTBERG, 2010).

Observa-se a grandeza de suas narrativas que alcançaram o Nobel justamente “for his cartography of structures of power and his trenchant images of the individual’s resistance, revolt, and defeat”² (The Nobel Prize in Literature, 2010). Esse discurso proferido na cerimônia de apresentação evidencia três aspectos temáticos (resistência do indivíduo, revolta e derrota) a partir dos quais o peruano trabalha sua narrativa. Esses pontos merecem atenção, já que o nome do autor entrou para o grupo de

² “pela sua cartografia de estruturas de poder e suas imagens vigorosas da resistência do indivíduo, revolta e derrota” (The Nobel Prize in Literature, 2010, tradução nossa).

clássicos literários por meio da força dessas narrativas, que nos mostram os campos de transmissão do poder e como ele se exerce por meio dos corpos e das relações determinadas pela hierarquia ou por revolta e derrota do indivíduo. É interessante ressaltar que trataremos tais pontos na análise do romance, já que *La ciudad y los perros* é um romance que traz essas características evidenciadas e prestigiadas pelo prêmio sueco.

O Nobel peruano é um escritor completo, pois desenvolve a crítica e a ficção como irmãs siamesas do seu próprio fazer literário, com coerência e maestria. Assim, buscamos estabelecer, neste trabalho, uma ponte entre o romance em foco e os ensaios críticos de Vargas Llosa que repercutem nas nossas linhas. Podemos, então, verificar sua essencial linha de atuação, que implica uma relação literária entre a *mentira* criada pelo narrador sobre uma determinada *verdade* social, ou a *verdade* criada pelo narrador sobre uma determinada *mentira* social. Nesse aspecto, a literatura ajuda a desmistificar o mundo das verdades absolutas ou científicas, as quais sem questionamentos usufruem de um poder que, muitas vezes, aprisiona o entendimento do verdadeiro. Este, por sua vez, no nosso entender, é sempre parcial e incompleto, sujeito à mudança e revisão como elemento estruturante do fenômeno cultural em que nada é fixo e permanente. Nesse sentido, as verdades estruturantes da cultura devem estar sob suspeita como sempre está a ficção. Na ficção, por exemplo, Vargas Llosa nos coloca de frente para uma instituição militar que nada tem a ver com a imagem que ela mostra de si mesma para quem está do lado de fora. A imagem de como ela é por dentro é bem diferente. Por isso, o peruano nos faz, por meio da verdade criada pelo narrador, questionar as verdades e as mentiras dessa instituição.

As discussões a respeito das obras de Mario Vargas Llosa aparecem de forma escassa dentro do contexto nacional. A partir de uma busca pela fortuna crítica de Vargas Llosa, observamos que o autor peruano é muito estudado no contexto internacional, mas no que toca o ambiente brasileiro de pesquisa, o estudo se torna parco. A temática do adestramento do sujeito e das relações de poder nas instituições militares requer um olhar mais atento. No banco de teses da Capes, são encontrados apenas cinco registros de dissertações que discutem Vargas Llosa. Nenhuma delas traz *La ciudad y los perros* como foco de análise, sendo este trabalho o pioneiro, e apenas

uma se dedica ao estudo do poder, porém em outro romance do autor. Por esse motivo, nos debruçamos sobre a temática e obra em questão, já que há, ainda, pouca contribuição à crítica da narrativa vargallosiana.

O nome do peruano foi registrado pela primeira vez no banco da Capes em 2011, ano em que Schroden defende a tese com o título "Mito e cultura na narrativa etnográfica". A análise da autora está dentro do âmbito da teoria literária, ou seja, a pesquisa volta-se mais para os processos de representação literária, em que os interesses de investigação estão, especificamente, mais dedicados aos aspectos teóricos a respeito do texto, da cultura e da representação do texto artístico.

Schroden faz uma análise comparatista entre duas obras, são elas: *Nove Noites* e *O Falador*, respectivamente de Bernardo Carvalho e Mario Vargas Llosa. O foco de análise do estudo é o olhar urbano da personagem não indígena sobre os mitos e a cultura dos povos nativos, e como acontece esse contato. A obra de Bernardo Carvalho nos leva ao Mato Grosso e nos apresenta à nação Krahô e seus costumes por meio de um narrador brasileiro civilizado, que passa a conviver por um período com os indígenas. Já Vargas Llosa leva o narrador à selva peruana, a qual ele desconhecia; o homem da cidade é filho de um judeu e se apaixona pela tribo Machiguengas e inclusive pelo credo indígena, e logo abandona a religião pregada pela família. As obras estão calçadas pela etnografia e antropologia e é por esse viés que a autora pauta seu estudo, em busca das percepções das personagens urbanas frente à sociedade indígena. O estudo é embasado nas discussões levantadas por Diana Klinger e Maria José de Queiroz, a busca pela própria identidade e os paradigmas que a circunda. A dissertação coloca em xeque a figura do narrador, que sai em busca de uma civilização diferente da sua, levanta questionamentos sobre o que ele busca e o que ele encontra e ainda quem ele se torna após o encontro. São essas as questões norteadoras do trabalho desenvolvido por Schroden, que, a partir das obras escolhidas, trabalha os conflitos etnográficos presentes nelas.

O ano de 2012 parece representar a ascensão do nome de Vargas Llosa no campo de pesquisas no Brasil, pois surgem mais três dissertações em que as obras dele são estudadas, e uma em que o pesquisador apoia seu estudo na crítica literária

do autor. Entre elas está "Caleidoscópio do poder e memórias fragmentadas na obra de Mario Vargas Llosa: Conversación en la catedral e La Fiesta del chivo", da pesquisadora Claudia Patrício. Certamente a dissertação foca na reconstrução, a partir da ficção e da história, do momento da ditadura odríista e trujillista em 1961. A análise é pautada na classificação pós-moderna para o gênero romance, em que a memória das personagens permite compor a metaficção historiográfica. A pesquisa traz também as marcas carnavalescas encontradas na obra, assim como as marcas paródicas, e ainda aborda as técnicas utilizadas por Vargas Llosa encontradas em ambos os romances analisados. O estudo abrange a história, a ficção, o leitor e as descobertas das verdades históricas expostas por meio da polifonia. Assim como a nossa pesquisa, Patrício trata também a temática do poder nas obras, abordagem calçada pela ideia de "micropoderes" de Foucault. O estudo pertence à linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade. Logo, se aproxima bastante da configuração desta pesquisa, dialogando em vários momentos no foco de análise e nos postulados teóricos sob os quais nos debruçamos.

Outra dissertação que nasce em 2012 e traz a narrativa vargallosiana como foco de análise é a de Oliveira, que tem por título "Entre o cão e o cordeiro: *Guerra do fim do mundo* carnavaaliza os fanatismos de Canudos". Trata-se de uma dissertação de mestrado na área de história, ou seja, a preocupação desta linha de pesquisa (Narrativas, Imagens e Sociabilidades) é a possibilidade de articulação entre a história e a cultura. Nesse sentido, Oliveira apresenta algumas visões produzidas pela imprensa de finais do século XIX, a qual aponta para uma tradição cômica, em que o humor é bem presente na técnica do convencimento pelo riso a partir do qual será narrado o conflito de Canudos e serão apontadas, ainda, as ideologias presentes na obra. Dentro desse contexto humorístico em que circundo o momento histórico em questão, a autora insere a obra de Vargas Llosa, "A Guerra do Fim do Mundo (1981)", e demonstra que a narrativa apresenta o humor, a paródia, o sarcasmo para abordar a Guerra de Canudos (1896 - 1897), tema central da sua obra e um dos mais importantes conflitos da história do Brasil. Oliveira, em sua dissertação, afirma que Vargas Llosa "se apropriou e ressignificou alguns dos elementos da carnavalização literária, teoria proposta e desenvolvida pelo igualmente célebre crítico russo Mikhail Bakhtin". Ela

defende que o recurso utilizado por Vargas Llosa aponta para uma interpretação diferenciada dos demais estudos sobre a Guerra de Canudos, já que ele mostra uma lógica às avessas representada pelo Carnaval, uma lógica coerente que desbanca as anteriormente abordadas, as quais têm como fundamento, principalmente, o viés da superstição e do fanatismo.

Ainda no ano de 2012, Witt defende sua dissertação de mestrado, que traz por título "O despertar político de Roger Casement em *O sonho do celta* de Mario Vargas Llosa". Esse trabalho está inserido na linha de pesquisa Poéticas do Contemporâneo, em que a ênfase está na passagem da modernidade à pós-modernidade. O foco de análise de Witt está no despertar político de Roger Casement, personagem da obra *O sonho do Celta*, de Vargas Llosa, dentro da sua trajetória desde a infância, sua travessia pelo Congo e Amazônia entre os séculos XIX e XX, e ainda sua luta pela libertação da Irlanda até o momento em que ele é considerado traidor do Império Britânico. A fundamentação teórica consiste em Bakhtin, mais especificamente no estudo da Sátira Menipeia. Silvano Santiago vem complementar o estudo a partir do seu conceito de entre-lugar do discurso latino-americano presente em "Uma literatura nos trópicos". Pauta ainda a pesquisa nos estudos do eu e do outro desenvolvido por Tzvetan Todorov e Homi Bhabha, o qual trabalha a partir da ambivalência do discurso colonial. Faz uso também da teoria de Edward Said, devido à abordagem de apropriação da África pelos europeus. Além desses teóricos, Witt apoia sua pesquisa nas discussões de Frantz Fanon e de Stuart Hall. Aquele aborda a descolonização do ser e o medo do outro, e este analisa o nascimento e a morte do sujeito moderno.

Por último, a dissertação de Rocha (2012) traz o nome de Vargas Llosa apenas como referencial teórico, já que não se debruça sobre nenhuma obra do autor, mas na sua teoria. Na verdade, o objeto de estudo da dissertação defendida por Rocha, que tem por título "O herói na interpretação e na recepção crítica de *Grande sertão: veredas*", é o romance (mencionado no título) do cânone brasileiro João Guimarães Rosa. O foco do estudo está na figura do herói, e a pesquisa aponta um estudo histórico das categorias de heróis exibidas no decorrer da história literária universal, examinando a figura da persona baseado na tipologia jaussiana de herói, o qual embalará um estudo interpretativo e de recepção crítica da personagem na obra de

Guimarães Rosa. Desse modo, o estudo aponta para grandes nomes da crítica literária, os quais trazem em seus postulados discussões acerca da categoria do herói, entre eles: Manuel Cavalcanti Proença (1958), Mario Vargas Llosa (1966), Antonio Candido (1969), Walnice Nogueira Galvão (1972), Benedito Nunes (1982), Davi Arrigucci Jr (1994), José Antonio Pasta Jr (1999) e Ettore Finazzi-Agrò (2004). Trouxemos à pauta esse trabalho apenas para mostrar a relevância de Mario Vargas Llosa também como crítico literário; ou seja, ele não aparece no banco da Capes apenas como *corpus* de pesquisa por meio de suas obras literárias, mas também como fundamentação teórica de trabalhos de grande relevância para a área de pesquisa de Estudos Literários Brasileiros.

A partir da busca por um diálogo de trabalhos desenvolvidos sobre o autor, suas obras ou sua teoria, observamos que a academia brasileira ainda deixa muito a desejar no que diz respeito à pesquisa vargallosiana. O País deu largada a tais estudos há apenas quatro anos e tudo que conseguiu produzir foram cinco dissertações, em que nem todas têm foco na narrativa do peruano. Isso posto, é de imensa importância acadêmica alargar a produção a respeito dos romances de Mario Vargas Llosa, visto a sua importância para o cenário literário mundial e principalmente da literatura latino-americana. Por esse motivo, este estudo mostra-se relevante, já que se trata da obra primogênita do autor, obra solene que revela um romancista canônico, a qual já apresenta sua distinta escrita e suas técnicas singulares do fazer poético. Vargas Llosa, ao longo da sua trajetória – tanto no Peru quanto na Europa –, passou por momentos complicados tanto no âmbito financeiro quanto em relação à carreira literária, mas sem nunca esquecer sua origem, sua nacionalidade.

O segundo capítulo desta dissertação, “O círculo do romance”, situa o leitor em relação ao contexto histórico em que a obra está inserida, adentrando e contextualizando o fenômeno do *boom*, que é de extrema importância para o florescimento de romances latino-americanos no âmbito mundial. Ainda neste capítulo, identificam-se os desdobramentos da Revolução Cubana como divisor de águas para a questão em discussão. Estabelece-se aqui a coerência entre o romance e o tema escolhido, apresentando o romance *La ciudad y los perros* para o leitor, da mesma forma que os componentes de base teórica.

Já no capítulo terceiro, “Mario Vargas Llosa: um clássico vivo”, são analisadas as relações entre os aspectos biográficos autorais e a vivência ficcional da personagem protagonista. Será apresentado e definido o conceito de autobiografia adotado na pesquisa. Também será feita uma apresentação do autor da obra estudada, que, além de ser um clássico da literatura, ainda se faz presente de maneira exemplar não só na crítica literária, como também exerce um papel engajado na política, não mais interessado na política como carreira profissional, mas participando dela por meio da sua escrita. Esse capítulo também aborda a questão literatura *versus* filme, visto que o romance de Vargas Llosa ganhou uma adaptação cinematográfica homônima à obra *La ciudad y los perros*, e aqui será discutida a relevância disso.

O quarto capítulo, “O adestramento do sujeito nas instituições militares”, tratará da análise da obra. Nesse capítulo, serão aproximados os pensamentos de Vargas Llosa e de Foucault em torno da educação, da disciplina e das estruturas de poder. Será estabelecida uma distinção entre “*auctorita*” e autoridade, ou seja, faz-se a distinção da autoridade que vem do mérito e do prestígio daquela que advém do poder, capacidade de se fazer obedecer. Logo, tais conceitos são aplicados a diferentes passagens e à análise de diferentes personagens do romance, como Fontana e Gamboa. É possível analisar como acontece a docilização dos corpos dentro dos quartéis, pautados nos pressupostos de Foucault, e conseqüentemente a deformação dos sujeitos até alcançar a corrupção que se faz presente no Colégio Militar Leoncio Prado. A escola, cujo objetivo é formar homens para a sociedade de Lima, acaba deformando-os. Por último, ainda no quarto capítulo, são abordadas, à luz de Bakhtin, as vozes dos discursos presentes na obra vargallosiana, como as personagens construídas de forma polifônica.

Portanto, o objetivo desta pesquisa é analisar o tratamento da formação do sujeito na instituição militar no romance primogênito de Vargas Llosa, levando em consideração as relações de poder e apoiando-se no pensamento de Michel Foucault para abordar, em outras palavras, a questão: como é tratada, do ponto de vista literário, a formação do sujeito no romance *La ciudad y los perros*? A hipótese levantada é que o tratamento da questão por parte de Vargas Llosa tinha como pretensão criticar o autoritarismo e a violência da instituição militar e deslegitimar o discurso do Estado,

uma vez que a violência se faz presente tanto em toda a sociedade (macro), quanto no quartel (micro). O método adotado para o desenvolvimento da pesquisa consiste na interpretação literária, embasada principalmente nos postulados de Foucault e Bakhtin, firmados na crítica integrativa de base sócio-histórica, de Antonio Candido.

2 O CÍRCULO DO ROMANCE

2.1 O boom da narrativa latino-americana

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. Explicar-lhes que não há meio termo: que a sociedade suprime para sempre essa faculdade humana que é a criação artística e elimina de uma vez por todas esse perturbador social, o escritor, ou então admite a literatura em seu seio e, nesse caso, não há outro remédio senão aceitar uma torrente perpétua de agressões, de ironias, de sátiras, que irão do complemento ao essencial, do passageiro ao permanente, do vértice à base da pirâmide social (VARGAS LLOSA, 1985, p.135).

A América Latina, com o passar dos séculos, autoafirmou-se por meio de sua literatura, a qual se constituiu, inicialmente, curvada à influência dos parâmetros de produção europeus e, posteriormente, estadunidenses, mas que já vem traçando linhas próprias de criação literária mais condizentes com seus contextos sociais e históricos. Nesse sentido, a literatura latino-americana passou a ter consciência do seu papel e a produção literária passou a caminhar num sentido de um material dialógico, ou seja, como um ato histórico, uma intervenção discursiva, uma escrita condicionada por fatores históricos e sociais pontuais. Logo, foi atribuída ao discurso literário uma lógica de interação social, de diálogo. Esse diálogo, encontrado na literatura latino-americana, toma forma de desmascaramento das autoridades dos discursos dominantes, já que ele emerge de uma sociedade marcada pela luta social. Os postulados de Bakhtin fazem entender que toda enunciação, para fazer sentido, necessita estar associada a um enunciador, a uma situação ideológica, a interesses e contextos sociais. A partir do momento em que a América Latina se torna mãe do seu discurso ela passa a manipular a palavra viva, a ser dona das suas verdades e das suas mentiras, a entender a sua importância e a sua insignificância diante do mundo.

Após a América Latina caminhar em direção à construção do discurso próprio, a inserção da literatura hispano-americana no mundo começou a acontecer, mesmo que ainda de forma bastante fragmentária, levando em consideração a imensidão que

começamos por ora a descortinar. Uma das inquietações cíclicas da cultura latino-americana é a definição da sua identidade.

É interessante destacar que a mesma América Latina conhecida por uma problemática realidade social e política apresenta um alto nível de originalidade literária e artística. De um lado, é possível criar um retrato do subdesenvolvimento: as gritantes desigualdades de renda entre as classes altas e baixas; seus índices de pobreza, desemprego, marginalização, criminalidade e tráfico de drogas; suas instituições pervertidas pela corrupção, minadas por governos ditatoriais e populistas; seus números de analfabetismo e escolaridade. De outro lado, em relação à sua produção cultural, o continente está longe de ser chamado de subdesenvolvido, no que diz respeito às músicas, artes plásticas, às produções cinematográficas, e, obviamente, à sua literatura. A América Latina é extremamente desenvolvida em termos mundiais.

Segundo Donoso (1987), até a década de 1960 os escritores hispano-americanos não eram lidos na Europa e nos Estados Unidos. Assim, no período entre 1960 e 1970, observou-se um verdadeiro *boom* na produção ficcional latino-americana. Esse episódio ficou conhecido como *Boom novelístico latinoamericano*, um fenômeno editorial que apresentou os romances de jovens autores para o mundo, os quais se tornaram ícones da literatura latino-americana por meio das suas obras – que em sua maioria saíam em defesa de uma ação política e social.

É verdade que, inicialmente, essa crescente aceitação ocorreu devido ao interesse de alguns críticos, que acentuaram excepcionalmente o seu valor comercial, ou seja, concentraram-se apenas no fenômeno editorial que alguns escritores passaram a representar. Vale salientar, no entanto, que esse crescimento exorbitante da produção literária na América Latina sucedeu pela necessidade de renovação técnica e temática, intimamente ligada a variados processos de mudança social e política vivenciada pelo continente, buscando-se, assim, afirmação do que é natural do território e almejando um resgate da própria história. Vargas Llosa afirma, em *Sabres e Utopias: visões da América Latina* (2010), que ele próprio só veio descobrir a América Latina em Paris, nos anos sessenta, ano em que a América Latina passou a estar no centro da atualidade devido à Revolução Cubana, às guerrilhas e ao todo fantástico que

essas guerrilhas atribuíram a ela. Assim, algumas parcelas do mundo europeu, africano, asiático e norte-americano passaram acreditar numa mudança política radical, e, sobretudo, no renascimento da utopia socialista e num original romantismo revolucionário. Por meio disso, descobriram a existência de “uma literatura nova, rica, pujante e inventiva, que além de fantasiar com liberdade e ousadia, experimentava novas maneiras de contar histórias e almejava libertar a linguagem narrativa tradicional” (VARGAS LLOSA, 2010. p. 314).

A literatura exerce papel fundamental na consolidação e no reconhecimento de determinada cultura. Desse modo, escrever literatura é uma maneira de registrar e, até mesmo, afamar os valores e os princípios preservados por uma comunidade, um povo, uma nação. A obra literária tem o poder de apresentar as mais variadas culturas para as mais diversas pessoas – separadas no tempo e no espaço –, as quais vivenciam uma espécie de entrecruzamento cultural que se faz presente tanto nos textos-obras como na realidade. Se escrever uma narrativa está intimamente ligado à cultura e ao momento histórico de quem escreve, há, portanto, um posicionamento por parte do autor, o qual introduz na sua escrita um ponto de vista particular em função de sua ideologia e o efeito que ela causa em sua cultura, em seu território e em seu tempo (CANDIDO, 2000).

A América Latina, após a Segunda Guerra Mundial, encontra-se imersa em problemáticas de cunho políticos, sociais e econômicos, o que gera certa vibração por sentimentos nacionalistas, que, por sua vez, encaminhará a América para sistemas ditatoriais, como aconteceu, por exemplo, na Argentina, no Brasil e no Chile. Sendo assim, a literatura latino-americana sofreu o impacto dessa realidade do momento histórico e social que atravessava. As narrativas, então, apresentavam personagens, enredos, espaços e características cujas temáticas estavam voltadas, por exemplo, para o regionalismo, para a exploração, para o índio e para a ditadura.

Entre as décadas de 1950 e 1960 as narrativas regionalistas passaram por um declínio, abrindo, assim, espaço para o início de um novo modo de fazer literatura, uma nova narrativa que se torna o trampolim do que conhecemos por *Boom* do romance latino americano. Na verdade, a Revolução Cubana deixou o espaço literário sujeito às

mudanças, já que levou muitos escritores a fortalecer a confiança no poder de transformação que a literatura tem. Após esse cenário, tornou-se evidente que muitos escritores passaram a se debruçar sobre o mesmo programa político. Logo, a Revolução passou a ser temática de discussão comum a todos. Dessa forma, não é correto limitar o *Boom* a apenas um fenômeno comercial, já que ele foi também a brecha para os intelectuais literários se posicionarem em apoio às revoluções e aos levantes socialistas que começaram a brotar na América Latina. O próprio Vargas Llosa sustenta isso quando afirma, em *Diccionario del amante de América Latina*, que o *Boom* permitiu que a Europa e, até mesmo, a América Latina descobrisse que o subconsciente dos ditadores também era capaz de produzir literatura. Foi então dentro desse período de produção que nossos escritores passaram a assumir seu caráter latino-americano. Entre esses escritores, que figuraram no fabuloso *Boom*, estão Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Donoso, entre outros.

Apesar de haver um consenso de que esses escritores fizeram parte do *boom* do romance latino-americano, o evento não obedece a regras fechadas, como, por exemplo, às escolas literárias, no que diz respeito aos autores e à data específica de início e fim. O que se pode afirmar sobre o evento é que se trata de um fenômeno literário que seguiu uma unidade arbitrária de escritores pertencentes ao mesmo continente, os quais produziram obras literárias engajadas com o contexto histórico-social, convergindo sempre no que é concernente à cultura latino-americana. Essas obras ganharam notoriedade em âmbito internacional. Em um período de aproximadamente seis anos, entre 1962 e 1968, houve literalmente um *boom* literário de vendas fora da América Espanhola.

A maioria desses escritores já vinham publicando seus romances na América Latina e até mesmo na Europa antes do *boom*. Entretanto, eram obras que não circulavam para um grande público, ou seja, eram conhecidas apenas por um pequeno círculo de leitores. Segundo Rama (1984), as obras como, por exemplo, de Cortázar, Asturias, Onetti ou Borges alcançavam impressão de apenas 2.000 exemplares, que duravam por anos nas estantes das livrarias – isso antes dos anos 1960. A partir do *boom*, as mesmas obras alcançaram cerca de 20.000 exemplares anuais com tamanha

rotatividade e rapidamente se esgotavam, exigindo, assim, duas ou três tiragens por ano. Dessa forma, a América Latina floresceu de tantos romances notáveis que ultrapassaram as fronteiras nacionais, tarefa bastante difícil para o contexto literário latino-americano. Para restringir essa discussão ainda mais no âmbito deste trabalho, a narrativa latino-americana constitui-se num complexo condicionado pelo seu caráter sócio-histórico, político, cultural e subjetivo. Ou seja, toda literatura traz enraizados visões, valores, princípios e crenças, que, por algum motivo, foram escritos com o objetivo de dizer alguma coisa com determinada intenção a alguém.

É inegável, por exemplo, que a Revolução Cubana despertou a curiosidade pela América Latina (RAMA, 2008). Todavia, o *boom* não pode ser embalado apenas como consequência cultural de uma revolução política, já que esse pensamento pode gerar a falácia de que a literatura é produzida exclusivamente pelas mudanças ocorridas na sociedade que a produz. Sendo assim, o *boom* também se deve a expansão das editoras espanholas e hispano-americanas nos anos de 1960. As editoras protagonistas, que estavam diretamente relacionadas à promoção da literatura latina, foram Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral e Joaquín Mortiz.

Nesse sentido, as narrativas produzidas no boom revelavam a vitalidade imprevisível da América Latina, que sempre carregou marcas da opressão, da injustiça e exploração de suas riquezas, e também pelo espírito revolucionário e suas utopias sempre presentes. Afinal, o boom foi um marco, um divisor de águas, e é a partir dele que a literatura latino-americana sai da margem e começa a caminhar em direção ao centro das letras. O histórico de premiações literárias dentro desse período pode provar essa trajetória: o Prêmio Formentor, em 1961, foi dado a Borges, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores. Na Espanha, o Prêmio Biblioteca Breve, da editora Seix-Barral, foi concedido, em 1962, a Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*; em 1963, a Vicente Leñero por *"Los albañiles"*; em 1964, a Guillermo Cabrera Infante por *"Tres tristes tigres"*; em 1967, a Carlos Fuentes por *"Cambio de piel"*; em 1968, a Adriano González León por *"País portátil"*; em 1969, ao chileno José Donoso por *"El obscuro pájaro de la noche"*. Além de, claro, o Prêmio Nobel de Literatura que foi outorgado ao guatemalteco Miguel Ángel Asturias em 1967.

Nesta dissertação, como já mencionado, o foco será o romance do peruano Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, que recebeu o Prêmio Biblioteca Breve, em 1962, quando o autor tinha apenas 24 anos. A narrativa marcou o segundo momento do *boom* – o primeiro foi marcado por Carlos Fuentes, com a obra “*La muerte de Artemio Cruz*”. Por fim, o *boom* foi um fenômeno com muitos significados, por isso arrecadou intelectuais com seus historiadores, seus defensores e também seus opositores. José Donoso, por exemplo, publicou, em 1972, *História Personal del boom* pela Editora Anagrama de Barcelona e o reeditou em 1983. Já na segunda edição, foi publicado pela Editora Seix Barral, a editora que atuou diretamente na divulgação mundial do romance hispano-americano na década de 1960, o que tornou o *boom* possível. A reedição desse livro foi bem significativa, visto que foram acrescentados dois apêndices: *El boom doméstico*, da sua esposa Maria Pila Serrano, e *Diez años después*, de autoria do próprio Donoso. Ambos os artigos tratam do significado e da relevância do *boom*, convergindo no sentido de que o Prêmio Nobel de literatura concedido a Gabriel García Márquez, em 1982, foi um marco que representou a literatura latino-americana como um todo. Nesse livro, Donoso afirma ainda que o ponto alto do *boom* foi apresentar ao mundo a competência da literatura latino-americana. Entretanto, não há precisão quanto a data de início e a data de fim do *boom*. Donoso, porém, chega a arriscar que o *Congreso de intelectuales de Concepción* no Chile, juntamente com a publicação da obra de Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, no ano de 1962, pode ter sido a abertura do fenômeno conhecido por *boom* da literatura latino-americana, com término em torno do ano de 1972, por motivos como, por exemplo, o caso Padilla³ e a dispersão dos intelectuais em volta de Cuba.

José Donoso afirma ainda, no artigo *Diez años después*, que o *boom* foi marcado pelo abraço à Revolução por parte dos escritores e pelas idas a Cuba em função da Casa de las Américas, que ajudou a divulgá-los. A *Casa de las Américas* é

³ O caso Padilha trata-se de um episódio que suscitou a maior crise entre o governo cubano e os intelectuais, desde o início da Revolução de 1959. Heberto Padilla era um dos escritores cubanos de maior destaque na época, e após escrever o livro *Fuera del juego*, em 1968, passou a ser reprimido publicamente. O caso se agravou quando o livro outorgou o Prêmio Julián del Casal na categoria poesia, e dirigentes próximos à UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) procuraram os jurados na tentativa de evitar a premiação, inclusive, Manuel Díaz foi afastado do júri.

uma instituição fundada em Cuba em 1959 para promover pesquisas, prêmios e publicar o trabalho de seus artistas plásticos, músicos, dramaturgos e escritores literários, e ainda patrocinar os estudiosos da arte, cultura e ciências sociais do seu continente. Logo após o triunfo da Revolução Cubana, o Governo Revolucionário criou a instituição por meio da Lei 299, de 28 de abril de 1959. Assim, a *Casa de las Américas* adquiriu personalidade jurídica, de carácter não governamental, dedicada ao desenvolvimento e à ampliação das relações culturais com os povos da América Latina, do Caribe e do mundo.

Após o *boom*, surgiram inúmeras especulações acerca da relação entre os escritores do *boom* e a Revolução Cubana. Uma delas sugeria que os escritores se aproveitaram da Revolução Cubana para se tornarem mais famosos, e a outra, na contramão desta, pregava que a Revolução utilizava os escritores, ignorantes politicamente, para promovê-la mundialmente. Donoso demonstra certa tendência por legitimar a segunda teorização. Dentro desse contexto, é possível afirmar que ambos saíram ganhando, uma vez que é inegável o papel da Revolução Cubana na promoção do *boom* da literatura latino-americana e, portanto, dos escritores figurantes dele. Em contrapartida, a adesão apaixonada dos mais célebres escritores do boom à Revolução Cubana fez movimentar e de certa forma legitimou o movimento revolucionário. A própria Casa de las Américas sempre relacionou o boom literário ao processo revolucionário cubano e então publicou diversas resenhas de obras e artigos de vários autores do *boom*. Tão alto era o grau de estreitamento entre a revista cubana e os escritores do boom que, no primeiro número da revista, foi publicada uma discussão de uma mesa-redonda a respeito de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Após esse evento, o peruano passou a integrar o Comitê Editorial da revista Casa de las Américas.

Logo, é preciso entender que, para desenvolver a crítica literária na América Latina, não se deve esquecer que uma cultura, por exemplo, como a peruana, e, conseqüentemente, sua literatura se configuram por meio da afirmação desse sistema cultural e do reconhecimento da presente influência de outras culturas ditas minoritárias e outras majoritárias – por exemplo, a cultura que podemos denominar branca e/ou europeia. Com isso, é preciso lembrar que, no contexto da América Latina, literatura e política são inseparáveis.

2.2 O tema e o gênero romanesco

No âmbito da literatura, são muitos os questionamentos acerca do que é o romance. Sabe-se que o romance é o gênero literário que mais cresceu nos últimos quatro séculos, sobretudo no século XIX. O gênero romanesco traz um conflito social, abraçado com uma reflexão humanística e filosófica. Dessa forma, a leitura de um romance é como um testemunho das personagens de uma época. Por isso, o romance sempre desvela o que a história não disse por esquecimento ou por falta de imaginação. Ou seja, o romance é a história não escrita do mundo, trata-se da linguagem que falta à política, à filosofia, à economia. Por isso, Vargas Llosa, em *A verdade das mentiras* (2004), afirma que “essa verdade histórica é indispensável e insubstituível para saber o que fomos e, talvez, o que seremos como coletividade humana”, já que a literatura sabe contar o que somos ou o que queremos ser, e que muitas vezes não conseguimos sê-lo. Assim, ela fantasia e inventa a nossa história secreta e conta ao mundo.

Por meio da trajetória do gênero romanesco, podemos notar que temos tendência à fantasia. Por essa razão, o homem passa por um momento de entrega ao universo fabuloso, mesmo que involuntariamente, como, por exemplo, no sonho. Antonio Candido (2004), em *O direito à Literatura*, defende que “a literatura é o sonho acordado das civilizações”. Talvez sem a literatura não haja equilíbrio social, sendo ela indispensável à humanização, ou seja, ela pode funcionar também como uma ferramenta de inculcamento intencional, um instrumento de educação, capaz de negar e confirmar os valores de uma sociedade.

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a

cada um como equipamento intelectual e afetivo (CANDIDO, 2004, p. 175).

Sendo assim, a literatura não pode ser considerada como uma atividade inócua, mas uma experiência que tem a possibilidade de mover o leitor e até mesmo no que diz respeito à ordem moral, pois essa é também uma ferramenta formadora de personalidade, por meio da realidade, seja do romancista ou do leitor. Então, é válido afirmar que o livro literário pode perturbar e colocar em risco, já que ele humaniza porque faz viver, "não corrompe e nem edifica", traz em si o bem e o mal, como Candido afirma. A organização da poética literária nos torna capazes de ordenar nossas mentes, já que ela retira palavras aleatorias e as dispõe em uma estrutura organizada. Essa organização literária faz com que coloquemos ordem no caos da vida diária e assim nos permite organizar a nossa visão do mundo, pois, por mais fabuloso que seja o romance, ele é calçado na experiência humana.

Nesse sentido, Cervantes, no século XVI, rompe com o romance idealista e dá lugar ao romance moderno. A partir do século XVIII, o romance passa a focar o homem natural, cotidiano. Assim, nesse século, vem o individualismo, o puritanismo, o calvinismo e o capitalismo, que traz à tona o realismo formal. É por meio do capitalismo que surge a classe média. Logo, o capitalismo traz o "burguês", o qual busca um romance menos idealista. Desse modo, não podemos definir o que é o romance, visto que se trata de um gênero que vai se metamorfoseando. De tempos em tempos se apresenta de uma forma. Sendo assim, não alcançaremos aqui uma definição do gênero discursivo romance, até porque não é essa a proposta deste trabalho, mas pode-se dizer que o que cerca a definição de um bom romance é o que Vargas Llosa coloca em *A Verdade das Mentiras*, que o verdadeiro romance enriquece nossa consciência, porque

[...] toda boa literatura é um questionamento radical do mundo em que vivemos. Em todo grande texto literário, e, sem que muitas vezes o tenham querido seus autores, respira uma predisposição sediciosa. A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com sua sorte, que se contentam com a vida tal como vivem. Ela é alimento de espíritos indóceis e propagadora da inconformidade,

um refúgio para aquele a quem falta algo na vida, para não ser infeliz, para não se sentir incompleto, sem se realizar em suas aspirações (VARGAS LLOSA, 2004, p. 387).

Viver os problemas e os prazeres das personagens literárias é uma forma astuta de fugirmos do nosso mundo para voltarmos mais conscientes, de minimizar as imposições ou as frustrações desta nossa injusta realidade, a qual impõe que sejamos sempre os mesmos (aquele que planejamos ser), enquanto cobiçamos ser mais de um, ser tantos quantos forem precisos para realizar os anseios despertados pela vida e também pela literatura. Por esse motivo, a boa literatura é revoltada, pois ela desafia o leitor a sair das leis firmes da nossa realidade, nos liberta do cárcere da nossa vida real, do nosso tempo e do nosso espaço, não nos pune e nem coloca limites, mas, que ao finalizarmos a leitura, nos torna outros.

Outros escritores do *boom* também ensaiaram sobre o romance, e Carlos Fuentes foi um deles. No ensaio *Novela*, Fuentes discute o caráter do romance, chegando à conclusão também de que este, diferente da política, não pode ser dogmático (acabado, fechado), mas enigmático, pois nos anuncia a todo instante um novo mundo, um mundo aberto, original, complexo, transfigurado e iminente, que após o século XX, por meio de toda a sua violência dogmática, coloca a história sempre na casa da possibilidade, não mais como uma certeza absoluta. Fuentes, nesse sentido, traça uma linha entre o romancista e o historiador. Mostra que o romancista aponta o passado como algo que não está concluído e que deve ser reinventado a toda hora para que o presente não escape, não fuja ou repita os mesmos erros cometidos outrora. Nesse sentido, o romance sempre nos conta o que a história não disse, uma vez que a história não conta algumas histórias porque não é interessante por algum motivo, porque escolhe omitir certos acontecidos. Essa omissão tem a capacidade de tornar histórias não contadas como fatos que nunca aconteceram. As escolhas do historiador podem estar a serviço dele mesmo ou de uma comunidade que não deseja que determinado fato seja do conhecimento das pessoas. Essa lacuna deixada pela história é muito bem preenchida pelo romance, já que existem duas características intrínsecas a ele: o uso da linguagem e a imaginação. Sendo assim, o romance enriquece nossa linguagem, permite a continuidade da cultura, mas a maior

contribuição dele à humanidade é nos fazer lembrar que o mundo poderia estar melhor, poderia se aproximar do que a nossa língua juntamente com a nossa imaginação é capaz de inventar. Desse modo, o romance é capaz de mostrar "a parte invisível da realidade". Sobre esse impasse história *versus* ficção, Vargas Llosa nos faz vê-lo da seguinte forma:

Assim, que confiança podemos ter no testemunho dos romances sobre a sociedade que os produz? Esses homens eram assim? Eles o eram, no sentido de que assim queiram ser, de que assim se viam amar, sofrer e desfrutar. Essas mentiras não documentam suas vidas, mas os demônios que as sublevaram, os sonhos nos quais se embriagaram para a vida que viviam fosse mais tolerável. Uma época não está povoada somente de seres de carne e osso, mas também de fantasmas, nos quais esses seres se transformam para romper as barreiras que limitam e os frustram (VARGAS LLOSA, 2004, p. 22).

É por esse motivo que o romance é um gênero de difícil definição, pois ele se reinventa a cada história. Assim, ele cria um novo tempo, transforma o passado em memória e o futuro em desejo. Já Virgínia Woolf afirma que o romance é o mais flexível dos gêneros, ou seja, mostra-se aberto, passível de mudanças e não fechado. Nesse sentido, o romance é a forma como a história pisa firme sobre a terra. No seu romance "Um teto todo seu", ela afirma ainda que sem diversidade não há vida, convergindo assim para o que Fuentes discute em seu ensaio. O romance, atualmente, apresenta uma nova geografia que aponta para o multicultural e o multiracial, pois a literatura é literatura e não uma estante cheia de divisões, como mostra Donoso em seu estudo "La historia personal del boom".

Assim, a divisão, por exemplo, entre a literatura paulista, carioca ou pernambucana é ideológica, o que na verdade se trata da singularidade. Fuentes nos faz ver que a cultura do século XXI prega que a diversidade é maior que a unidade. Logo, sem respeito à diversidade fundada na identidade, não teremos, na América Latina, liberdade.

Doy el ejemplo que me es más próximo – la América indo-afro-latina – para reforzar el argumento de la novela como factor de diversificación y multiplicidad culturales en el siglo XX. Entramos al mundo que Max Weber anunció como un "politeísmo de valores". Todo, las comunicaciones, la economía, la ciencia y la tecnología, pero también las demandas étnicas, los nacionalismo redivivo, el retorno de las tribus con sus ídolos, la coexistencia de un progreso vertiginoso con la resurrección de cuanto creíamos muerto. La variedad y no la monotonía, la diversidad más que la unidad, el conflicto más que la tranquilidad, definirán la cultura de nuestro siglo⁴ (FUENTES, 2002, p. 202).

Mais uma vez a ideia de que o romance é uma reintrodução do ser humano na história é reforçada. Fuentes nos leva a compreender que, em um bom romance, o leitor é apresentado novamente à seu destino, já que esse tipo de romance tem o poder de reafirmar valores em perigo, que são passíveis de serem esquecidos ou eliminados. O bom romance é capaz ainda de fazer recordar os males pelos quais a sociedade passa ou passou, como, por exemplo, o nacionalismo agressivo, as ditaduras, as guerras, o atentado aos direitos humanos e as diversas formas de opressão social, a fim de contar as histórias do mundo e, quem sabe, incomodar o leitor para que ele questione sua identidade e não permita que o lado obscuro da história torne a se repetir. A partir do que Fuentes e muitos outros teóricos, como Donoso e o próprio Vargas Llosa, discorrem, não há romance sem história. Mesmo que permeie o fantástico, há sempre elementos que expressam identidades e denúncias do seu tempo, mas que ao mesmo tempo transcendem as barreiras culturais, nacionais ou ainda, em nosso contexto, as barreiras latino-americanas, já que a literatura não nasce quando um sujeito a escreve, mas sim quando outro indivíduo a adota e essa passa a participar da vida social, ou seja, quando, por meio da leitura, torna-se experiência compartilhada.

⁴ Dou o exemplo que me é mais próximo - o Indo-Afro-América Latina - para reforçar a trama do romance como um fator de diversificação e multiplicidade cultural no século XX. Entramos no mundo que Max Weber anunciou como um "politeísmo de valores". Todas as comunicações, economia, ciência e tecnologia, mas também demandas étnicas, o nacionalismo revivido, o retorno das tribus com os seus ídolos, a coexistência de um progresso vertiginoso com a ressurreição do que se acreditava morto. A variedade e não a monotonia, a diversidade em vez de unidade, o conflito que a paz vai definir a cultura do nosso século. (FUENTES, 2002, p. 202, tradução nossa)

Não apenas se entende a literatura. Dependendo do leitor, se compreende o contexto social da obra, ou seja, o leitor pode extrair de um romance muito mais do que histórias ficcionais, ele pode alcançar a representação da realidade, eliminando a linha fronteira entre a ficção e a realidade. O texto literário fala, por meio da imaginação, e por esse motivo diz mais, vai além da história, por compreender o espaço, o eu e o outro. Portanto, é importante pensar e construir a literatura reavivada nas variantes culturais para, assim, concretizar a consciência de que o respeito à diversidade trará liberdade à identidade latino-americana. Mario Vargas Llosa (2004) defende que a literatura traz uma verdade que poderia ficar ausente do mundo se dependesse da verdade histórica, já que a linguagem e o modo pelo qual a história revela suas verdades são bem distintos da maneira que a literatura o faz. Segundo ele:

A recomposição do passado que acontece na literatura é quase sempre falaz. A verdade literária é uma, a verdade histórica é outra. Mas, mesmo que esteja repleta de mentiras – ou melhor, por isso mesmo –, a literatura conta uma história que a história escrita pelos historiadores não sabe nem pode contar. Porque as fraudes, os enganos e exageros da literatura narrativa servem para expressar verdades profundas e inquietantes, que somente dessa maneira enviesada vêm à luz (VARGAS LLOSA, 2004. p.24).

Entende-se que o espírito da literatura, do romance, mais especificamente, é agitador, ou seja, há na literatura um realismo revolucionário, já que a ficção pode ser mais real do que a própria realidade, pois ela oferece meios de perceber a realidade outrora escondida. Sendo assim, o romance pode engajar-se com questões sociais, como é o caso das obras de Vargas Llosa. Por exemplo, em *Pantaleón y las visitadoras*, o autor se debruça sobre diversos problemas presentes na sociedade peruana e na Instituição Militar. Vargas Llosa levanta mais uma vez uma forte crítica a todo o sistema político, social e cultural da sociedade limenha, trazendo novamente à cena os militares e as forças do poder, da corrupção e da manipulação, só que dessa vez de uma forma mais bem-humorada.

A partir de uma linguagem descritiva, a obra inaugural de Llosa adentra a vida dos cadetes do colégio Leoncio Prado para apontar a relação dos estudantes com o

sistema militar que rege a instituição, traz à superfície também as regras paralelas impostas pelos estudantes, que vinham de diferentes classes sociais, as quais batem de frente com as regras impostas pelos superiores. Um discurso que ecoa o tempo todo na obra, reflexo do discurso que repercute em Lima, é que o colégio militar recruta meninos e dá-lhes o que eles chamam de “maturidade de homem”. A violência contorna todo esse processo de “maturidade”, visto que os cadetes são o tempo todo agredidos – seja pela força bruta ou psicológica – por seus companheiros e também pelos militares. Esses, por sua vez, agredem uns aos outros, obedecendo sempre a estrutura hierárquica.

Em *La Ciudad y los perros*, Vargas Llosa assume, de maneira explícita, compromisso com a sociedade; a obra liga o individual e o coletivo, e o peruano manifesta em ações a escolha que ele fez para si mesmo. Nesse sentido, a decisão tomada por um autor engajado é uma decisão de ordem moral, em que a sua ação prática caminha para o encontro de suas convicções, entrando em jogo, assim, a sua reputação.

É portanto mais pertinente e mais significativo ver na literatura engajada uma literatura da *participação*, que se opõe a uma literatura da *abstenção* ou do *intimismo*: lá se encontra a tensão essencial à qual o escritor engajado está sujeito, tendo que escolher entre a retirada e a vontade de realizar-se no mundo, até de aí comprometer-se, fazendo a literatura participar da vida social e política do seu tempo (DENIS, 2002. p. 38).

A obra de Vargas Llosa caminha em um sentido de engajamento de tal forma que a participação do romance com a vida social trouxe consequências concretas para alguns de seus leitores, passando pelo episódio da queima de milhares de exemplares dentro do Colégio Leoncio Prado. A clareza da verossimilhança com que o autor escreve faz com que caiamos na tentação de querer enxergar a obra como realidade, mas, na verdade, ela aponta o real por meio da imaginação, funcionando como uma espécie de denúncia. A narrativa de Vargas Llosa vai iluminando os caminhos percorridos pelos cadetes na cidade e, principalmente, no quartel. Essa dialogia

aparece o tempo todo na obra, a Cidade (aberta/ livre) *versus* o Colégio (fechado/ cárcere), aspecto que retomaremos na análise.

Sabe-se que o engajamento se dá a partir da tomada de consciência, por parte do escritor, da sua história, pois ele está situado em um espaço e em um tempo, situações que estão diretamente ligadas às apreensões do indivíduo, as quais irão gerar inquietações em forma de escrita literária, que está sensivelmente ligada ao desejo de mudar o mundo, tornando a literatura uma ferramenta de mudança da realidade. No entanto, para que isso aconteça, é preciso que o escritor sele um compromisso com o seu tempo, mesmo que escrevendo para o presente. Por esse motivo, *La ciudad y los perros* está a serviço de algumas causas que impactaram o seu autor em sua adolescência, sobre a qual este trabalho se debruça. A partir de sua experiência e por meio da sua criação literária, ele nos transporta para esse universo disciplinar e de violência que iremos estudar principalmente sob a luz foucaultiana.

2.3 *La ciudad y los perros*

O enredo de *La ciudad y los perros*, que inicialmente recebeu o nome de *Los impostores*, ganhou o Prêmio Biblioteca Breve em 1962 e o *Premio de La Crítica* em 1964. A obra primogênita de Mario Vargas Llosa desenrola-se em Lima, capital do Peru. A narrativa tem um caráter autobiográfico – partindo da ideia de que uma das personagens principais tem muito em comum com o seu criador. Essa é uma característica bastante comum ao autor; ele insere, em grande parte de suas obras, vivências pessoais, dentre as quais a mais nítida e mais provocativa é a presente na obra em questão, a qual se desenrola no Colégio Militar Leoncio Prado, nome real do colégio em que Vargas Llosa cursou o segundo e o terceiro ano do Ensino Médio.

Característica também bastante comum às obras de Vargas Llosa é a quantidade de narradores: geralmente suas narrativas apresentam mais de um. *La ciudad y los perros* oferece uma técnica, bem usual nos romances do autor, que

consiste no fato de o relato exibir o desenvolvimento do enredo por meio de quatro vozes narrativas, das quais não são marcadas seu início e fim, cabendo aos leitores identificar o narrador em questão: Boa, Alberto, Ricardo Arana e Jaguar. As histórias das personagens, apesar de independentes, entrelaçam-se à ação central, o que cria uma ordem temporal diferente da real. Particularmente, cada história aponta suas próprias características expressivas e pode ser identificada no decorrer da leitura. Jaguar, Alberto e Ricardo têm seus relatos introduzidos em ordem cronológica – no caso fazem menção aos seis anos anteriores à matrícula no colégio militar –, enquanto os relatos de Boa apresentam monólogos interiores referentes aos costumes, atividades e cotidiano dos cadetes no colégio e, posteriormente, às avaliações de suas mudanças emocionais. Alberto, narrador principal, que no quartel recebe o apelido de Poeta, foi enviado pelo pai ao colégio militar como uma forma de corretivo. Na verdade, todos os cadetes estão inseridos na instituição militar por motivos similares, ou seja, não pelo desejo hipócrita de “servir à pátria”.

Nota-se, a partir da obra de Vargas Llosa, que o discurso social a respeito do regime militar vivenciado no Leoncio Prado era quase unânime de que o jovem sairia dos muros do quartel um verdadeiro homem. Era lá dentro que se aprenderiam os valores da vida e, principalmente, a disciplina, a ordem, a qual é a maior responsável pela não corrupção da sociedade. Esse discurso perpassa as falas dos pais – como o de Ricardo Arana, por exemplo, que mandou o filho para o colégio militar por achá-lo afeminado –, a fala dos militares, como o capitão Garrido e o Tenente Gamboa, e até mesmo a fala do elitista Alberto, como veremos na análise da obra.

Dentro do contexto diversificado do colégio militar, o autor expõe a juventude limenha apontando as vozes dos discursos sociais. Assim, o romance traz personagens de diferentes classes sociais, cada um com seus problemas e inquietações, mas a narrativa focaliza de maneira mais incisiva a classe média do bairro de Miraflores. A obra coloca à vista os limites da sociedade, não só limenha, mas também e principalmente do corpo militar. Este não se desassocia da sociedade, existe uma relação mútua, uma troca em que a sociedade entrega alguns dos seus problemas para a instituição militar cuidar e, ao mesmo tempo, o quartel devolve um cidadão moldado dentro do seu sistema, que, ao contrário do que parece, também apresenta problemas

iguais ou até mesmo piores de ordem moral. Cada personagem vive em um contexto social diferente. Sendo assim, os problemas que cercam cada classe social são levados para dentro do quartel e essas diferenças afloram também na convivência entre os cadetes. Essa ramificação de camadas sociais dentro do colégio acontece pelo fato de a instituição ser famosa na sociedade peruana pelo fato de, segundo a página oficial do Colégio Militar Leoncio Prado, ter por missão

El Espíritu Militar, caracterizado por la disciplina consciente y una moral elevada, fortaleciendo el amor a la patria y la fe en la obra fecunda de nuestros héroes y de los hombres que en los diferentes campos de la actividad humana, forjaron la grandeza de la Nación ⁵ (PERU, 1945).

Outro fator que colabora para que o colégio atraia alunos de todos os níveis sociais é a visão que a instituição militar passa para a sociedade, de que ela é capaz de reformar jovens e adolescentes. Por esse motivo, os pais de diversas classes sociais encaminham seus filhos para o Colégio Militar Leoncio Prado julgando que a instituição irá reformar o aluno e tratar o que eles julgam como um problema. A obra destaca como principais motivos de encaminhamento para o Colégio Leonciopradino: suspeita de homossexualidade, tendência à criminalidade e até mesmo utilidade da instituição como modo de castigo para as classes abastadas. O portal virtual da escola, na sessão dedicada à visão da escola, afirma:

Ser una institución educativa líder que cuenta dentro de su fundamento valores como la disciplina, responsabilidad y el respeto para formar jóvenes líderes autónomos, agentes de cambio, promotores de paz y comprometidos para servir a la sociedad. Nuestro colegio conformado por personal militar, administrativo, cadetes y padres de familia identificados con los criterios y sentimientos que todo leonciopradino cultiva; busca contribuir a la transformación de la sociedad, partiendo de una conversión personal que lleve al compromiso

⁵ O espírito militar, caracterizado por disciplina consciente e moral elevada, reforçando o patriotismo e fé no trabalho fecundo de nossos heróis e homens em diferentes campos da atividade humana, forjada a grandeza da Nação (PERU, 1945, tradução nossa).

de manifestar el amor a nuestra Patria mediante nuestro servicio educador⁶ (PERU, 1945).

Essa descrição facilmente faz com que pais tenham essa visão de que a escola transformará o seu filho em um homem formado para a sociedade, livre de qualquer “problema” de índole sexual, criminal ou comportamental.

Existem guetos sociais que Vargas LLosa faz questão de enfatizar, as classes a que pertenciam Alberto, o qual mora em Miraflores; Jaguar, morador de Bella Vista; Cava, o serrano e ainda a de Ricardo Arana, morador de Magdalena Nueva, cidade em que viveu até a noite em que chegou em Lima pela primeira vez. A obra inicia com o jogo de dados, os cadetes estavam no banheiro tirando na sorte quem iria roubar a prova de química, que aconteceria no dia seguinte, e o número que sai é o quatro, o qual pertencia ao cadete Cava, que irá executar o roubo. Tratava-se de uma reunião do Círculo, um tipo de irmandade que fazia esquemas para "se safar" dentro da escola, esquemas que iam desde roubos de provas, passavam por furtos de uniformes e materiais até o caso extremo de assassinato.

-¿Qué es eso del Círculo? -dijo Gamboa.

-Son cuatro cadetes de la sección, mi teniente. Mejor dicho tres, porque Cava ya salió. Roban exámenes, uniformes y los venden. Hacen negocios. Y todo lo venden más caro, los cigarrillos, el licor.

-¿Está usted delirando?

-Pisco y cerveza, mi teniente. ¿No le digo que los oficiales no saben nada? En el colegio se toma más que en la calle. En las noches. Y a veces hasta en los recreos. Cuando supieron que habían descubierto a Cava, se pusieron furiosos. Pero Arana no era un soplón, nunca hubo soplones en la cuadra (VARGAS LLOSA, 2012. p. 330-331).

⁶ Ser uma instituição educacional líder, que tem o seu fundamento em valores como a disciplina, responsabilidade e autoestima para treinar jovens líderes, agentes de mudança, promotores de paz e comprometidos em servir à sociedade. A nossa escola formada por militares, pessoal administrativo, os cadetes e os pais identificaram os critérios e sentimentos que todos leoncioprado cultivadas; visa contribuir para a transformação da sociedade, com base numa conversão pessoal que leva ao compromisso de expressar o amor pelo nosso país por meio do nosso serviço de educação. (PERU, 1945, tradução nossa)

Ele, o Serrano, rouba a prova, porém quebra uma vidraça e é esse episódio que desencadeia uma série de acontecimentos no decorrer da narrativa. Como a vidraça foi quebrada, descobriram o roubo da prova. Desse modo, foram impostas inúmeras punições até que o culpado aparecesse. Uma das penitências foi confinamento, ou seja, os cadetes foram vetados de saírem do quartel até alguém denunciar o culpado ou se acusar. O que aconteceu foi a primeira opção. Ricardo Arana, o Escravo, já psicologicamente abalado pelo confinamento, visto que a sua permanência do lado de dentro era de maior duração comparado ao tempo dos outros cadetes, por ser o alvo preferido do Círculo, sempre tinha algo seu roubado, um cadarço, um sapato, um serviço tirado injustamente para cobrir o serviço de Jaguar, o líder do Círculo. Assim, já fazia semanas que Ricardo não ia para casa, pois no dia da apresentação para a saída sempre havia algo que o impossibilitava de deixar o quartel.

Podía soportar la soledad y las humillaciones que conocía desde niño y sólo herían su espíritu: lo horrible era el encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza (VARGAS LLOSA, 2012. p. 155).

O confinamento em si já é bastante atormentador, principalmente na adolescência, mas há outro fator que inquieta Ricardo Arana: é Tereza, uma garota que mora na rua da casa de seus pais, com a qual ele tinha marcado um encontro. Como Alberto pôde sair, Arana o pediu que a avisasse que não iria comparecer ao encontro. Alberto, ao conhecer a moça, se apaixona por ela, e passa a não mais fazer cartas de amor para Arana. Passou, então, a se encontrar com Tereza, sem que o seu amigo soubesse. Já que o Escravo estava sempre impossibilitado de sair, não podia tomar conhecimento dos encontros de Tereza e Alberto. Sem entender a ausência de Tereza que não mandava mais notícias, o Escravo denuncia o Cava para poder ir vê-la, o que acarreta a expulsão do cadete.

Tal fato mexe muito com os alunos, de todos os anos, os quais ficam sensibilizados com a situação de Cava, que, por vir da Serra, ordinariamente não tem muitas opções de ascensão. Abala principalmente O Círculo, e Jaguar, como líder,

promete vingar seu amigo. De fato, o Escravo morre em uma manobra, um exercício de campanha, um tipo de treinamento, com um tiro na nuca. De imediato, Alberto entende que Jaguar executou sua vingança. Dessa vez foi Alberto que ficou transtornado, só que, no lugar da vingança, ele busca por justiça. A figura militar que melhor representa isso é o tenente Gamboa, o mais conceituado e com maior moral entre os cadetes e os suboficiais. O tenente é a representação do militar ideal, leal, justo e defensor da ética militar. Logo, não é um elemento surpresa Gamboa se interessar pela causa, leva à frente e enfrenta, inclusive, seus superiores para dar seguimento ao processo, de maneira que ele chegue ao Coronel, comprometendo inclusive a sua promoção, que foi por diversas vezes colocada na mesa como forma de chantageá-lo. O Capitão fica impressionado pelo fato de Gamboa ouvir um cadete e levar essa história "absurda" adiante, menciona o escândalo que essa história poderia gerar e a difamação que o Colégio Militar e, juntamente com ele, o Exército iria sofrer. Assim, pede que Gamboa esqueça tudo que escutou e aceite o parecer do quartel. O tenente que acredita na ética, na organização, na disciplina e, sobretudo, no regulamento militar, sente-se frustrado e decepcionado com a instituição, percebendo que é apenas mais uma peça desse jogo de manipulação. Alberto, ao ser levado à sala do Coronel, é chantageado com os "romancinhos eróticos" escritos por ele, que seriam expostas aos seus pais e à comunidade militar, o que poderia causar a sua expulsão. Ele, então, nega a sua convicção a respeito do assassinato do seu amigo Ricardo Arana dentro do quartel, o que impossibilita Gamboa de seguir adiante também. Alberto sentia culpa por ter sido egoísta e não ter lutado pelo amigo como o próprio Jaguar o fez. O tenente Gamboa é transferido para outra guarnição na selva, na Puna. Ao deixar o quartel, Jaguar o entrega um bilhete confessando o crime, afirma que queria livrar os outros alunos do Escravo, pois esse agiu de uma forma covarde.

– Sí – dijo Gamboa –. Ahora sí lo escucho. ¿Por qué mató a ese muchacho? ¿Por qué me ha escrito ese papel? -Porque estaba equivocado sobre los otros, mi teniente; yo quería librarlos de un tipo así. Piense en lo que pasó y verá que cualquiera se engaña. Hizo expulsar a Cava sólo para poder salir a la calle unas horas, no le importó arruinar a un compañero por conseguir un permiso. Eso lo enfermaría a cualquiera. –¿Por qué ha cambiado de opinión ahora? -dijo el teniente –

¿Por qué no me contó la verdad cuando lo interrogué? – No he cambiado de opinión – dijo el Jaguar– Sólo que – vaciló un momento e hizo, como para sí, un signo de asentimiento-, ahora comprendo mejor al Esclavo. Para él no éramos sus compañeros, sino sus enemigos. ¿No le digo que no sabía lo que era vivir aplastado? Todos lo batíamos, es la pura verdad, hasta cansarnos, yo más que otros. No puedo olvidarme de su cara, mi teniente. Le juro que en el fondo no sé cómo lo hice. Yo había pensado pegarle, darle un susto. Pero esa mañana lo vi, ahí al frente, con la cabeza levantada y le apunté. Yo quería vengar a la sección, ¿cómo podía saber que los otros eran peor que él, mi teniente? Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse gusto, mi teniente (VARGAS LLOSA, 2012. P 444–445).

Mas agora Jaguar diz que entende melhor o Escravo, entende como é viver esmagado. O tenente rasga o papel e diz que o caso de Arana está encerrado, que o Exército jamais reconhecerá que cometeu um erro. Ainda se aventurando no caráter selvagem da instituição militar, Alberto teve que ir buscar o boletim na sala do Coronel e é obrigado a ouvir um discurso hipócrita feito pelo Coronel sobre a justiça no Exército, e, ao final do discurso, anuncia que destruiu os “romancinhos”, como se fosse algo bom. Ao dar as costas ao colégio e sair de dentro desse sistema, o reencontro com seus amigos civis, ele chega à conclusão de que a vida parece ser mais maleável fora do quartel, determinando o caráter fechado do Colégio e livre arbítrio da cidade. Dentro desse mundo fechado e hierarquizado, aparecem três militares bastante representativos, com características e funções distintas: o capitão Garrido que personifica o sistema, o tenente Huarina, como um burocrata sem graça e o tenente Gamboa, um ícone da honra militar, mas que está/é impossibilitado de enfrentar o sistema que oprime a si mesmo e a seus alunos.

2.4 Base teórica

Esta pesquisa está embasada na leitura analítica de *La ciudad y los perros*, levando em consideração seu caráter político em função de desnudar a realidade vivenciada por jovens militares de Lima, capital do Peru. As ideias aqui desenvolvidas estão fundamentadas na crítica sociológica de Bakhtin (1997), na crítica integrativa de Candido (1987), nas reflexões acerca do *boom* propostas por Donoso (1987), nas

teorias sobre as relações de poder de Foucault (1987), na teoria do romance de Lukács (2000) e ainda nos ensaios críticos do próprio Vargas Llosa e de outros autores do *boom*.

Os postulados de José Donoso serão usados para elucidar a pesquisa no que diz respeito à história da literatura latino-americana e da América Latina. A partir desses teóricos, serão elencados todo o processo histórico da América Latina e suas influências socioculturais, o que ajudará a entender a desigualdade social que está fora e dentro do quartel, o Peru indígena, africano e branco. O livro "As veias abertas da América Latina", de Eduardo Galeano, norteará grande parte da pesquisa no que diz respeito ao entendimento da construção histórica, política e social dessa parte marginalizada da América.

A obra analisada narra dois mundos, o dentro e o fora da farda, e cada personagem – as que estão intimamente ligados ao colégio – apresenta duas identidades. Ao sair do Leoncio Prado, os cadetes e outros militares em geral são submetidos a outro estilo de vida, no qual se comportam de maneira diferente. Desse modo, as personagens transitam em dois universos. Mario Vargas Llosa afirmou, anos atrás, no Primeiro Encontro de Narradores Peruanos, evento promovido pela Casa de la Cultura del Peru (1965), que

[...] a vocação de um romancista nasce quando a relação de um homem com o mundo entra em conflito; creio que todo escritor, todo criador é no fundo um rebelde, um homem insatisfeito com a sua realidade, com a sociedade, com o tempo que lhe tocou viver [...] (VARGAS LLOSA, 1965).

O relato de Vargas Llosa nos leva direto para a conjectura de Lukács, que, em *A teoria do Romance*, preconiza que “a problemática da forma romanesca é a imagem especular e um mundo que saiu dos trilhos” (2000, p. 14). Vargas Llosa converge com Lukács no sentido de enxergar o romance como um deicídio secreto, em que a escrita é uma forma de rebelião contra a criação de Deus. Assim, o sujeito que escreve tenta substituir a realidade real pela realidade fictícia. É tomando por base questões como essas que o olhar se volta para os conceitos críticos de “totalidade”, “tipicidade” e

“histórico-universal” de Lukács, relacionando-os às considerações de Candido (1987) no que diz respeito à personagem do romance.

Alberto, ao sair, definitivamente, do Colégio Militar, ou melhor, ao retornar à vida em Miraflores, ficou por um tempo aturdido, tentando devolver cada coisa, cada pessoa, cada lembrança ao seu lugar, mas parecia estar andando em um labirinto, onde é difícil achar a saída: “parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo” (BAKHTIN, 1997, p. 45). Alberto, então, passou por um processo de autorreconhecimento, pois tudo havia mudado: as preocupações, os interesses, embora o seu lugar como civil tenha permanecido intacto durante os anos em que esteve fora.

Em suas considerações introdutórias sobre a poética de Dostoiévski, Bakhtin afirma que “A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos em face desse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos” (1997, p. 5). Adequando tal proposição ao contexto de análise de *La ciudad y los perros*, pode-se considerar as personagens narradoras do romance também como sujeitos investidos de plenos direitos, entre os quais está o direito de ser “veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 1997, p. 3). A existência de mais de um narrador, cada qual com sua visão de mundo e a partir de seu lugar social, possibilita a criação de um mundo polifônico, que diverge do romance europeu tradicional da época, encarando-o e, assim, desconstruindo as bases monológicas romanescas. O alçamento da obra de Vargas Llosa no *boom* latino-americano deve-se a essa fuga aos parâmetros (homofônicos) de produção literária. Esta pesquisa está embasada principalmente em alguns pontos da discussão em que Foucault (2013) se engaja, como, por exemplo, o poder, a disciplina, os corpos dóceis, a punição, a arte das distribuições, o controle da atividade, a vigilância hierárquica, panoptismo e outros pontos estudados por ele que são bastante pertinentes à pesquisa.

Será de grande relevância para a pesquisa o conceito de poder disciplinar, já que a narrativa trabalhada está inserida no universo militar que prega a ordem e a

disciplina acima de tudo. No primeiro capítulo da terceira parte do livro *Vigiar e Punir*, Foucault inicia descrevendo a figura ideal do soldado do século XVII, resumindo-se em uma imagem de vigor e honra. Já no século XVIII, aparece o soldado como algo que se fabrica; assim o corpo aparece como alvo do poder – o corpo que pode ser manipulado, modelado e que obedece. Pode-se dizer que a instituição militar faz funcionar o espaço escolar como uma máquina de “ensinar”, como também de vigiar, hierarquizar e recompensar. Assim, o corpo do aluno pode ser manipulado, transformado e utilizado. Nesse caso, é possível manter o corpo ao nível da mecânica, o chamado corpo dócil.

O homem máquina de La Mettrie é ao mesmo tempo uma redução materialista da alma e uma teoria geral do adestramento, no centro dos quais reina a noção de ‘docilidade’ que une ao corpo analisável o corpo manipulável. É dócil o corpo que pode ser submetido, que pode ser transformado e aperfeiçoado (FOUCAULT, 2013, p. 118).

As disciplinas são as formas e os métodos que permitem o controle do corpo, formas de executar o poder, atuando em uma relação de docilidade-utilidade. Assim, disciplinar é construir um indivíduo pela força do poder sobre o corpo desse sujeito e, para que o poder disciplinar atue sobre os corpos, é necessário confinar esses corpos em instituições. O próprio Foucault insere os quartéis dentro dessa técnica de distribuição dos indivíduos no espaço. Nesse sentido, levanta-se o questionamento a respeito da (de)formação do sujeito no colégio militar, visto que tal instituição aparece como um reformatório preocupado em *punir e vigiar*, como pregam os postulados de Michel Foucault, mas que acaba por cercar – pois “a disciplina às vezes exige a cerca – os homens em um local fechado em si mesmo, em um mundo onde o elemento principal é a violência bruta, que faz sucumbir os mais fracos”. Desse modo, a obra de Vargas Llosa nos traz à tona a construção do sujeito no centro educacional militar que transforma o homem em um ser desumanizado, com valores e princípios deturpados.

Na obra *La ciudad y los perros*, aparece ainda a prisão, instituição sobre a qual Foucault se debruça para estudar a dinâmica do poder. Na prisão, é possível entender o poder profundamente, visto que ali ele não se mascara, mas se manifesta em sua forma bruta, já que, no cárcere, ele se justifica como um poder moral que pode passar por cima de tudo, sendo exercido onde a punição é permitida em nome do bem e da

ordem. Assim, a pesquisa está pautada nesses teóricos com os quais se estabelecerão relações com a análise da narrativa, para que se possa levantar uma discussão que permita conhecer o pensamento crítico latino-americano para uma abordagem mais situada em relação à literatura regional.

3 MARIO VARGAS LLOSA: UM CLÁSSICO VIVO

3.1 A autobiografia na obra em foco

Neste tópico, nos deteremos na obra *La ciudad y los perros* com o intuito de analisar o seu caráter autobiográfico, partindo não só das impressões de leitura, mas também dos textos teóricos do próprio autor, que permitem conhecer mais sobre ele e assim alcançar as entrelinhas da narrativa que estão voltadas para a identidade do autor.

Lejeune (2008), num ensaio inicial sobre a autobiografia, demonstra disposição em categorizar tal gênero, elaborando definições dogmáticas e impermeáveis. Seu pretensioso método consistiu na composição de um *corpus* eurocêntrico formado por produções autobiográficas com data delimitada. Tal método, em *O pacto autobiográfico*, deixou a desejar no que tange ao caráter científico de sua pesquisa, por deixar à margem as autobiografias não pertencentes ao *corpus* construído. Isso significa que a necessidade de estabelecer um modelo rígido para classificação de obras, que até então se encontravam em um grupo literário flutuante, favoreceu, na verdade, a formação de fronteiras bem delimitadas para a definição, propriamente dita, do gênero autobiografia.

É importante esclarecer que a definição de autobiografia possibilita a constituição de uma arena perigosa, na qual a polissemia é palavra de ordem, gerando, assim, uma espécie de batalha entre os possíveis significados para o gênero. Tal situação exige cautela da parte de quem teoriza a obra autobiográfica, visto que a ausência de uma tentativa de delimitação pode permitir a realização de um trabalho investigativo mal fundamentado e, portanto, sujeito a conclusões errôneas. O próprio Lejeune (2008), a princípio, foi vítima da polissemia da palavra “autobiografia”, ao abordá-la como se tivesse apenas um sentido, sendo tal atitude resultado de uma ingenuidade científica ou não. Pode-se verificar isso a partir de suas palavras: “Assim, antes de estabelecer em que sentido pretendia usar a palavra ‘autobiografia’, eu

deveria ter tido a prudência de situá-la dentro do leque de seus significados” (LEJEUNE, 2008, p. 53). Então, para não incorrer no mesmo erro, transcreve-se aqui a definição de autobiografia feita por Vapereau, a qual será adotada como orientadora no enquadramento da obra *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, enquanto gênero autobiográfico:

AUTOBIOGRAFIA [...] obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos (VAPEREAU, 1876 *apud* LEJEUNE, 2008, p. 53).

Assim, é possível afirmar que o romance *La ciudad y los perros* tem caráter autoficcional, mesmo que haja uma recriação por trás da história. Pode-se notar as semelhanças entre a criatura e o criador na obra. Esta não é a primeira e nem a única obra do peruano com essa característica, visto que a inserção de personagens com histórias não fictícias, na maioria das vezes pessoais, é bastante comum ao autor. Já sabemos que Leoncio Prado não se trata de um nome fictício, mas sim do verdadeiro nome da escola militar onde Vargas Llosa estudou.

Outro ponto que possibilita afirmar que a obra de Vargas Llosa é de caráter autobiográfico é o pacto contratual de leitura (LEJEUNE, 2008). Partindo desse contrato, leva-se em consideração a posição do autor e do leitor e a relação que se estabelece entre ambos por meio da obra. Esta, portanto, faz parte da categoria do romance autobiográfico, o qual, para Lejeune (2008, p. 25), configura-se como texto de ficção “em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la”. Modernamente, este caráter autobiográfico é denominado de autoficção.

Desse modo, podemos confirmar o caráter autobiográfico, como dito anteriormente, tanto por meio da voz do autor – Vargas Llosa –, que afirma em seus textos teóricos que tudo que ele escreve o faz a partir de experiências vividas, pela

própria pista do romance a partir da personagem Poeta, como também apoiados nas discussões suscitadas por Lejeune (2008).

Assim, nos apoiamos também no que afirma Willemart,

Todo romance, poesia, drama ou obra em geral é acionado por um pedaço ou um grão de gozo que inclui a dor. O manuscrito exhibe este movimento. À medida que o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, supressões e acréscimos, ele passa pela re-presentation e pelo grão de gozo. Chamei este movimento de texto móvel, a mobilidade ligada ao texto instável que se faz, e o texto se referindo ao mesmo tempo ao grão de gozo estável e à escritura parada, não revista pelo autor. Nessa conceituação, suponho um grão de gozo idêntico durante a escritura da obra, que desaparece na entrega ao editor, pois não excita mais o escritor. O grão de gozo ou o pedaço de real [...] conduz o jogo, levando o escritor a se dizer, a desubjetivar-se para renascer como autor. (p.30)

Entendemos que o ato de rascunhar páginas leva o escritor a prática de um exercício que o induz a se reconstruir e nesse trabalho que abarca gozo e dor ele se torna scriptor, ou seja, o instrumento dessas chamadas e solicitações e enquanto o faz torna-se leitor de seu próprio texto. Portanto, na medida em que constrói a memória da escritura passa de sriptor a leitor e ainda autor de sua autoficção na medida em que faz emergir, aos poucos, um texto novo.

Os livros autoficionais estão ocupando diversas estantes, ponto relevante que nos permite observar claramente que o *corpus* reducionista de Lejeune deixa a desejar, visto que, nos últimos anos, produções autobiográficas se tornaram um fenômeno que cresce diariamente recrutando as mais diversas personalidades que tomam fôlego para falar de si mesmas. Logo, querer definir a autobiografia a partir de um *corpus* restrito a um continente – Europa – com data delimitada exclui a possibilidade de o gênero existir em outros contextos.

No contexto do Brasil e da América Latina, encontramos obras nesse sentido, em que o autor exhibe toda sua maestria em narrativas que discorrem sobre o “próprio eu”. Temos, por exemplo, as obras de Graciliano Ramos *Memórias do Cárcere* e *Infância*, exemplos clássicos e de caráter autobiográfico inegável. Outros nomes que representam a América Latina são Gabriel García Márquez, colombiano, e Pablo Neruda, chileno. O primeiro narra sua infância até a idade adulta na obra *Viver para*

contar. O segundo igualmente expõe sua vida desde a infância à fase adulta, passando pelas emoções da faculdade e o amor pelo Chile, no livro *Confesso que vivi*. Ambos os autores deixam suas marcas na autobiografia; García Márquez deixa suas raízes do realismo fantástico e Neruda deixa marcas da sensibilidade que caracteriza seus poemas.

A quantidade de narradores, como já comentado, é uma característica marcante nas obras de Vargas Llosa. O narrador é um ponto importante para trabalhar a autobiografia, já que, para Lejeune, só há autobiografia quando existe uma relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem. A partir desse ponto, devemos ter bastante cuidado ao analisar a obra de Vargas Llosa, já que as produções literárias do nosso autor apresentam uma técnica.

Nesse sentido, Lejeune (2008, p.16) faz considerações relevantes sobre o narrador em “eu, tu, ele” e lança a proposta de que “a identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa”. Essa narração é denominada de “autodiegética”, no que diz respeito a vozes da narrativa, classificação que Genette (1979) estabelece em seus estudos narratológicos a partir das obras de ficção. A tarefa de incluir a obra de Vargas Llosa dentro de uma categoria é bem artilosa, mas não é impossível, o fato de a obra ter mais de um narrador complica bastante se seguirmos as definições taxativas e limitadoras. Contudo, o texto de Lejeune deixa espaço para a seguinte conclusão:

Existem autobiografias nas quais parte do texto designa o personagem principal através da terceira pessoa, ao passo que, no resto do texto, o narrador e o personagem principal se confundem na primeira pessoa (...) (LEJEUNE, 2008, p 17).

É justamente dentro dessa categoria que *La ciudad y los perros* se encontra. A obra começa sendo narrada por um narrador de terceira pessoa, o que indica que há um distanciamento do olhar sobre a história. Aos poucos, esse distanciamento vai sumindo, e nos deparamos com um narrador em primeira pessoa. Dentro da obra há quatro personagens que incorporam essa responsabilidade, ou seja, quatro narradores.

O principal narrador personagem é Alberto, conhecido pelos militares como cadete Fernández, e pelos colegas da sua companhia, “primeira sección del quinto año”, como Poeta. Essa personagem, que é uma virtualidade do “ego de Vargas Llosa”, pertence a uma classe social privilegiada, garoto do bairro de Miraflores – bairro burguês –, que apenas ingressa no Colégio Militar como uma forma de castigo de seu pai. O próprio Vargas Llosa, no prólogo de *A cidade e os cachorros*, afirma que teve que ser um pouco de cada personagem, vejamos:

para inventar sua história, tive antes de ser, menino ainda, alguma coisa de Alberto e do Jaguar, do serrano Cava e do Escravo, cadete do Colégio Militar Leoncio Prado, miraflorentino de Barrio Alegre e vizinho de La Perla, em Callao; e, já adolescente, tive de ler muitos livros de aventura, acreditar na tese de Sartre sobre a literatura engajada, devorar os romances de Malraux e admirar sem limites os romancistas norteamericanos da geração perdida, todos eles, mas, mais que todos, William Faulkner. Esse é o barro de que é feito meu primeiro romance, mais alguma fantasia, ilusão juvenil e disciplina flaubertiana. (VARGAS LLOSA, 2013)

A partir desse ponto, podemos discorrer a respeito do caráter autobiográfico da obra. Notamos que Alberto é uma criação do autor que denuncia o conceito que ele mesmo tem sobre si. A semelhança entre o criador e a criatura é explícita, vai desde as circunstâncias e as vivências pessoais até o sentido mais íntimo da personalidade do autor. Vamos começar pelos indícios da personalidade de Vargas Llosa. Não é difícil observar que, ao retratar Alberto, o autor coloca o leitor de frente com um jovem escritor, que, dentro do colégio, consegue tirar proveito dessa situação. A personagem recebe até um apelido, Poeta, dado pelos “campanhas” por ele escrever novelinhas eróticas e cartas românticas.

A partir de agora, traremos referências a respeito da biografia do autor. É por meio dela e de discursos do próprio Vargas Llosa que entrelaçaremos a vida e a obra, ou seja, apontaremos as características autobiográficas da narrativa. Assim, Jorge Mario Pedro Vargas Llosa nasceu a 28 de março de 1936, em Arequipa, Peru. Seus pais, Ernesto Vargas Maldonado e Dora Llosa Ureta, estavam separados quando ele nasceu. Assim, Llosa só conheceu seu genitor aos 10 anos de idade, quando, em 1945,

seus pais se reconciliaram e voltaram a viver na cidade de Piura, no Peru. Posteriormente, em 1946, mudou-se, juntamente com seus pais, para Lima, a capital, onde viveu grande parte de sua vida, e também lugar onde se desenrola a narrativa em questão. Vargas Llosa relata essa experiência por meio da personagem Alberto, que vive a mesma situação.

A formação secundária de Vargas Llosa começa nas escolas paroquiais, experiência que gerou antipatia para com todo tipo de dogma, já que a personalidade do autor diverge em muitos aspectos da cultura religiosa, principalmente no que diz respeito a correr os riscos da liberdade sem ser submetido a censuras. A partir desse ponto, a formação do temperamento de adolescente, começam a surgir embates dentro de casa com seu pai. Em 1950, esses atritos o levaram até o Colégio Militar Leoncio Prado, de Lima, como uma forma de castigo imposto pelo pai.

Por meio dessa pequena parte introdutória de sua vida, já é possível notar as extravagantes semelhanças entre Alberto e Vargas Llosa. Assim como a personagem em questão, Llosa se encontra no seio de uma família burguesa, filho de um jornalista do *Servicio Internacional de Noticias*. Outra semelhança gritante na obra é o fato de os dois terem choques constantes com a figura paterna. Vejamos:

Mi padre me envió allí [se refiere al Leoncio Prado]. Yo estaba convencido que mi padre estaba muerto. Cuando lo descubrí, no había ya posibilidad ninguna de comunicación entre nosotros. Nos llevamos muy mal durante los años que convivimos juntos. Nuestros caracteres eran polos opuestos. Había una desconfianza mutua entre nosotros. Éramos como extraños⁷ (HARSS; DOHMANN, 1969, p. 353).

O regime do Colégio militar Leoncio Prado, que não só se trata de uma escola, mas também de um reformatório militar, faz com que Vargas Llosa encontre os mesmos problemas que encontrou nas escolas paroquiais, um regime tradicional e conservador

⁷ Meu pai me enviou para lá [referindo-se ao Leoncio Prado]. Eu estava convencido de que o meu pai estava morto. Quando eu descobri, já não havia qualquer possibilidade de comunicação entre nós. Nós nos damos muito mal durante os anos que vivemos juntos. Nossos personagens eram pólos opostos. Havia uma desconfiança mútua entre nós. Éramos como estranhos (HARSS; DOHMANN, 1969, p. 353, tradução nossa).

que mais uma vez provoca certa resistência do adolescente, mas dessa vez o choque, a relação conflituosa é bem maior. A trama de *La ciudad y los perros* se concentra nesse conflito e nesse espaço de formação militar. É importante ressaltar que ambos, o Poeta e Vargas Llosa, foram enviados para o Leoncio Prado como castigo de um pai típico de uma classe social burguesa, justamente pelo julgamento de que não tinham vocação para o trabalho literário ou ainda de que literatura era “coisa de marica”⁸. Inversamente ao suposto, foi dentro desse ambiente que Vargas Llosa descobriu a sua habilidade para escrever literatura, e que começou a escrever de forma profissional. O personagem Poeta, assim como seu criador, escreve novelas eróticas e cartas de amor para os companheiros – os quais mandam as cartas para suas namoradas –, e esses gêneros literários amadureceram a vocação de Vargas Llosa, como ele mesmo afirma numa entrevista dada a Marcelo Camelo:

[...] fue una grata experiencia literaria. Allí empecé a escribir de forma, en cierta manera, profesional. Cartas de amor para los compañeros y pequeñas novelitas eróticas que me permitían justificar mi vocación en un mundo en el que ser poeta era ser marica⁹(CAMELO,1989, p. 26).

A realidade do Colégio Leoncio Prado, no qual Vargas Llosa permaneceu até 1952, é brutal e despida de toda e qualquer humanidade, de acordo com a denúncia presente na narrativa de Vargas Llosa. O romance coloca a formação militar como um treinamento pautado na lei do mais forte, ou seja, só os mais fortes sobrevivem, e nesse contexto a violência é o fio condutor das conquistas necessárias para a sobrevivência. Mais especificamente, a obra narra a vida dos alunos do Leoncio Prado, principalmente a vida dos “cachorros”, que são os calouros; delata as relações dos alunos com a sociedade em volta da escola, as relações internas, com os seus superiores e os seus colegas de turma, relações estas que revelam uma sociedade mórbida.

⁸ Esse julgamento foi feito pelo pai de Vargas Llosa e também é feito pelas personagens militares dentro do romance.

⁹ Foi uma experiência de leitura agradável. Lá eu comecei a escrever isso em certa maneira profissional. Cartas de amor para colegas e pequenos romances eróticos que me permitiu justificar a minha vocação em um mundo em que um poeta era ser mariquinhas (CAMELO,1989, p. 26, tradução nossa).

Já sabemos que tudo acontece a partir do roubo de uma prova de Química, planejado pelo “El Círculo” – formado por Jaguar, o chefe, Cava, Vellano, Boa e Rullos, para vingar o trote recebido por eles, na época de “cachorros” –, e executado pelo cadete Cava.

Después lo volvieron a una cuadra de cuarto y tendió muchas camas y cantó y bailó sobre, un ropero, imitó a artistas de cine, lustró varios pares de botines, barrió una loseta con la lengua, fornicó con una almohada, bebió orines, pero todo eso era un vértigo febril y de pronto él aparecía en su sección, echado en su litera, pensando: 'Juro que me escaparé. Mañana mismo'. La cuadra estaba silenciosa. Los muchachos se miraban unos a otros y, a pesar de haber sido golpeados, escupidos, pintarrajeados y orinados, se mostraban graves y ceremoniosos. Esa misma noche, después del toque de silencio, nació el Círculo¹⁰ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 61).

Ricardo Arana, o escravo, era um cadete diferente de todos os outros: o colégio militar não conseguiu corrompê-lo, dentro do quartel era um fraco e excluído, tratado verdadeiramente como um escravo.

Quiere decir que la sección entera debe ser expulsada. Unos por ladrones, otros por borrachos, otros por timberos. Todos son culpables de algo, muy bien. ¿Y usted qué era? - Todos éramos todo -dijo Alberto- Sólo Arana era diferente. Por eso nadie se juntaba con él. -Su voz se quebró: - Tiene que creerme, mi capitán. El Círculo lo estaba buscando. Querían encontrar como fuera al que denunció a Cava. Querían vengarse, mi capitán¹¹ (VARGAS LLOSA, 2012. p.345).

¹⁰ Depois, trouxeram-no de volta para um alojamento de quarto ano, e fez muitas camas e cantou e dançou em cima de um armário, imitou artistas de cinema, lustrou vários pares de coturnos, varreu uma lajota com a língua, fornicou com uma almofada, bebeu urina, mas tudo isso era uma vertigem febril e logo ele estava em sua seção, largado na cama, pensando: “Juro que vou fugir. Amanhã mesmo.” O alojamento estava silencioso. Os meninos se olhavam uns aos outros e, apesar de terem sido surrados, cuspidos, pintados e mijados, mostravam-se graves e cerimoniais. Nessa mesma noite, depois do toque de recolher, nasceu o Círculo. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 51).

¹¹ Quer dizer que a seção inteira deve ser expulsa. Uns pela ladroagem, outros pela bebedeira, outros pela jogatina. Todos são culpados de alguma coisa, muito bem. E você, o que fazia? — Nós todos éramos tudo — disse Alberto. — Só Arana era diferente. Por isso ninguém se juntava com ele. — A voz se alquebrou: — O senhor tem que acreditar, meu capitão. O Círculo estava atrás dele. Queriam de todo jeito encontrar o delator do cadete Cava. Queriam se vingar, meu capitão. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 272).

Desse modo, o posicionamento de Vargas Llosa quanto à instituição fica bem claro na obra. Ele se mostra contra a corrupção e ao mesmo tempo contra a ética militar. Como vem sendo discutido, o caráter autobiográfico é evidente, então a obra se trata de uma “denúncia” dele como ex-cadete. Partindo desse ponto e retomando a teoria, não se sustenta a tese de que o romance não é verdadeiro por se tratar de ficção. Vejamos uma colocação do próprio escritor sobre o assunto:

Quer dizer que um romance *mente sempre*? Não o acreditarão os oficiais e cadetes do Colégio Militar Leoncio Prado, onde – na aparência, pelo menos – passa-se meu primeiro romance, *La ciudad y los perros*, que queimaram o livro, acusando-o de calunioso à instituição (VARGAS LLOSA, 2004, p. 16, grifos do autor).

O fato ao qual Vargas Llosa faz menção se trata do ocorrido dentro dos próprios muros do quartel, devido à crítica explícita na obra em direção ao colégio Leoncio Prado. Foi acesa uma fogueira no centro do pátio, os alunos fardados, os monitores à frente – como o estudante modelo de disciplina – iniciam a cerimônia solene, de atear fogo em mais de mil exemplares de *La ciudad y los perros*, com o intuito de desdizer o cenário do Colégio Militar Leoncio Prado descrito pelo autor. A cerimônia real ocorreu em 1964, logo após a publicação do livro. Todo esse espetáculo de ódio só fez confirmar as denúncias do ex-cadete Mario Vargas Llosa. Além de ter despertado o interesse das pessoas em conhecer a obra, tornou famoso o nome do seu novo inimigo, dando a ele a popularidade capaz de converter a sua obra quase que em um *Best-seller*.

O romance autoficcional de Vargas Llosa, ao construir uma denúncia social, desmascara as hipocrisias institucionais e diagnostica as doenças espirituais que estão presentes em sua época, mas que não são exclusividade dela. Dessa forma, a obra nos faz enxergar, a partir das memórias do autor, a atitude violenta com que o indivíduo responde a uma sociedade também violenta. Salta aos olhos a rotina agressiva que se apresenta na literatura como um reflexo do mal-estar social generalizado, o qual se

apresenta nas atitudes de rebeldia, apresentada, principalmente, pelos jovens, que seguem seus impulsos urgentes e obscuros ao mesmo tempo, inclusive para eles. Essa estrutura narrativa, que chama o leitor por meio do mistério e do suspense, é defendida pelo próprio Vargas Llosa, anos depois, na sua obra *Cartas a um jovem escritor* (2006). A meta do autor é revelar a verdade escondida. Assim, vejamos o que Lejeune (2008) afirma a respeito da verdade e da autobiografia:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito do real”, mas a imagem do real. [...] Todavia, raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao possível (a verdade tal qual me aparece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto) (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor).

Colocando a voz teórica de Vargas Llosa, podemos ver a verdade de outro ângulo:

Eu teria podido, naqueles romances, tentar uma exatidão escrupulosa com as lembranças? Certamente. No entanto, mesmo que tivesse conseguido essa proeza tediosa, de só narrar fatos verdadeiros e descrever personagens cujas biografias se ajustavam como luvas às dos seus modelos, meus romances não teriam sido, por isso, menos mentirosos ou mais verazes do que são (VARGAS LLOSA, 2004, p. 18).

De acordo com Vargas Llosa, a verdade, de qualquer forma, fica comprometida, visto que mesmo que haja um juramento “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”, o fato real é um, “enquanto os sinais que podem descrevê-lo são inúmeros”. Assim, quando o autor elege um e descarta outros milhares, ou seja, outras

possibilidades ou versões do que escreve, muda-se a natureza, *o que descreve se converte no descrito*.

A obra de Vargas Llosa se arremessa contra o militarismo, contra as classes privilegiadas, contra o falso machismo, contra a violência bruta e contra as hipocrisias de algumas instituições. Para ele, o indivíduo corrompe a sociedade e essa, por sua vez, corrompe o indivíduo, estabelecendo assim um ciclo vicioso da vida. Entra aí o papel da literatura de revelar a realidade escondida e colocar à vista de todos a morbidez social. Posteriormente, ainda por meio dela, enriquecer os afazeres do espírito, já que Vargas Llosa (2004) defende que uma sociedade sem literatura, ou melhor, que afasta desdenhosamente a literatura, deixando-a relegada, à margem da vida social, está fadada a barbárie espiritual, comprometendo também a sua liberdade. Logo, as sociedades que vêm agindo dessa maneira devem deixar a visão simplista de que a literatura é um passatempo e passar a considerá-la

[...] como uma atividade insubstituível para a formação do cidadão numa sociedade moderna e democrática, de indivíduos livres, e que, por isso mesmo, deveria ser inculcada nas famílias desde a infância e fazer parte de todos os programas de educação como uma disciplina básica (VARGAS LLOSA, 2004, p. 378-379).

Podemos dizer, coadunando com Vargas Llosa, que dificilmente exista algo capaz de ensinar melhor do que a literatura a riqueza do patrimônio humano, ensinar um indivíduo a entender as diferenças culturais e étnicas e, acima de tudo, a valorizá-las. A leitura da boa literatura nos faz aprender, a partir da experiência vivida por meio do romance, o que somos e nos oferece um conhecimento que só ela pode dar, o conhecimento totalizador a respeito do ser humano. Marca de sua narrativa é o conhecimento de mundo que o autor esbanja em suas obras, em que se faz notar, por meio de suas narrações, que as mesmas estão pautadas em sua própria experiência, em sua vida.

A narração caracterizada pelos variados pontos de vista, de Alberto Fernández (Poeta), Roberto Arana (Escravo), Jaguar e Boa, também cadetes, mesmo com suas divergências ideológicas, devido aos diferentes contextos, pertencem igualmente ao

mesmo mapa de vítimas sociais. Essa organização da narrativa polifônica faz com que o foco seja os sujeitos, e que o leitor compreenda a apresentação da realidade, cheia de críticas, em que o Colégio Militar denota uma instituição hipócrita e cheia de falhas, ao contrário do caráter que a figura do militar impõe. E as várias vozes narrativas apresentam os vários sujeitos sociais presentes na sociedade peruana, cada um com seus problemas particulares e distintos, e com valores formados no seio de suas famílias que são os formadores desse ciclo vicioso de poder.

Por fim, vimos que um romance autobiográfico sobre a vida de um cadete coloca em pauta uma realidade de lares que sufoca a vida dos demais adolescentes. Seguindo a metáfora do ensaio de Vargas Llosa, o romance é uma *mentira* bem contada sobre uma determinada *verdade*. Nesse sentido, uma mentira conceituada como verdade pela sociedade cria uma ferramenta de controle e de dominação dada como natural e estruturante dentro de uma lógica corrosiva de poder. Assim, a literatura autobiográfica não tem as pretensões do cientificismo, mas busca mostrar uma realidade que pode ser fictícia ou não.

3.2 Mario Vargas Llosa: o crítico político e literário

Dentre algumas características marcantes, Vargas Llosa tem outras habilidades além do fazer literário. O peruano nunca se contentou em ser um escritor ligado apenas ao viés da prosa; sua carreira é marcada também pelos ensaios críticos a respeito da literatura, da política e da vida latino-americana como um todo. A carreira de Mario Vargas Llosa é dividida em duas partes. Como fica claro em *Sabres e utopias*, ele passa, e conseqüentemente sua escrita, por uma fase revolucionária, pautada na filosofia marxista, período que rendeu seus três primeiros romances: *A Cidade e os cachorros* (1963), *A Casa Verde* (1966) e *Conversa na catedral* (1969). Essas três primeiras obras levantam questionamentos sobre a sociedade peruana, trazem à tona sequelas do militarismo, do dogmatismo religioso, do machismo e de qualquer forma de poder imposta às pessoas. Esses braços do poder aparecem nos romances de Vargas Llosa representados pela instituição militar, igrejas, prostíbulos, seja em qualquer

ambiente da selva amazônica, seja no âmbito rural ou nos salões de Iquitos. As personagens de Vargas Llosa são violentamente atingidas por essas formas de poder atrabiliário que as devastam socialmente ou as transformam no que não queriam ser. Sendo assim, esses romances transparecem a visão de Vargas Llosa nos anos sessenta sobre a realidade da América Latina. Não só nesses romances, mas, igualmente, em seus ensaios o compromisso ideológico com o que escrevia naquele período transparecia. Em seu manifesto “Tomada de posição”, por exemplo, publicado em 1965, fica clara a visão do autor, quando ele declara seu apoio aos movimentos de libertação nacional. Essa postura sustentava as entrelinhas de seus romances que apoiavam a ideia de que o avanço do Peru em direção à modernidade estava diretamente ligado ao fim do sistema capitalista e da classe média corrupta. Isto é, a sua crítica muitas vezes aparece como uma assistência para a compreensão das ideias defendidas em seus romances.

Até aqui a vida de Vargas Llosa seguia numa linha muito clara, em que a literatura e o socialismo andavam juntos sem qualquer problema, até que, no ponto de vista dele, Cuba passou a ser uma armadilha aos escritores e possíveis opositores do regime. Conforme Granés apontou no prefácio de *Sabres e utopias* (2010), a partir daí as ideias de Vargas Llosa quanto à democracia e à revolução foram se desestruturando, mas continuou a defender que a América Latina precisava caminhar em direção à modernização, assim como aconteceu nos países ocidentais. Após uma viagem à selva peruana, Vargas Llosa se deparou com, além da violência, uma realidade muito distante da civilidade ocidental tão almejada por ele para a América, produzindo, assim, mais três romances: *A Casa Verde*, *Pantaleão e as visitadoras* e *O falador*. A temática martelada nessas obras vai em direção às desigualdades sociais no sentido de expor que existem minorias no Peru e que elas são vítimas de injustiças todos os dias. Apesar de continuar enxergando os horrores da pobreza e da exploração no Peru, Vargas Llosa dá às costas ao Marxismo e se apegava às doutrinas liberais, aos livros de Jean-François Revel e Isaiah Berlin, e, posteriormente, à Karl Popper, autores que convergiam para o mesmo ponto: a defesa do sistema democrático e do liberalismo. Traça-se, assim, nos meados dos anos setenta, a segunda fase de Mario Vargas Llosa, na qual a fé no socialismo evapora por completo.

Ao ler *Os Sertões: campanha de Canudos*, de Euclides da Cunha – escritor, jornalista e sociólogo brasileiro –, com o propósito de escrever o roteiro para um filme de Ruy Guerra, – *La guerra particular* ou *Los papeles del infierno* –, Vargas Llosa se depara com uma das maiores carnificinas da América Latina, a Guerra de Canudos. Euclides da Cunha é considerado um dos maiores intérpretes da Guerra de Canudos, tanto que a sua obra *Os Sertões* foi considerada o livro definitivo sobre a Guerra de Canudos. A importância do romance é tão grande que alguns estudiosos da temática, como, por exemplo, Zilly, defendem que se não fosse a obra prima de Euclides, muito provavelmente a história de Canudos seria apagada da memória nacional coletiva. A leitura de *Os Sertões* mostrou a Vargas Llosa como a cegueira ideológica é capaz de distorcer a realidade, assim como aconteceu com o exército brasileiro que se lançou a exterminar um levante de camponeses, conduzindo para o entendimento de que os grandes dramas latino-americanos acontecem devido à falta de diálogo e falta de conhecimento das distintas camadas sociais, o que semeia suspeita entre elas e uma guerra classista. Então, Mario Vargas Llosa, encantado com a temática Guerra de Canudos, se debruça a escrever um romance sobre a história da guerra ocorrida no sertão baiano no final do século XIX, recontando um grande clássico da literatura brasileira. É a partir daí que surge inspiração para a produção de um romance audacioso, *A guerra do fim do mundo*. A elaboração da obra foi uma tarefa bem difícil, já que escrever sobre algo tão estimado à história brasileira traria um ofício de grande responsabilidade, como, por exemplo, narrar um evento que já havia sido contado e recontado várias vezes e de diversas formas, o que seria, no mínimo, uma empreitada petulante. Talvez seja esse o motivo dessa obra ocupar um lugar especial na vida de Vargas Llosa, segundo o qual trata-se de sua melhor obra.

Creio que este é o mais importante dos meus livros e, em todo caso, se eu pudesse eleger – e não escrever nada mais; espero que isso não ocorra – gostaria de ser recordado por esse livro. É um livro que me custou muito trabalho porque foi a primeira vez que escrevia sobre um tema não peruano, sobre um tema que não era contemporâneo, de cunho histórico, e em que os personagens não falavam meu idioma, mas uma língua distinta. Tudo isso significou para mim uma grande dificuldade. Tive que fazer um trabalho de documentação bastante amplo, mas ao mesmo tempo o tema me apaixonava tanto, me foi

apaixonando de tal forma, que isso me deu forças para terminar um romance que durante muito tempo tive a sensação de que nunca poderia terminar. Foi um trabalho muito intenso (Mario Vargas Llosa in O Globo, 21-08-1982, p. 29).

Vargas Llosa, assim como Euclides, além de diversos vieses complexos abordados na obra, vai também em direção à denúncia da miséria, da violência e da ignorância, a respeito do que foi a Guerra de Canudos, que atinge tanto os militares, os políticos e até mesmo os intelectuais. É importante lembrar que a obra foi escrita no final dos anos oitenta, ou seja, um período marcado por um solo movediço dentro do contexto da América Latina.

O cenário nesse contexto era o seguinte: o Brasil ainda estava nas mãos de uma ditadura militar; no Chile, Pinochet mantinha-se firme; a Argentina entregara-se à Junta Militar do general Videla, almirante Massera e do brigadeiro Agosti; a Bolívia também cedeu ao poder militar; o Paraguai ficou marcado pelos 35 anos de governo consecutivo de Alfredo Stroessner, sendo o segundo maior governo da América Latina – deixou o primeiro lugar do pódio para a Cuba de Fidel Castro; o Equador, que passou por duas ditaduras militares, brigava por território com o Peru em 1981; a Colômbia, que não comungava com as insígnias estreladas, passava por movimentos guerrilheiros internos; já a Venezuela gozava de uma democracia instaurada por Rómulo Betancourt, mas em 1992 sofreria o golpe militar de Hugo Chávez. A América Central também sofria com o autoritarismo, por exemplo, o Panamá estava nas mãos de Noriega; enquanto a revolução sandinista tomou Nicarágua das mãos de Somoza; El Salvador dava início a uma guerra civil entre militares e guerrilheiros da Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN); em Honduras, no caminho contrário, marchava em retirada o governo ditatorial de Paz García; a Guatemala, ainda imersa na sua guerra civil armada; o Haiti tinha no poder o ditador Jean-Claude Duvalier, conhecido como "*Baby doc*", que caiu após uma revolta popular, e o México, o primeiro país a sediar uma revolução socialista das Américas, estava vivendo sob o poder do Partido Revolucionário Institucional (PRI), governo que Vargas Llosa nomeou de "A ditadura perfeita". A América Latina estava embalada por revoluções, autoritarismo e golpes de Estado que arremessavam para longe qualquer investida democrática (GRANÉS, 2010).

Apesar de todo esse panorama, no decorrer de sete anos, a democracia parecia pisar em terra firme no Peru, até que um discurso de Alan García – que mencionava estatizar os bancos, as financeiras e as companhias de seguro – colocou em dúvida a estabilidade democrática e trazia novamente o fantasma do autoritarismo. É a partir desse episódio que Mario Vargas Llosa coloca os dois pés na política peruana, e, juntamente com um grupo de empresários, faz uma movimentação na praça San Martín. A manifestação conquista os cidadãos, o que gerou força para derrubar a lei. Assim nasce o Movimento Liberal, o qual se uniu ao Partido Popular Cristão e à Ação Popular, aliança que impulsionou Mario Vargas Llosa a disputar, em 1990, as eleições presidenciais peruanas. Foi a partir desse ponto que o intelectual peruano assumiu a postura de um liberal. Entre as suas propostas de governo, durante a campanha eleitoral, estavam: investimento estrangeiro; privatizações; rigor fiscal e globalização para tirar o Peru da pobreza, assim como fizera o Japão, a Coréia do Sul e a Espanha, por exemplo. Entretanto, foi derrotado pelo segundo turno eleitoral, que deu a vitória a Alberto Fujimori – que ressuscitou a "peste do autoritarismo". Fujimori, quando presidente, com a contribuição das forças armadas, decorrido dois anos de seu mandato, dissolveu o Congresso, a Suprema Corte e o Tribunal de Garantias Constitucionais. Sendo assim, passou a governar por decretos-leis, depois do "Autogolpe de 1992". A justiça, a economia e a legislação estavam em seu comando. Nesse sentido, deixou no Peru mais sequelas da autocracia.

Em meio a essa América Latina turbulenta, Vargas Llosa escolheu agir, usando dois pilares para isso: a literatura e a política. Com o tempo, percebeu que o seu comprometimento com a política afetaria a sua vocação literária. Entre os dois chamados, escolheu a literatura, por meio da qual poderia agir também na política. Porém, apesar de a atividade literária ter se tornado a pupila dos olhos, não deixou de participar politicamente, seja por meio de artigos, ensaios e até mesmo suas obras fictícias, as quais sempre revelaram uma concepção, ou melhor, uma literatura engajada. O somatório das suas criações dá uma conta de trinta e nove livros. Entre eles, estão dezenove obras literárias, cinco títulos voltados ao teatro e quinze ensaios. Dentro desses ensaios, encontramos um crítico tenaz, que se volta tanto para a crítica literária – sobre a qual também nos debruçamos para fazer a nossa análise –, bastante

usada no ambiente acadêmico, quanto para a crítica de cunho político e social. Este último sempre ganhou repercussão, alcançando colunas jornalísticas, debates políticos, programas televisivos e páginas virtuais que lembram frequentemente de trazer a estimada opinião do crítico peruano.

Quanto aos seus ensaios críticos, dentre os quinze, cinco deles – *A história secreta de um romance*; *A civilização do espetáculo*; *A verdade das mentiras*; *Cartas a um jovem escritor* e *Sabres e utopias* – sustentam o nosso trabalho, e mais do que isso, são de fundamental importância para as críticas e pesquisas acadêmicas contemporâneas, visto que trazem abordagens engenhosas e, em muitos casos, inovadoras sobre questões de cunho literário, social e político.

Em seu livro *A civilização do espetáculo*, Vargas Llosa desviscera a nossa sociedade, traz a inquérito o fato de a cultura não ser algo fixo, acabado, mas lembra que ela entrou em um verdadeiro processo de metamorfose, no qual as coisas parecem ser adulteradas na efervescência das nossas civilizações. Ele impulsiona um pensamento perspicaz, em que coloca a "massificação" como uma característica importante da cultura em nosso tempo, expressamente posta nos esportes, que só ganhou, como ele lembra, tamanha expressividade na Grécia antiga, com a diferença de que, em nosso tempo, os esportes estão a serviço da atividade intelectual, o que outrora servia para o cultivo do corpo e do espírito. O autor levanta uma discussão curiosa, nota que dentre os esportes nenhum se sobressai ao futebol, que leva multidões para dentro dos estádios, e lá se torna arena em que o sujeito pode se desprender da racionalidade, onde, aconchegado pelo anonimato da arquibancada, liberta seus instintos selvagens, agressivos e de rejeição ao outro, alcançando à aniquilação simbólica ou real do adversário. As ações violentas provocadas por torcedores, como a destruição de arquibancadas, a agressão física e oral dos torcedores e jogadores do clube adversário, faz acreditar que não é o futebol, propriamente dito, que arrecada milhões de torcedores aos campos, mas sim o ritual de libertação do irracional, em que os instintos animais afloram e o cidadão pode renunciar sua condição de civilizado e assumir seus instintos mais primitivos. Na obra de estudo em questão, Vargas Llosa, inserindo a temática do futebol, esboça como

esse esporte é extremamente presente na realidade dos alunos, e deixa à amostra esse processo de libertação por meio do futebol.

Outro fator que Vargas Llosa coloca como consequência da massificação é a ampliação do consumo de drogas que alcança todas as classes da pirâmide social. Ele nos faz enxergar que o uso maciço de drogas tem ocupado um espaço em que as pessoas precisam de prazeres rápidos e fáceis, e que sejam capazes de as arrebatarem para longe dos problemas, das preocupações, e que as façam ter um encontro íntimo, particular. Uma experiência em que indivíduo consiga olhar para dentro de si mesmo, por meio da "reflexão e introspecção, atividades iminentemente intelectuais que parecem enfiadas à cultura volúvel e lúdica" (VARGAS LLOSA, 2013). Essa necessidade de fuga, de preencher o vazio é que incita à distração, a qual tem papel essencial para o funcionamento da civilização. Logo, as drogas, em nossa civilização, ocupam o lugar que outrora já foi da alta cultura e da religião, ou seja, preencher as inquietações sobre a existência humana, a complexidade do ser, transformando-se em uma forma de aplacar o sentido da vida ou de fugir dela. Existe um vazio no interior do homem que precisa ser preenchido, e por alguns momentos o consumo dessas substâncias o fará se sentir feliz, seguro, livre das responsabilidades, dos problemas e, principalmente, das angústias. Mas, após o efeito, todos esses sentimentos e essas sensações voltarão a dominá-lo, assim levando-o a um ciclo vicioso que o tornará cada vez mais dependente da droga no intuito de recuperar a excitação, a autoestima, precisando, conseqüentemente, de doses maiores e mais frequentes, o que apenas irá aumentar o seu sentimento de culpa, impotência e de um vazio cada vez maior. Podemos perceber essa discussão também em *La ciudad y los perros*, em que o autor expõe o cotidiano dos cadetes cercado por cigarros, bebidas alcólicas, drogas que entram ilegalmente no quartel. Fica claro na obra a extrema dependência desses adolescentes por essas drogas, visto que eles fazem todo tipo de negócio, que vão desde roubos, trocas de objetos, trocas na escala de serviço, todo tipo de aposta até a violência em função de uma dose de bebida alcóolica ou um cigarro.

Ainda em *A civilização do espetáculo*, Vargas Llosa nos faz atentar para a questão do dogma, da religiosidade e da laicidade, que se sobrepôs às religiões, pelo

menos aparentemente. É bem verdade que há uma porcentagem menor de católicos e protestantes no mundo ocidental¹², e que a liberdade hoje é maior em relação a um tempo em que a igreja e os seus dogmas regiam a sociedade com censuras que sufocavam a liberdade. Mas, apesar do “território do laicismo” ter se expandido, as religiões não sucumbiram a ele. Na verdade, o que temos é um grande número de fiéis que abriram mão das igrejas tradicionais. Entretanto, vemos crescer em grande escala o número de seitas e cultos de diversos gêneros como uma maneira de oferecer uma nova prática, uma prática alternativa de religião. Exemplo disso é a proliferação da espiritualidade oriental – que chega no ocidente em forma de ioga, hare krishna, budismo, budismo zen, entre outros –, as subdivisões de igrejas evangélicas, a cientologia e até mesmo outras práticas mais exóticas, como a apresentada em *Pantaleão e as visitadoras*, uma religião fundada pelo Irmão Francisco, a Irmandade da Arca. Ponchita, esposa do Pantaleão Pantoja, descreve essa nova religião em uma carta à sua irmã Chichi.

Já contei a você que a coitada agora está com o passatempo da superstição? Minha casa parece um depósito de lixo. Imagine que, poucos dias depois de chegarmos aqui, houve um grande alvoroço em Iquitos com a vinda do Irmão Francisco, talvez você já tenha ouvido falar dele, eu não sabia nada antes de vir para cá. Na Amazônia é mais famoso que Marlon Brando, fundou uma religião que se chama Irmandade da Arca, vai a pé para toda parte e aonde chega faz uma enorme cruz e inaugura arcas, que são suas igrejas. Tem muitos devotos, sobretudo no povo, e parece que os padres andam furiosos com a concorrência que ele faz, mas até agora não abriram o bico. Bem, minha sogra e eu fomos ouvi-lo em Moronacocha. Havia muitíssima gente, e o impressionante era que o homem falava crucificado, igualzinho a Cristo, sem tirar nem pôr. Anunciava o fim do mundo, pedia às pessoas que fizessem oferendas e sacrifícios para o Juízo Final. Não dava para entender muito bem, ele fala um espanhol complicado. Mas as pessoas o ouviam hipnotizadas, as mulheres choravam e se ajoelhavam. Eu mesma me contagiei com a emoção e até soltei umas lágrimas, mas e minha sogra, você nem imagina, caiu em prantos e não conseguíamos acalmá-la, foi flechada pelo irmão, Chichi. Depois falava maravilhas do Irmão Francisco lá em casa, no dia seguinte voltou à arca de Moronacocha para conversar com os irmãos e agora a velha também se tornou irmã. Olhe por onde saiu o tiro: ela, que nunca tinha levado

¹² Conclusão pautada em um estudo global realizado pelo instituto Pew Research Center divulgado em dezembro de 2011.

muito a sério a verdadeira religião, termina sendo beata de uma heresia. Sabe, o quarto dela está cheio de cruzinhas de madeira, e se fosse só isso tudo bem, melhor que se distraia, mas o que é nojento é a mania dessa religião de crucificar animais, e disso eu não gosto nada, porque toda manhã eu encontro no quarto baratas, borboletas, aranhas espetadas em cruzinhas, e outro dia até um camundongo, que coisa asquerosa (VARGAS LLOSA, 2011, p. 85-86).

Esse trecho, retirado do livro, nos dá um panorama de uma seita que surge como uma epidemia no Amazonas. A nova moda religiosa descrita na obra é notoriamente esdrúxula, mas arrebatadamente assustadoramente uma multidão de fiéis. Sagazmente, Vargas Llosa nos traz um exemplo de uma mulher aparentemente "ateia", que demonstra aversão à religiosidade, mas que em dado momento se entrega a essa seita epidêmica. Esse exemplo literário vem complementar a crítica vargallosiana que aponta para essa contradição: os participantes dessas cerimônias espirituais ironicamente, em muitos casos, são ateus. Esse é um exemplo do diálogo que há entre o Vargas Llosa crítico literário, político e social com o Vargas Llosa romancista. Na verdade, a crítica vem constantemente iluminar as linhas enigmáticas dos seus romances. O que Vargas Llosa quer nos fazer compreender é que o motivo dessa propagação de seitas e de novas religiões tem a ver com a dependência do ser humano de preencher um vazio que a fé religiosa consegue preencher, pois essas, na maioria das vezes, conseguem extirpar a inquietude da alma. Segundo Vargas Llosa (2013), apenas um número reduzido de pessoas consegue se emancipar da religião, mas substituem esse espaço com a alta cultura. Contudo, é importante ressaltar que somente a cultura que busca respostas para os conflitos da existência humana é capaz de preencher esse espaço, a cultura que encara os problemas com respostas sérias e não lúdicas.

A grande problemática é que, na civilização do espetáculo, as personagens da alta cultura foram colocadas de escanteio e o cômico passou a ser o verdadeiro imperador. Como grande exemplo dessa situação, temos as campanhas eleitorais, em que no passado os candidatos procuravam o apoio de importantes intelectuais, como, por exemplo, cientistas, dramaturgos, escritores, entre outras figuras de prestígio cultural. Já nas campanhas atuais, os horários eleitorais são preenchidos com celebridades, estrelas, sem qualquer relevância intelectual ou científica, mas que estão

estampados em grandes quantidades de revistas, como a emblemática “Caras”, e em diversos meios da imprensa que têm como principal objetivo entreter e divertir. Sendo assim, as campanhas políticas hoje procuram patrocínio de personalidades das telenovelas, da música, como astros do Rock, por exemplo, e até mesmo do futebol e demais esportes. Essas personalidades substituíram os intelectuais em manifestações de opiniões públicas, em setores políticos e econômicos. A força dessa presença midiática é tão grande que em alguns casos eles não se contentam apenas em manifestar suas leigas opiniões, mas em assumir cargos importantes, como vemos hoje atores e ex-jogadores de futebol atuando em cargos políticos: Arnold Schwarzenegger, como governador da Califórnia, e Romário, como senador do Rio de Janeiro, são exemplos. Nessa discussão, Vargas Llosa nos faz ver que a nossa civilização colocou os intelectuais em uma posição secundária e que o fazer político foi midiaticizado e banalizado.

A civilização do espetáculo alcançou um patamar de frivolidade tão grande que não é mais possível separar a tolice da obra de arte, por exemplo. Hoje, para ser considerado artista, basta astúcia e pose de artista. Por isso, não é exagerado afirmar que, assim como a política, as artes plásticas, o cinema e também a literatura caíram num emaranhado de lugares-comuns, em que a sagacidade da publicidade, do slogan, da moda e outras manias da civilização do espetáculo ocupam o mesmo lugar de prestígio que antes era ocupado pelo saber intelectual, pelas ideias e doutrinas. É bem verdade que o grande jornalismo hoje trabalha para alimentar a curiosidade de um público sedento por escândalo, grande público que ele próprio ajudou a forjar. Hoje, para se sustentar nessa civilização do espetáculo, ele precisará oferecer sempre uma dose de entretenimento, mas é perigoso pisar sempre no solo da diversão, pois, como nos ensinam os bons livros, a arte e a boa literatura, a vida nos oferece muitos solos que vão além do riso – aspecto sobre o qual Bakhtin (2010) se debruçou. Ele nos oferece uma compreensão séria sobre o riso, nos faz entender que o riso tem também um caráter libertador, e que, em alguns contextos, tem uma postura rígida que afronta à censura, que liberta da opressão, do autoritarismo, do poder e, principalmente, do medo. Por isso, não é dever e nem mesmo algo que esteja ao alcance do jornalismo executar a transformação da civilização do espetáculo. Acontece que chegamos a um

patamar em que o entretenimento supérfluo e passageiro adentrou a nossa sociedade e não tem perspectivas de sair. As novas gerações já carregam essa marca. Por essa razão, cabe aos intelectuais abrir novamente espaço para um patrimônio de ideias, de resgatar os valores dos bons livros, da arte que pensa, da literatura genuína, dos conhecimentos históricos, religiosos, filosóficos e científicos, fomentando sempre a investigação em todos os campos do saber. Dessa forma, é possível lembrar a civilização do espetáculo que a vida vai além da diversão, porque pisa os solos do drama, da dor e, com muita frequência, da frustração. Portanto, é válido ressaltar, mais uma vez, que Vargas Llosa está presente no grupo de intelectuais que decidiram afrontar essa sociedade superficial, contribuindo para o desenvolvimento de uma sociedade sem demagogia, seja no âmbito político, científico ou literário. Notoriamente, as contribuições do peruano têm ganhado repercussão, visto que ele sempre tem o que dizer frente às muitas problemáticas políticas que a América Latina vem enfrentado no que tange a democracia.

Em *A verdade das mentiras* (2004), Vargas Llosa problematiza a veracidade dos romances. O autor defende que é nas mentiras contadas por meio dos romances que a verdade vem à tona, já que muitas verdades só podem ser reveladas camufladas do que não é. Nessa linha de raciocínio, Vargas Llosa afirma que o romance funciona como uma válvula de escape, em que o homem insatisfeito com a sua vida recorre à ficção para viver um personagem que ele não pode realizar na vida real. Mas devemos ser cautelosos e não cair na armadilha arbitrária da generalização. O próprio romancista questiona e lança a sua experiência como escritor a respeito desse paradigma – o da verdade e o da mentira na literatura – e coloca em xeque a questão: “o romance mente sempre?”. O peruano fala a respeito de dois romances que tiveram efeitos na vida real, o primeiro *La ciudad y los perros*, em que Vargas Llosa afirma que os oficiais e cadetes queimaram o livro culpando-o por manchar a instituição; o segundo, “*La tía Julia y el escribidor*”, romance em que a sua primeira esposa se sentiu representada na obra e, por isso, publicou um livro com a pretensão de restituir a verdade adulterada pela ficção na obra literária. Assim, como Vargas Llosa, sabemos que as duas histórias trazem divagações, contam a sua versão da história, lançam interpretações forçadas e estão

mais no campo da invenção do que das lembranças. Por isso, Vargas Llosa (2004) declara que:

[...] ao escrevê-las jamais pretendi ser narrativamente fiel a fatos e a pessoas anteriores e alheias ao romance. Em ambos os casos, como em tudo mais que escrevi, parti de algumas experiências vivas em minha memória e estimulantes para a minha imaginação, e fantasiei algo que reflete de maneira muito infiel esses materiais de trabalho. Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo.

Desse modo, fica claro que o romance refaz a realidade, pode recriá-la, tornando-a mais bonita ou mais feia, e são justamente essas intervenções que dão originalidade à obra, visto que é nesses acréscimos que o escritor expõe e solidifica suas inquietações. Posto isso, fica evidente que a verdade ou a mentira em uma ficção não é definida por meio do enredo, mas sim pelo fato de que ela foi escrita e é feita de palavras e não vivenciada ou feita de experiências. Isso acontece em razão da linguagem, ou seja, no momento em que transformamos fatos em palavras, esses, quase que obrigatoriamente, sofrem deformações, já que, ao optar por narrá-los, o autor se apodera de uma descrição e descarta milhares de outras possibilidades. Esse fato transforma-se em uma versão de quem descreve, logo se torna descrito.

O escritor peruano nos encaminha para uma reflexão em que trata o romance como um gênero amoral, no qual as concepções de verdade e mentira são apenas estéticas. O romance, a reportagem e o livro de história encaram a aproximação do real com medidas diferentes, pois a concepção de verdade e mentira são interpretadas de modo distinto em cada gênero. Para o gênero jornalístico e para a história, a verdade está diretamente relacionada à descrição da realidade que inspira a escrita. Sendo assim, quanto mais próxima a narrativa estiver do real, mais verdadeira ela é, e quanto maior for a distância, mais mentirosa. Já no caso da literatura, a verdade não depende da aproximação do real, mas sim do poder de persuasão da história contada, da sua capacidade de fantasiar e convencer o outro. O bom romance, então, diz a verdade, e o mau, mente, já que, segundo Vargas Llosa (2004)

[...] dizer a “verdade” para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e ‘mentir’, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. O romance é, pois, um gênero amoral ou, ainda melhor, de uma ética *suis generis* [...].

Nesse sentido, podemos dizer que, quanto mais mentiroso for o romance, melhor é o poder de persuasão dele, ou seja, cumpre com o seu papel de condutor da fuga da realidade. Para o leitor literário, é mais interessante vivenciar a verdade inventada pela trama romanesca, pois, por mais que ela seja devaneio, tem a sua base sustentada pelas experiências humanas. Estas nutrem a aspiração por excelência e permitem ao leitor o transportar-se para viver uma experiência de outros, mas que, naquele momento, é de posse de quem lê. Ainda nesse viés, o pensamento de Antonio Candido coaduna com a perspectiva vargallosiana quando ele afirma que “o romance transfigura a vida” (1998, p.67), o que sugere que o romance atua de modo a modificar a realidade do leitor. O mundo construído pela ficção completa o leitor, que está sujeito a viver uma única vida, mas que almeja viver milhares de outras. É nesse sentido que a vida real é preenchida pelo romance, já que, em cada livro, há a possibilidade de efeito de catarse, tanto por parte de quem escreve quanto por parte de quem os lê. Sendo assim, caminhamos na percepção de que o romance preenche os espaços em branco, faz viver os apetites que a vida incita, mas não consegue saciar. Por isso, o retorno à realidade causa a sensação de mesquinhez, e isso mostra que o que somos tende a ser menos significativo do que fantasiemos. Então, é fácil entender porque, geralmente, os regimes controladores tendem a censurar obras de ficção, pois, mesmo que ilusoriamente, o ato de transcender a si mesmo é extrapolar os limites, e torna-se uma forma de experimentar a liberdade e ser menos oprimido, menos escravo.

A literatura reconstrói o passado sempre de maneira ardilosa, uma vez que a verdade literária não tem compromisso com a verdade histórica. Vargas Llosa nos faz entender que, em uma sociedade aberta, a literatura e a história coexistem de maneira independentes, sem que uma invada as áreas de dominação e a função da outra. Por outro lado, numa sociedade fechada, a literatura e a história se fundem e se sobrepõem uma à outra. Logo, numa sociedade fechada, o campo das ações não é o único alvo de controle do poder, mas também o campo das ideias. O poder almeja

governar as fantasias e também a memória. Assim, o passado é frequentemente manipulado, objetivando justificar os atos do presente e o possível rumo para o futuro. Em decorrência disso, cria-se a história única, em que os donos do poder ditam os vilões e os heróis e é capaz de organizar a memória coletiva, legitimando um discurso fictício, em que a história passa por um processo de invenção a todo o momento em função de dogmas religiosos ou políticos. Na mesma linha, um sistema de censura se arma para vetar a escrita literária que fuja da história oficial ou a conteste, mas o sistema sustenta e promove aquelas escritas que somam para a construção da história oficial, ajudando a solidificá-la a partir da sua divulgação. À vista disso, a verdade histórica e a verdade literária se incorporam, sem que haja diferença entre elas, em que a história no lugar de história registra mentiras no lugar de verdades, e a literatura passa a ilustrar verdades criadas pelo poder. Portanto, sem as mentiras criadas livremente, sem a fantasia, a humanidade padece, mesmo que suas necessidades básicas sejam garantidas, pois são elas que aproximam o abismo que há entre o que somos e o que queremos ser. É a ficção que alimenta nossa existência, e, por meio de mentiras, invenções, nos humanizamos, já que, a partir daí, ganhamos uma autonomia sobre nossas inquietações particulares, e, por meio dela, consolidamos uma soberania individual que torna possível construir um espaço de liberdade; ou seja, é uma área fora do alcance do poder, o que favorece sermos donos de nós mesmos e do nosso destino.

Mais uma vez, o pensamento de Vargas Llosa se amalgama com o de Antonio Candido, já que, tanto para um quanto para outro, a literatura é um direito que devemos defender e lutar por ele, sem o qual a existência do homem tende a ser empobrecida. Em *O direito à Literatura*, Cândido (2004. p. 174) afirma que:

Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou

econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance.

Sendo assim, o universo da ficção passa a ser encarado como uma necessidade universal, já que o homem é incapaz de passar vinte e quatro horas livre das fabulações.

Como vimos, Candido relaciona a literatura com os direitos humanos. Ele se questiona se a literatura pode ou não estar dentro dos “bens incompressíveis”, e coloca como critério o fato de que só pode ser considerado um bem incompressível caso corresponda a uma necessidade cuja falta dela cause desorganização pessoal ou frustração. O autor faz uma distinção entre “bens compressíveis” e “bens incompressíveis”. Essas categorias estão dentro do âmbito de estudo dos direitos humanos, já que a luta dos direitos humanos deve conceder aos homens o que foi classificado por “bens incompressíveis”. Logo, “bens incompressíveis” são aqueles que não podem ser negados a ninguém. São exemplos de bens incompressíveis o alimento, a casa, a roupa; e de bens compressíveis os cosméticos, os adereços, as roupas excessivas e coisas supérfluas. A empreitada de Antonio Candido nesse texto é saber se a literatura e a arte estão dentro dessa categoria de bens incompressíveis.

O teórico brasileiro chega à conclusão de que a literatura pode ser responsável pela visão de mundo e principalmente pela humanização do homem, já que a falta dela pode mutilar a nossa personalidade e espiritualidade e até mesmo a própria humanidade. Outro fator é que a literatura pode atuar como uma ferramenta de desmascaramento, principalmente no que diz respeito aos direitos humanos. Isso quer dizer que ter essa necessidade satisfeita torna-se um direito inalienável. A luta por direitos deve abranger o acesso aos diferentes níveis de cultura, em que não haja a separação entre a cultura popular e erudita, pois essa distinção parte do falso pressuposto de que as esferas sociais são divididas de forma que não estabelecem nenhum tipo de comunicação. O direito à literatura, à cultura e a qualquer tipo e nível de arte deve estar acessível a todas as esferas sociais indiscriminadamente.

3.3 Uma literatura narrada por imagens

Tendo em vista que o autor peruano é um dos escritores latino-americanos que mais levou suas obras literárias para o campo cinematográfico, é importante que haja um olhar crítico sobre as releituras de suas obras, visto que cada reinterpretação é capaz de produzir novos e diversos pontos de vistas e diferentes leituras sobre a obra original. Essa releitura é muitas vezes denominada de “tradução intersemiótica”, ou seja, o resultado da transformação de um romance em um filme. No entanto, aqui adotaremos o termo “adaptação” ou “transmutação”. Debruçamo-nos sobre quais são os pontos fortes da narrativa vargallosiana que já aparecem em seu romance primogênito, capaz de introduzi-lo tão facilmente no cinema. Uma das formas de julgamento a respeito da qualidade ou do impacto que uma determinada obra tem na sociedade é a partir da quantidade de releituras e adaptações que esse texto sofre, seja para o cinema, seja para o público infantil, seja para o teatro ou outras mídias sociais. Dessa forma, quanto mais releituras e adaptações a obra tiver, maior será o poder de alcance desta, atingindo assim diversos e distintos sujeitos, cada um em sua voz.

Por isso, também discutiremos a pertinência da obra fílmica homônima do texto literário *La ciudad y los perros*. O romance em foco não é o único que foi adaptado para o cinema, pois as obras “*Pantaleón y las Visitadoras*” e “*La Fiesta del Chivo*” também saíram do campo literário e adentraram a cinematografia. Este feito chama atenção, já que Vargas Llosa levou um número significativo de obras literárias para o cinema.

A obra fílmica e a obra literária compartilham de um denominador comum, isto é, a construção verbal e a visual em prol de uma narrativa. A partir da palavra, da imagem e da inter-relação entre elas acontece o que aqui iremos chamar de processo de narração. Vale ressaltar que não há relação de hierarquia entre elas, a obra verbal e a imagética, visto que cada reinterpretação é capaz de produzir novos e diversos pontos de vistas e diferentes leituras sobre a obra original. Na verdade, as narrativas, sejam elas cinematográficas ou literárias, podem assumir diversas formas de expressão e múltiplas funções socioculturais e, assim, ela se abriga a partir da linguagem imagética, cênica, oral ou escrita, instalando-se nos variados suportes.

O ato de narrar consiste em mostrar acontecimentos vivenciados por personagens em determinado tempo e espaço por meio de um conjunto de códigos e técnicas. Para isso, há a necessidade de certa harmonia entre o produtor da narrativa e o intérprete, já que ambos necessitam estar no mesmo plano, ou seja, compartilhar as concepções da narrativa e do mundo que é projetado. Dentro de uma perspectiva bakhtiniana, não é possível conceber um texto unitário, ou seja, não há um escritor ou produtor unitário, ou ainda um telespectador unitário. O que há no lugar disso é uma heteroglossia embaraçosa que transpassa o texto, o contexto, o produtor e o leitor ou telespectador. O antagonismo que envolve esse processo criativo de diversas vozes deixa marcas de discordância no próprio texto, já que, assim como as necessidades de origem social do público, esses textos tendem a oferecer uma proporção de mensagens resistentes ou pelo menos provocar leituras resistentes. O que vamos observar aqui é que as releituras das obras literárias não pretendem impor uma interpretação do seu produtor ou diretor, mas sim uma possibilidade de leitura e até mesmo de alcance para as classes que estão às margens, que talvez, de outro modo, não pudessem ter acesso a essa literatura.

A narrativa de Mario Vargas Llosa se destaca pelas imagens que ela pode sugerir ao leitor. A forma de narrar do peruano é rica em detalhes e a capacidade dele de esmiuçar a projeção destinada ao leitor é exata. O autor tem uma sensibilidade para descrever com precisão as personagens, os sentidos, os sentimentos e as paisagens da sua narrativa. O leitor de Vargas Llosa é o tempo todo impulsionado a projetar as imagens narradas por ele. Por isso, não é novidade que as obras do autor tenham certa frequência no cinema.

Obviamente, todo texto literário deixa lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor. Ele impulsiona a imaginação do leitor colaborador. Um exemplo disso é o trecho de *La ciudad y los perros* no qual Alberto descreve que Teresa atravessava as arcadas da praça San Martín, afirmando que os cafés e os bares fervilhavam de gente, e que a atmosfera estava tomada de brindes, risadas e cervejas, e que sobre as mesas na calçada flutuavam pequenas nuvens de fumaça. Vargas Llosa prepara uma cena para o leitor, mas ao leitor colaborador são dadas condições para se criar o cenário. O leitor menos atento pode não projetar uma roda de bar num cenário peruano, despojado,

mas, por exemplo, um bar europeu, no cenário de Paris, elegante e sóbrio, por mais que ele tenha mencionado que se trata da praça de San Martín. Fica a cargo do leitor improvisar o cenário. Ainda assim, mesmo que haja esse desvio, o leitor pode continuar a leitura sem perder a essência da narrativa.

Quando se trata da discussão a respeito de adaptações de um romance em um filme, as pessoas tendem a, naturalmente, querer enquadrá-los em uma hierarquização desnecessária. Julgam a comunicação visual inferior à comunicação verbal, já que, por exemplo, no filme, os bares do bairro de Teresa podem ser apresentados do ponto de vista do diretor, a partir da leitura que ele faz da obra. Igualmente as personagens, que Vargas Llosa se demora em páginas para descrever – e conseqüentemente o leitor também tem essa construção progressiva e minuciosa –, o telespectador, em contrapartida, já tem a imagem da personagem pronta, acabada. Isso acontece, por exemplo, com a personagem de Jaguar, que é construída durante toda a narrativa, e no filme, a imagem e a personalidade de Jaguar já vem toda construída, fechada.

A narrativa de Vargas Llosa segue uma temporalidade não linear, ao mesmo tempo em que é narrada a vida dos cadetes na escola. Há, intercaladamente, a narrativa de alguns dos cadetes antes do ingresso no Leoncio Prado. No que diz respeito às narrativas referentes à vida civil de Alberto e Ricardo, em todo o momento é sobre eles que se fala, mas em relação à vida de Jaguar, não se sabe ao certo de quem se trata naquela narrativa. Isso só é revelado no final. Essas partes, referentes aos anos anteriores ao ingresso no Colégio Militar, não são relatadas no filme. O filme fecha o foco das câmeras apenas nas narrativas que dizem respeito aos anos que os cadetes passaram no Colégio militar.

Esses pontos apresentados, essas características, ausências, que observamos no filme poderiam levar-nos a uma conclusão equivocada e determinista, no que diz respeito à hierarquização entre o filme e a obra literária. Ou seja, uma interpretação simplista apenas entenderia que o livro exige um leitor cúmplice, que colabora com a narrativa a partir de uma leitura interpretativa, e que as adaptações, isto é, os filmes, nos dão de bandeja a narrativa já solidificada, já pronta. Mas na contramão disso, a produção cinematográfica de *La ciudad y los perros* nos mostra que existem também os

não ditos, que o telespectador, assim como o leitor, precisa preencher. Vargas Llosa usa toda a extensão do livro para traçar a personalidade dos seus personagens. Ele se debruça com mais afinco nas personagens de Alberto, Ricardo Arana e principalmente na de Jaguar. O autor se demora em longas páginas descrevendo a personalidade e os trejeitos de Jaguar, que de todos os cadetes tem a personalidade que mais chama atenção, já que ele representa para os alunos o mesmo respeito que eles têm pelo tenente Gamboa. Os cadetes admiram Jaguar por sua personalidade forte e a sua postura altiva, e muitos deles tentam imitá-lo, parecer ao máximo possível com ele, tanto que em uma conversa entre Ricardo Arana e Alberto, o Escravo deixa isso claro. Fala para Alberto que ele tenta sorrir igual ao Jaguar, e quão ridícula é essa postura. Afirma que todos querem imitá-lo, e apenas ele é ele mesmo, o Escravo é quem verdadeiramente é. Não tenta imitá-lo e por isso é tratado como um cachorro.

El Esclavo levanta una mano para protegerse de la luz. Alberto apaga la linterna. — Estoy de imaginaria. Alberto ¿ríe? El ruido vibra en la oscuridad como un acceso de eructos, cesa Linos instantes, luego brota de nuevo el chorro de desprecio puro, porfiado y sin alegría. — Estás reemplazando al Jaguar — dice Alberto —. Me das pena. — Y tú imitas la risa del Jaguar — dice el Esclavo, suavemente —; eso debería darte más pena. [...]— Yo hago lo que quiero — responde el Esclavo — ¿A ti te importa? — Te trata como a un esclavo — dice Alberto — Todos te tratan como a un esclavo, qué caray. ¿Por qué tienes tanto miedo? — A ti no te tengo miedo. Alberto ríe. Su risa se corta bruscamente. — Es verdad — disse — Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos? — Yo no lo imito — dice el Esclavo. — Tú eres como su perro — dice Alberto —. A ti te ha fregado¹³ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 24-26).

Já desde o início do livro Jaguar chama atenção por não ter sido batizado, devido à sua postura indomável.

¹³ O Escravo levanta uma das mãos para se proteger da luz. Alberto apaga a lanterna. — Estou de sentinela. Alberto ri. O ruído vibra na escuridão como um acesso de arrotos, cessa por uns instantes, e logo brota de novo o jorro de desprezo puro, insistente e sem alegria. — Está substituindo o Jaguar — diz Alberto. — Você me dá pena. — E você imita a risada do Jaguar — responde o Escravo, suavemente. — Isso sim é que é de dar pena. [...] — Eu faço o que eu quero — responde o Escravo. — Que interessa?— Ele trata você feito um escravo — diz Alberto. — Todo mundo trata você feito um escravo, que caralho. Por que todo esse medo? — Não tenho medo de você. Alberto ri. A risada se interrompe bruscamente. — É verdade — diz. — Estou rindo como o Jaguar. Por que todo mundo o imita? — Eu não imito ninguém. — Você é o cachorrinho dele — diz Alberto. — Ele ferrou você. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 23-24, Tradução de Samuel Titan Jr.).

- Llamaremos a ése que le dicen el Jaguar - propuso Cava. Era la primera vez que lo oían nombrar. "¿Quién?", preguntaron algunos; "¿es de la sección?" - Sí - dijo Cava -. Se ha quedado en su cama. Es la primera, junto al baño. -¿Por qué el Jaguar? - dijo Arróspide -. ¿No somos bastantes? - No - dijo Cava- No es eso. Él es distinto. No lo han bautizado. Yo lo he visto. Ni les dio tiempo siquiera. Lo llevaron al estadio conmigo, ahí detrás de las cuerdas. Y se les reía en la cara, y les decía: "¿así que van a bautizarme?, vamos a ver, vamos a ver". Se les reía en la cara. Y eran como diez. -¿Y? - dijo Arróspide. - Ellos lo miraban medio asombrados - dijo Cava- Eran como diez, fíjense bien. Pero sólo cuando nos llevaban al estadio. Allá se acercaron más, como veinte, o más, un montón de cadetes de cuarto. Y él se les reía en la cara; "¿así que van a bautizarme?", les decía, qué bien, qué bien. -¿Y? - dijo Alberto. -¿Usted es un matón, perro?, le preguntaron. Y entonces, fíjense bien, se les echó encima. Y riéndose. Les digo que había ahí no sé cuantos, diez o veinte o más tal vez. Y no podían agarrarlo. Algunos se sacaron las correas y lo azotaban de lejos, pero les juro que no se le acercaban. Y por la Virgen que todos tenían miedo, y juro que vi a no sé cuántos caer al suelo, cogiéndose los huevos, o con la cara rota, fíjense bien. Y él se les reía y les gritaba: ¿así que van a bautizarme?, qué bien, qué bien. -¿Y por qué le dices Jaguar? - preguntó Arróspide. - Yo no - dijo Cava- Él mismo. Lo tenían rodeado y se habían olvidado de mí. Lo amenazaban con sus correas y él comenzó a insultarlos, a ellos, a sus madres, a todo el mundo. Y entonces uno dijo: "a esta bestia hay que traerle a Gambarina". Y llamaron a un cadete grandazo, con cara de bruto, y dijeron que levantaba pesas. -¿Para qué lo trajeron? - preguntó Alberto. - ¿Pero por qué le dicen el Jaguar? - insistió Arróspide. - Para que pelearan - dijo Cava- Le dijeron: "oiga, perro, usted que es tan valiente, aquí tiene uno de su peso". Y él les contestó: "me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro". -¿Se rieron? - preguntó alguien. - No - dijo Cava -. Les abrieron cancha. Y él siempre se reía. Aun cuando estaba peleando, fíjense bien. -¿Y? - dijo Arróspide. - No pelearon mucho rato - dijo Cava- Y me di cuenta por qué le dicen Jaguar. Es muy ágil, una barbaridad de ágil. No crean que muy fuerte, pero parece gelatina; al Gambarina se le salían los ojos de pura desesperación, no podía agarrarlo. Y el otro, dale con la cabeza y con los pies, dale y dale, y a él nada. Hasta que Gambarina dijo: "ya está bien de deporte; me cansé", pero todos vimos que estaba molido. -¿Y? - dijo Alberto. - Nada más - dijo Cava- Lo dejaron que se viniera y comenzaron a bautizarme a mí. - Llámalo - dijo Arróspide¹⁴ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 62-64).

¹⁴ — Vamos chamar esse tal de Jaguar — propôs Cava. Era a primeira vez que ouviam o nome. "Quem?", perguntaram alguns; "é da seção?" — É, sim — disse Cava. — Ficou na cama. É a primeira, perto do banheiro. — E por que esse Jaguar? — disse Arróspide. — Nós não damos conta? — Não — disse Cava. — Não é isso. Ele é diferente. Não conseguiram batizar. Eu vi. Nem deu tempo para eles. Foi para o estádio comigo, ali atrás dos alojamentos. E ele ria na cara deles e dizia: "Quer dizer que vão me batizar? Vamos ver, vamos ver." Ria na cara deles, eram uns dez. — E aí? — disse Arróspide. — Eles olhavam meio espantados — disse Cava. — E olhe que eram uns dez. Mas só até a gente chegar no estádio, aí vieram mais, uns vinte, até mais, um montão de cadetes do quarto ano. E ele ria na cara

Vemos que há toda uma construção da personalidade de Jaguar, e isso é só uma apresentação deste, mas Vargas Llosa cria esse personagem durante toda a narrativa, tanto a personagem civil como a personagem militar de Jaguar. Nesse trecho, é abordada a agilidade dele, a força, a postura e a “cara de bruto”. O telespectador verá a personagem interpretada pelo diretor do filme, já que este escolheu um ator dentro das evocações que ele fez da obra literária, a partir das suas próprias interpretações, ou seja, uma personagem acabada. Há ainda os vazios que o filme não é capaz de interpretar, e desse modo é sim necessário que o telespectador preencha esses vácuos a partir das pistas gestuais que os atores e os cenários dão, caso ele queira dar significado ao enredo.

Nesse sentido, enquanto o livro goza de inúmeras páginas para detalhar a psicologia de uma personagem, o filme tem que se contentar com a possibilidade de oferecer ao seu público uma pista, um gesto, uma expressão facial ou, no máximo, um diálogo. Como vemos em *La ciudad y los perros*, livro e filme, esse episódio da citação retirado da obra literária tem a duração de três páginas, enquanto no filme se resume a uma cena em que mostra apenas Jaguar já no meio da briga. Não mostra (não explicitamente) que o fato despertou a admiração dos cadetes e que gerou essa

deles: “Quer dizer que vão me batizar? Muito bem, muito bem.” — E aí? — disse Alberto. — Eles perguntavam: “Então você acha que é valente, hein, cachorro?” E então, olhe só, ele partiu para cima deles. E rindo. Sei lá quantos eram, dez ou vinte ou mais ainda. E não conseguiam segurar. Alguns tiraram os cintos e chicoteavam de longe, mas não chegavam perto, juro. Estavam todos com medo, juro pela Santa Virgem, e vi não sei quantos caindo no chão, segurando os bagos ou com a cara amassada, imagine. E ele ria e gritava: “Quer dizer que vão me batizar? Muito bem, muito bem.” — E por que isso de Jaguar? — Não fui eu que inventei — disse Cava. — É ele que se chama assim. Ele estava cercado, tinham se esquecido de mim. Ameaçavam com os cintos e ele começou a xingar todos, a mãe, todo mundo. E então um deles disse: “Vamos chamar o Gambarina para cuidar desse animal.” E foram atrás de um cadete grandalhão, com cara de bruto, disseram que ele puxa ferro. — E trouxeram para quê? — perguntou Alberto. — E por que o chamam de Jaguar? — insistiu Arróspide. — Para brigar com ele — disse Cava. — Disseram para ele: “Escute, cachorro, já que é tão valente, bata num do seu tamanho.” E ele respondeu: “Eu me chamo Jaguar. Cuidado com isso de me chamar de cachorro.” — Eles riram? — Não — disse Cava. — Abriam uma roda. E ele sempre rindo. Até no meio da briga, imagine. — E aí? — disse Arróspide. — Não brigaram muito — disse Cava. — Foi aí que eu vi por que o chamam de Jaguar. É muito ágil, uma barbaridade de ágil. Nem é tão forte, mas parece gelatina, o Gambarina esbugalhava os olhos de puro desespero, não conseguia agarrar. E o outro batia com a cabeça e os pés, dava que dava, e nada de ele tomar porrada. Até que o Gambarina disse: “Basta de brincadeira, cansei”, mas todo mundo viu que estava acabado. — E aí? — disse Alberto. — Foi só isso — disse Cava. — Largaram dele e começaram a me batizar. — Vamos chamar — disse Arróspide. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 52-53, tradução de Samuel Titan Jr.)

repercussão acerca da personagem. Ou seja, não mostra o ponta pé inicial para o desenho da personalidade do cadete que viria a ser chefe do círculo minutos depois, justamente a partir desse evento.

Essa análise nos permite entender que o consumidor da obra cinematográfica deve pensar tanto quanto o leitor da obra literária, já que ambos igualmente têm a sua parcela de participação na construção da narrativa, seja ela cinematográfica ou literária. Uma obra como *La ciudad y los perros* não é de fácil leitura, visto que a disposição da narrativa não segue uma cronologia temporal linear e é não marcada, ou seja, apresenta as narrativas dos personagens sem uma marcação que indique ser a narrativa de um deles. O leitor é quem deve, a partir da compreensão da história e da personagem, entender que se trata da narrativa de determinado personagem. Sendo assim, o leitor da obra vargallosiana que não colabora, que não participa, não raciocina, provavelmente irá perder a essência da história. O telespectador, por outro lado, por mais que não esteja disposto a participar, a interpretar as pistas do diretor, acaba adquirindo involuntariamente a interpretação alheia de uma personagem ou, no mínimo, conhece o cenário peruano, as ruas, os bares e o Colégio Militar Leoncio Prado.

Deve-se também destacar que a obra *La ciudad y los perros*, na versão comemorativa de 50 anos, publicada pela editora Alfaguara em 2012, apresenta 768 (setecentos e sessenta e oito) páginas – somada com artigos –, e na versão traduzida em língua portuguesa, a obra tem 373 (trezentas e setenta e três) páginas, publicada pela editora Objetiva em 2013. Logo, trata-se de uma leitura extensa, que seduz mais os leitores já experientes. Sendo assim, o cinema acaba sendo um atrativo maior para determinado público, o menos assíduo em leituras extensivas, o que se torna uma possível porta de entrada para que o telespectador se interesse posteriormente pelo romance de Mario Vargas Llosa. Não é surpresa que toda essa narrativa densa, sombria, animalesca tenha seduzido os jovens leitores e que a ideia da produção cinematográfica tenha caído nas graças do diretor de cinema Francisco Lombardi, com estreia em 1985, que deu a ele o prêmio de melhor diretor no *Festival de San Sebastián*, no mesmo ano. Por isso, essa troca entre as diferentes artes, essa transmutação, esse diálogo, é um caminho que deve ser mais explorado entre os artistas contemporâneos para o bem dos telespectadores, leitores e criadores.

4 O ADESTRAMENTO DO SUJEITO NAS INSTITUIÇÕES MILITARES

4.1 O autoritarismo

A instituição militar é um grande símbolo do autoritarismo, pois nela há uma obediência absoluta e até mesmo cega às autoridades. Vargas Llosa faz questão de ilustrar como se dá esse jogo de poder imerso nessa organização social, já que a obra *La ciudad y los perros* nos faz enxergar a corporação militar como uma sociedade inserida dentro da sociedade civil, uma vez que a comunidade militar dispõe de suas próprias estruturas que vão desde a economia, medicina e alcançam a educação¹⁵. Atingimos, então, aqui um ponto extremamente relevante para esta análise: a educação.

Assim como Michel Foucault (2013), Mario Vargas Llosa (2013) concorda que a educação – do mesmo modo que a sexualidade, a psiquiatria, a religião, a linguagem e a justiça – age no mundo ocidental como uma “estrutura de poder”¹⁶. Tal estrutura é capaz de reprimir e domesticar o corpo social por meio de métodos de adestramento que permitem manipular o indivíduo de forma que haja sujeição e alienação, com o propósito de perpetuar o domínio do poder e os privilégios dos grupos sociais dominantes. No livro *“Vigiar e Punir”*, publicado em meados dos anos setenta, com subtítulo “a história da violência nas prisões”, Foucault (2013) se dedica à problematização do sujeito e do poder. Em um dos principais capítulos dessa obra, o autor discute o fenômeno da disciplina, em que o centro da análise gira em torno da instituição escolar.

¹⁵ Vale ressaltar que essas instituições militares, apesar de terem toda uma estrutura independente, não criam recursos próprios, pois não participam da cadeia produtiva (só em países colonialistas e imperialistas tiveram e têm essa função).

¹⁶ “Estrutura de poder” foi um termo usado por Michel Foucault em sua obra *“Vigiar e punir”*, do qual Mario Vargas Llosa também faz uso, citando Foucault, em seu livro *“A civilização do espetáculo”* (VARGAS LLOSA, 2013).

Nesse mesmo sentido, Mario Vargas Llosa, em “*A civilização do espetáculo*”, no capítulo “É proibido proibir”, levanta uma discussão acerca da educação. Menciona um documentário assistido por ele na França, que descrevia a realidade de um colégio localizado na periferia de Paris, o qual se encontrava em um verdadeiro caos: agressões aos professores e alunos, estupros em corredores e banheiros, confronto entre grupos com uso de facas, madeiras e, em alguns casos, até mesmo arma de fogo. Em buscas feitas pela polícia, foram apreendidos armas, drogas e álcool. Para nossa surpresa, Llosa relata que o documentário não pretendia impressionar, mas sim tranquilizar o telespectador, já que tentava convencer que “com a boa vontade de autoridades, professores, pais de família e alunos, as águas estavam se acalmando.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 73) ¹⁷. O peruano narra mais alguns fatos expostos no documentário, sempre mostrando “saídas” e métodos adotados pela comunidade escolar como meio de fuga da violência instaurada na instituição. O que esses professores e a comunidade escolar, como um todo, não conseguem enxergar é que o exercício da docência não devia ser esse martírio diário.

O peruano observa que, a partir de maio de 1968, a autoridade, dentro do campo do ensino, abaixou a cabeça e não tornou a levantar, já que a revolução, travada pelos filhos das classes privilegiadas da França, legitimou a ideia de que “toda autoridade é suspeita, perniciosa e desprezível, e de que o ideal libertário mais nobre é desconhecê-la, negá-la e destruí-la”. A “autoridade” à qual Vargas Llosa se refere trata-se da *auctoritas*, no sentido romano da palavra, não a autoridade revestida do poder de mandar, mas sim aquela que suscita prestígio e crédito em decorrência da boa competência e qualidade no exercício de alguma atividade. Essa era projetada sobre os mestres, pois tal termo reveste bem o saber. No entanto, o mestre foi isento de qualquer tipo de credibilidade e, principalmente, de autoridade. Passou a ser exposto como um enviado do poder repressivo, o que fez com que fosse arrancado dele a confiança e o respeito – que outrora eram atribuídos a sua figura. Ambas as características são imprescindíveis para exercer bem a docência e o papel de educador, transmissor de valores e conhecimentos. A imagem do professor, devido a

¹⁷ Citação retirada da fala de Vargas Llosa reproduzindo a ideia transmitida pelo diretor da escola, em “É proibido proibir”, ou seja, não se trata do ponto de vista do peruano, mas do diretor da escola.

essa privação da confiança e do respeito, foi satanizada, transformando o profissional docente em um ditador do espírito crítico e inquisidor da liberdade.

A obra em análise nos apresenta uma instituição escolar que dispõe de dois tipos de professores, possivelmente: o civil – aparentemente o professor Fontana é um civil, pois em nenhum momento ele é tratado por alguma patente militar – e o militar. Essa dualidade nos permite analisar a “autoridade” em ambos os sentidos, tanto no sentido romano que diz respeito ao saber – *auctoritas* –, quanto no sentido atribuído ao poder. *La ciudad y los perros* nos lança para dentro de uma situação em que podemos avaliar a autoridade e suas representações. Há, no romance, um professor de Francês, Fontana, que passa por diversas situações de humilhação, em que o respeito e a autoridade que ele impõe são questionados não só por alunos, mas até mesmo por oficiais do exército. Se analisarmos a estrutura do romance — levando em consideração o espaço destinado a cada personagem — notaremos que as personagens civis são colocadas em segundo plano, sempre com pequenas participações, quase insignificantes, numa posição de inferioridade ou com o objetivo exclusivo de serem ridicularizadas, isto é, quando inseridas dentro da instituição militar.

A estrutura da obra denuncia o lugar que cada personagem tem na sociedade a partir do espaço que ele tem dentro do romance. Desse modo, as personagens mais marginalizadas, que exercem pouca influência social e que são desprovidas de poder e/ou autoridade, têm pouco espaço de voz na obra, por exemplo, o professor Fontana. A figura do cidadão civil dentro de uma instituição militar aparece espremida em duas páginas e meia, dentro de um romance de quase quatrocentas páginas. Fontana é introduzido por Boa (Jiboia), que está narrando o desejo do Cava de ser militar, a pretensão dele de ser da artilharia, e que, por causa do episódio do roubo da prova de química, ele estava prestes a ser dispensado do colégio e seus planos, sem qualquer chance de serem concretizados. Assim, Boa faz um breve panorama sobre os serranos, ou seja, o Cava não é exceção, já que grande parte do corpo militar é formada por eles, como ele afirma: “Los serranos son tercos, cuando se les mete algo en la cabeza ahí se les queda. Casi todos los militares son serranos. No creo que a un costeño se le ocurra

ser militar.”¹⁸ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 196). Podemos observar, nas entrelinhas desse discurso e, no caso, na mente ainda civil do narrador, que existe uma hierarquização entre o civil e o militar, ainda de outro ponto de vista, em que a carreira militar aparece como secundária, um caminho de vida mais fácil para aqueles que têm poucas oportunidades, como, por exemplo, para os serranos.

A partir desse momento, Boa passa a narrar o desfortuno dos serranos, aponta que são azarados e muito burros e chega a exclamar “Es una suerte no haber nacido serrano.”¹⁹ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 196). Enquanto há uma sobreposição entre os garotos da costa e os serranos, militares e civis (dependendo do ponto de vista e do lugar do discurso), há ainda a opressão por parte dos serranos àqueles que eles conseguem atingir, nesse caso, o professor Fontana. Após narrar a má sorte dos serranos, Boa contextualiza que Cava “estaba muy contento, jode y jode al marica de Fontana [...]”²⁰ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 196). A partir daqui, inicia-se a descrição da opressão que o professor que foi despojado de respeito e autoridade sofre em sua própria sala de aula. No caso de Fontana, há uma série de vácuos. Ao mesmo tempo em que é apresentado como um personagem frágil, desprovido de poder, ele tem muita força representativa. Há dubiedade quanto a sua nacionalidade. Os alunos especulam que ele seja peruano e não francês como afirma ser. Há obscuridade quanto a sua sexualidade, visto que os alunos questionam se ele é “veado” ou não, julgando sempre pelo jeito de se portar, de falar e andar.

El serrano decía: Fontana es todo a medias; medio bajito, medio rubio, medio hombre. Tiene los ojos más azules que el Jaguar, pero miran de otra manera, medio en serio, medio en burla. Dicen que no es francés sino peruano y que se hace pasar por francés, eso se llama ser hijo de perra. Renegar de su patria, no conozco nada más cobarde. Pero a lo mejor es mentira, ¿de dónde sale tanta cosa que cuentan de Fontana? Todos los días sacan algo nuevo. De repente ni siquiera es marica, pero de dónde esa vocecita, esos gestos que provoca pellizcarle los

¹⁸ “Os serranos são cabeças-duras, quando metem alguma coisa na cabeça, não tiram mais. Quase todos os militares são serranos. Não acredito que alguém da costa queira ser militar.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 155 tradução de Samuel Titan Jr.).

¹⁹ “Que sorte não ter nascido serrano”. (VARGAS LLOSA, 2013. p. 155, tradução de Samuel Titan Jr.).

²⁰ “[...] estava feliz da vida, ferrando com o veado do Fontana [...]” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 156, tradução de Samuel Titan Jr.).

cachetes. Si es verdad que se hace pasar por francés, me alegro de haberlo batido. Me alegro que lo batan. Lo seguiré batiendo hasta el último día de clase. Profesor Fontana, ¿cómo se dice en francés cucurucho de caca? A veces da compasión, no es mala gente, sólo un poco raro²¹ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 196).

E, por último, o foco central dessa análise é colocado em xeque: o respeito e a autoridade do Fontana, principalmente, como professor, mas também como cidadão. Ou seja, a personagem de Fontana traz à pauta diversas identidades que podem estar escondidas, mas representadas por trás da sua personagem: o professor estrangeiro ou a figura do “traidor da pátria”; o homossexual e a opressão machista militar; o professor desprovido de autoridade e respeito.

A obra é distribuída em “Primeira” e “Segunda” parte. Dentro dessa divisão, há uma subdivisão em capítulos e cada capítulo traz blocos narrativos que são distribuídos por alguns narradores – marca estilística de Vargas Llosa que costuma trabalhar com os “narradores múltiplos”. Trata-se de uma espécie de subcapítulos dentro da obra, os quais estão ancorados em tempos diferentes. No papel de crítico literário, o próprio autor definiu esse recurso narrativo como “vasos comunicantes”. Esse bloco narrativo – narrado por Boa – expõe, deixa a vista que há um ciclo opressor, ou seja, aquele que é oprimido e que não detém poder também oprime aquele que se apresenta mais fraco em determinada situação. No momento em que inicia a narração, os serranos são colocados como vítimas, como os oprimidos e azarados, mas, em outro momento, eles também são os que oprimem, que fazem vítimas, quando percebem que estão numa situação em que têm mais autoridade. Um exemplo acontece quando Cava – que é oprimido por ser serrano – faz questão de desrespeitar e afrontar o professor – sem *auctoritas*. O que se arma aqui é uma estrutura hierárquica do ser: serranos são

²¹ O serrano dizia: Fontana é todo pela metade, meio baixinho, meio loiro, meio homem. Tem olhos mais azuis que o Jaguar, mas olham de outro jeito, meio a sério, meio de brincadeira. Dizem que não é francês, que é peruano e que se passa por francês, isso é que é ser filho da puta. Renegar a pátria, não tem coisa mais covarde. Mas pode ser mentira, de onde sai tanta coisa que falam do Fontana? Todo dia aparecem com uma novidade. Vai ver que nem é veado, mas e aquela vozinha, aqueles gestos que dão vontade de beliscar as bochechas dele? Se é verdade que se passa por francês, fico feliz de ter tirado sarro. Fico feliz que tirem sarro. Vou continuar tirando até o último dia de aula. Professor Fontana, como se diz monte de merda em francês? Às vezes dá pena, não é má pessoa, só é meio esquisito. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 156, tradução de Samuel Titan Jr.).

inferiores às pessoas da costa, e, numa perspectiva civil, os militares são inferiores aos civis e vice-versa. Mas, dentro da instituição militar, o civil não tem autoridade, principalmente um civil “esquisito”, que tem a sua sexualidade questionada. Esse é oprimido por toda a cadeia militar, como Cava que é oprimido, mas aproveita para também oprimir o mais fraco, no caso o professor civil.

Fontana, assim como os professores daquele documentário descrito por Vargas Llosa, é agredido diariamente em sala de aula, tanto por seus alunos quanto pelo sistema em que ele está inserido. Em *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa, sem saber, nos dá uma amostra desse professor despojado de autoridade e respeito, sobre o qual ele lança ideias no seu artigo “É proibido proibir”, publicado em 2013. O professor Fontana é o saco de pancada dos alunos e dos oficiais e se encontra sem mecanismos de defesa, já que seu corpo agora faz parte de outro mecanismo, a maquinaria do poder, em que ele é esquadrihado para assim poder ser desarticulado e recomposto.

Oiga, profesor, no sea usted tan vivo, no mente la madre, lo desafío a boxear con guantes, Jaguar no seas mal educado. Lo que pasa es que se lo han comido, lo tenemos dominado. Una vez lo escupimos mientras escribía en la pizarra, quedó todito vomitado, qué asquerosidad decía Cava, debía bañarse antes de entrar a clases. Ah, esa vez llamó al teniente, la única vez, qué papelón, por eso no volvió a llamar a los oficiales, Gamboa es formidable, ahí nos dimos cuenta todos de lo formidable que es Gamboa²² (VARGAS LLOSA, 2012. p. 197).

O que observamos nessa citação é um professor completamente destronado, que tem seu corpo sujeitado pelas diversas formas de dominação existentes no colégio Leoncio Prado. A obra não relata como Fontana chegou ao colégio, não mostra como foi o processo de sujeição desse corpo – não da mesma forma que relata o processo de sujeição dos alunos. Não relata como se deu a constituição progressiva e real, ou em como as forças materiais, as forças das multiplicidades dos corpos transformaram-no

²² Ouça bem, professor, não dê uma de esperto, é melhor não falar da mãe, que eu o desafio para um boxe de verdade, Jaguar, deixe de ser mal-educado. Mas ele já era, está na nossa mão. Uma vez, cuspiamos nele enquanto escrevia na lousa, ficou todo sujo, que nojento, dizia Cava, podia ao menos tomar banho antes de dar aula. Ah, nesse dia ele chamou o tenente, foi a única vez, que papelão, foi por isso que nunca mais chamou os oficiais, Gamboa é formidável, foi aí que vimos como o Gamboa é formidável. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 157, tradução de Samuel Titan Jr.).

em súdito. Todavia, Vargas Llosa nos insere já no meio desse processo, marcado por humilhação, força física e moral. Conduz-nos a acreditar que, muito provavelmente, foram usadas as mesmas técnicas de violência presentes nas salas de aula e nas instituições escolares da periferia de Paris. Certamente, não são estratégias aleatórias, pois funcionam, esquematicamente, como um processo contínuo de sujeição que são capazes de dirigir os atos e até mesmo os pensamentos.

Mario Vargas Llosa nos oferece um campo de aplicação do poder em que podemos enxergar o poder em sua forma de soberania, o poder central, em um único edifício. Porém, ele não se detém aí, levando-nos também para o alvo, para as múltiplas relações que não são a de soberania, mas de dominação, ou seja, as múltiplas sujeições que existem no interior do corpo social. Nesse caso, o romance não só nos mostra a teoria político-jurídica da soberania, da qual fala Foucault (2012) – as formas regulamentares em seu centro, ou seus mecanismos e efeitos constantes –, mas ele nos translada para as suas extremidades, para suas últimas ramificações, onde o poder penetra em instituições, se concretiza em técnicas e se equipa por meio de intervenção material, que por muitas vezes são violentas. Em outras palavras, Vargas Llosa nos leva para além das extremidades jurídicas do exercício do poder. Isso ocorre quando o autor, não focando no soberano no topo, mostra o funcionamento das coisas no nível do processo de sujeição ou das diversas metodologias constantes que sujeitam os corpos e dirigem os comportamentos. Notamos que o professor Fontana, um corpo periférico, longe do trono de ferro, tem seu corpo oprimido pelos efeitos do poder, que gradativamente o vai destituindo de respeito e autoridade.

A partir dessas ramificações de poder que estão presentes no colégio Leoncio Prado, podemos perceber que o poder funciona como uma cadeia, como algo que circula, isto é, não como um sistema de dominação de um indivíduo sobre outros ou de uma classe sobre outras. Se fosse esse tipo de sistema, não seria possível dizer que existem indivíduos que possuem o poder exclusivamente e outros que são destituídos dele, já que os indivíduos estão em meio a esse campo de transmissão do poder. Por isso, há diversas relações de poder dentro da instituição militar, desde os militares com a submissão obrigatória, ou seja, que está ligada ao posto militar, a hierarquia propriamente dita, até as relações de poder entre os cadetes, as quais são

determinadas por diversos aspectos, entre os quais, a força física. Não há, por assim dizer, um poder que se aplique sobre os indivíduos presentes na instituição, ou seja, ninguém é só alvo do poder, mas canal, já que o poder passa por todos. Podemos observar essa malha do poder nesse bloco narrativo de Boa, em que temos, de início, um discurso opressor sobre os serranos. Na sequência, um serrano, o cadete Cava, exerce poder sobre o professor Fontana, o qual tem como único meio de poder a solicitação de um militar. Por isso, Fontana chama o tenente Gamboa, que exerce todo o seu poder de autoridade diante da turma e finaliza aplicando sua força sobre os cadetes e sobre o professor que o mandou chamar.

Ah, esa vez llamó al teniente, la única vez, qué papelón, por eso no volvió a llamar a los oficiales, Gamboa es formidable, ahí nos dimos cuenta todos de lo formidable que es Gamboa. Lo miró de arriba abajo, qué suspenso, nadie respiraba. ¿Qué quiere que haga, profesor? Usted es el que manda en el aula. Es muy fácil hacerse respetar. Mire. Nos observó un rato y dijo ¡Atención!, caracho en menos de un segundo estábamos cuadrados. ¡Arrodillarse!, caracho en menos de un segundo estábamos en el suelo. "Marcha del pato en el sitio", y ahí mismito comenzamos a saltar con las piernas abiertas. Más de diez minutos, creo. Parecía que me habían machucado las rodillas con una comba, un-dos, un-dos, muy serios, como patos, hasta que Gamboa dijo ¡alto! y preguntó ¿alguien quiere algo conmigo, de hombre a hombre?, no se movía ni una mosca²³ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 198).

Observamos que Gamboa exerce autoridade absoluta sobre os alunos e, ao mesmo tempo, percebendo a incapacidade do professor Fontana de exercer soberania ao impor respeito, já o olha de cima à baixo, como visto na citação acima. Gamboa também fala com o professor em tom autoritário, colocando-o praticamente no mesmo nível hierárquico dos cadetes. Assim, o questiona: “¿Qué quiere que haga, profesor?

²³ Ah, nesse dia ele chamou o tenente, foi a única vez, que papelão, foi por isso que nunca mais chamou os oficiais, Gamboa é formidável, foi aí que vimos como o Gamboa é formidável. Olhou para ele dos pés à cabeça, que suspense, ninguém respirava. O que quer que eu faça, professor? É o senhor quem manda na aula. É fácil se dar ao respeito. Veja só. Olhou um instante para nós e disse: sentido!, caralho, em menos de um segundo estávamos em forma. De cócoras!, caralho, em menos de um segundo estávamos no chão. Passo de ganso sem sair do lugar!, e ali mesmo nós começamos a pular com as pernas abertas. Mais de dez minutos, acho eu. Parecia que tinham batido nos meus joelhos com uma corda, um, dois, um, dois, muito sérios, feito gansos, até que Gamboa disse: alto!, e perguntou: alguém quer alguma coisa comigo, de homem para homem?, não se ouvia nem uma mosca. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 157, tradução de Samuel Titan Jr.).

Usted es el que manda en el aula. Es muy fácil hacerse respetar.” (VARGAS LLOSA, 2012. p. 198). Nesse momento, o tenente Gamboa está questionando a autoridade do professor e, ao afirmar que é muito fácil se dar ao respeito, diminui a capacidade moral de Fontana perante a turma. Esse episódio exige retornar à questão do professor colegial civil, independentemente de estar em um ambiente militar ou não, que se encontra completamente desamparado de autoridade e respeito, e que não consegue enxergar meios de se livrar dessa via-crúcis que é a sua sala de aula.

Nesse viés, a figura do professor, o qual deveria trabalhar para a construção de um mundo livre, sem repressão, alienação ou autoritarismo, acha-se no campo de aplicação desse poder, não do lado “dominador”, mas no lado do súdito. A opressão que se exerce sobre ele é tão grande que ele fica impressionado com a atuação de Gamboa, como podemos notar na citação:

Fontana lo miraba y no podía creer. Debe hacerse respetar usted mismo, profesor, a éstos no les gustan las buenas maneras sino los carajos. ¿Quiere usted que los consigne a todos? No se moleste, dijo Fontana, qué buena respuesta, no se moleste, teniente²⁴ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 198).

Isso acontece porque aqui o poder passou por Fontana, nas duas formas: ele foi indivíduo primeiro do poder, esteve em posição de sofrer a ação do poder, mas também de exercê-lo, ou seja, ele foi centro de transmissão de poder, já que Gamboa deixou nas mãos dele a decisão do destino dos cadetes: se eles ficariam detidos ou não. Viemos discutindo até aqui dessa rede de transmissão do poder da qual Foucault fala em *A microfísica do Poder*, no capítulo em que trata de soberania e disciplina²⁵. Ele defende que:

²⁴ Fontana olhava e não acreditava. “O senhor tem que se dar ao respeito, professor, esses aí não querem saber de boas maneiras, com eles é só ferro. Quer que ponha todos em detenção?” “Não se incomode”, disse Fontana, que resposta é essa, não se incomode, tenente. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 157, tradução de Samuel Titan Jr.).

²⁵ “Soberania e Disciplina” é o título do artigo inserido no livro “A microfísica do poder” (2012), do Curso no Collège de France, em 14 de janeiro de 1976. Tradução de Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado.

Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os. Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu (FOUCAULT, 2012. p. 284-285).

Para que fique mais claro, Foucault analisa o poder levantando algumas preocupações metodológicas para o desenvolvimento do seu estudo. Esse aspecto em que o poder não deve ser tomado como um elemento de dominação homogênea de uns sobre outros, mas como uma cadeia ele coloca em sua terceira preocupação metodológica.

Outro aspecto que podemos extrair do texto a partir do episódio entre o professor Fontana e o tenente Gamboa é o mecanismo geral e a forma de dominação militar que se aplica nos níveis mais baixos da escala hierárquica, os cadetes. Em outros termos, são os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder, os mecanismos que fazem parte do conjunto que é capaz de controlar, punir e reformar o sujeito. Gamboa deixa claro que a técnica é pautada na violência, quando diz que “[...] a éstos no les gustan las buenas maneras sino los carajos”. Deparamo-nos, então, com um corpo humano que entra numa maquinaria do poder, em que o corpo não só executa o que se quer, mas opera da maneira que o sistema deseja, com as técnicas, rapidez que se ordena.

Hierarquicamente, os cachorros, os “perros”, cadetes ingressantes no colégio militar – “calouros” –, estão na base da pirâmide do poder, estando abaixo deles apenas os animais, por exemplo, a Malparada, uma cadela que vive no colégio entre os alunos e que, apesar de receber carinho por parte deles, recebe afeto principalmente de Boa (Jiboia). Ela, porém, também é violentada na mesma proporção. Vale salientar que a descrição da vida no Leoncio Prado aponta para uma vida selvagem, animalesca. O colégio é representado como um verdadeiro zoológico humano, enfatizado pelas

descrições dos cadetes, dos oficiais e do próprio ambiente. Tais elementos ganham características e/ou até mesmo nomes de animais, como é o caso de alguns cadetes e militares. Essa animalização do homem e até mesmo a humanização do animal – a Malparada apresenta por vezes uma docilidade e uma personalidade humanizada – é uma maneira de reduzir a espécie humana, principalmente aquela que vive dentro do quartel. Esta pode ser adestrada pela instituição, submetida à vigilância, punições, poder disciplinar, classificação hierarquizada, entre outras engrenagens do poder, já que este ganha um perfil menos corporal e mais físico, o que torna o sujeito passível de adestramento.

A partir dessa comparação entre os seres humanos e os animais, as personagens são inseridas dentro de um sistema que é marcado pela disciplina, tanto a disciplina militar, ou seja, a disciplina institucional, quanto a disciplina interna, isto é, a dos próprios cadetes. A disciplina interna abrange as regras que os próprios cadetes impõem uns aos outros, um conjunto de preceitos de sujeição por eles obedecidos, além de castigo e mortificação, que, por muitas vezes, se mostra mais cruel e bestial. Sendo assim, o romance aponta para uma arena em que lutam o poder hierarquizado e a instrução classista dos indivíduos. No próximo tópico, entenderemos como a disciplina fabrica esses corpos submissos e exercitados, ou seja, os “corpos dóceis”.

4.2 O militar e os corpos dóceis

O Colégio Militar Leoncio Prado, obviamente regido por autoridades militares, é laico e funciona dentro de um sistema de internato, onde os alunos são introduzidos ao mundo militar. Conhecido como o melhor sistema educativo para jovens desorientados, problemáticos e inseguros, tem o papel principal de corrigi-los e endurecê-los. É a partir dessa realidade que Vargas Llosa cria o seu mundo fictício em *La ciudad y los perros*, o mundo das hierarquias militares. A instituição funciona como um mundo concentrador que tem suas normas muito bem delimitadas, para transformar seus cadetes em “homens” a partir de uma reprodução das virtudes castrenses pautadas na cultura latino-americana do machismo e de uma disciplina vertical. Dentro desse sistema

hierárquico, os alunos passam por um processo de despersonalização, em que eles perdem a autonomia sobre seus próprios corpos e, assim, passam a ser identificados por números – dentre muitos outros números – que indicam o seu lugar na instituição. Os métodos empregados no Colégio possibilitam o controle do corpo, e permitem, em uma via de mão dupla, estabelecer uma relação de docilidade-utilidade, ou seja, a arte de tornar o corpo mais obediente ao mesmo tempo que faz dele mais útil. Este mecanismo é o conjunto das disciplinas. Segundo Foucault (2013), o momento histórico da disciplina é o tempo que nasce a arte do corpo humano, que tem a pretensão de desenvolver um mecanismo que torne o corpo mais obediente e também mais útil. Assim, o corpo entra numa maquinaria do poder que é capaz de o esquadrihar, o articular e o recompor. Essa “mecânica do poder”²⁶ possibilita o domínio sobre o corpo dos outros, “não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, rapidez e eficácia que se determina” (FOUCAULT, 2013, p. 133). A disciplina, então, produz corpos submissos e exercitados, os corpos dóceis.

Nesse sentido, podemos dizer que as disciplinas funcionam como uma equação inversamente proporcional: no que diz respeito a questões econômicas, as disciplinas aumentam as forças do corpo quanto a utilidade, mas, em contrapartida, diminui essas mesmas forças quando se trata de políticas de obediência. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que as disciplinas aumentam a aptidão do corpo, a dominação que ela exerce sobre ele é aumentada também. Trata-se de um novo investimento político sobre o corpo, que trabalha no detalhe e que aos poucos se sobrepõe ao corpo social. Como diria Foucault, é o investimento da “microfísica” do poder que exerce a sua dominação sobre a disciplina do minúsculo, pois nenhum detalhe deixa de ser importante. Para o homem disciplinado, nenhum detalhe é indiferente.

A minúcia dos regulamentos, o olhar esmiuçante das inspeções, o controle das mínimas parcelas da vida e do corpo darão em breve, no quadro da escola, do quartel, do hospital ou da oficina, um conteúdo

²⁶ Termo usado por Foucault.

laicizado, uma racionalidade econômica ou técnica a esse cálculo místico do ínfimo e do infinito (FOUCAULT, 2012, p.136).

Tudo no colégio é milimetricamente calculado. Os veteranos sabem, por exemplo, que, da alvorada dos cachorros para o toque de formação, são quinze minutos, e, dentro desse tempo, eles devem levantar, forrar a cama, tomar banho, vestirem-se e formar. Isso só não acontece aos sábados, pois nesse dia os cadetes do quinto ano só têm mais oito minutos para realizar as atividades obrigatórias, já que aos sábados existem as atividades de campanha, e, por isso, a alvorada é uma hora mais cedo, às cinco horas da manhã. Nesse dia, os corneteiros são, mais do que na semana, alvo de ódio, tendo que tocar a corneta longe dos pátios e bem rápido, violando, assim, o regulamento, devido às agressões que eles estão suscetíveis a sofrer por parte dos cadetes que atiram qualquer objeto que estiver ao alcance sobre eles. Em um episódio em que os cadetes estavam se arrumando, Gamboa manda o chefe de turma anotar os três últimos. Enquanto os cadetes estavam se organizando para formar, Gamboa grita “Silêncio!” e dá três minutos para formar. Os cadetes formam em dois minutos e meio. Cada detalhe é observado, como, por exemplo: os últimos a formarem, a padronização dos uniformes, o modo de prestar continência, de bater os calcanhares, de segurar o fuzil, entre outros pormenores. O tempo é cronometricamente calculado. Há o apito para a alvorada; apito para formar; apito para o rancho; apito para entrar em sala; apito para todo tipo de atividade, e o tempo é severamente cobrado.

Essa regularização temporal permite afinar o corpo, até mesmo no sentido de ordem e resposta. Nas instituições militares, não se pondera absolutamente nada, tudo deve ser respondido de imediato. A repartição do tempo é esmiuçante, controlam-se os quartos de hora, minutos e segundos, tanto que no exercício de campanha, Gamboa tem o controle sistemático da cronometragem de tiros. Em uma reunião após a morte de Arana, o coronel reúne as autoridades envolvidas na manobra, capitães, tenentes e suboficiais, e questiona como se dava o disparo. Gamboa descreve a instrução:

— ¿Cómo se efectuaba el fuego? — Según las instrucciones, mi coronel
— dijo Gamboa — Fuego de apoyo, alternado. Los grupos de asalto se

protegían uno a otro. El fuego estaba perfectamente sincronizado. Antes de ordenar el tiro, yo comprobaba que la vanguardia estuviera a cubierto, que todos los cadetes se hallaran tendidos. Por eso dirigía la progresión desde el flanco derecho, para tener una visibilidad mayor. Ni siquiera había obstáculos naturales. En todo momento pude dominar el terreno donde operaba la compañía. No creo haber cometido ningún error, mi coronel. — Hemos hecho el mismo ejercicio más de cinco veces este año, mi coronel — dijo el capitán — Y los de quinto lo han hecho más de quince veces desde que están en el colegio. Además, han realizado campañas más completas, con más riesgos. Yo señalo los ejercicios de acuerdo al programa elaborado por el mayor. Nunca he ordenado maniobras que no figuren en el programa²⁷ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 287).

Toda a instrução é minuciosamente calculada. No capítulo VIII da primeira parte, o fator tempo aparece inúmeras vezes, pois trata-se do capítulo que descreve a manobra de campo. O tempo é fator determinante na vida militar, e principalmente no momento de pôr em prática o exercício de campanha, aquilo para o que os militares são treinados efetivamente, o exercício que move as forças armadas, a prática da guerra. Por isso, já que ter o tempo sob domínio é uma necessidade para ter também o domínio dos corpos, esse capítulo marca o compasso do tempo, como numa marcha militar, em todas as atividades que se narra, tanto dentro quanto fora do quartel, como podemos ver nas citações a seguir: (a) “¿Qué hora es? — Van a ser las cinco. Te quedan todavía cuarenta minutos. No es mucho. ¿Para qué tratas de dormir? Es lo peor.”²⁸(VARGAS LLOSA, 2012. p. 203-204.); (b) “– Voy a llamar por teléfono. – ¿A estas horas? – Sí – dijo Garriboa – Mi mujer debe estar levantada. Viaja a las seis”²⁹

²⁷ — Como disparavam? — Segundo as instruções, meu coronel — disse Gamboa. — Fogo de apoio, alternado. Os grupos de assalto se cobriam mutuamente. O fogo estava perfeitamente sincronizado. Antes de dar ordem de disparar, eu verificava se a vanguarda estava protegida, se todos os cadetes estavam no chão. Por isso dirigia o avanço do flanco direito, para ter mais visibilidade. Não havia nenhum obstáculo natural. Durante todo o tempo, eu pude ver todo o terreno em que operava a companhia. Não creio ter cometido nenhum erro, meu coronel. — Fizemos o mesmo exercício mais de cinco vezes este ano, meu coronel — disse o capitão. — E os de quinto ano já o fizeram mais de 15 vezes desde que entraram no colégio. Além do mais, fizeram exercícios mais complexos, com mais riscos. Eu determino os exercícios conforme o programa elaborado pelo major. Nunca ordenei manobras que não figuram no programa. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 227, tradução de Samuel Titan Jr.).

²⁸ Que horas são? — Quase cinco. Você ainda tem quarenta minutos. Não dá para grande coisa. Mas por que você dorme? É o pior. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 161, tradução de Samuel Titan Jr.).

²⁹ — Vou dar um telefonema. — A esta hora? — Sim — disse Gamboa. — Minha mulher deve estar acordada. Viaja às seis. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 162, tradução de Samuel Titan Jr.).

(VARGAS LLOSA, 2012, p. 205.); (c) “-Me casé hace tres meses - dijo Gamboa. -Yo hace un año.”³⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 205.); (d) “A las cinco y siete minutos, Gamboa tocó un pitazo largo”.³¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 207.); (e) “- ¿Cuánto tiempo lleva en el colegio militar, cadete? – Tres años, mi teniente.”³² (VARGAS LLOSA, 2012, p. 208); (f) “ – ¿Cuándo le arrancan las insignias? – dijo Calzada – Es una cosa divertida. – El lunes a las once.”³³ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 210); (g) “Hay que apurarse. Tenemos más de tres cuartos de hora de marcha.”³⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 211); (h)“ – Yo ataco por el Norte – dijo Huarina – Siempre soy el más fregado, tengo que caminar todavía cuatro quilômetros. – Una hora para llegar a la cumbre no es mucho – dijo Gamboa – Hay que hacerlos trepar rápido.”³⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 213); (i) “ – Bien. Iguaemos los relojes – dijo el capitán –. Comenzaremos a las nueve. Abran fuego a las nueve y media. Los tiros deben cesar apenas empiece el asalto. ¿Entendido? – Sí, mi capitán.”³⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 214); (j) “– A las diez, todo el mundo en la cumbre; hay sitio para todos. Lleven a sus compañías a los emplazamientos al paso ligero, para que los muchachos entren en calor.”³⁷ (VARGAS

³⁰ — Faz três meses que me casei — disse Gamboa. — Eu, faz um ano. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 163, tradução de Samuel Titan Jr.).

³¹ Às cinco horas e sete minutos, Gamboa apitou longamente. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 165, tradução de Samuel Titan Jr.).

³² — Há quanto tempo está no Colégio Militar, cadete? — Três anos, meu tenente. (³² Às cinco horas e sete minutos, Gamboa apitou longamente. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 165, tradução de Samuel Titan Jr.), 2013, p. 165, tradução de Samuel Titan Jr.).

³³ — Quando é que vão arrancar as insígnias? — disse Calzada. — Édivertido. — Segunda-feira, às 11. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 166, tradução de Samuel Titan Jr.).

³⁴ É melhor acelerar. Temos mais de 45 minutos de marcha. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 167, tradução de Samuel Titan Jr.).

³⁵ — Eu ataco pelo norte — disse Huarina. — Eu me ferro sempre, ainda tenho 4 quilômetros para andar. — Uma hora para chegar até o cume não é muito — disse Gamboa. — Eles vão ter que subir rápido. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 169, tradução de Samuel Titan Jr.).

³⁶ — Muito bem. Vamos acertar os relógios — disse o capitão. — Começamos às nove. Abram fogo às nove e meia. Os tiros devem parar assim que começar o ataque. Entendido? — Sim, meu capitão. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 170, tradução de Samuel Titan Jr.).

³⁷ — Às dez, todo mundo no cume; há lugar para todos. Levem as companhias às posições em marcha acelerada, assim os rapazes entram no clima. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 170, tradução de Samuel Titan Jr.).

LLOSA, 2012, p. 214); (l) “ – ¿Qué tiempo hay para ocupar el objetivo? – preguntó Morte. – Una hora – dijo Gamboa – Pero eso es asunto mío.”³⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 217); (m) “– Comenzamos dentro de quince minutos. Los suboficiales y brigadieres se alejaron al paso ligero.”³⁹ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 2); (n) “ – Van a ser las nueve, mi capitán – dijo Gamboa – Voy a comenzar.”⁴⁰ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 218); (o) “Miró su reloj. Eran las nueve en punto. Dio un pitazo largo. El sonido penetrante hirió los oídos del capitán, que hizo un gesto de sorpresa. Comprendió que, durante unos segundos, había olvidado la campaña y se sintió en falta.”⁴¹ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 219); (p) “-Rápido, a la enfermería. A toda carrera.” (VARGAS LLOSA, 2012. p. 223)⁴².

O tempo, na vida militar, é um fator determinante. Isso fica demarcado em todo o livro, mas, a partir das citações selecionadas, notamos que o capítulo VIII tem uma preocupação exacerbada com o tempo. Esse capítulo funciona como um relógio que marca uma cadência, em que todos devem estar alinhados, no mesmo compasso para dar prosseguimento à marcha do corpo militar. Nessa marcha, não pode haver equívocos ou descompassos, pois qualquer deslize é severamente punido. É importante observar que esse capítulo é voltado para o exercício de campanha, ou seja, a atividade mais esperada pelos cadetes, já que eles saem da rotina cotidiana de treinamento militar para entrar em exercício nas ruas de Callao. Assim, é como se o tempo fosse cronometrado por um relógio de areia, em que há o tempo que se espera para chegar ao momento do exercício de campanha. No entanto, quando chega a hora

³⁸ — Quanto tempo temos para ocupar o objetivo? — perguntou Morte. — Uma hora — disse Gamboa. — Mas isso é assunto meu. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 172, tradução de Samuel Titan Jr.).

³⁹ “Começamos em 15 minutos. Os suboficiais e chefes de turma afastaram-se a passo ligeiro.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 172, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁴⁰ — São quase nove horas, meu capitão — disse Gamboa. — Vou começar. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 173, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁴¹ “Olhou para o relógio de pulso. Eram nove em ponto. Deu um apito longo. O som penetrante feriu os ouvidos do capitão, que fez um gesto de surpresa. Percebeu que, por alguns segundos, esquecer a campanha e sentiu-se em falta.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 174, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁴² “– Rápido, para a enfermaria! O mais rápido que puder.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 177, tradução de Samuel Titan Jr.).

de iniciar o exercício, o relógio não para, não há uma pausa. A ampulheta vira e se inicia uma nova contagem, tanto pelo exercício militar que requer velocidade como também por algo ainda desconhecido (a morte do cadete Arana), atribuindo a esse capítulo uma angústia e ansiedade, que o leitor, assim como os cadetes que estão exaustos pelo exercício e pela pressão do tempo, fica igualmente cansado e ansioso.

Essa pressão temporal não é cobrada apenas dos cadetes, mas de todos os militares. Por exemplo, no trecho a seguir, vemos o tenente Gamboa cobrando pontualidade do suboficial Pezoa, ainda no capítulo VIII.

— Buenos días, mi teniente.

— “Buenos días. ¿Qué ha ocurrido?

— Nada, mi teniente. ¿Por qué, mi teniente?

— Usted debe estar en el patio junto con el corneta. Su obligación es recorrer las cuadras y apurar a la gente. ¿No sabía?

— Sí, mi teniente.

— ¿Qué hace aquí, entonces? Vuele a las cuadras. Si dentro de siete minutos no está formado el año, lo hago responsable.

— Sí, mi teniente.

Pezoa echó a correr hacia las primeras secciones. Gamboa continuaba de pie en el centro del patio, miraba a ratos su reloj, sentía ese rumor macizo y vital que brotaba de todo el contorno del patio y convergia hacia él como los filamentos de la carpa de un circo hacia el mástil central.⁴³ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 207.).

É possível notar que todo o corpo militar é minuciosamente perscrutado, desde os cadetes, passando pela mais alta patente, até a instituição propriamente dita. Quando o capitão Garrido se depara com o corpo do cadete Arana, o capitão que vinha mais afastado, sem muita preocupação com o tempo, mas com a intenção de apenas

⁴³ “ — Bom dia, meu tenente. — Bom dia. O que houve? — Nada, meu tenente. Por quê? — Você deveria estar no pátio junto com o corneteiro. Sua obrigação é andar pelos alojamentos e apressar essa gente. Não sabia? — Sim, meu tenente. — O que está fazendo aqui, então? Vá voando para os alojamentos. Se a turma não estiver em formação em sete minutos, o responsável vai ser você. — Sim, meu tenente. Pezoa saiu correndo rumo às primeiras seções. Gamboa continuava em pé no centro do pátio, volta e meia consultava o relógio, sentia o rumor maciço e vital que brotava de todo o perímetro do pátio e convergia para ele como os filamentos da lona de um circo converge m para o mastro central” (VARGAS LLOSA , 2013, p. 164, tradução de Samuel Titan Jr.)

observar e acompanhar a manobra, o capitão entra em desespero e cobra agilidade do tenente Gamboa: “— Rápido decía el capitán — Más rápido. De pronto, Gamboa arrebató el cadete a los suboficiales, lo echó sobre sus hombros y aceleró la carrera; en pocos segundos sacó una distancia de varios metros.”⁴⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 223). Vemos que até Gamboa, que é o militar exemplar, que costuma cobrar pontualidade e agilidade dos outros, é também cobrado nesse momento. Portanto, não há absolutamente nenhum sujeito isento da cobrança do tempo, pois, na instituição militar, o tempo perscruta todas as hierarquias, uma vez que a partir dele é possível definir um esquema “anátomo-cronológico do comportamento”⁴⁵, em que se pode definir a posição do corpo, dos movimentos e determinar a direção, a amplitude e a duração. Assim, é designada uma ordem de sucessão, em que “o tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (FOUCAULT, 2013, p. 146).

Desse modo, todos os corpos dentro das instituições disciplinares estão submetidos a esse controle. Observamos isso quando Alberto, ao denunciar o assassinato de Ricardo Arana, deixa todas as patentes receosas com os relatórios que terão que fazer anunciando descumprimento do regulamento e a possibilidade de um crime dentro da instituição, o que colocaria o nome da instituição em perigo. Assim, tanto o coronel quanto o major são relutantes ao pedido do tenente Gamboa de levar o caso a julgamento. A morte do cadete Arana é como se fosse uma pausa no tempo, como se tivesse esgotado o outro lado da ampulheta. É quando o leitor entende para onde Vargas Llosa estava direcionando a ansiedade do leitor com a marcha dos cadetes e a exaustão deles. A utilização exaustiva do tempo também é um método da disciplina, já que antes, tradicionalmente, o horário era contado de forma negativa, ou seja, a doutrina de não desperdiçar, da não ociosidade; enquanto a disciplina trabalha com economia positiva do tempo, em que o princípio de sua utilização é sempre crescente. Assim, há mais exaustão do que emprego, e é necessário extrair mais instantes disponíveis do tempo, intensificar cada vez mais a utilização de cada

⁴⁴ — Rápido — dizia o capitão. — Mais rápido. Imediatamente, Gamboa arrebatou o cadete aos suboficiais, jogou-o por cima dos ombros e acelerou a corrida; em poucos segundos, abriu uma distância de vários metros. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 177, tradução de Samuel Titan Jr.)

⁴⁵ Termo usado por Foucault em *Vigiar e Punir* (2013).

momento. Nesse sentido, na medida em que o tempo é subdividido, quanto mais deslocarmos os seus dados, mais uma operação pode ser controlada sob um olhar e, desse modo, acelerar uma operação. Eis o motivo dessa regulamentação temporal. Foucault aponta que a regulamentação do tempo da ação foi de extrema importância para o exército, e que “o regulamento prussiano de 1743 previa 6 tempos para pôr a arma ao pé, 4 para estendê-la, 13 para colocá-la ao contrário sobre o ombro, etc.” (FOUCAULT, 2013, p.149). A organização temporal regula as operações feitas, já que cada instante é preenchido com diversas atividades, que são orquestradas e têm seu ritmo controlado por apitos, sinais e comandos.

A morte do cadete Arana é um simulacro das diversas relações de poder, da articulação do corpo-objeto e do efeito da violência banalizada. Isso se justifica pelo fato de, mesmo diante de um corpo mortiço, o sujeito docilizado ficar atento às regras que foram quebradas e as punições que seriam aplicadas, tanto ao cadete atingido quanto a si mesmo. Tal é o caso do capitão Garrido na passagem a seguir:

En ese momento vio la silueta verde que hubiera podido pisar si no la divisaba a tiempo, y ese fusil con el cañón monstruosamente hundido en la tierra, en contra de todas las instrucciones sobre el cuidado del arma. No atinaba a comprender qué podían significar ese cuerpo y ese fusil derribados. Se inclinó. El muchacho tenía la cara contraída por el dolor y los Ojos y la boca muy abiertos. La bala le había caído en la cabeza: un hilo de sangre corría por el cuello⁴⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 222.).

Ficam nítidas as relações que o corpo deve manter com o “objeto” que é manipulado. A partir dessa técnica de sujeição, forma-se um novo corpo, o corpo natural, que se torna objeto, e tem sua mecânica e condição interna. É um corpo apto para executar operações ordenadas. Trabalha-se, então, aqui com um corpo que é voltado mais para a execução de exercícios, corpo que é facilmente manipulado pela autoridade e de treinamento útil e não racional. Essa técnica de apropriação do tempo

⁴⁶ Foi nesse instante que viu a silhueta verde, na qual teria pisado se não a tivesse notado a tempo, e o fuzil com o cano monstruosamente afundado no chão, contra todas as instruções sobre os cuidados com a arma. Não atinava o que podiam significar esse corpo e esse fuzil caídos por terra. Inclinou-se. O rapaz tinha o rosto contraído pela dor, os olhos e a boca muito abertos. A bala atingira-o na cabeça: um fio de sangue escorria pelo pescoço. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 176, tradução de Samuel Titan Jr.)

das singularidades faz com que as relações do tempo, do corpo e das forças sejam utilizadas para o controle, já que a disciplina analisa o espaço das atividades que capitalizam o tempo.

Foucault aponta quatro processos que a organização militar deixa muito claro e que são perceptíveis em *La ciudad y los perros*. O primeiro processo diz respeito a “dividir a duração em segmentos, sucessivos ou paralelos, dos quais cada um deve chegar a um termo específico” (FOUCAULT, 2013, p.149). Isso quer dizer isolar o tempo, de formação, por exemplo, e o período da prática. Outro aspecto é não misturar as atividades de um “cachorro” e um veterano, por exemplo, é necessário que se mantenha essa distinção de um nível, um grau para o outro. O foco aqui está em fragmentar o tempo em períodos, sequências em que é possível separar e ajustar de acordo com as classificações, sejam elas hierárquicas ou voltadas às capacidades de cada indivíduo.

O segundo processo, “organizar essas sequências segundo um esquema analítico”, está voltado para um circuito simples que segue uma sequência de combinações que deve ir aumentando o grau de complexidade. Isso possibilita treinar os soldados a partir de gestos simples e calculados – a posição e o movimento das mãos, a postura, a flexão das pernas, por exemplo –, que funcionarão como uma base para comportamentos úteis, que, mais do que isso, gera um treinamento global da força, da habilidade e principalmente da docilidade.

Já o terceiro processo visa “finalizar esses segmentos temporais, fixar-lhes um termo marcado por uma prova”. A partir disso, pode-se observar se o sujeito alcançou o nível exigido para que possa avançar para outro. Essa prova pode verificar também se a aprendizagem de um determinado aluno está alinhada a dos demais, se vai além ou se estagnou e não progride mais e, ainda, diferenciar a capacidade de cada um. Citando caso análogo da obra em análise, notamos que, apesar de existir uma formatação dos sujeitos, existem sim habilidades distintas entre eles. Jaguar, por exemplo, tem as melhores marcas nas atividades físicas, e é muito bom na pontaria, como vemos em: “Dice que estaban haciendo puntería con la cristina de un perro y que el Jaguar acertaba todas las pedradas a veinte metros y el perro decía: "me están

haciendo polvo la cristina, mis cadetes"⁴⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 335.). Já o cadete Vallano tem bons desempenhos nas provas de química, tanto que é a pessoa a quem Alberto recorre para receber cola no dia da prova de química:

Podría que unos diez tipos se soñaran con la película ésa, y viendo tantas mujeres en calzones, tantas piernas, tantas barrigas, tantas, me encarguen novelitas, pero acaso pagan adelantado y cuándo las haría si mañana es el examen de Química y tendré que pagarle al Jaguar por las preguntas salvo que Vallano me sople a cambio de cartas pero quién se fía de un negro⁴⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 18).

Ao conseguir distinguir as capacidades dos cadetes, é mais fácil adestrá-los e até mesmo utilizá-los da forma mais útil possível, de acordo com as suas limitações e competências.

No quarto processo, “estabelecer séries de séries; prescrever a cada um, de acordo com seu nível, sua antiguidade, seu posto, os exercícios que lhe convêm”, toda atividade militar é hierarquizada dentro do cotidiano militar, tudo segue uma ordem. Para entrar no rancho, por exemplo, segue-se uma ordem de antiguidade: os mais antigos entram primeiro e os mais modernos, por último. Entre os cadetes, os chefes de turma entram na frente. No romance de Vargas Llosa, a continência do tenente Gamboa é diferente da prestada pelos cadetes e suboficiais. Isso é uma maneira de diferenciá-lo perante os demais.

- ¡Silencio! - brama Gamboa- ¡Silencio, carajo! Es obedecido. Los brigadieres emergen de las filas, se cuadran a dos metros de los suboficiales, chocan los tacones, saludan. Después de entregar las papeletas, murmuran: "permiso para regresar a la formación, mi

⁴⁷ “Diz ele que estavam treinando pontaria com o gorro de um cachorro e que o Jaguar acertava todas as pedras a 20 metros e o cachorro dizia: “Não vai sobrar nada do gorro, meus cadetes.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 264, tradução de Samuel Titan Jr.)

⁴⁸ “É capaz de uns dez caras estarem sonhando com esse filme e, vendo tantas mulheres de calcinha, tantas pernas, tantas barrigas, tantas, acabem me encomendando uns romancinhos, mas desde quando pagam adiantado, e como é que eu iria fazer se amanhã tem prova de Química e ainda vou ter de pagar ao Jaguar pelas perguntas, a não ser que o Vallano me passe cola em troca de umas cartas, mas quem vai confiar num negro? (VARGAS LLOSA , 2013, p. 17-18, tradução de Samuel Titan Jr.).

suboficial". Éste hace una venia o responde: "siga". Los cadetes vuelven a sus secciones al paso ligero. Luego, los suboficiales entregan las papeletas a Gamboa. Éste hace sonar los tacones espectacularmente y tiene una manera de saludar propia: no lleva la mano a la sien, sino a la frente, de modo que la palma casi cubre su ojo derecho. Los cadetes contemplan la entrega de partes, rígidos. En las manos de Gamboa, las papeletas se mecen como un abanico. ¿Por qué no da la orden de marcha? Sus Ojos espían el batallón, divertidos. De pronto, sonrío.⁴⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 48).

No que diz respeito à prescrição de atividades, no exercício de campanha, essas distinções de atividades que cabem a cada indivíduo, ou melhor, a cada patente, ficam muito claras, já que, para cada posto, é definida uma função específica. Um cadete não executa as mesmas atividades que um cabo ou sargento, nem um sargento as mesmas que um suboficial e assim por diante. Durante a manobra, as séries de avanço são determinadas pelo tenente Gamboa e tudo deve estar perfeitamente sincronizado.

-¿Y qué instrucciones hay para la progresión, mí teniente? -murmuró Morte. Los brigadieres se volvieron a mirarlo y el suboficial se ruborizó. - A eso voy - dijo Gamboa- Saltos de diez en diez metros. Una progresión intermitente. Los cadetes recorren esa distancia a toda carrera y se arrojan, al que entierre el fusil le parto el culo a patadas. Cuando todos los hombres de la vanguardia están tendidos, toco silbato y la segunda línea dispara. Un solo tiro. ¿Entendido? Los tiradores saltan y progresan diez metros, se arrojan. La tercera línea dispara y progresa. Luego comenzamos desde el principio. Todos los movimientos se hacen a mis órdenes. Así llegaremos a cien metros del objetivo. Allí los grupos pueden cerrarse un poco para no invadir el terreno donde operan las otras compañías. El asalto final lo dan las tres secciones a la vez, porque el cerro ya está casi limpio y quedan apenas unos cuantos focos enemigos⁵⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 216)

⁴⁹ — Silêncio! — brame Gamboa. — Silêncio, caralho! É obedecido. Os chefes de turma emergem das filas, entram em forma a dois metros dos suboficiais, batem os calcanhares, prestam continência. Depois de entregar as cadernetas, murmuram: "Permissão para regressar à formação, meu suboficial." Este faz um gesto ou responde: "Pode ir." Os cadetes voltam rápido a suas seções. Em seguida, os suboficiais entregam as cadernetas a Gamboa. Ele bate os calcanhares com estrépito e tem um modo próprio de prestar continência: não leva a mão à frente, mas à testa, de modo que a palma da mão quase cobre o olho direito. Os cadetes contemplan a entrega dos relatórios, rígidos. Nas mãos de Gamboa, as cadernetas se mexem como um leque. Por que não dá a ordem de marcha? Os olhos espiam o batalhão, divertidos. De repente, sorri. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 41, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁵⁰ — Já chegamos lá — disse Gamboa. — De 10 em 10 metros. Avanço intermitente. Os cadetes percorrem essa distância a toda velocidade e se atiram no chão; quem sujar o fuzil vai tomar no rabo até morrer. Quando todos os homens da vanguarda estiverem deitados, eu toco o apito e a segunda linha dispara. Só um tiro. Entendido? Os atiradores correm, progridem 10 metros, atiram-se no chão. A terceira

A realização das atividades em séries sucessivas admite um controle da duração administrado pelo poder, que pode intervir a cada momento do tempo, sendo possível utilizar os indivíduos conforme o nível que eles desempenham em cada série. É por meio desses exercícios que se tem o corpo tarefa, em que o exercício permite uma eterna caracterização do indivíduo, tanto no que diz respeito a ele mesmo, como em relação a outro indivíduo, ou ainda em relação àquele percurso e assim, por meio de uma continuidade da coerção, realiza crescimento e qualificação. Todo o esforço coletivo para o sucesso da missão termina num tipo de campo de batalha permanente entre os cadetes, que se classificam uns em relação aos outros. A partir desses processos, a dispersão do tempo também diminui. Logo, pode-se ter o controle dele e cobrir a sua utilização, ou seja, adquire-se um tempo evolutivo, em que se produz aptidões individualmente personalizadas, mas coletivamente úteis.

Em *La ciudad y los perros*, essa observação tática militar fica bastante exposta, já que o corpo militar é regido por minuciosos detalhes do regulamento, que se dá a todo instante a partir das inspeções. Estas contabilizam os pequenos movimentos, as mínimas ações, e todo tipo de detalhe que é capaz de proporcionar subjetividade ao indivíduo, para que seja possível extraí-la e fazer com que o sujeito torne-se um corpo dócil e dominado pelo sistema militar. Tal sistema doma não só o corpo, mas adentra também na percepção da realidade do militar. Antes de tudo, de qualquer identificação, o cadete pertence a uma localização, a um grupo. No caso do Colégio Militar Leoncio Prado, os alunos são divididos por ano e seção. Até mesmo a localização dos alojamentos a qual pertencem trazem significados hierárquicos. Isso significa que, antes de conhecermos as personagens, já temos noção do lugar que elas ocupam na pirâmide do poder.

Já nas primeiras páginas da obra, podemos observar esse método da disciplina que permite distribuir os indivíduos em espaços determinados. Em certo momento, Alberto está andando pelo quartel e ouve chamar, a voz pronuncia indistintamente: “qué

linha dispara e avança. Depois recomeçamos do princípio. Todos os movimentos têm que esperar pelas minhas ordens. Assim chegamos a 100 metros do objetivo. Aí os grupos se fecham um pouco, para não invadir o terreno onde operam as outras companhias. No ataque final, as três seções vão de uma vez, porque o morro já vai estar quase limpo, afora um ou outro foco inimigo. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 171-172, tradução de Samuel Titan Jr.).

le pasa a ese cadete?”⁵¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 18.). Nesse momento, Alberto relembra que é uma sentinela fora do seu posto e, então, fica “Inmóvil, la mano derecha clavada en la cristina, tenso, todos sus sentidos alertas, Alberto permanece mudo ante el hombrecillo borroso que aguarda también inmóvil, sin bajar las manos de la cintura”.⁵² (VARGAS LLOSA, 2012, p. 19.). Era o tenente Remigio Huarina. Fica nítida a tensão de Alberto ao lembrar que estava descumprindo o regulamento. Alberto inventa uma desculpa para o tenente não puni-lo. Nessa situação, a primeira coisa que lhe vem à mente é que precisa de conselhos. Por isso, ele afirma que tem um problema e resolve mentir, dizendo que uma vez o coronel autorizou os cadetes a consultarem seus oficiais. Assim, diz ao tenente que se trata de problemas íntimos. Antes de dizer qualquer coisa, o tenente pergunta pelo nome e seção. Alberto prontamente responde: “- Alberto Fernández, quinto año, primera sección”⁵³ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 20.), completamente sem identidade, mas como um número entre milhares de outros.

Essa identificação é capaz de trazer diversas informações sobre o sujeito, em que o nome deixa de ser a informação mais importante. O que ocorre é a transferência desse valor para a numeração, que se torna o novo rosto dos cadetes. Estes, por sua vez, como todos os envolvidos nesse sistema, perdem toda e qualquer individualidade, tornando-se objetos de ordens e punições. Nesse sentido, o tenente Huarina afirma que Alberto deve ser um tarado, e o manda ir imediatamente cumprir o seu serviço no alojamento, sugerindo que ele fique feliz por não ter pego uma detenção. Imediatamente, Alberto obedece: “- Sí, mi teniente.”⁵⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 20.), sem ponderar e sem solução para o problema que foi exposto, mesmo que a situação tenha sido inventada. Esse fato era desconhecido do tenente, que foi surpreendido com a solicitação incomum do cadete. Igualmente acontece com o corpo do cadete Arana

⁵¹ “Mas o que deu nesse cadete?” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 18, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁵² “Imóvil, a mão direita cravada no gorro, tenso, todos os sentidos em alerta, Alberto continua mudo diante do homenzinho turvo que aguarda, também imóvel, sem tirar as mãos da cintura”. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 19, tradução de Samuel Titan Jr)

⁵³ “ — Alberto Fernández, quinto ano, primeira seção”. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 19, tradução de Samuel Titan Jr)

⁵⁴ “Sim, meu tenente.” – (VARGAS LLOSA, 2013, p. 20, tradução de Samuel Titan Jr.)

que, quando é encontrado pelo capitão Garrido, após entregá-lo nos braços do tenente Gaboa, a primeira pergunta que faz para os suboficiais Pezoa e Morte não é sobre o nome do cadete, mas sim a respeito da sua companhia, e apenas posteriormente pergunta o nome do cadete que é conhecido por Escravo.

-¿Es de la primera compañía? -preguntó. -Sí, mi capitán - dijo Pezoa-. De la primera sección. -¿Cómo se llama? -Ricardo Arana, mi capitán. - Vaciló un instante y añadió: -Le dicen el Esclavo.⁵⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 224.).

O Leoncio Prado, assim como o quartel descrito por Foucault, funciona como um encarceramento rigoroso. No colégio militar, depois que soa o “toque de silêncio”, ninguém pode mais ser visto fora de suas camas para evitar inconvenientes, roubos e agitações, por exemplo. Foucault nos faz enxergar que a “clausura” não é suficiente, mas é preciso trabalhar sobre o princípio da localização imediata, o que o teórico francês chama de quadriculamento. A distribuição dos corpos no quartel precisa funcionar de um modo que evite as aglomerações, circulação desordenada, desaparecimento descontrolado dos indivíduos. Essas são táticas antivadiagem. Desse modo, além de manter o controle sobre os indivíduos, é possível também conhecê-los, já que o espaço disciplinar permite saber a localização de cada um. Ele instaura as comunicações úteis e descarta as demais, o que possibilita vigiar a todo instante o comportamento dos sujeitos, podendo analisá-lo e, como consequência, avaliar as suas qualidades. Esse procedimento torna possível conhecer, dominar e utilizar o cadete. Portanto, a disciplina institui um espaço analítico, e isso fica bem claro quando, ao retornar para o seu posto, Alberto passa pelos alojamentos, o que dá espaço para o narrador descrever a disposição dos alojamentos e os seus símbolos.

⁵⁵ — É da primeira companhia? — perguntou. — Sim, meu capitão — disse Pezoa. — Da primeira seção. — Qual é o nome dele? — Ricardo Arana, meu capitão — vacilou um instante e acrescentou: — Um que eles chamam de Escravo. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 177, tradução de Samuel Titan Jr.)

Hace dos años, la distribución de las cuadras era distinta; los cadetes de quinto ocupaban las cuadras vecinas al estadio y los perros las más próximas a la Prevención; cuarto estuvo siempre en el centro, entre sus enemigos. Al cambiar el colegio de director, el nuevo coronel decidió la distribución actual. Y explicó en un discurso: "Eso de dormir cerca de prócer epónimo habrá que ganárselo. En adelante, los cadetes de tercero ocuparán las cuadras M fondo. Y luego, con los años se irán acercando a la estatua de Leoncio Prado. Y espero que cuando salgan M colegio se parezcan un poco a él, que peleó por la libertad de un país que ni siquiera era el Perú. En el Ejército, cadetes, hay que respetar los símbolos, qué caray"⁵⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 20.)

Há ainda os espaços destinados à solidão, as celas solitárias para os militares que cometem algum tipo de infração dentro da instituição. Outro ponto importante é a questão da posição que cada um ocupa na fila. A ordenação por fileiras ajuda a identificar cada aluno. Esse exercício da disciplina requer um observatório, onde se possa dominar e controlar pelo olhar. O quartel é cidade apressada que se constrói e se remodela à vontade, é um local onde o poder tem espaço para ter bastante intensidade, mas também precisa ser discreto, já que atua sobre homens armados. O poder é exercido a partir de uma vigilância exata à qual todos os indivíduos estão submetidos: "Define-se exatamente a geometria das aléias, o número e a distribuição das tendas, a orientação de suas entradas, a disposição das filas e das colunas; desenha-se a rede dos olhares que se controlam uns aos outros" (FOUCAULT, 2013, p.165). No romance, o Colégio Militar Leoncio Prado é exatamente assim, há um esquema de domínio que age por meio de uma vigilância geral hierarquizada. A arquitetura também é planejada de uma maneira que permita o controle interno, de forma articulada, de modo que não apenas seja possível vigiar os que estão no quartel, mas também ter domínio sobre o seu comportamento, e, então, modificá-los, adestrá-los. O edifício da escola é um

⁵⁶ "Dois anos antes, a distribuição dos alojamentos era diferente; os cadetes de quinto ano ocupavam os alojamentos perto do estádio, e os cachorros ficavam nos mais próximos do posto de guarda; o quarto ano sempre esteve no meio, entre os inimigos. Quando mudou o diretor do colégio, o novo coronel decidiu-se pela distribuição atual. E explicou num discurso: "Dormir perto do prócer epónimo é coisa que se deve conquistar. Daqui para a frente, os cadetes de terceiro ocuparão os alojamentos do fundo. E aos poucos, com os anos, vão se aproximar da estátua de Leoncio Prado. E espero que, ao sair do colégio, se pareçam um pouco com ele, que lutou pela liberdade de um país que ainda nem era o Peru. No Exército, cadetes, é preciso respeitar os símbolos, caralho" (VARGAS LLOSA, 2013, p. 21, tradução de Samuel Titan Jr.).

aparelho de vigiar, os dormitórios são quartos compartilhados ao longo dos corredores, assim como as salas de aula; separadas por distâncias regulares com alojamento de oficiais. Esse quadriculamento das instituições disciplinares gerou uma maquinaria da autoridade, que funciona como um observatório do comportamento. Essas divisões forjadas por ela inseriram os homens em uma caixa de observação, de nota e treinamento. A disciplina explicita a vigilância e a torna funcional, fazendo dela uma função definida. O ato de vigiar faz parte da rotina dos militares, entra definitivamente como parte do processo da vida militar. Por isso, a hierarquia e a classificação são tão importantes dentro dos quartéis, já que, por meio delas, são escolhidos os olhos do poder. A partir das notas, da antiguidade, seleciona-se os melhores para ocupar as melhores funções, por exemplo, entre os cadetes há os chefes de turma, que devem garantir a normalidades das coisas entre os cadetes: anotar os últimos a formar; verificar se todos estão presentes na sala de aula; averiguar se os alojamentos estão vazios nos horários de aula, ou se há alguém faltando no horário de dormir; examinar se há cadetes com o uniforme irregular, entre outros tipos de controle que são colocados nas mãos deles. Os chefes devem entregar diariamente um relatório do dia com essas observações.

- Brigadieres - dice Gamboa- Parte de sección. Acentúa la última palabra, se demora en ella mientras sus párpados se pliegan ligeramente. Un respiro de alivio anima la cola del batallón. En el acto Gamboa da un paso al frente; sus ojos perforan las hileras de cadetes inmóviles. - Y parte de los tres últimos - añade. Del fondo del batallón brota un murmullo bajísimo. Los brigadieres penetran en las filas de sus secciones, las papeletas y los lápices en las manos. El murmullo vibra como una maraña de insectos que pugna por escapar de la tela encerada. Alberto localiza con el rabillo del ojo a las víctimas de la primera: Urioste, Núñez, Revilla⁵⁷ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 46).

⁵⁷ — Chefes de turma — diz Gamboa —, relatório por seção. — Acentua a última palavra, demora-se nela enquanto as pálpebras se enrugam ligeiramente. Um respiro de alívio anima o fim das filas do batalhão. Ato imediato, Gamboa dá um passo à frente; seus olhos perfuram as fileiras de cadetes imóveis. — E anotem os três últimos — acrescenta. Do fundo do batalhão brota um murmúrio baixíssimo. Os chefes de turma penetram as filas de suas seções, caderneta e lápis em punho. O murmúrio vibra como um enxame de insetos lutando para escapar do papelvega-mosca. Alberto localiza com o canto do olho as vítimas da primeira: Urioste, Núñez, Revilla. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 40, tradução de Samuel Titan Jr.).

São-lhes dadas atribuições e responsabilidades maiores que a dos demais cadetes, o que lhes dá também um grau de autoridade maior, mesmo que estejam na mesma hierarquia. Tanto que, ao passar pelas fileiras com a caderneta e o lápis nas mãos, geram uma aflição tão grande nos cadetes como se fossem o próprio Gamboa que os vigiasse. Vemos, por exemplo, que Gamboa, no exercício de campanha em que repassa as instruções para os suboficiais e para os chefes de turma, coloca-os num patamar de superioridade perante os demais cadetes, ou melhor, quase que em pé de igualdade com os suboficiais, apenas por exercerem o papel de fiscalizar:

Los primeros en llegar a los matorrales fueron los suboficiales y el brigadier Arróspide. Luego llegaron los demás, en completo desorden: las columnas habían desaparecido, quedaban sólo racimos, grupos dispersos. Poco después, las tres secciones se reagrupaban formando una herradura en torno a Gamboa. Éste escuchaba la respiración animal de los ciento veinte cadetes, que habían apoyado los fusiles en la tierra. -Vengan los brigadieres - dijo Gamboa. Arróspide y otros dos cadetes abandonaron la fila- Compañía, ¡descanso! El teniente se alejó unos pasos, seguido de los suboficiales y de los tres brigadieres. Luego, trazando cruces y rayas en la tierra, les explicó detalladamente los diferentes movimientos del asalto. -¿Comprendida la disposición de los cuerpos? - dijo Gamboa y sus cinco oyentes asintieron- Bien. Los grupos de combate comenzarán a desplegarse en abanico desde que se dé la orden de marcha; desplegarse quiere decir no ir como carneros, sino separados, aunque en una misma línea. ¿Comprendido? Bien. A nuestra compañía le corresponde atacar el frente Sur, ése que tenemos delante. ¿Visto? Los suboficiales y brigadieres miraron el cerro y dijeron: "visto"⁵⁸ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 215).

⁵⁸ Os primeiros a chegar às moitas foram os suboficiais e o chefe de turma Arróspide. Logo depois chegaram os outros, em completa desordem: as colunas haviam desaparecido, restavam apenas cachos, grupos dispersos. Pouco depois, as três seções reagrupavam-se, formando uma ferradura ao redor de Gamboa. Este escutava a respiração animal dos 120 cadetes, que haviam apoiado os fuzis no chão. — Chefes de turma, venham aqui! — disse Gamboa. Arróspide e outros dois cadetes abandonaram a formação. — Companhia, descansar! O tenente afastou-se alguns passos, seguido pelos suboficiais e os três chefes de turma. Então, traçando cruzes e riscos na terra, explicou detalhadamente os diferentes movimentos do ataque. — Entenderam a disposição dos corpos? — disse Gamboa, e os cinco ouvintes assentiram. — Muito bem. Os grupos de combate vão começar a se abrir em leque assim que eu der ordem de marcha; abrir significa não andar feito carneiros, mas separados, mesmo que na mesma linha. Entendido? Muito bem. A missão da companhia é atacar o fronte sul, esse aqui adiante. Viram? Os suboficiais e chefes de turma olharam para o morro e disseram: “Vimos”. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 171, tradução de Samuel Titan Jr.).

Observamos que, na passagem citada, dentro do exercício de campanha, os chefes de turma têm a mesma responsabilidade dos suboficiais. Há ainda uma subdivisão dessa vigilância. Do mesmo modo que há os chefes de turma, há também os chefes de companhia, sendo três suboficiais responsáveis por cada companhia. No caso, os responsáveis pela quinta companhia são os suboficiais Huarina, Pitalunga e Calzada. Isso quer dizer que o poder disciplinar está em toda parte, e em alerta, já que ele gira as suas próprias engrenagens por meio de um mecanismo contínuo de olhares calculados que levam as más condutas à punição.

Dentro dessa engrenagem disciplinar, que visa docilizar os corpos, age também um sistema penal. Nas forças armadas, há um sistema de penalidades para o tempo – atrasos, ausências –; para atividade – falta de atenção, relaxamento –; para o corpo – gestos e posturas inadequados – e, por último, para a sexualidade – indecências, pornografia. Para cada ato, há uma linha de penalidades a ser cumprida. O objetivo é que haja uma penalização para as mais ínfimas condutas, o que faz com que qualquer ato esteja sujeito a um tipo de penalização previsto no regulamento. Portanto, a disciplina apresenta uma maneira própria de punir: tudo que não condiz com a regra, tudo que não se conforma a ela, qualquer desvio é punível. Nesse sentido, a ordem que a disciplina impõe tem duas naturezas: a primeira, é imposta explicitamente por um regulamento, é uma ordem artificial. A segunda, ao contrário, é de ordem observável, natural, que verifica, por exemplo, o tempo de aprendizagem ou de um exercício, o nível de aptidão, que se baseia em uma regularidade, que não deixa de ser uma regra. Logo, a punição dentro do sistema disciplinar admite um código misto que está ligado ao jurídico-natural (FOUCAULT, 2013. p.171-172).

A norma, à qual a disciplina está submetida, exige castigos disciplinares e esse tem por função minimizar as irregularidades. Por isso, ele deve ter medidas corretivas, isto é, castigos que estejam relacionados ao exercício, a atividade repetitiva, intensificada e exaustiva. Quando os cadetes estavam se manifestando de forma indisciplinada na sala de aula do professor Fontana e ele manda chamar o tenente Gamboa, este aplica um castigo.

Mire. Nos observó un rato y dijo ¡Atención!, caracho en menos de un segundo estábamos cuadrados. ¡Arrodillarse!, caracho en menos de un segundo estábamos en el suelo. "Marcha del pato en el sitio", y ahí mismito comenzamos a saltar con las piernas abiertas. Más de diez minutos, creo. Parecía que me habían machucado las rodillas con una comba, un-dos, un-dos, muy serios, como patos, hasta que Gamboa dijo ¡alto! y preguntó ¿alguien quiere algo conmigo, de hombre a hombre?, no se movía ni una mosca⁵⁹ (VARGAS LLOSA, 2012. p. 198).

Notamos que foi aplicado um castigo pelo mau comportamento, em que o tenente Gamboa usa do seu poder disciplinar para esgotá-los a partir de uma punição que se trata da repetição de exercícios. Nesse sentido, a correção aplicada ganha um significado mais de expiação de pecados – que busca por arrependimento do praticante – do que uma penalidade aplicada pela lei violada, visto que castigar é exercitar, tanto que os alunos não param de desrespeitar o professor Fontana em outras situações. Logo, a correção não vem, mas a punição sim. Podemos dizer, então, que a punição funciona como um sistema que coloca as dualidades, e equilibra a gratificação e a sanção. É pautado nisso que o sistema disciplinar opera no decorrer do treinamento e das correções. Os comportamentos e desempenhos são qualificados em bom e mau, gerando uma repartição dos polos negativos e positivos. Dessa forma, é possível desenvolver uma economia das penalidades, que é atualizada constantemente, o que torna viável criar um balanço de cada indivíduo. Após a morte de Ricardo Arana, numa conversa com Jaguar, o tenente Gamboa afirma que não consegue se lembrar de Arana, e fica nítida a questão da identificação do sujeito por meio do seu desempenho.

-No puedo acordarme de él -dijo Gamboa y el Jaguar lo miró desconcertado-. Quiero decir, de su vida de cadete. A otros los tengo bien presentes, recuerdo su comportamiento en campaña, su manera de llevar el uniforme. Pero a Arana no. Y ha estado tres años en mi compañía.⁶⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 445).

⁵⁹ Veja só. Olhou um instante para nós e disse: sentido!, caralho, em menos de um segundo estábamos em forma. De cócoras!, caralho, em menos de um segundo estábamos no chão. Passo de ganso sem sair do lugar!, e ali mesmo nós começamos a pular com as pernas abertas. Mais de dez minutos, acho eu. Parecia que tinham batido nos meus joelhos com uma corda, um, dois, um, dois, muito sérios, feito gansos, até que Gamboa disse: alto!, e perguntou: alguém quer alguma coisa comigo, de homem para homem?, não se ouvia nem uma mosca. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 157, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁶⁰ — Não consigo me lembrar dele — disse Gamboa, e o Jaguar olhou para ele, desconcertado. — Quer dizer, da vida dele como cadete. Dos outros, eu me lembro bem, me lembro do desempenho nos

A partir dessa citação, observamos que Gamboa reconhece os alunos por comportamento e desempenho enquanto cadete. Como Escravo era um aluno com desempenhos pouco notáveis, nem tão ruins e nem tão bons, ficava na penumbra com relação aos outros, era insignificante para o sistema disciplinar, já que este não deveria se preocupar em puni-lo – mesmo que o fizesse constantemente sem se dar conta – ou recompensá-lo. Para o sistema, Ricardo Arana era invisível.

Nesse seguimento, as forças armadas, bem como qualquer aparelho disciplinar, hierarquizam os sujeitos entre os “bons” e os “ruins”, por meio dessa administração de penalidades contínua. Fazem a distinção entre os militares, diferenciação essa que não está ligada apenas aos atos desses, mas da sua própria natureza, das suas qualidades, e do seu nível seu perante a instituição. Essa divisão tem duas funções, a primeira é que ela possibilita hierarquizar as qualidades e competências do sujeito, e a segunda é que ela permite castigar e recompensar, segundo os atos de cada um. Seguindo por esse caminho, a disciplina recompensa por meio de promoções que garantem um lugar de privilégio, fazendo o sujeito ascender na escala hierárquica, enquanto a punição é aplicada por meio de humilhações, rebaixando e desmoralizando o cadete.

Dentro do sistema militar, existe todo um código nesse jogo de classificação, já que a própria hierarquização do sistema exhibe as honrarias de cada sujeito. Isso se dá por meio das roupas, das patentes, do local dos dormitórios, dos castigos que são atribuídos a cada um. Tudo diz respeito à categoria que o militar pertence, e os uniformes estão ali disponíveis para que todos possam identificá-los. Na instituição militar, quanto mais insígnias, mais honra o sujeito merece. Cada classe de militar recebe um tipo de punição. Os que ostentam mais brasões recebem punições mais nobres, enquanto os que não têm muitos ou nenhum distintivo recebem punições vergonhosas. Essa classe de alunos e militares vergonhosos (de mau comportamento e desempenho) só servem para desaparecer de uma forma ou de outra, como aconteceu com Ricardo Arana, já que estão a todo instante submetidos à pressão constante. Essa pressão os força a se submeterem ao mesmo modelo, ou serem eliminados, para que,

exercícios, do jeito de usar o uniforme. Mas não desse Arana. E ele esteve três anos na minha companhia. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 354, tradução de Samuel Titan Jr.)

assim, todos sejam classificados como bons, e, estando juntos, adestrados, todos estejam sujeitos à subordinação, à docilidade, à exatidão nas atividades físicas ou escolares, à execução de todos os deveres e aos comandos da disciplina. Portanto, o romance de Vargas Llosa aponta, semelhante à abordagem de Michel Foucault (2013), para a proposição de que o corpo que pode ser submetido, que pode ser manipulado para a transformação e aperfeiçoamento para melhor utilização é dócil.

4.3A instituição militar: corrupção e deformação do sujeito

O caráter de denúncia da instituição militar em *La ciudad y los perros* é notório. Por isso, vamos nos encarregar de aqui ressaltar os aspectos que estão ligados a essa denúncia feita pelas personagens. A que mais chama atenção diz respeito à deformação dos sujeitos dentro dessa instituição, que foi eleita pela sociedade para (re)formar seus filhos. Inversamente, o que se verifica, na verdade, é uma intensa corrupção do ser, na medida em que o Colégio Leoncio Prado o adestra segundo os seus códigos.

Veremos que, nos subtópicos que se seguem, o que primeiro ocorre dentro da instituição militar é o adestramento do sujeito. A maquinaria do poder se movimenta para eliminar a identidade, a singularidade ou a unicidade desses indivíduos. As engrenagens do poder se movem no sentido de castrar a personalidade “transgrediente” do sujeito, ou seja, os seus atos não são responsáveis, do ponto de vista bakhtiniano. O corpo dócil é adestrado para obedecer e executar ordens, e, para isso, há um regulamento, ao qual todo o corpo militar está submetido, que dita as normas que guiarão a vida desses sujeitos. Esse regulamento serve para sancioná-los e ter o controle de seus corpos, sendo eles frequentemente punidos pelos seus desvios de conduta perante esse regulamento. Durante esse processo de adestramento, o que se verifica é um aniquilamento da humanidade do sujeito, em que os hábitos e a forma de vida vai cada vez mais se aproximando de uma selva, onde sobrevive o mais forte da cadeia alimentar.

O que verificaremos é que, após os sujeitos terem sido adestrados e introduzidos à vida militar, já adaptados ao sistema, eles encontram na escola uma maneira de superar a adolescência frustrante em seus lares, passam a enxergar o colégio como um padrasto que, apesar da rigidez, os aceita e os corrige. Entretanto, aos poucos esses cadetes percebem que aquele que os corrige tem a moral tão corrompida quanto à sociedade que os oprime do lado de fora do quartel.

4.3.1 A formação que deforma o sujeito

O enredo do romance *La ciudad y los perros* gira em torno da prova de química, como já sabemos. Vale lembrar isso neste capítulo, pois é por meio de toda essa trama do roubo da prova que se desenrola a narrativa. A trama poderia ter se desenvolvido a partir de qualquer outra deformidade que acontece dentro da instituição militar, mas Vargas Llosa escolheu um exame, uma prova, para dar vida à sua narrativa. À primeira vista, parece uma escolha aleatória, uma ocasião qualquer selecionada dentre várias no contexto dos cadetes. Mas, ao contrário do que parece, uma prova tem um peso muito grande dentro de qualquer instituição disciplinar, principalmente quando se trata de formação militar como no Colégio Militar Leoncio Prado. O papel da prova é manter um controle normalizador. Ela permite qualificar, classificar e punir, para que, dessa forma, os alunos possam ser diferenciados, aprovados ou reprovados. É por esse motivo que o ritual de um exame no colégio militar é absurdamente excessivo. Esse campo de manipulação do poder mexe com o consciente dos alunos, visto que ele afeta o campo do saber e coloca em jogo a sua qualificação e a maneira como o aluno será tratado dentro do quartel, já que este é movido por meio de exames ininterruptos. As inspeções de manobra exaustivamente repetitivas abrem espaço para um saber tático. Logo, o exame atua por meio de uma formação de saber e de um tipo de exercício de poder. Se há algo errado, conserta-se por meio de mais controle, mais rigor e mais exames:

¿Ve usted? En tres días, más papeletas que en todo el mes pasado. Sesenta consignados, casi la tercera parte del año, fíjese bien. El coronel puede estar tranquilo, vamos a poner en vereda a todo el mundo. En cuanto a los exámenes, ya se tomaron las precauciones debidas. Los guardaré yo mismo en mi cuarto, hasta el momento de la prueba; que vengan a buscarlos si se atreven. He doblado las imaginarias y las rondas. Los suboficiales pedirán parte cada hora. Habrá revista de prendas dos veces por semana y lo mismo de armamento ¿Cree que van a seguir haciendo gracias?⁶¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 402).

É notório o quanto esses exames abalam os cadetes, e o que fica visível é condicionamento dos alunos a ele. O professor de química, por exemplo, só é mencionado uma vez, furtivamente no dia da prova, mas o exame em si perpassa toda a narrativa. Podemos dizer que a importância da prova de química, do aprendizado da disciplina em si, é imensuravelmente inferior à importância dada à pontuação obtida pelos alunos. Na verdade, o que está em jogo aqui é o poder de sancionar.

Dentro do colégio, os alunos estão sendo avaliados constantemente, e, a partir desse exame, elabora-se um tipo de documentário sobre ele, monta-se um arquivo com todos os detalhes minuciosos da vida do sujeito, o que favorece o controle do corpo e dos dias. Há, portanto, uma vigilância escrita, um aparelho de acumulação documentária que registra tudo por meio de anotações diárias, no qual aparece o “poder de escrita”⁶² no mecanismo da disciplina. Esse documentário é o que eles chamam de Caderneta-Registro (CR), e está presente tanto na vida dos militares do Leoncio Prado da ficção quanto nos que estão fora dela, e também nos presentes em outras instituições militares.

⁶¹ — Está vendo? Em três dias, mais castigos que em todo o mês passado. Sessenta detidos, quase um terço do ano, veja bem. O coronel pode ficar tranquilo, vamos pôr todo mundo na linha. Quanto às provas, já se tomaram as devidas precauções. Vou guardá-las eu mesmo, no meu quarto; venham pegar, se se atrevem. Dobrei as sentinelas e as rondas. Os suboficiais vão pedir relatórios a cada hora. Haverá revistas de roupas duas vezes por semana, e a mesma coisa para o armamento. Acha que vão continuar fazendo graça? (VARGAS LLOSA, 2013, p. 317-318, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁶² Termo usado por Foucault no livro *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, na edição 2013, página 181.

Essa CR, além de exercer o papel de controle, permite caracterizar a aptidão dos sujeitos e tornar observável a melhor utilização que se pode fazer dele. Por isso, a necessidade de impor um código da individualidade disciplinar que equaliza os sujeitos e toma nota dos traços individuais analisados pela prova. Para que essa homogeneização seja possível, são estabelecidos vários códigos como, por exemplo, o código médico, o código do desempenho, o código do comportamento, o código físico de qualificação e qualquer outro código que seja capaz de normatizar o indivíduo. Tudo isso é possibilitado pela escrita disciplinar, já que, por meio dessa documentação, é admissível fazer comparações que classificam, exibem uma média e criam normas, às quais os indivíduos devem estar submetidos. Podemos verificar claramente a preocupação dos súditos do poder com as anotações que este pode fabricar a respeito deles. Em *La ciudad y los perros*, o capitão Garrido, quando se vê numa situação que não condiz com a norma, volta a sua preocupação para sua caderneta-registro, mesmo que essa situação esteja relacionada à morte de um homem, como ocorre quando ele encontra o corpo de Ricardo Arana no chão.

Ahora los cadetes se descolgaban por la pendiente a toda carrera y él se sintió ridículo con ese muchacho en los brazos. "Tengo una suerte de perro -pensó- El coronel meterá esto en mi foja de servicios." ⁶³
(VARGAS LLOSA, 2012, p. 223)

Nessa ocasião, o que vemos é um sujeito do alto posto militar que não está isento do controle do “poder da escrita” e que, por causa disso, ele perde a consciência da gravidade da situação, restringindo a sua preocupação à sanção normalizadora à qual ele está submetido, no caso, mais um registro na folha de serviço. Esse processo de registro desumaniza o sujeito, de modo que ele ignora qualquer tipo de humanidade que lastime a perda de um jovem. A preocupação dele é egoísta, individual e inumana. Aqui, o eixo político da individualização não tem por pretensão a individualização ascendente – do homem memorável –, mas sim um tipo de individualização

⁶³ Agora os cadetes despencavam a toda, ladeira abaixo, e ele se sentiu ridículo com o rapaz nos ombros. “Mas que sorte de merda eu tenho”, pensou. “O coronel vai pôr esta na minha folha de serviço.” (VARGAS LLOSA, 2013, p. 177, tradução de Samuel Titan Jr.).

descendente – que calcula e controla o homem –, ou seja, o foco está no desvio da norma e não na proeza. É a partir daí que o exame entra no campo da formação do sujeito objeto, analisável, não para torná-lo único, mas para controlá-lo dentro de suas especificidades, já que, tornando o indivíduo em um caso, é possível calcular a sua individualidade e classificá-lo, adestrá-lo e excluí-lo quando preciso – como aconteceu com o cadete Cava.

Tratamos do exame até aqui, pois a norma é uma palavra de ordem para abordar o romance *La ciudad y los perros*, e o que verifica se a norma está sendo cumprida é o exame e as notas que se obtém nele, registradas na caderneta. A palavra “*parte*”, que na tradução da versão em língua portuguesa aparece como “relatório”, faz-se presente na obra 47 (quarenta e sete) vezes. Esses relatórios são cobrados de todas as patentes, iniciando pelos chefes de turma e chegando a mais alta patente, como podemos ver no seguinte trecho: Los brigadieres vuelven a contar los efectivos y a dar parte a los suboficiales y éstos al teniente Gamboa.⁶⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 53)

Como vimos, esse controle de registro é feito por todas as patentes. Na citação acima, os cadetes chefes de turma prestam conta de relatório com os suboficiais e estes com os tenentes responsáveis pelas companhias. Podemos verificar o tenente Gamboa também dando satisfação do seu relatório ao major, que não quer encaminhá-lo, uma vez que o documento comprometeria a integridade das Forças Armadas, avisando a Gamboa que irá também fazer o seu próprio relatório, configurando uma ameaça contra este.

Tonterías -dijo el mayor con cólera- Usted debe leer novelas, Gamboa. Vamos a arreglar este enredo de una vez y basta de discusiones inútiles. Vaya a la Prevención y mande a esos cadetes a su cuadra. Dígalos que si hablan de este asunto serán expulsados y que no se les dará ningún certificado. Y haga un nuevo informe, omitiendo todo lo relativo a la muerte del cadete Arana. -No puedo hacer eso, mi mayor - dijo Gamboa- El cadete Fernández mantiene sus acusaciones. Hasta

⁶⁴ Os chefes de turma voltam a contar os efetivos e fazer o relatório aos suboficiais e estes ao tenente Gamboa. (VARGAS LLOSA, 2013. p. 44, tradução de Samuel Titan Jr.).

donde he podido comprobar por mí mismo, lo que dice es cierto. El acusado se hallaba detrás de la víctima durante la campaña. No afirmo nada, mi mayor. Quiero decir sólo que, técnicamente, la denuncia es aceptable. Sólo el Consejo puede pronunciarse al respecto. -Su opinión no me interesa -dijo el mayor, con desprecio- Le estoy dando una orden. Guárdese esas fábulas para usted y obedezca. ¿O quiere que lo lleve ante el Consejo? Las órdenes no se discuten, teniente. -Usted es libre de llevarme al Consejo, mi mayor -dijo Gamboa, suavemente- Pero no voy a rehacer el parte. Lo siento. Y debo recordarle que usted está obligado a llevarlo donde el comandante. El mayor palideció de golpe. Olvidando las formas, trataba ahora de alcanzar los bigotes con los dientes a toda costa y hacía muecas sorprendentes. Se había puesto de pie. Sus ojos eran violáceos. -Bien -dijo- Usted no me conoce, Gamboa. Soy manso sólo cuando se portan bien conmigo. Pero soy un enemigo peligroso, ya lo va a comprobar. Esto le va a costar caro. Le juro que se va acordar de mí. Por lo pronto, no saldrá del colegio hasta que todo se aclare. Voy a transmitir el parte, pero también pasaré un informe sobre su manera de comportarse con los superiores. Váyase.⁶⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 375-376).

Nesse episódio, fica muito claro o discurso do poder por meio da palavra escrita. Cada relatório é usado como uma ameaça para cada indivíduo e obviamente que os relatórios advindos de maiores patentes têm mais prestígio do que os que vêm da baixa escala hierárquica. Podemos verificar que até mesmo os médicos fazem relatórios, nesse caso, impelidos por alguém dotado de poder:

⁶⁵ — Bobagem — disse o major, encolerizado. — Acho que você anda lendo romances, Gamboa. Vamos acabar com essa história de uma vez, e basta de discussões inúteis. Vá até o posto da guarda e mande os cadetes de volta para o alojamento. Diga aos dois que, se tocarem no assunto, vão ser expulsos, sem nenhum diploma. E faça um novo relatório, omitindo tudo o que diz respeito à morte do cadete Arana. — Não tenho como fazer isso, meu major — respondeu Gamboa. — O cadete Fernández mantém as acusações que fez. Até onde pude comprovar, tudo o que ele disse é verdade. O acusado estava atrás da vítima durante o exercício. Não estou afirmando nada, meu major. Quero apenas dizer que, tecnicamente, a denúncia é aceitável. Apenas o Conselho pode se pronunciar a respeito. — Sua opinião não me interessa — disse o major, com desdém. — Estou dando uma ordem. Pode ficar com essa fábula toda, mas obedeça. Ou quer que eu o leve ao Conselho? Ordem não se discute, tenente. — O senhor tem toda a liberdade de me levar ao Conselho, meu major — disse Gamboa, suavemente. — Mas não vou refazer o relatório. Sinto muito. E devo lembrar que o senhor tem a obrigação de encaminhá-lo ao comandante. O major empalideceu de chofre. Deixando a formalidade de lado, tentava agora a todo custo alcançar os bigodes com os dentes e fazia caretas surpreendentes. Levantara-se. Tinha os olhos injetados. — Muito bem — disse. — Você não me conhece, Gamboa. Sou manso quando se comportam bem comigo. Mas sou um inimigo perigoso, você vai ver já. Isso vai lhe custar caro. Juro que vai se lembrar de mim. Por agora, não poderá sair do colégio até que tudo se esclareça. Vou encaminhar o relatório, mas também mandarei um relatório sobre o seu comportamento diante de superiores. Pode ir. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 296-297, tradução de Samuel Titan Jr.).

Felizmente, los médicos han sido muy comprensivos. Harán un informe técnico, sin hipótesis. Lo más sensato es mantener la tesis de un- error cometido por el propio cadete.⁶⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 288).

Podemos verificar que esses relatórios têm o poder de adestrar os indivíduos dentro de suas engrenagens de controle, de forma que facilmente são corrompidos pelo sistema. Vemos que, apesar da função do relatório ser justamente assegurar que a ordem e a norma sejam cumpridas rigorosamente, na contramão disso, dependendo da motivação, esses relatórios são constantemente manipulados para assegurar causas particulares ou para o “bem” do Exército. Dentro do Leoncio Prado, a norma orienta todas as ações, de tal modo que as condutas dos militares devem estar alinhadas ao código militar. Mas, ao mesmo tempo em que se cobra isso, as normas são frequentemente burladas na mesma intensidade. Essa busca incessante por estar enquadrado dentro da norma imerge os militares numa deformação contínua de si mesmo.

É possível verificar que há um código rígido de disciplina a que todos os militares estão submetidos – o qual é, aparentemente, seguido –, mas que é violado a todo tempo indiscriminadamente, apesar de toda fiscalização. Adentrando as páginas do romance, logo no primeiro diálogo, que diz respeito ao jogo de dados do Círculo para selecionar quem irá efetuar o roubo da prova, uma série de normas estão sendo violadas em um único momento.

Cuatro - dijo el Jaguar. Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz difundía por el recinto, a través de escasas partículas limpias de vidrio: el peligro había desaparecido para todos, salvo para Porfirio Cava. Los dados estaban quietos, marcaban tres y uno, su blancura contrastaba con el suelo sucio. -Cuatro -repitió el Jaguar- ¿Quién? -Yo -murmuró Cava- Dije cuatro. -Apúrate -replicó el

⁶⁶ Felizmente, os médicos foram muito compreensivos. Vão fazer um relatório técnico, sem hipóteses. O mais sensato é insistir na tese do erro cometido pelo próprio cadete. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 228, tradução de Samuel Titan Jr.).

Jaguar- Ya sabes, el segundo de la izquierda.⁶⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p.9)

Apenas nessa situação, podemos elencar inúmeras deformidades em relação ao regulamento. A primeira norma violada é a prática de jogos fora do local adequado para isso. A segunda é que os cadetes estão transitando indevidamente dentro do quartel, após o toque de silêncio. A terceira violação se trata do fato de os cadetes estarem fora de seus postos de serviço, e a quarta, Jaguar usa do seu poder sobre Escravo e o coloca para tirar o serviço dele indevidamente.

-Jaguar. -Sí. Toma. Cava alargó la mano, tocó dos objetos fríos, uno de ellos áspero. Conservó en la mano la linterna, guardó la lima en el bolsillo del sacón. -¿Quiénes son los imaginarias? -preguntó Cava; -El poeta y yo. -¿Tú? -Me reemplaza el Esclavo. -¿Y en las otras secciones? -¿Tienes miedo? Cava no respondió. Se deslizó en puntas de pie hacia la puerta. Abrió uno de los batientes, con cuidado, pero no pudo evitar que crujiera. -¡Un ladrón! -gritó alguien, en la oscuridad- ¡Mátalo, imaginaria!⁶⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p.10-11).

Apenas nesse episódio, do jogo de dados do Círculo, elencamos quatro violações diretas à norma, as quais não causam nenhum estranhamento por parte das personagens. No final da citação, no alojamento, alguém grita ironicamente que há um ladrão no alojamento. Fica claro que essa fala não tem a intenção de denunciar o cadete, mas sim de reforçar a trivialidade desse ato. O intuito da fala é dar um susto no cadete que está fora da cama e que corre o risco de receber uma anotação.

⁶⁷ — Quatro — disse o Jaguar. Os rostos se suavizaram sob o brilho vacilante que a lâmpada difundia no recinto, através das poucas partículas limpas do vidro: o perigo desaparecera para todos, salvo para Porfirio Cava. Os dados estavam parados, marcavam três e um, sua brancura contrastava com o chão sujo. — Quatro — repetiu o Jaguar. — Quem é? — Eu — murmurou Cava. — Eu disse quatro. — Rápido — replicou o Jaguar. — Você já sabe, a segunda à esquerda. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 11, tradução de Samuel Titan Jr.)

⁶⁸ — Jaguar. — Aqui, pegue. Cava abriu a mão, tocou dois objetos frios, um deles áspero. Conservou na mão a lanterna, guardou a lima no bolso do casaco. — Quem são as sentinelas? — O poeta e eu. — Você? — O Escravo está no meu lugar. — E nas outras seções? — Está com medo? Cava não respondeu. Deslizou na ponta dos pés até a porta. Abriu um dos batentes, com cuidado, mas não conseguiu evitar que rangesse. — Um ladrão! — gritou alguém na escuridão. — Mate, sentinela! (VARGAS LLOSA, 2013, p. 12, tradução de Samuel Titan Jr.)

A obra de Vargas Llosa é sagazmente circular, inicia a primeira parte com a banalidade dos atos corruptos dentro da instituição e termina com a caça a esses mesmos atos na segunda parte. A primeira parte é panorâmica: descreve a vida militar, introduz as personagens, demarca suas origens, mostra a adaptação dos cadetes à carreira militar, a trivialidade dos desvios da norma. Também apresenta ao leitor o público do Colégio Leoncio Prado e o motivo para o ingresso nele. Basicamente, descreve a rotina dos cadetes e a vida militar dentro do quartel. Nesse capítulo, é notório o processo de adestramento do sujeito. Apesar da rigidez das normas, elas são constantemente violadas. As quebras de regras parecem ser o único momento de lucidez do militar, de controle de si mesmo, quando ele age por conta própria, independente de um código que direciona os seus atos, como vemos na colocação de Cava no momento do roubo da prova.

Confusamente, deseó perder la voluntad y la imaginación y ejecutar el plan como una máquina ciega. Pasaba días enteros abandonado a una rutina que decidía por él, empujado dulcemente a acciones que apenas notaba; ahora era distinto, se había impuesto lo de esta noche, sentía una lucidez insólita.⁶⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.11-12)

O trecho denuncia, por meio da voz da consciência do cadete Cava, que o ato de cometer uma infração de conduta injeta nele uma lucidez que não é habitual, uma lucidez que é contrária às normas. Uma vez que, quando submetido às normas, o corpo age no nível da mecânica, sem se dar conta de suas ações, trata-se literalmente de uma “máquina ciega”. E era justamente assim que Cava queria agir no momento do roubo, livre da responsabilidade de decisão pelos seus atos. Queria voltar à rotina “que decidía por él”. O fato de voltar-se contra as normas, além de lhe causar lucidez, também lhe incentiva a provar para os outros a sua masculinidade, visto que eles estão se arriscando e sujeitos ao castigo, que acaba tendo um efeito motivador dentro da escola.

⁶⁹ Confusamente, desejou perder a vontade e a imaginação e executar o plano como uma máquina cega. Passava dias inteiros abandonado a uma rotina que decidia por ele, impelido suavemente a ações de que mal se dava conta; agora era diferente, havia-se imposto a tarefa daquela noite, sentia uma lucidez insólita. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 13, tradução de Samuel Titan Jr.)

Da mesma forma que a disciplina arranca a lucidez do indivíduo, ela também extrai alguns traços da “humanidade” deste. Na verdade, o que vemos em *La ciudad y los perros* são indivíduos num processo de animalização constante, não só os “cachorros”, mas também diversos personagens da cadeia hierárquica do poder. Os personagens são colocados no mesmo nível dos animais por diversas vezes, seja por aparência, por atitudes, características ou qualquer outra semelhança. Inclusive, muitos personagens do livro recebem nomes e apelidos da fauna peruana: Jaguar, Jiboia (Boa), Piranha, Burro, Macaco, Galo e Rato. É possível dizer também que cada nome está relacionado ao nível de ferocidade de cada um. Dentro os animais que habitam o quartel em forma de gente, o Jaguar é o mais perigoso e o Jiboia vem logo atrás. O capitão Piranha detém poder devido a sua alta patente militar, porém não deixa de ser ridicularizado dentro do quartel por esse motivo.

-Ahí está el Piraña -murmuró Huarina. Los cuatro tenientes se pusieron de pie. El capitán Garrido los saludó con una inclinación de cabeza. Era un hombre alto, de piel pálida, algo verdosa en los pómulos. Le decían Piraña porque, como esas bestias carnívoras de los ríos amazónicos, su doble hilera de dientes enormes y blanquísimos desbordaba los labios, y sus mandíbulas siempre estaban latiendo. Les alcanzó un papel a cada uno. -Las instrucciones para la campaña -les dijo- El quinto irá detrás de los sombríos, a ese terreno descubierto, en torno al cerro. Hay que apurarse. Tenemos más de tres cuartos de hora de marcha⁷⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p.211).

Vejamos que lhe atribuem o apelido de piranha por causa da sua aparência que lembra o animal, mas, apesar de ser ridicularizado por isso, sua patente lhe atribui certa moral. É ele quem libera as instruções para o exercício de campanha. Os outros personagens que recebem nome de animais menos ferozes estão na outra ponta da escala hierárquica, são apenas os elementos fracos da cadeia, que servem de alimento

⁷⁰ — O Piranha vem aí — murmurou Huarina. Os quatro tenentes se levantaram. O capitão Garrido saudou-os com uma inclinação de cabeça. Era um homem alto, de pele pálida, meio esverdeada nos pómulos. Chamavam-no de Piranha porque, como esses animais carnívoros dos rios amazônicos, sua dupla fileira de dentes enormes e branquíssimos aparecia por baixo dos lábios, e as mandíbulas não paravam de bater. Entregou um papel para cada um. — As instruções para o exercício — disse a eles. — O quinto ano irá por trás do terreno semeado, rumo a esse descampado ao pé do morro. É melhor acelerar. Temos mais de 45 minutos de marcha. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 167, tradução de Samuel Titan Jr.)

para que os outros permaneçam em cima. Estes aparecem poucas vezes no romance, sempre ocupando um lugar de escárnio e humilhação.

Além dessas personagens que são batizadas com nomes de animais, a narrativa traz uma atmosfera animalésca. Quase tudo é descrito relacionado ao mundo animal, e ainda transpassado por atitudes de cinho inumano, bestial, selvagem e violento. É dentro dessa atmosfera selvagem que Mario Vargas Llosa imerge o Colégio Militar Leoncio Prado, como uma jaula que tenta conter os animais para o bem da sociedade. Marcos Martos, em seu artigo *La ciudad y los perros: áspera beleza*, compara o Colégio Militar a um “zoo humano”, e não há descrição melhor, já que há uma grande quantidade de personagens com características e representação de si animalizadas, por exemplo: entre os oficiais, um tem passos de gaivota; outro, mordida de piranha; e Pitaluga é comparado a uma tartaruga: “Pitaluga hizo un gesto vago. Como una tortuga que se hunde en su caparazón, sumió nuevamente la cabeza entre las manos”⁷¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 205). Mas essas comparações não estão apenas no campo das características físicas ou gestuais dos animais, mas também relacionadas à bestialidade de suas ações, como veremos mais à frente. Vejamos algumas passagens:

Y todos comenzaron a decir: "los de quinto están furiosos, los hemos dejado en ridículo ante los perros, esta noche asaltarán las cuadras de cuarto". Los oficiales andaban de un lado a otro como ratones, preguntando "¿cómo empezó esta sopa?", "hablen o al calabozo". Ni siquiera los oíamos. Van a venir, van a venir, no podemos dejar que nos sorprendan en las cuadras, saldremos a esperarlos al descampado. El Jaguar estaba en el ropero y todos lo escuchaban como cuando éramos perros y el Círculo se reunía en el baño para planear las venganzas⁷² (VARGAS LLOSA, 2012, p.79).

⁷¹ Pitaluga fez um gesto vago. Como uma tartaruga que se afunda de novo sob a casca, meteu novamente a cabeça entre as mãos. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 163, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷² E todos começaram a dizer: “O quinto ano está furioso, ficaram de cara no chão na frente dos cachorros, hoje à noite vão invadir o alojamento.” Os oficiais andavam de um lado para o outro, pareciam ratos, perguntando: “quem começou a bagunça?”, “se não falarem, vão já para o calabouço”. Nós nem ouvíamos. Eles vêm para cima, eles vêm para cima, não podemos deixar que nos surpreendam no alojamento, vamos esperar no descampado. O Jaguar estava no armário e todo mundo escutava, como no ano anterior, quando éramos cachorros e o Círculo se reunia no banheiro para planejar as vinganças. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 63-64, tradução de Samuel Titan Jr.).

A narrativa traz “cachorros” – sabemos que são os cadetes – que invadem o alojamento, oficiais que andam de um lado a outro como ratos. O castigo é um calabouço. Jaguar está no armário, como um animal feroz prestes a se soltar e atacar os demais. Parece realmente a descrição de um zoológico mal administrado. Essa não é a única passagem em que a comparação com cachorros fica em evidência.

O ato de farejar aparece algumas vezes relacionadas aos suboficiais: “El suboficial Pezoa estaba allí, husmeando un cuaderno con su gran hocico y sus ojillos desconfiados”⁷³ (VARGAS LLOSA, 2012, p.352); a alguns cadetes, como ao cadete Alberto, “Están en la galería del año. La mano de Alberto empuja suavemente la puerta, que cede sin ruido. Mete la cabeza como un animal olfateando una cueva: en la cuadra en tinieblas reina un rumor apacible”⁷⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p.29); a Gamboa, “Pero Gamboa está ya al frente, en lo alto de un peñón, apenas arañado, husmeando el viento marino, calculando. En cuclillas o tendidos, los cadetes lo observan: la vida y la muerte dependen de sus labios”⁷⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p.57); e ainda a Jaguar:

Me gustaría que lo fregaran al Jaguar, a ver qué cara pone, nadie lo friega nunca, eso es lo que da más pica, todo se lo adivina. Dicen que los animales se dan cuenta de las cosas por el olor; huelen y ya está, por la nariz les entra todo lo que va a ocurrir. Mi madre dice: el día del terremoto del 40 supe que iba a pasar algo, de repente los perros del barrio se volvieron locos, corrían y aullaban como si vieran al diablo con sus cachos y sus pelos de alambre. Poquito después comenzaba la tembladera. Igualito que el Jaguar⁷⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p.187)

⁷³ O suboficial Pezoa estava ali, farejando um caderno com o focinho pontudo e os olhinhos desconfiados. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 278, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷⁴ Estão no corredor. A mão de Alberto empurra levemente a porta, que cede sem ruído. Mete a cabeça para dentro, feito um animal farejando uma caverna: no alojamento em trevas reina um rumor tranquilo. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 27, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷⁵ Mas Gamboa já está na frente, no alto de um penhasco, mal arranhado, farejando o vento marinho, calculando. De cócoras ou estendidos no chão, os cadetes observam-no: a vida e a morte dependem de seus lábios. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 48, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷⁶ Queria que ferrassem com o Jaguar, queria ver a cara que ia fazer, ninguém nunca ferra com ele, isso é o que mais me irrita, ele adivinha tudo. Dizem que os animais notam tudo pelo cheiro; farejam e pronto, sabem pelo nariz tudo que vai acontecer. Minha mãe diz: no dia do terremoto de 40 eu sabia que ia acontecer alguma coisa, de repente os cachorros do bairro ficaram doidos, corriam e uivavam como se

Esse tipo de aproximação às características dos cães atribuídas às personagens é constante no texto. Vargas Llosa mescla essas duas naturezas o tempo todo, como uma maneira de enfatizar a vida de cachorros que os militares levam dentro da escola. A denúncia aqui é que não são apenas os cadetes ingressantes batizados de cachorros que vivem como tal, mas sim todo o corpo militar. Entretanto, há uma passagem que é mais marcante que as outras: quando o cadete Arana, no dia do batismo, fica de quatro e é obrigado a brigar com o outro “cachorro”, que seria batizado com ele, e que também estava de quatro, pronto para atacá-lo.

¿Usted es un perro o un ser humano? - preguntó la voz. - Un perro, mi cadete. - Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan a cuatro patas. Él se inclinó, al asentar las manos en el suelo, surgió el ardor en los brazos, muy intenso. Sus Ojos descubrieron junto a él a otro muchacho, también a gatas. - Bueno - dijo la voz- Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, cadete. A usted le hablo. El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó: - No sé, mi cadete. - Pelean - dijo la voz- Ladran y se lanzan uno encima de otro. Y se muerden. El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de una de las últimas secciones, porque era pequeño. Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y, apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca y de pronto el Esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces todo su cuerpo reaccionó y mientras ladraba y mordía, tenía la certeza de que su piel se había cubierto de una pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo. - Basta - dijo la voz -. Ha ganado usted. En cambio, el enano nos engañó. No es un perro sino una perra. ¿Saben qué pasa cuando un perro y una perra se encuentran en la calle? - No, mi cadete - dijo el Esclavo. - Se lamen. Primero se huelen con cariño y después se lamen⁷⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p.60-61).

tivessem visto o diabo, com os chifres e os pelos de arame. Um pouquinho depois começou a tremedeira. O Jaguar é igualzinho. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 148, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷⁷ — Você é um cachorro ou um ser humano? — Um cachorro, meu cadete. — Então o que está fazendo em pé? Os cachorros andam sobre as quatro patas. Ele se inclinou; ao firmar as mãos no chão, surgiu a ardência nos braços, muito intensa. Seus olhos descobriram junto a ele outro menino, também de quatro. — Muito bem — disse a voz. — E o que os cachorros fazem quando se encontram na rua? Responda, cadete, estou falando com você. O Escravo levou um pontapé no traseiro e respondeu na hora: — Não sei, meu cadete. — Eles brigam — disse a voz. — Latem e se enroscam. E se mordem. O Escravo não lembra a cara do menino que foi batizado junto com ele. Devia ser de uma das últimas seções, porque era baixinho. Estava com o rosto desfigurado pelo medo e, assim que a voz se calou, avançou contra ele, latindo e babando; o Escravo sentiu no ombro uma mordida de cachorro enraivecido; todo seu corpo

Vemos, a partir desse trecho, que o mundo selvagem dos animais adentra a vida militar e os corpos dos seus habitantes, tornando-os aptos à vida selvagem. O adestramento é tão grande que eles são capazes de sentirem seus corpos transformarem-se em uma verdadeira estrutura animal, com pelagem, focinhos, rabos e sentidos, que são treinados para atacar. Outro exemplo que denuncia essa animalização é a passagem em que Jaguar e Alberto estão presos sozinhos em uma cela, após Alberto ter feito a denúncia. Quando Gamboa descobre que estão na mesma cela, trata de dominá-los:

Gamboa abrió despacio la puerta de la celda, pero entró de un salto, como un domador a la jaula de las fieras. Vio dos pares de piernas, balanceándose en el cono luminoso que atravesaba la ventana, y escucho los resuellos desmedidos de los dos cadetes⁷⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p.404).

Precisamente, a violência aqui é outra palavra de ordem. Há tantas normas que burlá-las torna-se motivador dentro de um mundo de rotinas. Provar a sua capacidade de corromper as normas e sair impune demonstra que o sujeito é mais que um número, mostra coragem, prova a masculinidade imbatível, que é o que eles buscam no colégio militar. O fato de humilhar os seus semelhantes também se torna motivo de empoderamento, tanto para os cadetes quanto para os militares mais graduados. Por exemplo, no caso de Gamboa, ele humilha os cadetes em nome do código.

reagiu, e enquanto latia e mordida, tinha certeza de que sua pele se cobrira de um pelo duro, que sua boca era um focinho pontiagudo e que, sobre o dorso, seu rabo estalava como um chicote. — Basta — disse a voz. — Você ganhou. Mas o nanico trapaceou. Não é cachorro, é cadela. E sabem o que acontece quando um cachorro e uma cadela se encontram na rua? — Não, meu cadete. — Eles se lambem. Primeiro se cheiram com carinho, depois se lambem. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 50-51, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁷⁸ Gamboa abriu devagar a porta da cela, mas entrou num salto, como um domador numa jaula de feras. Viu dois pares de pernas balançando-se no cone luminoso que atravessava a janela e escutou o resfolegar desmedido dos dois cadetes. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 319, tradução de Samuel Titan Jr.).

De pronto escuchó un golpe metálico fuerte y un carajo. -Venga el que ha hecho caer ese fusil -gritó. El murmullo se apagó instantáneamente. Todos miraban adelante y mantenían los fusiles pegados al cuerpo. El suboficial Pezoa, caminando en puntas de pie, avanzó hasta donde se hallaba el teniente y se puso a su lado. -He dicho que venga aquí el cadete que hizo caer su fusil -repitió Gamboa. El silencio fue alterado por el ruido de unos botines. Los Ojos de todo el batallón se volvieron hacia Gamboa. El teniente miró al cadete a los ojos. -Su nombre. El muchacho balbuceó su apellido, su compañía, su sección. -Revise el fusil, Pezoa - dijo el teniente. El suboficial se precipitó hacia el cadete y revisó el arma aparatosamente: la pasaba bajo sus ojos con lentitud, le daba vueltas, la exponía al cielo como si fuera a mirar al través, abría la recámara, comprobaba la posición del alza, hacía vibrar el gatillo. - Raspaduras en la culata, mi teniente -dijo- Y está mal engrasado. - ¿Cuánto tiempo lleva en el colegio militar, cadete? -Tres años, mi teniente. -¿Y todavía no ha aprendido a agarrar el fusil? El arma no debe caer nunca al suelo. Es preferible romperse la crisma antes que soltar el fusil. Para el soldado el arma es tan importante como sus huevos. ¿Usted cuida muchos sus huevos, cadete? -Sí, mi teniente. -Bueno - dijo Gamboa- Así tiene que cuidar su fusil. Vuelva a su sección. Pezoa, hágale una papeleta de seis puntos. El suboficial sacó una libreta y escribió, mojado la punta del lápiz en la lengua⁷⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.208-209).

Há uma desumanização tão grande que a não adultaração do código está acima da degradação do corpo. Para um militar, é preferível rachar o crânio ao fuzil, e é isso que o tenente Gamboa cobra do aluno e aproveita para constrangê-lo e puni-lo pelo “mal comportamento”. A lição que ele dá ao aluno, na frente de todo o batalhão, é alertá-lo que a importância do fuzil é tão grande quanto os seus “sacos” e, ao perguntar se ele sabe cuidar dos “sacos”, sua única intenção é constrangê-lo e insultá-lo.

⁷⁹ Então escutou o baque metálico e um “caralho!”. — Venha aqui quem deixou cair o fuzil! — gritou. O murmúrio silenciou instantaneamente. Todos olhavam para a frente e mantinham os fuzis colados ao corpo. O suboficial Pezoa, andando na ponta dos pés, avançou até onde estava o tenente e se pôs a seu lado. — Disse que venha aqui o cadete que deixou cair o fuzil — repetiu Gamboa. O silêncio foi rompido por um ruído de coturnos. Os olhos de todo o batalhão voltaram-se para Gamboa. O tenente encarou o cadete bem nos olhos. — Nome. O rapaz balbuciu o nome, a companhia, a seção. — Examine o fuzil, Pezoa — disse o tenente. O suboficial precipitou-se para o cadete e examinou a arma com estardalhaço: passava os olhos lentamente, virava-a, levantava-a como se fosse disparar pela culatra, abria a câmara, verificava a posição da alça de mira, puxava o gatilho. — Arranhões na culatra, meu tenente — disse. — E está mal engraxada. — Há quanto tempo está no Colégio Militar, cadete? — Três anos, meu tenente. — E ainda não aprendeu a segurar o fuzil? A arma não pode cair no chão, nunca. É melhor rachar o crânio que soltar o fuzil. Para o soldado, a arma é tão importante quanto os bagos. Sabe cuidar dos bagos, cadete? — Sim, meu tenente. — Muito bem — disse Gamboa. — Cuide do fuzil do mesmo jeito. Volte à seção. Pezoa, marque seis pontos negativos para ele. O suboficial tirou uma caderneta do bolso e escreveu, molhando a ponta do lápis na língua. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 165-166, tradução de Samuel Titan Jr.).

A violência aparece sempre ao lado da humilhação no mundo militar; na briga corporal entre Jaguar e Alberto, quando estavam na mesma cela, Alberto sente mais forte a dor da humilhação, a ponto de esta anestesiar a dor física:

Cuando recibía los golpes del Jaguar en el suelo del calabozo, donde se revolcaba en silencio, no había sentido dolor alguno, sólo humillación. Porque a los pocos minutos de comenzar, se sintió vencido: sus puños y sus pies apenas tocaban al Jaguar, forcejeaba con él y al momento debía soltar el cuerpo duro y asombrosamente huidizo que atacaba y retrocedía, siempre presente e inasible, próximo y ausente. Lo peor eran los cabezazos, él levantaba los codos, golpeaba con las rodillas, se encogía; inútil: la cabeza del Jaguar caía como un bólido contra sus brazos, los separaba, se abría camino hasta su rostro y él, confusamente, pensaba en un martillo, en un yunque. Y así se había desplomado la primera vez, para darse un respiro. Pero el Jaguar no esperó que se levantara, ni se detuvo a comprobar si ya había ganado: se dejó caer sobre él y continuó golpeándolo con sus puños infatigables hasta que Alberto consiguió incorporarse y huir a otro rincón del calabozo. Segundos más tarde había caído al suelo otra vez, el Jaguar cabalgaba nuevamente encima suyo y sus puños se abatían sobre su cuerpo hasta que Alberto perdía la memoria. Cuando abrió los ojos estaba sentado en la cama, al lado del Jaguar y escuchaba su monótono resuello. La realidad volvía a ordenarse a partir del momento en que la voz de Gamboa retumbó en la celda⁸⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p.410-411)

Observamos que o relato é de uma luta selvagem e impiedosa, em que a força bruta é tão grande e ameaçadora que o agredido sofre bem mais a dor da humilhação,

⁸⁰ Enquanto apanhava do Jaguar no chão da cela, onde se revirava em silêncio, não sentira nenhuma dor, apenas humilhação. Pois, assim que começou, sentiu-se vencido: suas mãos e seus pés mal tocavam o Jaguar, forcejava com ele e logo tinha de soltar o corpo duro e espantosamente fugidio que atacava e retrocedia, sempre presente e inatingível, próximo e ausente. O pior eram as cabeçadas, ele levantava os cotovelos, batia com os joelhos, se encolhia; inútil: a cabeça do Jaguar caía como um bólido contra seus braços, separava-os, abria caminho até seu rosto, e ele, confusamente, pensava num martelo, numa bigorna. E assim caíra uma primeira vez, para tomar fôlego. Mas o Jaguar não esperou que ele se levantasse, nem parou para ver se tinha vencido: caiu em cima dele e continuou batendo com punhos incansáveis, até que Alberto conseguiu se levantar e fugir para o outro canto da cela. Segundos mais tarde, estava no chão outra vez, novamente o Jaguar o cavalgava e os punhos se abatiam sobre seu corpo, até que Alberto perdeu a consciência. Quando abriu os olhos, estava sentado na cama, ao lado do Jaguar, e escutava o ofegar monótono do outro. A realidade começou a voltar à ordem a partir do momento em que a voz de Gamboa retumbou na cela. (VARGAS LLOSA, 2013, p.324-325, tradução de Samuel Titan Jr.).

uma vez que esse não tem forças nem para lutar e não consegue nem mesmo tocar o seu agressor, agindo sempre como um animal coagido.

Ainda nesse sentido de deformação do sujeito, há uma “brincadeira” entre eles, um método punitivo totalmente humilhante, e que, aos olhos dos cadetes, é engraçado e divertido quando é aplicado em seus companheiros. O nome da brincadeira é “ângulo reto”, em que o cadete fica na posição de um ângulo de 90° e os suboficiais ou tenentes dão um forte chute em suas bundas, a ponto de os alunos caírem no chão com a força do chute e pela dor provocada por ele.

Los cadetes contemplan la entrega de partes, rígidos. En las manos de Gamboa, las papeletas se mecen como un abanico. ¿Por qué no da la orden de marcha? Sus Ojos espían el batallón, divertidos. De pronto, sonríe. -¿Seis puntos o un ángulo recto? - dice. Estalla una salva de aplausos. Algunos gritan: "viva Gamboa". -¿Estoy loco o alguien habla en la formación? - pregunta el teniente. Los cadetes se callan. Gamboa se pasea frente a los brigadieres, las manos en la cintura. - Aquí los tres últimos -grita- Rápido. Por secciones. Urioste, Núñez y Revilla abandonan su sitio a la carrera. Vallano les dice, al pasar: "Tienen suerte que esté Gamboa de servicio, palomitas". Los tres cadetes se cuadrán ante el teniente. - Como ustedes prefieran - dice Gamboa- Ángulo recto o seis puntos. Son libres de elegir. Los tres responden: "ángulo recto". El teniente asiente y se encoge de hombros. "Los conozco como si los hubiera parido", susurran sus labios y Núñez, Urioste y Revilla sonríen con gratitud. Gamboa ordena: - Posición de ángulo recto. Los tres cuerpos se pliegan como bisagras, quedan con la mitad superior paralela al suelo. Gamboa los observa; con el codo baja un poco la cabeza a Revilla. - Cúbranse los huevos -indica- Con las dos manos. Luego hace una seña al suboficial Pezoa, un mestizo pequeño y musculoso, de grandes fauces carnívoras. Juega muy bien al fútbol y su patada es violentísima. Pezoa toma distancia. Se ladea ligeramente: una centella se desprende M suelo y golpea. Revilla emite un quejido. Gamboa indica al cadete que retorne a su puesto. -¡Bali! - dice luego- Está usted débil, Pezoa. Ni lo movió. El suboficial palidece. Sus ojos oblicuos están clavados en Núñez. Esta vez pateo tomando impulso y con la punta. El cadete chilla al salir proyectado; trastabilla unos dos metros y se desploma. Pezoa busca ansiosamente el rostro de Gamboa. Éste sonríe. Los cadetes sonríen. Núñez, que se ha incorporado y se frota el trasero con las dos manos, también sonríe⁸¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.48-49)

⁸¹ Os cadetes contemplam a entrega dos relatórios, rígidos. Nas mãos de Gamboa, as cadernetas se mexem como um leque. Por que não dá a ordem de marcha? Os olhos espiam o batalhão, divertidos. De repente, sorri. — Seis pontos ou um ângulo reto? Estala uma salva de aplausos. Alguns gritam: “Viva Gamboa!” — Estou ficando doido ou tem alguém falando em formação? — pergunta o tenente. Os

Vemos aqui que, além da violência física, há satisfação pela punição e dor do outro, ou melhor, pela degradação alheia. Os cadetes sentem prazer pela violência aplicada, como se fosse uma forma de extravasar a opressão que eles sentem, e também uma necessidade de ferocidade que faz liberar a selvageria à qual eles estão submetidos. O fato de assistir à violência é, no fundo, um modo de catarse para os alunos, tanto que não só quem assiste, mas também quem sofre a punição de alguma forma sente satisfação naquilo. A violência penetra na modalidade de vida do quartel e torna-se uma nova espécie de circo, de espetáculo em que todos se divertem com a barbárie, o agressor, a plateia e o próprio agredido. Como na Idade Média, na qual a punição pelo desvio da norma se igualava em selvageria, o carrasco assume o mesmo papel do infrator das normas. No final das contas, o julgado acaba sendo objeto de admiração. Logo, a punição dada pela infração cometida vai por um caminho que a desvia da norma, uma vez que a punição pelo ângulo reto não consta no regulamento, transformando os tenentes em infratores também. O fato de o cadete ter resistido à pena e ter feito do seu carrasco igualmente um infrator é motivo para grande satisfação, por isso o riso.

É por esse ângulo que o Colégio Militar Leoncio Prado caminha em direção oposta ao que propõe, já que o principal objetivo da instituição é formar o indivíduo, e, ao contrário disso, os cadetes estão numa contínua e constante deformação. Apesar de

cadetes se calam. Gamboa passeia diante dos chefes de turma, as mãos na cintura. — Os três últimos — grita —, aqui, rápido, por seção! Urioste, Núñez e Revilla abandonam seus lugares aos trancos. Quando passam por ele, Vallano diz: “As pombinhas estão com sorte que o Gamboa está de serviço.” Os três cadetes entram em formação diante do tenente. — Como quiserem — diz Gamboa. — Ângulo reto ou seis pontos. Podem escolher. Os três respondem: “Ângulo reto.” O tenente concorda e dá de ombros. “Até parece que fui eu quem pariu, de tanto que conheço vocês”, sussurram seus lábios, e Núñez, Urioste e Revilla sorriem com gratidão. Gamboa ordena: — Posição de ângulo reto. Os três corpos se inclinam como se tivessem dobradiças, a metade superior paralela ao chão. Gamboa observa; com o cotovelo, abaixa um pouco a cabeça de Revilla. — Cubram os bagos — aconselha. — Com as duas mãos. — Faz um sinal para o suboficial Pezoa, um mestiço baixinho e musculoso, de grandes mandíbulas de carnívoro. Joga muito bem futebol e seu chute é violentíssimo. Pezoa toma distância. Inclina-se de leve: tira uma faísca do chão e golpeia. Revilla emite um queixume. Gamboa faz sinal para o cadete que retorne a seu lugar. — Bah! — diz em seguida. — Está ficando frouxo, Pezoa. Ele nem se mexeu. O suboficial empalidece. Os olhos oblíquos estão cravados em Núñez. Desta vez, toma impulso e chuta de bico. O cadete solta um berro ao ser projetado para a frente; cambaleia por dois metros e se esborracha no chão. Pezoa procura ansiosamente o rosto de Gamboa. Este sorri. Os cadetes sorriem. Núñez, que se levantou e esfrega o traseiro com as duas mãos, sorri também. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 41-42, tradução de Samuel Titan Jr.).

o colégio militar apresentar, entre os “dez mandamentos do cadete leonciopradino”⁸², que a verdade deve ser dita sempre, mesmo que traga dificuldades, e que essas devem ser enfrentadas com masculinidade e dignidade, vemos que não é isso o que acontece na prática. Apesar de existir uma reverência muito grande em relação à norma, há, na mesma proporção, uma hipocrisia que a desrespeita constantemente. Dentre todos os militares, o único que realmente acredita no código militar e o cumpre é o tenente Gamboa. Ele é a personificação do militar conforme ditam as normas: honrado, leal, digno, correto, solidário; respeita, honra e venera os símbolos militares e da pátria. A morte de Escravo vem confrontar essa postura vigorosa e honrada, que é exibida para a sociedade limenha, do colégio militar como um reformatório do sujeito, em que os pais internam seus filhos para que estes sejam regenerados. Já mencionamos que os pais enviam os seus filhos para o colégio como a última esperança de salvação, para o filho com tendências criminosas, como é o caso de Jaguar; para o filho “afeminado”, como Ricardo Arana; para o filho irresponsável com os estudos, e que precisa de um castigo, como Alberto. A grande parte dos cadetes que estão ali está por motivos como esses. E a Escola promete formá-los para a vida, já que tem por lema: “Disciplina, Moralidad y Trabajo”. Na obra, temos uma representação de um aluno para cada lema: Alberto precisa de disciplina; Ricardo Arana, de “moralidade”; e Jaguar precisa tomar gosto pelo trabalho. O problema é que nem mesmo o corpo militar acredita nessa transformação. Gamboa, em uma conversa com os suboficiais, deixa isso claro:

Son unos delincuentes natos - dijo Pitaluga- No escarmientan con nada. ¿Se dan cuenta? Un robo con fractura, ni más ni menos. Desde que estoy aquí, ya han expulsado a una media docena. -No vienen al colegio por su voluntad - dijo Gamboa - Eso es lo malo. -Sí - dijo Calzada- Se sienten civiles. -Nos confunden con los curas, a veces -afirmó Huarina- Un cadete quería confesarse conmigo, quería que le diera consejos. ¡Parece mentira! -A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros - dijo Gamboa- Y a la otra mitad, para que no sean maricas. -Se creen que el colegio es una correccional - dijo Pitaluga, dando un golpe en la mesa- En el Perú todo se hace a medias y por eso todo se malea. Los soldados que llegan al cuartel son sucios, piojosos, ladrones. Pero a punta de palos se civilizan. Un año de cuartel y del

⁸² O “Decálogo del cadete leonciopradino” consta no Anexo A e foi retirado da site online do Colégio Militar Leoncio Prado.

indio sólo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre lo contrario, se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros⁸³ (VARGAS LLOSA, 2012, p.210).

Vemos aqui que os militares têm consciência de que os alunos do colégio não almejam a vida militar e sabem também que eles não a escolheram, mas foram mandados para lá à força, pelos pais, para serem reformados. A partir da fala de Pitaluga, confirma-se ainda o processo de deformação, uma vez que ele assegura que, dentro do Colégio Leoncio Prado, a formação ocorre na contramão, já que os cadetes do quinto ano são piores do que os cachorros. Portanto, quanto mais tempo dentro da instituição, mais deformado fica o sujeito.

A construção da imagem social de que, dentro do quartel, os alunos se tornariam “homens de verdade” é muito constante dentro da obra. A todo o momento, é cobrada uma “postura de homem”; a todo o momento a masculinidade dos sujeitos é posta em questão, eles estão sempre tentando provar que são homens, já que é para isso que eles foram matriculados ali. Mais à frente, veremos também proposições nesse sentido, nas falas dos militares. Por enquanto, vamos observar um exemplo na fala civil do pai de Ricardo Arana, que, quando recebe a notícia do acidente e espera por respostas do lado de fora da enfermaria, numa conversa informal, em tom de desabafo com Alberto – que também estava esperando notícias de seu amigo –, justifica que o colocou na Leoncio Prado com boas intenções, queria que ele se tornasse homem e perdesse o jeito mimado.

⁸³ — São uns delinquentes de nascença — disse Pitaluga. — Não se abalam com nada. Já imaginaram? Furto com arrombamento, nem mais nem menos. Desde que eu estou aqui, já expulsaram bem meia dúzia. — Não entram para o colégio por vontade própria — disse Gamboa. — O problema está aí. — É verdade — disse Calzada. — Pensam que são paisanos. — E às vezes pensam que somos padres — afirmou Huarina. — Um cadete queria se confessar comigo, queria que eu desse conselhos. Parece mentira! — Metade, os pais mandam para que não virem bandidos — disse Gamboa. — A outra metade, para que não virem veados. — Pensam que o colégio é um reformatório — disse Pitaluga, dando um murro na mesa. — No Peru, tudo se faz pela metade e por isso tudo vai de mal a pior. Os soldados que chegam ao quartel são sujos, piolhentos e ladrões. Mas vão se civilizando à base de cacete. Um ano de quartel e, de índio, só ficam os cabelos. Mas aqui é o contrário, esses aí vão piorando conforme crescem. Os de quinto ano são piores que os cachorros. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 167, tradução de Samuel Titan Jr.).

Sí - dijo el hombre- No es un mal muchacho. Es mi obra, ¿sabe usted? He tenido que ser algo duro con él a veces. Pero era por su bien. Me ha costado mucho trabajo hacerlo un hombre. Es mi único hijo, todo lo que hago es por su bien. Por su futuro. Hábleme de él, ¿quiere? De su vida en el Colegio. Ricardo es muy reservado. No nos decía nada. Pero a veces parecía que no estaba contento⁸⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p.242).

Mesmo sabendo que o filho não parecia feliz, a vontade do pai de fazer dele um homem era mais importante do que a própria felicidade do seu filho. Alberto manifesta que esse descontentamento inicial não era uma característica apenas de Ricardo Arana: “– La vida militar es un poco fuerte – dijo Alberto – Cuesta acostumbrarse. Nadie está muy contento al principio.”⁸⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 242). Obter um estado de felicidade no quartel não é uma tarefa fácil, não é um sentimento muito condizente com a instituição, ainda mais quando o cadete não se enquadra no perfil exigido pela instituição. Podemos dizer que a mesma cobrança social que Ricardo sofre do lado de fora da escola – se portar de forma mais dura, como homem – a escola igualmente cobra e vai além disso, uma vez que tenta adestrá-lo para se enquadrar nesse padrão exigido tanto pela sociedade civil quanto pela militar.

Durante os anos de formação, alguns se acostumam e levam com mais facilidade a rotina selvagem, mas é um processo de adaptação nada fácil. Alberto, em suas palavras, tenta convencer o pai de Escravo de que não era difícil apenas para o seu filho, mas para todos. O pai, numa tentativa de convencer a si mesmo, continua justificando a decisão de mandá-lo para o internato militar:

Pero le hizo bien - dijo el hombre, con pasión-. Lo transformó, lo hizo otro. Nadie puede negar eso, nadie. Usted no sabe cómo era de chico. Aquí lo templaron, lo hicieron responsable. Eso es lo que yo quería, que fuera más varonil, que tuviera más personalidad. Además, si él hubiera

⁸⁴ — Sim — disse o homem. — Não é um mau rapaz. A culpa é minha, sabe? Às vezes tive que ser um pouco duro com ele. Mas era pelo bem dele. Tive que lutar para fazer dele um homem. É meu único filho, tudo o que faço é para o bem dele. Pelo futuro. Pode me falar dele? Da vida no colégio. Ricardo é muito reservado. Não nos contava nada. Mas às vezes parecia que não estava feliz. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 193, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁸⁵ A vida militar é um pouco dura — disse Alberto. — Leva tempo para a gente se acostumar. Ninguém fica muito feliz no começo. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 193, tradução de Samuel Titan Jr.).

querido salirse pudo decírmelo. Yo le dije que entrara y él aceptó. No es mi culpa. Yo he hecho todo pensando en su futuro. -Cálmese, señor - dijo Alberto- No se preocupe. Estoy seguro que ya pasó lo peor. -Su madre me echa la culpa - dijo el hombre, como si no lo oyera- Las mujeres son así, injustas, no comprenden las cosas. Pero yo tengo mi conciencia tranquila. Lo metí aquí para hacer de él un ser fuerte, un hombre de provecho. Yo no soy un adivino. ¿Usted cree que se me puede culpar, así porque sí? -No sé - dijo Alberto, confuso- Quiero decir, claro que no. Lo principal es que Arana se cure. -Estoy muy nervioso - dijo el hombre- No me haga caso. A ratos pierdo el control⁸⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p.243).

Aqui, mesmo após Alberto ter confessado que a vida ali dentro é dura, o pai demonstra um tipo de contentamento, afirmando que fez muito bem para Ricardo, uma vez que ele se tornou mais “viril”, mais rijo. Essa afirmação mostra que o pai ficou satisfeito com o “trabalho” do Colégio Militar, mesmo que Ricardo tenha pagado com a própria vida por essa postura desejada pelo pai. Há uma hipocrisia latente nesse sentido, uma vez que o homem que encontrou Ricardo Arnana e fez pouco caso do corpo, preocupando-se mais com a Folha de Serviço – o capitão Garrido – é justamente em quem o pai de Ricardo tem depositado a confiança, uma vez que ele veio dar as saudações. Além disso, o capitão Garrido é também quem está encobrendo o crime, embargando o relatório do tenente Gamboa, e tentando colocar a culpa no cadete como um erro cometido por ele para livrar a Instituição. Quando Alberto fala que os médicos do colégio são os melhores, o pai responde satisfeito: “– Sí, sí – dijo el hombre – El señor capitán nos ha dado muchas esperanzas. Es un hombre muy amable. Capitán Garrido, creo. Nos trajo un saludo del coronel, ¿sabe?”⁸⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p.

⁸⁶ — Mas fez bem a ele — disse o homem, com veemência. — Transformou Ricardo, fez dele um outro homem. Isso ninguém pode negar, ninguém. Você não sabe como ele era, quando era menino. Aqui ficou mais rijo, mais responsável. Era isso que eu queria, que fosse mais viril, que tivesse mais personalidade. Além disso, se quisesse sair, ele poderia me dizer. Eu disse que devia entrar e ele aceitou. A culpa não é minha. Fiz tudo pensando no futuro dele. — Acalme-se, senhor Arana — disse Alberto. — Não se preocupe. Tenho certeza de que o pior já passou. — A mãe põe a culpa em mim — disse o homem, como se não o escutasse. — As mulheres são assim, injustas, não entendem as coisas. Mas eu estou com a consciência tranquila. Eu o pus aqui para fazer dele um ser forte, um homem de proveito. Não sou adivinho. Você acha que podem me culpar, assim, sem mais nem menos? — Não sei — disse Alberto, confuso. — Quer dizer, claro que não. O principal é que Arana se cure. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 193-194, tradução de Samuel Titan Jr.).

⁸⁷ — Claro, claro — disse o homem. — O capitão nos deu muita esperança. É um homem muito amável. Capitão Garrido, eu acho. Trouxe os cumprimentos do coronel, sabe? (VARGAS LLOSA, 2013, p. 192, tradução de Samuel Titan Jr.).

241). A partir daqui, a hipocrisia começa a se revelar de uma forma bastante sórdida. A instituição que tinha como objetivo recuperar os jovens corrompidos pela sociedade de Lima parece também corrompê-los na mesma proporção, só que dessa vez com mais precisão. Dentro de seus códigos e disciplinas, ensina-os as suas verdades, as suas leis e a sua justiça, que é tão cruel e selvagem quanto a da sociedade civil, sendo a escola institucionalizada, controlada e regida por uma autoridade hierárquica dotada de poder.

4.3.2 Colégio Militar Leoncio Prado: o padrasto corrompido

O código militar está envolto numa áurea de integridade, que, dentro de uma instituição que é conduzida por esse código, não pode haver corrupção. Antagonicamente, a narrativa denuncia justamente que não há um sujeito que não esteja imberbe na corrupção, e o único que acredita no código e luta pela verdade vai sendo esmagado pelo mecanismo do poder até se conformar com a corrupção. Gamboa, no dia da campanha, analisava a postura dos companheiros; Pitaluga reclamava dos exercícios de campanha; tendo engordado muito, só pensava em folgas, não estudava e voltava bêbado da rua. Huarina, não muito diferente, inventava doenças para a mulher de duas em duas semanas para sair à rua. Martínez bebia escondido durante os serviços e todos sabiam que a garrafinha de café continha bebida alcoólica, “pisco”. O tenente Gamboa se questionava porque não pediam baixa. O tenente, diferente desses, sentia prazer na vida militar: “Él amaba la vida militar precisamente por lo que otros la odiaban: la disciplina, la jerarquía, las campañas”.⁸⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 205).

Ricardo Arana, cansado das detenções, procura pelo tenente Huarina, que é como se fosse o seu espelho, um militar sem prestígio, que era considerado pelos demais como o mais fraco e que também não tem moral. É como se houvesse uma

⁸⁸ Ele amava a vida militar precisamente por causa do que os outros odiavam: a disciplina, a hierarquia, os exercícios de campanha. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 162, tradução de Samuel Titan Jr.).

identificação entre Escravo e o tenente Huarina, por isso o cadete procurou pelo Huarina, ficando mais à vontade para falar com alguém que não lhe impusesse medo, com quem houvesse alguma identificação. Tal episódio permite vislumbrar o militar que Ricardo poderia ser no futuro, caso continuasse nas forças armadas. Fazendo a comparação do tenente Huarina com Escravo, o próprio narrador afirma:

El teniente Remigio Huarina era en el mundo de los oficiales lo que él en el de los cadetes: un intruso. Pequeño, enclenque, sus voces de mando inspiraban risa, sus cóleras no asustaban a nadie, los suboficiales le entregaban los partes sin cuadrarse y lo miraban con desprecio; su compañía era la peor organizada, el capitán Garrido lo reprendía en público, los cadetes lo dibujaban en los muros con pantalón corto, masturbándose. Se decía que tenía un almacén en los Barrios Altos donde su mujer vendía galletas y dulces. ¿Por qué había entrado en la Escuela Militar?⁸⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.156).

Outro ponto a ser destacado é que seria a primeira atitude que Ricardo tomou enquanto militar dentro do quartel, denunciar o Cava como autor do roubo. O Escravo sabia que era uma atitude covarde denunciar um colega de classe, estaria sendo um dedo-duro, um traidor. Foi um ato que ele escolheu conscientemente e pelo qual responderia. Talvez, ao fazer a denuncia a Gamboa, por mais que este zelasse pela verdade e honra do sujeito, o cadete se sentiria humilhado e julgado ao fazer a denúncia para um homem de uma postura tão incorruptível, enquanto que o tenente Huarina poderia talvez tomar ou já ter tomado uma atitude covarde e egoísta como a dele.

Após o anúncio da morte de Ricardo Arana, Alberto decide denunciar o crime. No caminho inverso de Ricardo Arana, escolhe o tenente Gamboa, justamente por este representar uma figura íntegra, com moral perante todos os outros para levar o caso adiante. A escolha por Gamboa reflete a atitude de coragem tomada pelo cadete Alberto. Então, ele liga para o tenente Gamboa, diz que o cadete Ricardo Arana foi

⁸⁹ O tenente Remigio Huarina era, no mundo dos oficiais, o que ele era no dos cadetes: um intruso. Baixo, franzino, suas ordens inspiravam risadas, suas cóleras não assustavam ninguém, os suboficiais entregavam os relatórios sem prestar continência e o olhavam com desprezo; sua companhia era a mais mal organizada, o capitão Garrido o repreendia em público, os cadetes desenhavam-no nas paredes de calças curtas, masturbando-se. Diziam que tinha uma mercearia nos Barrios Altos, onde a mulher vendia biscoitos e doces. Por que entrara para a Escola Militar? (VARGAS LLOSA, 2013, p. 124, tradução de Samuel Titan Jr.).

morto, mas não em um acidente como indica o laudo, e afirma que sabe quem foi. O tenente Gamboa o manda ir à sua casa imediatamente e dá o seu endereço. Lá, Alberto conta sobre o Círculo, que era formado pelo líder Jaguar, e os cadetes Cava, Rulos (Crespo) e Boa (Jiboia); que o Círculo o matou para vingar o cadete Cava, o qual foi expulso em decorrência da denúncia de Ricardo para poder sair da detenção. Alberto também diz que o Círculo odiava o Escravo, pois não se metia em brigas nem nas brincadeiras, por isso o Círculo não o deixava em paz, fazia dele de “gato e sapato”, faziam com que ele ficasse detido, até que o mataram. Explica que já fazia em torno de um mês que não saía por causa de detenções, que para ele o confinamento era pior do que para os outros, já que ele passou três anos no colégio sem falar com ninguém, pois não tinha amigos. Alberto e Arana apenas se aproximaram no último ano. Todos se aproveitavam do Escravo e o prejudicavam. Ricardo Arana fez a denúncia por querer ver Teresa, a menina por quem estava apaixonado – e a quem Alberto iria dar satisfações pela ausência de Arana devido às detenções, mas o Poeta acabara se apaixonando também. É nesse momento que Alberto explica que os oficiais não faziam ideia do que acontecia nos alojamentos:

Usted no puede saber cómo lo batían todo el tiempo. Le robaban sus cosas, le quitaban los cigarrillos. -¿Los cigarrillos? -dijo Gamboa. -Todos fuman en el colegio -dice Alberto, agresivo-. Una cajetilla diaria cada uno. O más. Los oficiales no saben nada de lo que pasa. Todos lo fregaban al Esclavo, yo también. Pero después me hice su amigo, el único. Me contaba sus cosas. Se le prendían porque tenía miedo a los golpes. No eran bromas, mi teniente. Lo orinaban cuando dormía, le cortaban el uniforme para que lo consignaran, escupían en su comida, lo obligaban a ponerse entre los últimos aunque hubiera llegado primero a la fila. -¿Quiénes? -preguntó Gamboa. -Todos, mi teniente⁹⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p.329).

⁹⁰ O senhor não consegue imaginar como tiravam sarro dele, o tempo todo. Roubavam as coisas dele, tiravam os cigarros. — Cigarros? — disse Gamboa. — Todo mundo fuma no colégio — diz Alberto, agressivo. — Um maço diário por cabeça. Ou mais. Os oficiais não fazem ideia do que acontece. Todos ferravam com o Escravo, eu também. Mas depois fiquei amigo dele, o único. Me contava as coisas dele. Tiravam sarro dele porque tinha medo de apanhar. Não era brincadeira, meu tenente. Mijavam em cima dele enquanto dormia, retalhavam o uniforme para que ele ficasse detido, cuspiam na comida dele, obrigavam-no a ir para o fim da fila, mesmo que tivesse chegado em primeiro lugar. — Quem? — perguntou Gamboa. — Todo mundo, meu tenente. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 259-260, tradução de Samuel Titan Jr.).

Alberto explica que Escravo não era “dedo-duro”, que apenas fez a denúncia porque estava desesperado por causa do confinamento, sabia que os oficiais nunca descobririam o autor do roubo e ele temia ficar mais tempo detido.

-Él no sabía nada -dice Alberto-. Pero estaba loco por ir a verla. Quería saber por qué no le escribía la muchacha. La consigna por lo del vidrio podía durar meses. Nunca iban a descubrir a Cava, los oficiales no descubren nunca lo que pasa en las cuadras si nosotros no queremos, mi teniente. Y él no era como los demás, no se atrevía a tirar contra. - ¿Contra? -Todos tiran contra, hasta los perros. Cada noche se larga alguien a la calle. Menos él, mi teniente. Nunca tiró contra. Por eso fue donde Huarina, digo el teniente Huarina, y denunció a Cava. No porque fuera un soplón. Sólo para salir a la calle. Y el Círculo se enteró, estoy seguro que lo descubrió⁹¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 330).

Essa série de denúncias soa para o tenente Gamboa como algo absurdo. Ele realmente não fazia ideia do que acontecia nos alojamentos: bebidas, cigarros, fugas. Tudo isso que ele pensava ter sob controle, com toda a rigidez de sua postura, o controle e o respeito que ele impunha sobre os cadetes, parece agora que não serviram de nada e ele se sente na obrigação de reverter a situação, colocar tudo em ordem e aplicar as devidas punições. No outro dia, manda fazer uma revista nos armários e realmente encontra os ilícitos, chegando à conclusão de que deveria levar a denúncia de Alberto adiante. Nesse momento, a máscara de integridade das forças armadas começa a cair diante do Capitão. O tenente Gamboa leva o caso à frente, marca uma audiência com Alberto e o Capitão Garrido, e imediatamente a falsa devoção à verdade começa a aparecer.

⁹¹ — Ele não sabia de nada — diz Alberto. — Mas estava louco para vê-la. Queria saber por que a moça não escrevia. A detenção por conta da tal vidraça podia durar meses. Não iam nunca descobrir o Cava, os oficiais não descobrem nada do que acontece nos alojamentos se nós não queremos, meu tenente. E ele não era como os outros, não se atrevia a fugir. — Fugir?— Todo mundo foge, até os cachorros do primeiro ano. Toda noite alguém sai para a rua. Menos ele, tenente. Nunca fugiu. Por isso foi lá com o Huarina, quer dizer, foi ver o tenente Huarina e denunciou o Cava. Não era dedo-duro. Foi só para sair para a rua. E o Círculo ficou sabendo, tenho certeza de que descobriu. (VARGAS LLOSA, 2013. p. 259-260, tradução de Samuel Titan Jr.).

-Cadete Fernández -dijo el capitán. Se había detenido en medio de la habitación y su voz era más suave- Voy a hablarle como a un hombre. Usted es joven e impulsivo. Eso no está mal, incluso puede ser una virtud. La décima parte de lo que acaba de decirme puede costarle la expulsión del colegio. Sería su ruina y un golpe terrible para sus padres. ¿No es así? -Sí, mi capitán -dijo Alberto. El teniente Gamboa movía uno de sus pies en el aire y miraba el suelo. -La muerte de ese cadete lo ha afectado -prosiguió el capitán- Lo comprendo, era su amigo. Pero aun cuando lo que usted me ha dicho fuera en parte cierto, jamás podría probarse, jamás, porque todo se funda en hipótesis. A lo más, llegaríamos a comprobar ciertas violaciones del reglamento. Habría unas cuantas expulsiones. Usted sería uno de los primeros, como es natural. Estoy dispuesto a olvidar todo, si me promete no volver a hablar una palabra más de esto. -Se llevó rápidamente una mano al rostro y la volvió a bajar, sin tocarse- Sí, es lo mejor. Echar tierra a todas estas fantasías⁹² (VARGAS LLOSA, 2012, p.346).

Constata-se, nesse trecho, que, após o capitão tomar conhecimento de toda a história contada por Alberto, o suborno e a corrupção começam a aparecer dentro da instituição. Com uma roupagem de chantagem, o capitão sugere que Alberto esqueça essa história, caso ele não queira ser também expulso, igualmente aos companheiros que está delatando. Afirma que “no máximo” encontrariam algumas violações do regulamento. Aqui observamos que o desvio de regulamento é severamente punido quando convém, mas, nesse caso, a sua verificação estaria colocando em risco o nome

⁹² — Cadete Fernández — disse o capitão. Estava parado no meio da sala e sua voz era mais suave. — Vou falar de homem para homem. Você é jovem e impulsivo. Isso não é ruim, pode até ser uma virtude. Um décimo do que você acaba de dizer já lhe valeria a expulsão do colégio. Seria a sua ruína e um golpe terrível para os seus pais. Não é verdade? — Sim, meu capitão — disse Alberto. O tenente Gamboa balançava um dos pés no ar e olhava para o chão. — A morte do cadete mexeu com você — prosseguiu o capitão. — Eu entendo, era seu amigo. Mas, mesmo que a história que você me contou seja parcialmente verdadeira, seria impossível provar. Impossível, porque tudo depende de uma hipótese. No máximo, encontraríamos algumas violações do regulamento. Haveria algumas expulsões. Você seria um dos primeiros, é claro. Estou disposto a esquecer tudo, se você me prometer que não vai nunca mais dizer uma palavra sobre tudo isso. — Levou rapidamente uma das mãos ao rosto e voltou a baixá-la, sem se tocar. — É a melhor coisa a fazer. Enterrar todas essas fantasias. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 273, tradução de Samuel Titan Jr)

da instituição, e a violação passa a ser tratada apenas como um descuido inofensivo. O cadete estava decidido a levar o caso adiante e não aceita a proposta do capitão. Este rapidamente exerce seu poder hierárquico:

Entendido? -dijo el capitán y su rostro insinuó una sonrisa. -No, mi capitán -dijo Alberto. -¿No me ha comprendido, cadete? -No puedo prometerle eso -dijo Alberto- A Arana lo mataron. -Entonces -dijo el capitán, con rudeza-, le ordeno que se calle y no vuelva a hablar estupideces. Y si no me obedece, ya verá quién soy yo⁹³ (VARGAS LLOSA, 2012, p.347).

Observamos aqui que o Capitão não está mais argumentando para convencê-lo a esquecer a história do assassinato para o “bem de todos”, mas, a partir desse momento, ele usa do seu poder de ordenar, bem como do dever de Alberto obedecer ao comando de seu superior, uma vez que a desobediência custaria caro.

É nesse momento que o tenente Gamboa intervém, lembrando ao capitão que, de acordo com o regulamento, o cadete Fernández tem o direito de apresentar a denúncia e solicitar uma investigação. Essa atitude deixa o capitão coagido e este replica: “– ¿Va usted a enseñarme el reglamento, Gamboa? – No, claro que no, mi capitán. Pero si usted no quiere intervenir, yo mismo pasaré el parte al mayor. Es un asunto grave y creo que debe haber una investigación.”⁹⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 347). Gamboa mostra que, embora ele esteja subordinado ao capitão, há algo que está acima das hierarquias – que é o regulamento, e Gamboa, como bom militar, tem pleno conhecimento do regulamento – e certifica de que este seja obedecido. O tenente Gamboa dá seguimento à denúncia e é chamado pela segunda vez na sala do capitão, que, dessa vez, tenta subornar Gamboa, colocando em cheque a promoção do tenente.

⁹³ — Estamos de acordo? — disse o capitão, e seu rosto insinuou um sorriso. — Não, meu capitão — disse Alberto. — Não entendeu o que eu disse, cadete? — Não posso lhe prometer uma coisa dessas — disse Alberto. — Arana foi morto. — Se é assim — disse o capitão, com rudeza —, eu lhe ordeno que se cale e não volte a falar imbecilidades. E, caso não me obedeça, vai ver com quem está falando. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 274, tradução de Samuel Titan Jr.)

⁹⁴ — Agora você quer me ensinar o regulamento, Gamboa? — Não, claro que não, meu capitão. Mas, se o senhor não quiser intervir, eu mesmo entregarei o relatório ao major. O assunto é grave e é preciso abrir um inquérito. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 274, tradução de Samuel Titan Jr.)

-Dígame, teniente. -Sí, mi capitán. -¿Qué cree usted? -El capitán Garrido lo miraba con el ceño fruncido. Gamboa dudó antes de responder. -No sé, mi capitán -dijo- Es muy difícil saber. He comenzado la investigación. Quizá saque algo en claro. -No hablo de eso -dijo el capitán- Quiero decir, las consecuencias. ¿Ha pensado usted? -Sí -dijo Garriboa- Puede ser grave. -¿Grave? -El capitán sonrió- ¿Se ha olvidado que este batallón se halla a mi cargo, que la primera compañía está a sus órdenes? Pase lo que pase, los fregados seremos usted y yo. -He pensado también en eso, mi capitán -dijo Gamboa- Tiene usted razón. Y no crea que me hace gracia la idea. -¿Cuándo le toca ascender? -El próximo año. -A mí también -dijo el capitán”. Los exámenes serán fuertes, cada vez hay menos vacantes. Hablemos claro, Gamboa. Usted y yo tenemos excelentes fojas de servicio. Ni una sola sombra. Y nos harán responsables de todo. Ese cadete se siente apoyado por usted. Háblele. Convénczalo. Lo mejor es olvidarnos de este asunto⁹⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p.353-354).

O capitão mais uma vez age de maneira corrupta. A princípio, ele tentou convencer o seu subordinado menor, mais frágil, alegando que era uma acusação séria e que não teriam como provar nada. Consequentemente, o cadete Fernández seria expulso também, sairia prejudicado e decepcionaria sua família. Agora, ele tenta convencer o seu subordinado direto, com argumentos que dizem respeito a interesses pessoais – a promoção de ambos –, mesmo que seja para encobrir uma situação absurda, um crime. O tenente Gamboa, muito convicto do seu papel enquanto militar, encara o capitão e reproduz o discurso que aprendeu nas forças armadas:

⁹⁵ — Me diga uma coisa, tenente. — Sim, meu capitão. — O que você acha? — O capitão Garrido olhava-o com o cenho franzido. Gamboa hesitou antes de responder. — Não sei, meu capitão — disse. — É muito difícil saber. Já comecei a investigar. Quem sabe alguma coisa se esclareça. — Não é disso que estou falando — disse o capitão. — É das consequências. Já pensou nisso? — Sim — respondeu Gamboa. — A coisa pode ser grave. — Grave? — O capitão sorriu. — Esqueceu que este batalhão está sob o meu comando, que a primeira companhia está sob as suas ordens? Aconteça o que acontecer, somos eu e você que vamos nos ferrar. — Também pensei nisso, meu capitão — disse Gamboa. — O senhor tem razão. E não pense que eu estou achando graça. — Para quando é a sua promoção? — Ano que vem. — A minha também — disse o capitão. — As provas vão ser difíceis, há cada vez menos vagas. Vamos falar claro, Gamboa. Você e eu temos folhas de serviço excelentes. Nem uma única mancha. E vão nos responsabilizar por tudo. Esse cadete sente que tem o seu apoio. Converse com ele. Convença-o. O melhor é esquecer esse assunto. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 278-279, tradução de Samuel Titan Jr.).

Gamboa miró a los ojos al capitán Garrido. -¿Puedo hablarle con franqueza, mi capitán? -Es lo que estoy haciendo yo, Gamboa. Le hablo como a un amigo, no como a un subordinado. Gamboa dejó los partes de campaña en una repisa y dio unos pasos hacia el escritorio. -A mí me interesa el ascenso tanto como a usted, mi capitán. Haré todo lo posible por conseguir ese galón. Yo no quería ser destacado aquí, ¿sabe usted? Entre esos muchachos no me siento del todo en el Ejército. Pero si hay algo que he aprendido en la Escuela Militar, es la importancia de la disciplina. Sin ella, todo se corrompe, se malogra. Nuestro país está como está porque no hay disciplina, ni orden. Lo único-o que se mantiene fuerte y sano es el Ejército, gracias a su estructura, a su organización. Si es verdad que a ese muchacho lo mataron, si es verdad lo de los licores, la venta de exámenes y todo lo demás, yo me siento responsable, mi capitán. Creo que es mi obligación descubrir lo que hay de cierto en toda esa historia⁹⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p.354).

Notoriamente, Gamboa acredita no potencial do Exército como uma instituição séria e não corrompida, uma vez que na Escola Militar aprende-se a disciplina. Então, se os alunos estão indisciplinados, ele se sente responsável pelos desvios dos alunos em relação ao regulamento e por isso tem por dever descobrir a verdade. Isso se sustenta porque “sin ella, todo se corrompe, se malogra”, e Gamboa jamais se permitiria ser omissos em relação à falta de disciplina, que gera a corrupção, com a qual, na concepção de Gamboa, o Exército não coaduna.

Temos aqui Gamboa preocupado com o seu dever e, segundo Bakhtin (2010), o dever é uma atitude da consciência. Gamboa toma a responsabilidade pelo ato de julgar, e a escolha, a tomada de decisão é individual, mas a formação do juízo não. O juízo é um ato cognitivo histórico-individual. Assim, Gamboa é responsável pela sua atividade, pelo juízo desse ato.

⁹⁶ Gamboa encarou o capitão Garrido. — Posso falar com franqueza, meu capitão? — É o que estou fazendo, Gamboa. Estou falando como a um amigo, não a um subordinado. Gamboa deixou de lado os relatórios de campanha e deu alguns passos na direção da escrivaninha. — Estou tão interessado na promoção quanto o senhor, meu capitão. Farei todo o possível para conseguir os galões. Não queria ser destacado para cá, sabe? No meio desses garotos eu não me sinto de verdade no Exército. Mas, se há alguma coisa que eu aprendi na Escola Militar, é a importância da disciplina. Sem disciplina, tudo se corrompe, tudo se perde. Nosso país está como está porque não existe disciplina, nem ordem. A única instituição que continua forte e sadia é o Exército, graças à estrutura, à organização. Se é verdade que mataram esse garoto, se é verdade essa história de bebida, de comércio de provas e todo o resto, eu me sinto responsável, meu capitão. Creio que é minha obrigação descobrir o que há de verdade em tudo isso. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 279, tradução de Samuel Titan Jr.).

Não existe normas morais determinadas e válidas em si, mas existe o sujeito moral com uma determinada estrutura (não, obviamente, uma estrutura psicológica ou física), e é sobre ele que necessitamos nos apoiar: ele saberá em que consiste e em quando deve cumprir o seu dever moral ou, mais precisamente, o dever (porque não existe um dever especificamente moral) (BAKHTIN, 2010, p. 48).

Desse modo, veremos que Gamboa, que pensa e é responsável pelo ato do seu pensar, não tem lugar no juízo teoricamente válido que, nesse caso, é o juízo dos superiores. Assim, o juízo teoricamente válido é impenetrável para o seu ato, pelo qual é individualmente responsável. A partir daqui, é possível perceber que a norma nada mais é do que a forma verbal que notifica as condições de adequação que tem como objetivo uma finalidade determinada de controle. A norma, quando está sujeita a uma autoridade, não deixa espaço para o livre arbítrio, para o ato ético de Gamboa. Por isso, a partir desse momento, a norma passa a ser tratada com menos rigor, visto que quem é autoridade pode simplesmente passar por cima ou fazer pouco caso dela. Vejamos:

Usted exagera, Gamboa -dijo el capitán, algo sorprendido. Había comenzado a pasear por la habitación, como durante la entrevista con Alberto- Yo no digo echar tierra a todo. Lo de los exámenes y lo del licor hay que castigarlo, naturalmente. Pero no olvide tampoco que lo primero que se aprende en el Ejército es a ser hombres. Los hombres fuman, se emborrachan, tiran contra, culean. Los cadetes saben que si son descubiertos se les expulsa. Ya han salido varios. Los que no se dejan pescar son los vivos. Para hacerse hombres, hay que correr riesgos, hay que ser audaz. Eso es el Ejército, Gamboa, no sólo la disciplina. También es osadía, ingenio. Pero, en fin, podemos discutir sobre eso después. Lo que me preocupa ahora es lo otro. Es un asunto completamente imbécil. Pero aun así, si llega hasta el coronel, puede traernos serios perjuicios⁹⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p.354-355).

⁹⁷ — Você está exagerando, Gamboa — disse o capitão, um tanto surpreso. Começara a passear pela sala, como durante a entrevista com Alberto. — Não estou falando em enterrar tudo. O comércio de provas e a bebedeira têm que ser castigados, naturalmente. Mas não esqueça que a primeira coisa que se aprende no Exército é a ser homem. Os homens fumam, bebem, fogem, trepam. Os cadetes sabem que podem ser expulsos. Vários já voltaram para casa. Os que escapam são os espertos. Para virar homem, você precisa correr risco, ter ousadia. O Exército é isso também, Gamboa, não é só a disciplina. Também é ousadia, engenho. Bem, podemos falar disso mais tarde. O que me preocupa agora é outra coisa. É um assunto completamente imbecil. Mesmo assim, se chegar aos ouvidos do coronel, pode nos causar sérios prejuízos. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 280, tradução de Samuel Titan Jr.).

Quando Gamboa fala acerca da disciplina e da ordem que aprendeu no colégio militar, diz que a sua obrigação é descobrir a verdade, e o capitão o compara com um padre fanático. Insinua que devem, sim, castigar os cadetes pelos delitos internos, ou seja, os que não expõem o caráter também corrompido das forças armadas. Aqui, o discurso de que o Exército ensina a ser homem retorna, agora como justifica de que isso é a primeira tarefa do Exército, e, no ponto de vista machista do capitão, os homens “fumam, bebem, fogem, trepam”, mesmo que estejam violando o regulamento, e isso também seria um ensinamento do Exército, uma etapa do processo formativo da masculinidade. Desse modo, aqueles que burlam o regulamento mostram que têm ousadia e isso é também o que faz deles homens de verdade, mesmo que não exerçam a disciplina. Esse prisma do capitão exclui da classe “homens”, os que não são espertos, leia-se os que não se arriscam, os que não são astutos o suficiente para burlar as normas e também os que “não fumam, não bebem, não fogem e nem trepam”.

Dentro desse ambiente corrupto, o tenente Gamboa realmente age com o que Bakhtin chama de “Ato responsável”, ou seja, um passo intencional e transgressor. Fora de sincronia, desalinhado, sem nenhuma identificação semelhante, ou seja, denota singularidade. Logo, há uma impossibilidade de ser substituído, ao contrário do que eles são treinados para serem, um número dentre milhares facilmente descartáveis. Ao contrário disso, Gamboa decide, em seu dever, responder a partir do lugar que ocupa. Esse ato responsável, também confronta no sentido do “responsável” ser também responsivo, em que o sujeito responderá por ele. Bakhtin (2010) salienta a compreensão responsiva que ressalta a conexão entre compreensão e escuta a partir do pensamento participativo. Essa postura de Gamboa confronta a ideia de agir como máquina, ou animal irracional, que apenas executa. Seu ato expõe uma unicidade aberta a uma relação de alteridade consigo mesmo e com os outros.

Perdón, mi capitán -dijo Gamboa- Mientras yo no me dé cuenta, los cadetes de mi compañía pueden hacer todo lo que quieran, estoy de acuerdo con usted. Pero ya no puedo hacerme el desentendido, me sentiría cómplice. Ahora sé que hay algo que no marcha. El cadete Fernández ha venido a decirme nada menos que las tres secciones se

han estado riendo en mi cara todo el tiempo, que me han tomado el pelo a su gusto. -Se han hecho hombres, Gamboa -dijo el Capitán-. Entraron aquí adolescentes, afeminados. Y ahora, mírelos. -Yo voy a hacerlos más hombres -dijo Gamboa- Cuando termine la investigación, llevaré ante el Consejo de Oficiales a todos los cadetes de mi compañía si es necesario. El capitán se detuvo. -Parece usted uno de esos curas fanáticos -le dijo, levantando la voz-. ¿Quiere arruinar su carrera? -Un militar no arruina su carrera cumpliendo con su deber, mi capitán. - Bueno -dijo el capitán, reanudando su paseo-. Haga lo que quiera. Pero le aseguro que saldrá mal parado. Y, naturalmente, no cuente con mi apoyo para nada. -Naturalmente, mi capitán. Permiso⁹⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p.355).

O que vemos aqui são atos de indocilidade do tenente Gamboa, nada condizente com a instrução recebida no quartel. No Exército, anda-se conforme a marcha, e não em descompasso a ela. O natural é apenas obedecer, mesmo que em desconformidade com a verdade. É notório também que Gamboa preocupa-se com sua imagem perante os cadetes, com sua moral e sua identidade. Ou seja, uma postura pessoal, que revela um indivíduo com ego, que contesta o indivíduo numeral adestrado na instituição.

A partir do momento em que o tenente Gamboa introduz à sua atitude o pensamento participante – e não mais apenas o manipulado, indiferente, como a postura dos outros militares –, a sua vida na obra é mostrada de outra perspectiva. A face civil de Gamboa revela-se pela primeira vez, nas últimas páginas do quarto capítulo da segunda parte.

⁹⁸ — Perdoe, meu capitão — disse Gamboa. — Enquanto eu não souber de nada, os cadetes da minha companhia podem fazer o que bem quiserem, concordo com o senhor. Mas agora já não posso me fazer de desentendido, eu me sentiria cúmplice. Agora já sei que alguma coisa está fora do lugar. O cadete Fernández veio me contar, nada mais, nada menos, que as três seções estão rindo da minha cara o tempo todo, que fizeram pouco de mim até cansar. — Viraram homens, Gamboa — disse o capitão. — Entraram aqui adolescentes, efeminados. E, agora, olhe só para eles. — Pois vão ficar mais homens ainda — disse Gamboa. — Quando terminar a investigação, vou levar todos os cadetes da minha companhia ao Conselho de Oficiais, se preciso for. O capitão estacou. — Você está parecendo um desses padres fanáticos — disse ele, levantando a voz. — Quer arruinar a sua carreira? — Um militar não arruína sua carreira cumprindo o dever, meu capitão. — Bem — disse o capitão, retomando o vaivém. — Faça o que quiser. Mas posso lhe assegurar que vai se dar mal. E, naturalmente, não conte com o meu apoio para nada. — Naturalmente, meu capitão. Com licença. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 280, tradução de Samuel Titan Jr.).

Gamboa saludó y salió. Fue a su cuarto. Sobre el velador había una foto de mujer. Era de antes que se casaran. Él la había conocido en una fiesta, cuando todavía estaba en la Escuela. La foto había sido tomada en el campo, Gamboa no sabía en qué lugar. Ella era más delgada en ese tiempo y llevaba los cabellos sueltos. Sonreía bajo un árbol y al fondo se divisaba un río. Gamboa la estuvo contemplando unos segundos y luego continuó el examen de los partes y papeletas de castigo. Después, revisó cuidadosamente las libretas de notas. Poco antes del mediodía, regresó al patio. Dos soldados barrían la cuadra de la primera sección. Al verlo entrar, se cuadraron ⁹⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.355-456).

A partir dessa citação, observamos um Gamboa até então desconhecido, sentimental, que pensa em sua esposa e que inclusive tem uma foto dela em sua mesa para fugir um pouco da rotina do quartel, tanto que ele a contempla e, após alguns segundos, volta a examinar os relatórios e, posteriormente, ao pátio. Assim, o que vemos é realização de dois mundos, no contexto bakhtiniano, o mundo da vivência, da vida vivida, e o mundo da cultura – e aqui faremos uma adaptação, uma analogia para sermos mais exatos, chamaremos de o mundo civil e o mundo militar, o macro e o micro. No primeiro, o indivíduo é projetado a partir de suas singularidades, da sua insubstituibilidade que dizem respeito ao afeto, às relações privadas, nos relacionamentos de amor e amizade. No segundo, entra em questão o sujeito coletivo, sempre de modo não participativo.

Nesse sentido, vemos que existem dois mundos em que os sujeitos exercem papéis diferentes e existem de formas diferentes. No mundo macro, fora da farda, as pessoas têm mais liberdade, são sujeitos que decidem. É dentro do mundo vivido que o indivíduo pensa, atua e escolhe, que assume a “responsabilidade moral”, assim como Gamboa. No mundo do quartel, Gamboa deveria acatar a vontade dos seus superiores,

⁹⁹ Gamboa bateu continência e saiu. Foi para seu quarto. Sobre a mesa de cabeceira havia uma foto de mulher. Era de antes do casamento. Ele a conhecera numa festa, quando ainda estava na Escola Militar. A foto fora tirada no campo, Gamboa não sabia em que lugar. Era mais magra naquela época e usava os cabelos soltos. Sorria sob uma árvore, e ao fundo se via um rio. Gamboa contemplou-a por alguns segundos e então continuou a examinar os relatórios e punições. Depois revisou cuidadosamente os boletins. Pouco antes do meio-dia, voltou ao pátio. Dois soldados varriam o alojamento da primeira seção. Perfilaram-se assim que o viram entrar. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 280-281, tradução de Samuel Titan Jr.).

mas a sua “responsabilidade moral”, sem álibe, que torna o seu ato intransferível, não está subjulgada ao mundo das hierarquias, que interdita as singularidades. Aqui, ela não pode manifestar o seu poder. A partir desse ato de consciência, Gamboa começa a aparecer em sua outra face, mais humano e menos robotizado. No momento em que ele vai conversar com Jaguar, ao chegar, o cadete está dormindo e Gamboa se surpreende com a própria atitude.

Además, su rostro escapaba a la generalidad: la mayoría de los cadetes tenían la piel oscura y las facciones angulosas. Gamboa veía una cara blanca, los cabellos y las pestañas parecían rubios. Estiró la mano y la puso en el hombro del Jaguar. Se sorprendió a sí mismo: su gesto carecía de energía; lo había tocado suavemente, como se despierta a un compañero. Sintió que el cuerpo del Jaguar se contraía bajo su mano, su brazo retrocedió por la violencia con que el cadete se incorporaba, pero luego escuchó el golpe de los tacones: había sido reconocido y todo volvía a ser normal. -Siéntese -dijo Gamboa- Tenemos mucho que hablar¹⁰⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p.364).

Nessa passagem, Gamboa age como uma pessoa afetuosa, totalmente diferente da sua postura enquanto militar, não só em seu ato, mas até mesmo no ato de observar as feições do cadete. No mundo militar, esses detalhes não são observados, os cadetes são apenas números e rostos que se confundem com os outros. Outra personagem que também é indócil é o cadete Jaguar: diferente dos outros militares, e semelhante ao tenente Gamboa em suas últimas atitudes, ele enfrenta os superiores. Na conversa, Gamboa pergunta o motivo de ele ter matado Arana, e Jaguar irreverente responde:

¹⁰⁰ Quando se achavam diante de um superior, os soldados e cadetes endureciam o rosto; mas esse cadete não sabia que ele estava ali. Além disso, o rosto escapava ao costumeiro: a maioria dos cadetes tinha a pele escura e as feições angulosas. Gamboa via uma cara branca, os cabelos e as pestanas pareciam loiros. Esticou a mão e tocou o ombro do Jaguar. Ficou surpreso consigo mesmo: o gesto carecia de energia; tocara-o suavemente, como quem desperta um colega. Sentiu que o corpo do Jaguar se contraía sob sua mão, seu braço recuou diante da violência com que o cadete se levantava, mas logo escutou a batida dos calcanhares: fora reconhecido e tudo voltava ao normal. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 287, tradução de Samuel Titan Jr.).

¿Es usted muy hombre? -dijo el Jaguar. Se había incorporado. Su voz temblaba-. Si es usted tan hombre, quítese los galones. Yo no le tengo miedo. Gamboa, instantáneo como un relámpago, estiró el brazo y lo cogió del cuello de la camisa a la vez que con la otra mano lo arrinconaba contra la pared. Antes que el Jaguar comenzara a toser, Gamboa sintió un aguijón en el hombro; al intentar golpearlo, el Jaguar había rozado su codo y el puño se detuvo a medio camino. Lo soltó y retrocedió un paso. -Podría matarte -dijo- Estoy en mi derecho. Soy tu superior y has querido golpearme. Pero el Consejo de oficiales se va a encargar de ti. -Quítese los galones -dijo el Jaguar-. Usted puede ser más fuerte, pero no le tengo miedo¹⁰¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.367-368).

Apesar de Gamboa tentar arrancar uma confissão, Jaguar se mantém firme, destemido e irreverente. Podemos fazer também um paralelo entre Jaguar e Gamboa. Uma vez que o ato de Jaguar também partiu de sua consciência, este fez uma escolha independente de ordens; ele se autodeterminou a assassinar o Escravo.

Gamboa, então, faz o relatório chegar ao major, e este, do mesmo modo que o capitão, quer omitir o caso. Como sua patente é maior, Gamboa tem bem menos espaço para falar, e a ridicularização do seu discurso é feita sem medos. A fala do major é totalmente ameaçadora e incisiva desde o início.

-Buenos días -dijo el mayor, con una voz que la irritación llenaba de altibajos-. Estoy muy sorprendido, Gamboa. Vamos a ver, usted es un oficial destacado, sus superiores lo estiman. ¿Cómo se le ha ocurrido pasar este parte? Ha perdido el juicio, hombre, esto es una bomba. Una verdadera bomba. -Es verdad, mi mayor -dijo Gamboa. El capitán lo miraba, masticando furiosamente- Pero el asunto escapa ya a mis atribuciones. He averiguado todo lo que he podido. Sólo el Consejo de Oficiales... -¿Qué? -lo interrumpió el mayor- ¿Cree que el Consejo va a reunirse para examinar esto? No diga tonterías, hombre. El Leoncio Prado es un colegio, no vamos a permitir un escándalo así. En realidad,

¹⁰¹ — Você é muito macho? — disse o Jaguar. Levantara-se. A voz tremia. — Se é macho mesmo, tire os galões, que eu não tenho medo. Gamboa, rápido como um relâmpago, esticou o braço e segurou o Jaguar pelo colarinho, ao mesmo tempo que, com a outra mão, encurralava-o contra a parede. Antes que o Jaguar começasse a tossir, Gamboa sentiu uma ferroadada no ombro; ao tentar esmurrá-lo, o Jaguar acertara seu cotovelo e o golpe ficou a meio caminho. Gamboa o soltou e retrocedeu um passo. — Podia matar você — disse. — Estaria no meu direito. Sou seu superior e você tentou me agredir. Mas o Conselho de Oficiais vai se encarregar de você. — Tire os galões — disse o Jaguar. — Você pode até ser mais forte, mas medo eu não tenho. (VARGAS LLOSA, 2013, p.290, tradução de Samuel Titan Jr.).

algo anda mal en su cabeza, Gamboa. ¿Piensa de veras que voy a dejar que este parte llegue al Ministerio? ¹⁰² (VARGAS LLOSA, 2012, p.373).

No trecho anterior, o Major deixa claro que, independente das razões de Gamboa, ele não deixará que esse relatório chegue ao Ministério. Como a autoridade militar dentro do Leoncio Prado é o Major, encarregado da totalidade das vidas ali presentes de maneira contínua e permanente, ele exige obediência incondicional. Na verdade, ele nem pondera que esse relatório seja encaminhado. Aqui se exerce a governamentalidade política, as razões da instituição, ou melhor, o juízo institucional, gera uma razão política no sentido de uma manipulação racional dos juízos de valores. Para a instituição, esse escândalo seria absurdo, catastrófico. Então, do ponto de vista governamental, seria inapropriado tal relatório, criando um novo juízo sobre esse ato, o do absurdo.

-La acusación es imbécil, absurda -estalló el mayor- Y usted no debió prestarle la menor importancia. Son cosas de niños y nada más. ¿Cómo ha podido dar crédito a esa historia fantástica? jamás pensé que fuera tan ingenuo, Gamboa. -Es posible que usted tenga razón, mi mayor. Pero permítame hacerle una observación. Yo tampoco creía que se robaban los exámenes, que había bandas de ladrones, que metían al colegio naipes, licor. Y todo eso lo he comprobado personalmente, mi mayor. -Eso es otra cosa -dijo el mayor-. Es evidente que en el quinto año se burla la disciplina. No cabe ninguna duda. Pero en este caso los responsables son ustedes. Capitán Garrido, el teniente Gamboa y usted se van a ver en apuros. Los muchachos se los han comido vivos. Veremos la cara del coronel cuando sepa lo que pasa en las cuadras. No puedo hacer nada, tengo que pasar el parte y poner en orden las cosas. Pero -el mayor intentó nuevamente morderse el bigote-, lo otro es inadmisibile y absurdo. Ese muchacho se pegó un tiro por error. El asunto está liquidado. -Perdón, mi mayor -dijo Gamboa- No se comprobó que él mismo se matara. -¿No? -El mayor fulminó a Gamboa

¹⁰² — Bom dia — disse o major, com uma voz que a irritação fazia tremular. — Estou muito surpreso, Gamboa. Vamos ver, você é um oficial destacado, conta com a estima de seus superiores. O que lhe deu na cabeça para escrever um relatório assim? Você perdeu o juízo, homem, isto aqui é uma bomba. Uma verdadeira bomba. — É verdade, meu major — disse Gamboa. O capitão o observava, mastigando furiosamente. — Mas o assunto vai além das minhas atribuições. Averigüei tudo que podia. Agora só o Conselho de Oficiais... — Como é? — interrompeu o major. — Você acha que o Conselho de Oficiais vai se reunir para examinar uma coisa dessas? Não diga bobagem, homem. O Leoncio Prado é um colégio, não vamos permitir um escândalo assim. Acho até que você não está bem da cabeça, Gamboa. Acha mesmo que eu vou permitir que um relatório destes chegue ao Ministério? (VARGAS LLOSA, 2013, p.294, tradução de Samuel Titan Jr.)

con los ojos-. ¿Quiere que le muestre el parte sobre el accidente? -El coronel nos explicó la razón de ese parte, mi mayor. Era para evitar complicaciones. -¡Ah! -dijo el mayor, con un gesto triunfal-. Justamente. ¿Y para evitar complicaciones hace usted ahora un informe lleno de horrores?¹⁰³ (VARGAS LLOSA, 2012, p.374-375).

Nesse trecho, observamos, mais uma vez, atitudes corrompidas – que visam encobrir um crime cometido dentro do quartel, o que certamente seria um escândalo caso chegasse à sociedade –, ganhando forças dentro do quartel. Quanto mais o caso anda, mais certeza o tenente Gamboa tem de que ele está sozinho ao lado apenas de um cadete em busca da verdade e da justiça. As tão ovacionadas ordem, disciplina, verdade dentro da instituição estão apenas presente em um discurso cínico e adestrador. Mais uma vez, o tenente Gamboa tenta justificar que a história do crime é muito mais coerente, levando em consideração que a bala veio de trás segundo os próprios médicos, mas que, antes, ele acreditava se tratar de um acidente e, por isso, aceitou proteger o nome da instituição. Agora, porém, se tratando de um crime, tudo muda. O Major responde que a opinião de Gamboa não importa, e quando Gamboa o lembra de sua obrigação de levar o relatório, igualmente fez com o Capitão Garrido, o Major o ameaça e diz que ele encontrou um inimigo perigoso. Juntamente com o encaminhamento do relatório do Capitão Gamboa, o Major enviaria também o seu próprio relatório, expondo o comportamento do tenente perante os seus superiores.

¹⁰³ — A acusação é imbecil, absurda — explodiu o major. — Você não devia ter prestado a menor atenção. Isso é coisa de garotos, e só. Como foi dar crédito a uma história fantástica dessas? Nunca pensei que fosse tão ingênuo, Gamboa. — É possível que o senhor tenha razão, meu major. Mas permita-me uma observação. Eu também não acreditava que houvesse roubo de provas, bandos de ladrões, carteados e bebedeiras. E comprovei tudo pessoalmente, meu major. — Isso é outra coisa — disse o major. — É óbvio que o quinto ano burla a disciplina. Não há a menor dúvida. Mas, no caso, os responsáveis são vocês. Capitão Garrido, você e o tenente Gamboa vão ficar em apuros. Os rapazes passaram a perna em vocês. Quero só ver a cara do coronel quando souber o que acontece nos alojamentos. Não posso fazer nada, tenho que entregar o relatório e pôr ordem nas coisas. Mas — o major tentou novamente morder o bigode — o outro negócio é inadmissível e absurdo. Aquele rapaz se matou por acidente. O assunto está liquidado. — Perdão, meu major — disse Gamboa. — Não ficou comprovado que ele mesmo se matou. — Ah, não? — O major fulminou Gamboa com os olhos. — Quer que eu lhe mostre o relatório sobre o acidente? — O coronel nos explicou a razão de ser desse relatório, meu major. Era para evitar complicações. — Ah! — disse o major, com um gesto de triunfo. — Justamente. E, para evitar complicações, você resolve redigir um informe cheio de horrores? (VARGAS LLOSA, 2013, p.294-295, tradução de Samuel Titan Jr.).

Observamos que o discurso do poder produz a sua verdade por meio de uma teia de ameaças que só cresce. Posteriormente, o caso chega ao coronel, que já não procura Gamboa, mas a parte mais fraca da pirâmide, o cadete. Na conversa, é a primeira vez que perguntam o nome completo de Alberto. Nota-se uma preocupação não com quem ele é, mas de que linhagem é, uma vez que, se ele tivesse parentesco com algum militar de posto importante, o tratamento e o defecho deveriam ser outros. Alberto responde que é Alberto Fernández Temple. Imediatamente, o Coronel questiona o que ele é do general Temple. A voz não era ameaçadora, apenas fria. Quando Alberto explica que não tem nenhum vínculo, que provavelmente o general é dos Temple de Piura e ele dos de Moquegua, a voz do coronel já conquista gravidade. O coronel logo inicia uma série de ameaças, e coloca a soberania do colégio em transformar meninos em homens. Pronuncia um discurso que, de imediato, questiona a formação de Alberto como homem, já que, para fazer uma acusação, é preciso racionalmente apresentar provas e, ao contrário de Alberto, o Exército já havia “provado” que a bala saiu da arma do cadete Arana. Então, pediu para que Alberto apresentasse as suas provas. Quando Alberto afirma que não tem provas e que acreditou estar cumprindo com o seu dever ao fazer a denúncia, o coronel faz um discurso categoricamente cínico:

-Mi coronel, yo pensé que mi deber... -¡Ah! -prosiguió el coronel-. ¿Así que se trata de una broma? Me parece muy bien. Usted tiene derecho a divertirse, por lo demás el humor revela juventud, es muy saludable. Pero todo tiene un límite. Está en el Ejército, cadete. No puede reírse de las Fuerzas Armadas, así no más. Y no sólo en el Ejército. Figúrese que en la vida civil también se pagan caras estas bromas. Si usted quiere acusar a alguien de asesino, tiene que apoyarse en algo, ¿cómo diré?, suficiente. Eso es, pruebas suficientes. Y usted no tiene ninguna clase de pruebas, ni suficientes ni insuficientes, y viene aquí a lanzar una acusación fantástica, gratuita, a echar lodo a un compañero, al colegio que lo h-a formado. No nos haga creer que es usted un topo, cadete. ¿Qué cosa cree que somos nosotros, ah? ¿imbéciles, débiles mentales, o qué? ¿Sabe usted que cuatro médicos y una comisión de peritos en balística comprobaron que el disparo que costó la vida a ese infortunado cadete salió de su propio fusil? ¿No se le ocurrió pensar que sus superiores, que tienen más experiencia y más responsabilidad que usted, habían hecho una minuciosa investigación sobre esa muerte? Alto, no diga nada, déjeme terminar. ¿Se le ocurre que íbamos a quedarnos muy tranquilos después de ese accidente, que no íbamos a

indagar, a averiguar, a descubrir los errores, las faltas que lo originaron? ¿Usted cree que los galones le caen a uno del cielo? ¿Cree usted que los tenientes, los capitanes, el mayor, el comandante, yo mismo, somos una recua de idiotas, para cruzarnos de brazos cuando muere un cadete en esas circunstancias? Esto es verdaderamente bochornoso, cadete Fernández. Bochornoso por no decir otra cosa. Piense un instante y respóndame. ¿No es algo bochornoso? -Sí, mi coronel -dijo Alberto y al instante se sintió aliviado¹⁰⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 385).

Nesse discurso, o coronel faz uma série de questionamentos sobre a integridade dos militares envolvidos no caso. As hipóteses que ele colocou como sendo absurdas perante o cadete encurralado é exatamente o retrato do que acontece dentro da instituição militar, já que todos, os oficiais, os médicos, o capitão, o major, o comandante e o próprio coronel não fizeram absolutamente nada para investigar o caso. Em nenhum momento, importaram-se com a morte de um cadete dentro da instituição. Suas únicas preocupações eram de ordem pessoal ou com o intuito de encobrir o crime para não colocar o nome da escola e, conseqüentemente, do Exército em perigo.

Após fazer Alberto se sentir extremamente ridículo e confessar que a postura dele era uma afronta vergonhosa ao Exército, o coronel o humilha, dizendo que a mente dele era muito inventiva. Como garantia de que ele não iria retomar essa história posteriormente, o coronel o manda pegar uns papéis. Afirma que, infelizmente, o cadete não reconheceu que a sua ação era vexaminosa e que foi preciso a intervenção dele

¹⁰⁴ — Meu coronel, eu pensei que o meu dever... — Ah! — prosseguiu o coronel. — Quer dizer que tudo isso é uma brincadeira? Muito bem. Você tem o direito de se divertir, humor é sinal de juventude, de saúde. Mas tudo tem limite. Você está no Exército, cadete. Não pode rir das Forças Armadas, sem mais nem menos. E não só no Exército. Lembre que essas brincadeiras custam caro na vida civil também. Se quer acusar alguém de assassinato, tem que se apoiar em alguma coisa, digamos, suficiente. Provas suficientes. Você não tem nenhum tipo de prova, nem suficiente nem insuficiente, e vem aqui lançar uma acusação fantasiosa, gratuita, vem jogar lama num colega, no colégio que o formou. Não me faça crer que você é uma toupeira, cadete. O que pensa que somos, hein? Imbecis, débeis mentais, o quê? Sabia que quatro médicos e uma comissão de peritos em balística comprovaram que o disparo que custou a vida àquele pobre cadete saiu do próprio fuzil dele? Não lhe ocorreu que os seus superiores, que têm mais experiência e mais responsabilidade que você, fizeram uma investigação minuciosa sobre aquela morte? Alto, não diga nada, quero terminar. Ou você achou que íamos ficar bem sossegados depois daquele acidente, que não íamos indagar, averiguar, descobrir os erros, as falhas que o originaram? Você acha que estes galões caem do céu? Acha que os tenentes, os capitães, o major, o comandante, eu mesmo somos uma manada de idiotas para ficarmos de braços cruzados quando um cadete morre em circunstâncias assim? Tudo isto é realmente vexaminoso, cadete Fernández. Vexaminoso, para não dizer outra coisa. Pense um instante e me diga. Não é vexaminoso? — Sim, meu coronel — disse Alberto e imediatamente sentiu-se aliviado. (VARGAS LLOSA, 2013, p.304-305, tradução de Samuel Titan Jr.)

para que Alberto pensasse melhor no assunto. O Coronel afirma que Alberto estava sendo a primeira vítima da “máquina infernal” que ele mesmo movimentou. Logo, o coronel entregou uns papéis nas mãos do cadete: tratava-se dos romancinhos que Alberto vendia para comprar cigarros. Nesse momento, Alberto se sente tão humilhado como no batismo dos cachorros:

Alberto pensó súbitamente, en el bautizo de los perros. Por primera vez, después de tres años, sentía esa sensación de impotencia y humillación radical que había descubierto al ingresar al colegio. Sin embargo, ahora era todavía peor: al menos, el bautizo se compartía. -He dicho que lea -repitió el coronel. Alberto leyó, haciendo un gran esfuerzo. Su voz era débil y se cortaba por momentos: "tenía unas piernas muy grandes y muy peludas y unas nalgas tan enormes que más parecía un animal que una mujer, pero era la puta más solicitada de la cuarta cuadra, porque todos los viciosos iban donde ella". Se calló. Tenso, esperaba que la voz del coronel le ordenara continuar. Pero el coronel permanecía callado. Alberto sentía una fatiga profunda. Como los concursos en la cueva de Paulino, la humillación lo agotaba físicamente, ablandaba sus músculos, oscurecía su cerebro.¹⁰⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p.385).

O coronel hipocritamente afirma que os papéis desonram o Colégio, que Alberto era um pervertido e que a ação dele merecia expulsão, mas que, em nome da instituição, ele daria uma segunda chance, fazendo-o retirar a acusação, de modo que o capitão Gamboa não poderia dar continuidade ao caso. O cadete, completamente docilizado pelo uso abusivo do poder, cede aos caprichos do coronel, abaixa a cabeça como o culpado e o Exército mantém a postura do bom pai que sabe perdoar.

-Cadete Fernández Temple -dijo el coronel con voz grave. Alberto levantó la cabeza-. ¿Está usted arrepentido? -Sí, mi coronel -repuso Alberto, sin vacilar. -Yo soy un hombre con sensibilidad -dijo el coronel-. Y estos papeles me avergüenzan. Son una afrenta sin nombre para el

¹⁰⁵ Alberto lembrou subitamente o batismo dos cachorros. Pela primeira vez, depois de três anos, experimentava aquela sensação de impotência e humilhação radical que descobrira ao ingressar no colégio. Mas isto era pior: pelo menos o batismo era compartilhado. — Mandei ler — repetiu o coronel. Alberto leu, com muito esforço. Sua voz era débil e entrecortada: “Tinha as pernas tão grandes e peludas e o traseiro tão enorme que parecia mais animal que mulher, mas era a puta mais procurada da quarta quadra, todos os tarados iam atrás dela.” Calou-se. Tenso, esperava que a voz do coronel mandasse continuar. Mas o coronel continuava calado. Alberto sentiu um cansaço profundo. (VARGAS LLOSA, 2013, p.306, tradução de Samuel Titan Jr.).

colegio. Míreme, cadete. Usted tiene una formación militar, no es un cualquiera. Pórtese como un hombre. ¿Comprende lo que le digo? -Sí, mi coronel. -¿Hará todo lo necesario para enmendarse? ¿Tratará de ser un cadete modelo? _Sí, mi coronel. -Ver para creer -dijo el coronel- Estoy cometiendo una falta, mi deber me obliga a echarlo a la calle en el acto. Pero, no por usted, sino por la institución que es sagrada, por esta gran familia que formamos los leoncioprados, voy a darle una última oportunidad. Guardaré estos papeles y lo tendré en observación. Si sus superiores me dicen, a fin de año, que usted ha respondido a mi confianza, si hasta entonces su foja está limpia, quemaré estos papeles y olvidaré esta escandalosa historia. En caso contrario, si comete una infracción (una sola bastaría, ¿me comprende?), le aplicaré el reglamento, sin piedad. ¿Entendido? -Sí, mi coronel. -Alberto bajó los ojos y añadió: -Gracias, mi coronel. -¿Se da usted cuenta de lo que hago por usted? -Sí, mi coronel. -Ni una palabra más. Regrese a su cuadra y pórtese como es debido. Sea un verdadero cadete leoncioprado, disciplinado y responsable. Puede retirarse. Alberto se cuadró y dio media vuelta. Había dado tres pasos hacia la puerta cuando lo detuvo la voz del coronel: -Un momento, cadete. Por supuesto, usted guardará la más absoluta reserva sobre lo que se ha hablado aquí. La historia de los papeles, la ridícula invención del asesinato, todo. Y no vuelva a buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro. La próxima vez, antes de jugar al detective, piense que está en el Ejército, una institución donde los superiores vigilan para que todo sea debidamente investigado y sancionado. Puede irse. Alberto volvió a hacer sonar los tacones y salió¹⁰⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p.390-391).

O discurso do poder, em sua forma de humilhação, é tão ameaçador que faz com que Alberto, que tinha plena convicção do assassinato de seu amigo, sintasse

¹⁰⁶ — Cadete Fernández Temple — disse o coronel com voz grave. Alberto levantou a cabeça. — Está arrependido? — Sim, meu coronel — respondeu Alberto, sem vacilar. — Eu sou um homem suscetível — disse o coronel. — E estes papéis me envergonham. São uma afronta sem nome para o colégio. Olhe para mim, cadete. Você tem uma formação militar, não é um qualquer. Comporte-se feito homem. Está me entendendo? — Sim, meu coronel. — Vai fazer tudo o que for necessário para se corrigir? Vai ser um cadete modelo? — Sim, meu coronel. — É ver para crer — disse o coronel. — Estou cometendo uma infração, meu dever me obriga a expulsá-lo no ato. Mas, não por você, mas por uma instituição que é sagrada, por esta grande família que nós, leoncio-pradinos, formamos, vou lhe dar uma última chance. Vou guardar estes papéis e vou mantê-lo sob vigilância. Se os seus superiores me disserem, no fim do ano, que você correspondeu a minha confiança, se até então a sua folha estiver limpa, vou queimar estes papéis e vou esquecer esta história escandalosa. Caso contrário, caso você cometa alguma infração (basta uma, está me entendendo?), vou aplicar o regulamento, sem piedade. Entendido? — Sim, meu coronel. — Alberto baixou os olhos e acrescentou: — Obrigado, meu coronel. — Você se dá conta do que estou fazendo por você? — Sim, meu coronel. — Nem uma palavra mais. Volte para o alojamento e comporte-se como deve. Seja um verdadeiro cadete leoncio-pradino, disciplinado e responsável. Pode se retirar. Alberto prestou continência e deu meia-volta. Dera três passos até a porta quando foi detido pela voz do coronel. — Um momento, cadete. É claro que você manterá a mais absoluta reserva sobre o que se disse aqui. A história dos papéis, esse assassinato ridículo, tudo. E não volte a procurar pelos em ovo. Na próxima vez, antes de brincar de detetive, lembre que está no Exército, uma instituição em que os superiores cuidam para que tudo seja investigado e punido. Pode ir. Alberto tornou a bater os calcanhares e saiu (VARGAS LLOSA, 2013, p.307-308, tradução de Samuel Titan Jr.).

verdadeiramente culpado pela acusação “infundada”, sem provas. Podemos observar que Alberto ainda agradece ao coronel, como se ele realmente tivesse feito um favor ao cadete. Aqui Alberto está novamente docilizado. As suas respostas, as suas convicções estão no âmbito da verdade produzida pela instituição, a verdade produzida sob o controle das autoridades, do aparelho do poder autoritário. O adestramento do cadete Fernández foi refeito, mais uma vez, por meio da violência psicológica.

Gamboa, ao retornar, avisa ao capitão que apague o registro, e o coronel, aliviado, diz, exultante, que nem registrou, pois já sabia que seria em vão. Isso denota a normalidade que a corrupção e o desdém com a vida de um cadete acontecem dentro da instituição militar a ponto de o coronel nem registrar a denúncia. No diálogo, o capitão provoca Gamboa, questionando quem estava com a razão. Gamboa afirma que fez apenas a sua obrigação. Logo, o capitão diz que Gamboa tem mania de regulamento. Essa postura do capitão denuncia que, mesmo que o código e as normas existam, só devem ser usados quando convém. Desse modo, no Exército, assim como na sociedade, os homens também são facilmente corrompidos.

-¿Quién tenía razón? -preguntó el capitán, a boca de jarro, con una expresión de triunfo-. ¿Usted o yo? -Era mi obligación - dijo Gamboa. - Usted tiene un empacho de reglamentos -dijo el capitán-. No lo critico, Gamboa, pero en la vida hay que ser práctico. A veces, es preferible olvidarse del reglamento y valerse solo del sentido común. -Yo creo en los reglamentos -dijo Gamboa-. Le voy a confesar una cosa. Me los sé de memoria. Y sepa que no me arrepiento de nada. [...] -Todos creemos en el reglamento -dijo el capitán-. Pero hay que saber interpretarlo. Los militares debemos ser, ante todo, realistas, tenemos que actuar de acuerdo con las circunstancias. No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes, Gamboa, sino al revés, adaptar las leyes a las cosas. -La mano del capitán Garrido revoloteó en el aire, inspirada: -Si no, la vida sería imposible. La terquedad es un mal aliado. ¿Que va a ganar habiendo sacado la cara por ese cadete? Nada, absolutamente nada, salvo perjudicarse. Si me hubiera hecho caso, el resultado sería el mismo y se habría ahorrado muchos problemas. No crea que me alegro. Usted sabe que yo lo estimo. Pero el mayor está furioso y tratará de fregarlo. El coronel también debe estar muy disgustado. -Bah -dijo Gamboa, con desgano-. ¿Que pueden hacerme? Además, me importa muy poco. Tengo la conciencia limpia. -Con la conciencia limpia se gana el cielo -dijo el capitán, amablemente-, pero no siempre los galones. En

todo caso, yo haré todo lo que esté en mis manos para que esto no lo afecte¹⁰⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 402-403).

Após sair da sala do capitão, Gamboa tem uma certeza: não quer que seu filho seja militar. Essa afirmação denuncia que o homem que mais confiava na instituição militar não confia mais nela enquanto formadora de sujeitos.

Até então, Alberto e Jaguar estão presos esperando a liberação do tenente Gamboa, mas, pelo fato de todas as celas estarem cheias, os dois se metem em uma briga, já que ficaram na mesma sala. Alberto fica desfigurado. Enquanto estava na enfermaria fazendo os curativos, Alberto faz uma comparação entre Jaguar e o coronel, o capitão, apontando todos como cúmplices. Essa comparação é sagaz, uma vez que Jaguar representa o delinquente da sociedade, e aqui ele é comparado às autoridades militares de maior hierarquia, traçando um paralelo entre a sociedade e o quartel. O Poeta e Jaguar, antes de serem liberados, vão para uma reunião com o tenente Gamboa:

Gamboa se puso de pie. Era evidente que se sentía incómodo, que la entrevista lo disgustaba. -El cadete Fernández presentó una denuncia contra usted, ya sabe sobre qué. Las autoridades estiman que la acusación carece de fundamento. -Hablaba con lentitud, buscando fórmulas impersonales y economizando palabras; por momentos su

¹⁰⁷ — Quem estava com a razão? — perguntou o capitão à queimaroupa, com uma expressão de triunfo. — Você ou eu? — Era minha obrigação — disse Gamboa. [...] — Você tem mania de regulamento — disse o capitão. — Não estou criticando, Gamboa, mas é preciso ser prático na vida. Às vezes, é preferível esquecer o regulamento e usar apenas o bom senso. — Eu acredito em regulamentos — disse Gamboa. — Vou confessar uma coisa. Eu sei o regulamento de cor. E devo dizer que não me arrependo de nada.. — Todos nós acreditamos no regulamento — disse o capitão. — Mas é preciso saber interpretar. Antes de mais nada, nós militares temos que ser realistas, temos de agir conforme as circunstâncias. Não se pode forçar as coisas para que coincidam com as leis, Gamboa, ao contrário, é preciso adaptar as leis às coisas. — A mão do capitão Garrido revolteou no ar, inspirada. — Se não, a vida seria impossível. A teimosia é um mau aliado. O que você ganha dando a cara a tapa por esse cadete? Nada, absolutamente nada, só vai se prejudicar. Se tivesse me ouvido, o resultado seria o mesmo e você teria economizado muitos problemas. Não vá pensar que estou achando graça. Sabe muito bem que eu tenho estima por você. Mas o major está furioso e vai querer ferrar com você. O coronel também deve estar muito aborrecido. — Bah — disse Gamboa, com desânimo. — O que podem fazer comigo? Além do mais, não me importa. Estou de consciência limpa. — De consciência limpa se chega ao céu — disse o capitão, amavelmente —, mas nem sempre aos galões. De todo modo, vou fazer tudo que estiver ao meu alcance para que essa história não o afete (VARGAS LLOSA, 2013, p.318, tradução de Samuel Titan Jr.).

boca se contraía en un rictus que prolongaba sus labios en dos pequeños surcos- No debe hablarse más de este asunto, ni aquí ni, por supuesto, afuera. Se trata de algo perjudicial y enojoso para el colegio. Puesto que el asunto ha terminado, ustedes se incorporan desde ahora a su sección y guardarán la discreción más absoluta. La menor imprudencia será castigada severamente. El coronel en persona me encarga advertirles que las consecuencias de cualquier indiscreción caerán sobre ustedes. El Jaguar había escuchado a Gamboa con la cabeza baja. Pero cuando el oficial se calló, levantó los ojos hacia él. - ¿Ve usted, mi teniente? Yo se lo dije. Era una calumnia de este soplón. - Y señaló a Alberto con desprecio. -No era una calumnia -dijo Alberto- Eres un asesino. -Silencio -dijo Gamboa- ¡Silencio, mierdas! Automáticamente, Alberto y el Jaguar se incorporaron. -Cadete Fernández -dijo Gamboa- Hace dos horas, delante de mí, retiró usted todas las acusaciones contra su compañero. No puede volver a hablar de ese asunto, bajo pena de un gravísimo castigo. Que yo mismo me encargaré de aplicar. Me parece que le he hablado claro. -Mi teniente - balbuceó Alberto- Delante del coronel, yo no sabía, mejor dicho no podía hacer otra cosa. No me daba chance para nada. Además... -Además -lo interrumpió Gamboa-, usted no puede acusar a nadie, no puede ser juez de nadie. Si yo fuera director del colegio, ya estaría en la calle. Y espero que en el futuro suprima ese negocio de los papeluchos pornográficos si quiere terminar el año en paz. -Sí, mi teniente. Pero eso no tiene nada que ver. Yo... -Usted se ha retractado ante el coronel. No vuelva a abrir la boca. -Gamboa se volvió hacia el Jaguar- En cuanto a usted, es posible que -no tenga nada que ver con la muerte del cadete Arana, Pero sus faltas son muy graves. Le aseguro que no volverá a reírse de los oficiales. Yo lo tomaré a mi cargo. Ahora retírense y no olviden lo que les he dicho.¹⁰⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p.414-415)

Aqui Gamboa já não mais é responsável pelos seus atos. Dessa vez, a atitude dele não é singular, pois está relacionada a uma atitude de um todo coletivo. Seu ato não é responsivo, suas atitudes assumem uma reponsabilidade delimitada, definida. Após uma luta cansativa contra o sistema, ele para de gastar suas forças e se rende a

¹⁰⁸ — Cadete Fernández — disse Gamboa. — Há duas horas, na minha frente, você retirou todas as acusações contra o seu colega. Não pode voltar a falar desse assunto, sob pena de punição gravíssima, que eu mesmo vou me encarregar de aplicar. Acho que fui claro. — Meu tenente — balbuciu Alberto. — Diante do coronel, eu não sabia, quer dizer, não podia fazer outra coisa. Ele não me deu chance. Além do mais... — Além do mais — interrompeu Gamboa —, você não pode acusar ninguém, não pode ser juiz de ninguém. Se eu fosse diretor do colégio, você estava na rua. E espero que pare com esse comércio de histórias pornográficas, se quiser terminar o ano em paz. — Sim, meu tenente. Mas isso não tem nada a ver. Eu... — Você se retratou diante do coronel. Não volte a abrir o bico. — Gamboa virou-se para o Jaguar. — Quanto a você, pode até ser que não tenha nada a ver com a morte do cadete Arana. Mas as suas infrações são muito graves. Asseguro que não vai voltar a rir dos oficiais. Vou me encarregar de você. Agora retirem-se e esqueçam tudo que eu disse. (VARGAS LLOSA, 2013, p. 327-328, tradução de Samuel Titan Jr.).

ele, incorporando-se mais uma vez às engrenagens desse poder. Após essa situação, Alberto se dá conta de que “– Los oficiales son unas mierdas – dijo Alberto, sin mirar al Jaguar – Todos, hasta Gamboa. Yo creí que él era distinto.” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 416). Nessa ocasião, está justificada a escolha de Alberto por Gamboa para fazer a denúncia. O Poeta acreditava que o tenente Gamboa era diferente, e até era, mas realmente ninguém conseguia lutar contra a verdade do sistema. No caso, o poder tem a sua verdade, ou seja, o discurso que ele faz funcionar como verdadeiro, as maneiras como se sancionam uns aos outros, as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade e, principalmente, o regulamento que tem a incumbência de dizer o que funciona como verdadeiro. Desse modo, Gamboa, na condição de peça desse sistema, começa a manifestar a verdade do aparelho do qual ele faz parte.

O que vemos aqui é uma instituição que tem por objetivo resolver os problemas sociais da cidade de Lima, porém, revela os mesmos problemas que ela. Na verdade, o Colégio Militar Leoncio Prado é uma extensão da sociedade. Os pais querem que a escola faça por seus filhos o que os próprios pais não foram capazes de fazer. As famílias de Alberto e de Escravo estão desfeitas, mas se mantêm apenas pelas exigências que a sociedade impõe. A de Jaguar já nem existe; o único parente que lhe resta é um padrinho, que o empurra para o colégio numa tentativa de recuperar o sobrinho delinquente, como também pelo fato de ele ter se tornado amante da esposa do próprio tio. Assim, como o Leoncio Prado prega uma realidade e faz efetivamente outra, que é deformar no lugar de formar, a sociedade gaba-se de suas proezas, mas, no fim, é sofrida do mesmo jeito. A mãe de Alberto, por exemplo, que hipocritamente levava uma vida de ostentação e exposição das suas regalias da classe A, chamava as amigas para ver sua “felicidade”. Ela, na verdade, não passa de uma senhora infeliz e carente. Logo, tanto a sociedade produz a sua verdade como a instituição militar, independente de estarem calçadas em um discurso verdadeiro ou não.

O que Vargas Llosa mostra é que a sociedade é tão corrupta quanto o quartel, e vice-versa. Numa equação matemática, a sociedade contém o quartel, e este compõe a sociedade. O diferencial é que ele construiu um muro alto que o separa do mundo macro com as suas próprias regras institucionalizadas. O colégio Leoncio Prado não é

um centro de recuperação, na visão da sociedade, apenas para os seus filhos homens. Até mesmo as mulheres de alguma forma encontram nele uma oferta de redenção. A principal personagem feminina do romance, Teresa, tem também sua família desfeita pelo pai alcoólatra e mora com a tia que está sempre tentando se livrar dela. O colégio militar aparece também para a tia como uma porta para a sobrinha Teresa constituir sua própria família. O Leoncio Prado é como um padrasto, que eles devem obedecer para o seu próprio bem, já que ele os aceita, apesar de todos os seus defeitos e, no fim, ou ele os regenera ou os destrói. Os cadetes enxergam o colégio militar como uma prisão, onde precisam cumprir sua pena para poderem ficar livres. Igualmente a adolescência – e também a infância, já que muitos trazem traumas dela –, é uma instância onde eles não querem permanecer, querem se livrar logo disso. É como se estivessem passando uma temporada no inferno e, devido a isso, buscassem um salvador que os recupere dali. A vida que levam lá dentro, a violência implantada tanto pelo sistema quanto pelos cadetes, principalmente por Jaguar, parecem ser mais suportáveis do que seus próprios lares. O Leoncio Prado funciona como uma ponte que os separa de suas realidades frustrantes, uma vez que no quartel – como diz Alberto, quando afirma que a exposição do coronel era mais humilhante por não ser compartilhada – a dor, o sofrimento, a humilhação, as frustrações e as desgraças são todas compartilhadas. E isso os faz se sentirem melhores, uma vez que não são os únicos a apanharem da vida. No fim, descobrem que o mundo de fora não é tão diferente do de dentro.

4.4 Polifonia: as vozes do discurso

Dostoiévski, autor de várias obras primas, como, por exemplo, O Idiota e Crime e Castigo. É um dos escritores de maior destaque do seu tempo, é também um grande nome referente à inovação no campo da forma artística literária. Foi criador de um novo modelo artístico do mundo, a partir do qual houve mudanças em momentos fundamentais da velha forma de arte. Todavia, seu nome está atrelado mais enfaticamente ao novo tipo de pensamento artístico, o tipo polifônico. Assim como a

obra dostoiévskiana traz um novo mundo em que os heróis são investidos de plenos direitos, a obra de Vargas Llosa também lança seus personagens às suas próprias consciências. Estes não se apresentam mais em um mundo de objetos, mas em um mundo que os cerca apresentado por eles de acordo com sua consciência. Nesse sentido, a obra exhibe personagens complexos, na medida em que “para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 1997, p. 46). Assim, para a personagem polifônica, toda realidade se torna elemento de sua consciência, ou seja, não é de responsabilidade do campo de visão do autor qualquer definição essencial, mas sim da própria personagem.

Vimos até aqui que os alunos no Leoncio Prado estão sempre num processo de coisificação por parte da escola, e até mesmo por parte das suas famílias. Porém, do ponto de vista da construção das personagens, são livres para se reinventarem o tempo todo, de acordo com as suas próprias consciências. Em *La ciudad y los perros*, a personagem não é caracterizada pela realidade, por traços típicos e individuais, ou seja, monossignificativos. A personagem que irá despertar Vargas Llosa será aquela que diz respeito a um ponto de vista específico, ocupando uma posição racional que traz reflexão valorativa a respeito do homem, de si mesma e do mundo que a cerca. Desse modo, o que Vargas Llosa nos revela não é a imagem fixa da personagem, mas o resultado final da sua consciência e autoconsciência. Assim, teremos a palavra da própria personagem sobre si e sobre o seu mundo.

Em meio a um sistema opressor que cerca as personagens de Vargas Llosa, é instigante o fato de que elas são livres enquanto personagens, não dependem do autor para descrevê-las ou traçar seus destinos. Elas, de forma independente, vão percorrendo seus próprios caminhos e traçando seus destinos. Na construção da personagem polifônica, o autor omite a sua ótica, o seu ponto de vista a respeito da personagem. Ele faz com que essa se revele por meio da própria consciência.

Nós não vemos quem a personagem é, mas *de que modo* ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de

consciência dessa realidade pela própria personagem (BAKHTIN, 1997, p. 48).

Tudo é mostrado na obra por meio do campo de visão da personagem, desde o seu mundo até o mundo exterior, e a realidade é transferida do campo de visão do autor para o da personagem.

Existe, na obra, uma multiplicidade de vozes em pé de igualdade no que diz respeito às suas consciências, isto é, não perdem o seu ser enquanto vozes e consciências autônomas e os mundos que as combinam. É a polifonia entre essas vozes que vai construindo as personagens, e, por meio disso, elas vão tendo a consciência de si mesmas e se modificando na medida que acham necessário. A maneira como os acontecimentos se encaixam na narrativa é admirável. A carnavalização se faz presente em toda a história, até mesmo nesse xadrez articulado. Este faz com que as pessoas estejam relacionadas, por exemplo, a Teresa, a personagem feminina mais importante na obra, que está envolvida com os três personagens principais da narrativa, os quais também estão relacionados entre si: Alberto, Ricardo Arana e Jaguar. Teresa está relacionada, inclusive, indiretamente e inocentemente, no assassinato do cadete Arana. Assim, o encaixar das peças, essas jogadas de mestre dão à obra uma esfera de absurdo e ao mesmo tempo uma precisão que nos leva direto à verossimilhança.

A personagem Teresa, apesar de aparecer de modo secundário, apresentada sempre pela voz alheia, tem uma força maciça sobre a narrativa, uma vez que todos os personagens envolvidos no ápice narrativo – o assassinato do Ricardo Arana – estão interligados a ela. A primeira vez que a personagem aparece é no capítulo quatro da primeira parte, quando Alberto vai dar o recado por Ricardo, que estava detido. A partir disso, Alberto começa a se relacionar com a pretendente de seu melhor amigo. A próxima menção à Teresa já é no capítulo seguinte, o quinto da primeira parte, em que Jaguar narra um romance com a moça, o qual perpassa toda a narrativa. A partir daí, as narrativas com Teresa vão sendo intercaladas, entre Jaguar e Alberto.

A narrativa que demonstra mais afetividade em relação à Teresa é a de Jaguar, uma vez que existe uma intimidade maior entre eles, tanto que Jaguar se refere a ela

como “Tere”. Nessa narrativa, ela também está dentro de um contexto familiar, em que aparecem os relacionamentos com seus tios e tias. Na narrativa de Jaguar, o foco está todo em Teresa. Dentre todas as narrativas, a dele é a que mais permite que conheçamos a personalidade da jovem. A narrativa dele é a mais intimista, nesse sentido.

Siempre aparecía tan limpia, tan elegante, que yo pensaba: ¿cómo a las otras nunca se las ve así? Y no es que cambiara mucho de vestido, al contrario, tenía poca ropa. Cuando estábamos estudiando y se manchaba las manos con tinta, botaba los libros al suelo y se iba a lavar. Si caía al cuaderno aunque fuera un puntito de tinta, rompía la hoja y la hacía de nuevo. "Pero así pierdes mucho tiempo, le decía yo. Mejor la borras. Presta una 'Gillete' y verás, no se notará nada." Ella no aceptaba. Era lo único que la ponía furiosa. Sus sienes comenzaban a latir -se movían despacito, como un corazón, bajo sus cabellos negros-, su boca se fruncía. Pero al volver M caño ya estaba sonriendo de nuevo¹⁰⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.183).

Nas narrativas em que Jaguar fala de Teresa, ele não só traça a personalidade da personagem por quem está apaixonado, mas, ao mesmo tempo, mostra um lado seu que só aparece quando está com Teresa e, na perspectiva dela, ele também é outra pessoa – diferente da imagem que os outros costumam ter dele.

Observamos a polifonia de vozes também na construção da personagem de Teresa, que é apresentada pelo ponto de vista das três personagens, que vêm de contextos sociais completamente diferentes – Jaguar, Alberto e Escravo –, enxergando-a de perspectivas diferentes. Escravo é o que tem menos voz. As passagens em que ele fala dela são mais no sentido de relatar os seus sentimentos por ela, do que falar da Teresa propriamente dita. Podemos observar a perspectiva de beleza entre Alberto,

¹⁰⁹ Parecia sempre tão limpa, tão elegante, que eu pensava: como é que as outras nunca estão assim? E não é que trocasse muito de vestido, pelo contrário, tinha pouca roupa. Quando estávamos estudando e ela manchava as mãos de tinta, tirava os livros da mesa e ia se lavar. Se caísse no caderno uma gotinha qualquer de tinta, arrancava a folha e começava de novo. “Mas assim você perde muito tempo”, eu dizia. “É melhor apagar. Me dê uma gilete e você vai ver, não se nota nada.” Ela não aceitava. Era a única coisa que a deixava furiosa. As têmporas começavam a latejar — mexiam-se devagarinho, como um coração, sob os cabelos negros —, os lábios se franziam. Mas voltava do cano d’água e já estava sorrindo de novo (VARGAS LLOSA, 2013, p.145, tradução de Samuel Titan Jr.).

Miraflorino, Jaguar, da periferia do bairro de Bella Vista, e Ricardo Arana, de Chiclayo. Ricardo acha Teresa bonita:

-¿Por qué te voy a mentir? ¿Crees que no tenía ganas de besarla? Pero apenas he estado con ella, unas tres o cuatro veces, en la calle. Por este maldito colegio no he podido verla. Y a lo mejor ya se le declaró alguien. -¿Quién? -Qué sé yo; alguien. Es muy bonita. -No tanto. Yo diría que es fea. -Para mí es bonita. -Eres una criatura. A mí me gustan las mujeres para acostarme con ellas. -Es que a esta chica creo que la quiero. -Me voy a poner a llorar de la emoción. -Si me esperara hasta que termine la carrera, me casaría con ella. -Se me ocurre que te metería cuernos. Pero no importa, si quieres, seré tu testigo. -¿Por qué dices eso? -Tienes cara de cornudo.¹¹⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p.150-151)

É possível observar que a visão que Ricardo tem de Teresa é bem romantizada, mesmo ele não a conhecendo direito. Para o padrão de beleza de Ricardo, ela é muito bonita, enquanto que, para Alberto, ela é feia: “ ‘Ya sabía que era fea’, pensó, apenas la vio, en el primero de los peldaños de su casa.”¹¹¹ (VARGASLLOSA, 2012, p. 111). Apesar de Alberto achá-la feia, envolve-se com ela. A visão de Jaguar sobre Teresa é bem mais intimista, pois descreve a personalidade dela, e não apenas a beleza física, como já vimos.

A construção da personagem de Jaguar é a mais complexa, visto que ele tem várias vozes para julgá-lo, e a sua própria consciência tenta, por vezes, se enquadrar dentro do que essas vozes afirmam e, por outras, refutá-las. Nas primeiras passagens da vida civil de Jaguar, ele aparece como um adolescente tímido que procura maneiras de ficar a sós com Teresa, sempre numa tentativa de conquistá-la. O primeiro julgamento

¹¹⁰ — E por que eu vou mentir? Acha que eu não tinha vontade de beijar? Mas só estive com ela umas três ou quatro vezes, na rua. Culpa deste maldito colégio que não me deixa sair. Vai ver até que já se declarou a alguém. — Quem? — E eu sei? Alguém. É muito bonita. — Nem tanto. Eu diria que é feia. — Para mim, é bonita. — Você é uma peça rara. Eu gosto de mulher para ir para a cama. — É que eu gosto dessa menina. — Vou chorar de emoção. — Se ela me esperasse até o fim dos estudos, eu me casaria com ela. — Pois eu acho que ela vai meter um chifre atrás do outro. Mas tudo bem, posso ser o padrinho, se você quiser. — Que história é essa? — Você tem cara de chifrudo. (VARGAS LLOSA, 2013, p.120-121, tradução de Samuel Titan Jr.).

¹¹¹ “Eu sabia que era feia”, pensou assim que a viu, no primeiro degrau da casa (VARGAS LLOSA, 2013, p.88, tradução de Samuel Titan Jr.).

– no tempo psicológico – acerca de sua personalidade é de um professor do colégio (civil, antes de entrar para o Leoncio Prado), em que, pelo bom comportamento, liberava-o mais cedo, quando ele apresentava a justificativa de que a mãe solicitou, mas, na verdade, era apenas para ter tempo de encontrar Teresa saindo da escola. “En el colegio, pedí permiso al profesor para salir media hora antes, y como yo era uno de los más aplicados me dijo que bueno”¹¹² (VARGAS LLOSA, 2012, p. 131). Nesse momento, a consciência que Jaguar tem de si mesmo é de um aluno aplicado. Esse ponto de vista quebra tanto as expectativas do leitor em relação à personagem de Jaguar, quanto a própria expectativa que ele mesmo tem de si, uma vez que a primeira personalidade apresentada na obra é dentro do ambiente militar, e essa passagem é cronologicamente anterior ao colégio. Porém, como a narrativa vargallosiana não obedece ao relógio, e sim ao tempo psicológico das personagens, essa passagem só aparece no quinto capítulo da primeira parte, quando já temos uma imagem formada de Jaguar que não tem nada a ver com essa tomada de consciência dele.

Na verdade, na narrativa em que se desenrola o romance de Jaguar e Tere, a personalidade de Jaguar vai sendo construída numa perspectiva yin-yang. A princípio, Jaguar é apenas um menino tímido que quer agradar a moça por quem se apaixonou e que estuda na casa dela alguns dias da semana. Mais adiante, ele se transforma em um delinquente. Para ir de sua escola para a dela, que eram os únicos momentos em que podiam ficar sozinhos – já que na casa de Tere tinha sempre a companhia da tia –, ele precisava pegar um ônibus para ir e outro para voltar, mas, para isso, precisava de dinheiro. Então, se lembrou de Higuera, que sempre lhe oferecia cigarros e bebidas. Logo, pedir alguns *soles* como empréstimo não seria grande coisa. Começou a fazer empréstimos com Higuera para vê-la e levar alguns presentes: revistas e caixa de giz – que ela usava para pintar os sapatos gastos.

Sus zapatos blancos estaban viejos. Cuando ella se distraía, cruzaba las piernas y tenía un pie en el aire, yo veía que las suelas estaban gastadas, comidas en varias partes y una vez que se golpeó contra la mesa y ella dio un grito y vino su tía y le quitó el zapato y empezó a

¹¹² No colégio, pedi permissão ao professor para sair meia hora antes, e, como eu era um dos mais aplicados, ele disse que sim (VARGAS LLOSA, 2013, p.105, tradução de Samuel Titan Jr.).

sobrarle el pie yo me fijé y dentro del zapato había un cartón doblado, así que pensé: "la suela tiene hueco". Una vez la vi limpiar sus zapatos blancos. Los iba pintando con una tiza por todas partes, con mucho cuidado, como cuando hacía las tareas del colegio. Así los tenía nuevecitos, pero sólo un momento, porque al rozar con algo la tiza se corría y se borraba y el zapato se llenaba de manchas. Una vez pensé: "si tuviera muchas tizas, tendría los zapatos limpios todo el tiempo. Puede llevar una tiza en el bolsillo y apenas se despinte una parte, saca la tiza y la pinta". Frente a mi colegio había una librería y una tarde fui y pregunté cuánto costaba la caja de tizas. La grande valía seis soles y la chica cuatro cincuenta. No sabía que era tan caro. Me daba vergüenza pedirle dinero al flaco Higuera, ni siquiera le había devuelto su sol. Ya éramos más amigos, aunque sólo nos viéramos a ratos, en la chingana de siempre. Me contaba chistes, me preguntaba por el colegio, me invitaba cigarrillos, me enseñaba a hacer argollas, a retener el humo y echarlo por la nariz. Un día me animé y le dije que me prestara cuatro cincuenta. "Claro hombre, me dijo, lo que quieras" y me los dio sin preguntarme para qué eran. Corrí a la librería y compré la caja de tizas. Había pensado decirle: "te he traído este regalo, Tere" y cuando entré a su casa todavía pensaba hacerlo, pero apenas la vi me arrepentí y sólo le dije: "me han regalado esto en el colegio y las tizas no me sirven para nada. ¿Tú las quieres?". Y ella me dijo: "sí, claro, dámelas"¹¹³ (VARGAS LLOSA, 2012, p.185-186).

Com esse breve panorama das narrativas que dizem respeito à Tere e Jaguar, observamos que ambos são de família bem humildes. No meio disso, a mãe de Jaguar começa a exigir que ele saia da escola e vá procurar um emprego. É a partir desse

¹¹³ Os sapatos brancos estavam velhos. Quando ela se distraía, cruzava as pernas e ficava com um pé levantado, eu via que as solas estavam gastas, carcomidas em várias partes, e uma vez, quando ela deu uma topada contra a mesa e soltou um grito e a tia veio e lhe tirou o sapato e começou a esfregar o pé, eu espiei e vi que dentro do sapato havia um papelão dobrado: "A sola está furada." Uma vez, eu a vi limpar os sapatos brancos. Pintava-os inteirinhos com um pedaço de giz, com muito cuidado, como quando fazia as lições de casa. Assim ela os mantinha novos em folha, mas só por algum tempo, porque bastava roçar em alguma coisa que o giz escorria e se sujava e o sapato se cobria de manchas. Uma vez pensei: "Se tivesse bastante giz, ficaria com os sapatos limpos o tempo todo. Podia levar um giz no bolso e, quando um pedaço do sapato ficar sujo, tirar o giz e pintar." Havia uma papelaria diante do meu colégio, e uma tarde fui até lá e perguntei quanto custava uma caixa de giz. A grande custava seis soles, a pequena, quatro e cinquenta. Não sabia que era tão caro. Tinha vergonha de pedir dinheiro ao Higuera, ainda nem tinha devolvido aquele sol. Já éramos mais amigos, mesmo que só nos vissemos de vez em quando, no boteco de sempre. Contava piadas, perguntava sobre o colégio, oferecia cigarros, me ensinava a fazer argolas de fumaça, segurar a fumaça e soprá-la pelo nariz. Um dia, tomei ânimo e pedi que me emprestasse quatro e cinquenta. "Claro, homem", ele disse, "o que você precisar", e me deu o dinheiro sem perguntar para o que era. Corri até a papelaria e comprei a caixa de giz. Tinha pensado em dizer a ela: "Trouxe este presente para você, Tere", e quando entrei em sua casa estava pronto para falar, mas assim que a vi eu me arrependi e disse apenas: "Me deram isso no colégio, mas não tenho o que fazer com tanto giz. Quer para você?" E ela me disse: "Sim, claro, obrigada." (VARGAS LLOSA, 2013, p.146-147, tradução de Samuel Titan Jr.).

momento que ele começa a pagar os *soles* emprestados de Higueras, e a personagem começa a entrar em outra construção e consciência de si.

El flaco pidió dos cortos y cuando terminamos de beber, me preguntó mirándome muy macho como mi hermano. "No sé, le dije, creo que sí. ¿Por qué?" "Me debes cerca de veinte soles, me respondió. ¿No es cierto?" Sentí una culebra en la espalda, ya no me acordaba que ese dinero era prestado y pensé, ahora me va a pedir que le pague y qué hago. Pero el flaco me dijo: "no es para cobrarte. Sólo que ya eres un hombre y necesitas plata. Yo puedo prestarte cuanto te falte. Pero para eso es necesario que la consiga. ¿Quieres ayudarme a conseguir plata?". Le pregunté qué tenía que hacer y me contestó: "es peligroso y si te da miedo, no hemos dicho nada. Hay una casa que yo conozco y está vacía. Es de gente rica, tienen para llenar no sé cuántos cuartos de billetes, así como Atahualpa, tú ya sabes eso". "¿Quieres decir robar?", le pregunté. "Sí, dijo el flaco. Aunque no me gusta esa palabra. Esa gente está podrida en plata y ni tú ni yo tenemos dónde caernos muertos. ¿Tienes miedo? No creas que quiero obligarte. ¿De dónde crees que conseguía tanto dinero tu hermano? Lo que tienes que hacer es muy fácil." "No, le dije, perdóname, pero no quiero." No tenía miedo pero me había agarrado de sorpresa y sólo pensaba cómo nunca me había dado cuenta de que mi hermano y el flaco Higueras eran ladrones.¹¹⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p.289-290).

Nesse momento, ele descobre também que seu irmão era ladrão. A partir de outras personagens, Vargas Llosa vai mostrando quais vozes auxiliam na construção dos sujeitos – neste caso na construção da personagem Jaguar.

A personagem de Jaguar tem um poder de denúncia extremamente forte em vários sentidos: a consciência do sujeito pobre, as diferenças sociais na sociedade, a transformação de um caráter doce para uma personalidade extremamente violenta e

¹¹⁴ O magro pediu dois tragos, e, quando terminamos, ele me perguntou, muito sério, se eu era tão macho quanto o meu irmão. "Não sei", respondi, "acho que sim. Por quê?" "Você me deve uns vinte soles", ele respondeu. "Não é isso?" Senti um arrepio nas costas, já não lembrava que o dinheiro era emprestado e pensei: "Vai pedir que eu pague e o que é que eu vou fazer." Mas o Magro me disse: "Não é para cobrar. Mas você já é homem e precisa de dinheiro. Eu posso emprestar quanto você quiser. Mas para isso eu preciso ter o dinheiro. Quer me ajudar a conseguir mais dinheiro?" Perguntei o que devia fazer, e ele respondeu: "É perigoso, e, se você ficar com receio, fica o dito pelo não dito. Eu conheço uma casa que está vazia. É de gente rica, eles têm o suficiente para encher não sei quantos quartos com dinheiro, feito Atahualpa, sabe?" "Você quer dizer roubar?", perguntei. "Sim", respondeu o Magro, "se bem que eu não gosto da palavra. Essa gente é podre de rica, e nem eu nem você temos onde cair mortos. Está com medo? Não quero obrigar ninguém. Como você acha que o seu irmão arranjava tanto dinheiro? O que você tem de fazer é bem fácil." "Não", eu disse, "me desculpe, mas não quero." Não estava com medo, mas fora pego de surpresa e só pensava em como nunca tinha percebido que meu irmão e Higueras eram ladrões. (VARGAS LLOSA, 2013, p.229-230, tradução de Samuel Titan Jr.).

até chegar à consciência do assassino. Vargas Llosa exhibe essa personagem sem dizer uma palavra sobre ela, deixando que as vozes dos discursos presentes em seu cotidiano a descreva. A partir dos diálogos reflexivos de Jaguar com ele mesmo e com os outros, vamos entendendo a configuração de seu ser, de seu caráter. Após a proposta de Higuera, ele ficou um bom tempo sem o ver e pensando numa maneira de conseguir dinheiro para buscar Tere no colégio, já que fazia mais de três semanas que ele não ia. Somado a isso, a pressão da mãe para que ele trabalhasse era cada vez maior:

Una vez en el colegio nos pidieron comprar un libro y se lo dije a mi madre. Se puso furiosa, gritó que hacía milagros para que pudiéramos comer y que al año siguiente no volvería al colegio, porque ya tendría trece años y debía ponerme a trabajar. Me acuerdo que un domingo fui donde mi padrino, sin decir nada a mi madre. Tardé más de tres horas en llegar, tuve que atravesar a pie todo Lima. Antes de tocar la puerta de su casa, aguité por la ventana a ver si lo descubría; tenía miedo que saliera su mujer, como la vez pasada, y lo negara. No salió su mujer, sino su hija, una flaca sin dientes. Me dijo que su padre estaba en la sierra y que no volvería antes de diez días. Así que no pude comprarme el libro, pero mis compañeros me lo prestaban y así hacía las tareas. Lo grave era no poder ir a buscar a Tere a su colegio, eso me tenía deprimido ¹¹⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 292).

O que vemos aqui é a consciência de Jaguar numa luta entre: abrir mão da escola, conseguir dinheiro para sua mãe e para ver Teresa. Na vida de Jaguar, há uma luta constante entre o que ele realmente é, ou quer ser, e o que a sociedade cobra e o oferece. Além da própria ansiedade em ver Teresa, em uma tarde de estudos, Tere pergunta por que ele não vai mais buscá-la na escola, e isso é o estopim para ele, que decide procurar Higuera.

¹¹⁵ Uma vez, no colégio, pediram-nos para comprar um livro, e eu contei para a minha mãe. Ficou furiosa, berrou que fazia milagres para a gente comer e que no ano seguinte eu não voltaria ao colégio, teria 13 anos e já poderia trabalhar. Lembro que, um domingo, fui visitar meu padrinho, sem falar nada para a minha mãe. Levei mais de três horas, tive que atravessar Lima inteira a pé. Antes de bater na porta, espiei pela janela, queria saber se o meu padrinho estava; tinha medo que a mulher atendesse de novo e não quisesse conversa. Não veio a mulher, veio a filha, uma magricela desdentada. Disse que o pai estava na serra e que só voltaria dali a dez dias. Não comprei o livro, mas meus colegas o emprestaram e eu fazia as lições. Grave mesmo era não poder esperar Tere no colégio, isso me deixava triste da vida (VARGAS LLOSA, 2013, p.231, tradução de Samuel Titan Jr.).

[...] "necesito plata, flaco; por lo que más quieras, préstame dos soles". Él se rió y me los dio. Pero luego me dijo: "oye, ¿te acuerdas de lo que hablamos el otro día? Bueno, yo también quiero que me hagas un favor. Te necesito. Somos amigos y tenemos que ayudarnos. Es sólo por una vez. ¿Bueno?". Yo le contesté: "bueno. Sólo una vez y a cambio de todo lo que te debo". "De acuerdo, me dijo. Y si nos va bien, no te arrepentirás" ¹¹⁶ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 293).

É notório que a personagem não vem pronta, acabada, ela vai se construindo no meio da narrativa e não se constrói sozinha. Ela se constrói também pela voz e pela ação do outro. Após efetuar o primeiro roubo, Jaguar se sentiu rico, nunca antes teve dez *soles*, passou dias pensando no que compraria para Teresa e escolheu as revistas. Com o presente em mão, Teresa deixa transparecer a consciência que ela tem de Jaguar: "De pronto ella me dijo: "eres muy bueno". Yo me reí y sólo contesté: "no creas"¹¹⁷. (VARGAS LLOSA, 2012, p. 320). O que vemos aqui são denúncias sociais. A primeira diz respeito à uma classe social que têm de escolher entre os estudos e levar dinheiro para casa, desde muito cedo; no caso de Jaguar, aos treze anos. A segunda consiste na facilidade que esses jovens têm para entrar na criminalidade, em consequência da primeira, uma vez que não têm muitas oportunidades, e, no momento em que se sentem encurralados pela pobreza e pelas necessidades advindas da faixa etária, as ofertas são convidativas e oportunas.

A personagem Jaguar está aberta, em um processo de construção. O juízo de valor que Teresa emite sobre ele, até então, nada tem a ver com o Jaguar que a própria mãe traz em seu discurso. Percebemos que ele mesmo ainda não se vê no discurso da mãe, mas, após ela proferi-lo, ele toma consciência de si nessa perspectiva e se lança nessa personalidade, não retornando mais para casa. O menino que até aqui se mostra

¹¹⁶ "Preciso de dinheiro; pelo amor de Deus, me empreste dois soles." Ele riu e me deu o dinheiro. Mas em seguida me disse: "Escute, lembra o que falamos outro dia? Bem, eu também quero que você me faça um favor. Preciso de você. Somos amigos, um ajuda o outro. É só uma vez. Está certo?" "Está certo", respondi. "Só uma vez e em troca de tudo que eu devo." "Está bem", ele disse. "E, se tudo der certo, você não vai se arrepender" (VARGAS LLOSA, 2013, p. 232, tradução de Samuel Titan Jr.).

¹¹⁷ "Você é muito bonzinho." Eu ri e só respondi: "Quem dera" (VARGAS LLOSA, 2013, p. 252, tradução de Samuel Titan Jr.).

como um filho atencioso e carinhoso, repentinamente segue seu destino profetizado pela mãe:

Al día siguiente llegué a la casa a las nueve de la mañana. Mi madre estaba sentada en la puerta. Me vio venir sin moverse. Yo le dije: "me quedé donde mi amigo de Chucuito". No me contestó. Me miraba raro, con un poco de miedo, como si yo fuera a hacerle algo. Sus ojos me espulgaban todo el cuerpo y me daban malestar. Me dolía la cabeza y mi garganta estaba seca, pero no me atrevía a echarme a dormir delante de ella. No sabía que hacer, abría los cuadernos y los libros del colegio, por gusto, ya no servían para nada, me tía la mano en el cajón de los cachivaches y ella a todo el tiempo detrás de mí, observándome. Me volví y le dije: "¿qué te pasa, por qué me miras tanto?". Y entonces me dijo: "estás perdido. Ojalá te murieras". Y se salió a la puerta de calle. Estuvo sentada mucho rato en la grada, los codos en las rodillas, la cabeza entre las manos. Yo la espiaba desde mi cuarto y veía su camisa llena de agujeros y remiendos, su cuello que hervía de arrugas, su cabeza greñuda. Me acerqué despacito y le dije: "si estás molesta conmigo, perdóname". Me miró de nuevo: su cara también estaba llena de arrugas, de uno de los agujeros de su nariz salían unos pelos blancos, por su boca abierta se veía que le faltaban - muchos dientes. "Mejor pídele perdón a Dios, me dijo. Aunque no sé si vale la pena. Ya estás condenado." "¿Quieres que te prometa algo?", le pregunté. Y ella me contestó: "¿para qué? Tienes la perdición en la cara. Mejor acuéstate a dormir la borrachera". No me acosté, se me había ido el sueño. Al poco rato salí y fui hasta la playa de Chucuito. ¹¹⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 369).

¹¹⁸ No dia seguinte, cheguei em casa às nove da manhã. Minha mãe estava sentada na porta. Ela me viu chegar sem se mexer. Eu disse: "Fiquei com o meu amigo de Chucuito." Não respondeu nada. Me olhava de um jeito esquisito, com um pouco de medo, como se eu fosse fazer alguma coisa. Os olhos dela me esquadriavam todo o corpo e me deixavam constrangido. Minha cabeça doía e minha garganta estava seca, mas não me atrevia a me deitar para dormir na frente dela. Não sabia o que fazer, abria os cadernos e os livros do colégio, à toa, já não serviam para nada, remexia na gaveta de cacarecos, e ela o tempo todo atrás de mim, observando. Eu me virei e disse: "O que foi, por que está me olhando assim?" E então ela me disse: "Você está perdido. Tomara que morra." E foi para a porta da rua. Ficou muito tempo sentada no degrau, os cotovelos sobre os joelhos, a cabeça entre as mãos. Do quarto, eu a espiava e via sua camisa cheia de buracos e remendos, o pescoço tomado de rugas, a cabeça despenteada. Eu me aproximei devagarinho e disse: "Você está zangada com alguma coisa, me perdoe." Ela me olhou de novo: o rosto também estava cheio de rugas, de um dos buracos do nariz saíam uns pelos brancos, pela boca aberta se via que lhe faltavam muitos dentes. "É melhor você pedir perdão a Deus", ela me disse. "Só não sei se vale a pena. Você já está condenado." "Quer que eu lhe faça uma promessa?", perguntei. E ela me respondeu. "Para quê? Você tem a perdição na cara. É melhor você ir se deitar e curar a bebedeira." Não me deitei, tinha perdido o sono. Dali a pouco saí e fui até a praia de Chucuito (VARGAS LLOSA, 2013, p.291, tradução de Samuel Titan Jr.)

Após essa passagem, Jaguar vai para a praia e vê Teresa com outro rapaz. Ambos se envolvem numa briga, e, como Jaguar sempre brigou bem, pois aprendeu com seu irmão a lutar com a cabeça e as pernas, o outro fica gravemente ferido, quase não tem espaço para revidar. Essa é a primeira vez que Jaguar vai preso. Até aqui ele só havia roubado uma única vez para pagar sua dívida com Higuerras, que fizera para buscar Teresa no colégio. Após esse episódio, ele já não volta para casa: vai morar com Higuerras, assumindo a personalidade do discurso da sua mãe e que agora é reforçado por Teresa.

Todos, muy furiosos, le decían al cachaco: "le ha roto la cabeza, es un salvaje, a la Correccional. A mí no me importaba nada lo que decían, las mujeres, pero en eso vi a Teresa. Tenía la cara roja y me miraba con odio. "Qué malo y qué bruto eres", me dijo. Y yo le dije: "tú tienes la culpa por ser tan puta". El cachaco me dio un puñete en la boca y gritó: "no digas lisuras a la niña, maleante". Ella me miraba muy asustada y yo me di vuelta y el cachaco me dijo: "quieto, ¿dónde vas?". Y yo comencé a patearlo y a darle manazos a la loca hasta que a jalones me sacó de la playa. En la comisaría, un teniente le ordenó al cachaco: "fájemelo bien y lárquelo. Pronto lo tendremos de nuevo por algo grande. Tiene toda la cara para ir al Sepa".¹¹⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p.371-372).

Esse é um ponto crucial na tomada de consciência de si mesmo de Jaguar. Ele, minutos antes, havia escutado de sua mãe que era uma perdição; viu Teresa – por quem ele havia roubado para agradar e, indiretamente, o motivo de sua briga com a mãe – com outro rapaz; e, por fim, foi preso. A partir desse momento, ele incorpora esse discurso concretamente em sua vida, indo morar com Higuerras. Assume a personalidade selvagem e a vida de perdição, já que o envolvimento com os roubos agora é frequente e não mais com o objetivo de presentear Teresa ou ajudar em casa, é

¹¹⁹ Todos, furiosísimos, diziam ao meganha: "Quebrou a cabeça deste, é um selvagem, leve logo para o juizado." Eu não queria nem saber o que diziam as mulheres, mas então vi Teresa. Estava de cara afogueada e me olhava com ódio. "Como você é mau, como você é bruto", ela me disse. E eu respondi: "A culpa é sua, quem mandou ser tão puta." O meganha me deu um murro na boca e gritou: "Não diga palavrões para a menina, seu safado!" Ela me olhava muito assustada; eu lhe dei as costas e o meganha me disse: "Quietos aí, aonde pensa que vai?" E eu comecei a chutar e esmurrar como podia, enquanto ele me arrastava para fora da praia. Na delegacia, um tenente ordenou: "Dê uma bela surra e depois solte. Logo, logo ele volta por alguma coisa maior. Tem toda a pinta de quem vai acabar na cadeia." (VARGAS LLOSA, 2013. p.293, tradução de Samuel Titan Jr.)

apenas uma encarnação do ponto de vista alheio sobre si. Na narrativa militar, esse discurso também aparece tanto nas falas alheias como na sua:

Eres un desgraciado, Jaguar. Ahora te van a expulsar. ¿Sabes cuál va a ser tu vida? La de un delincuente, te meterán a la cárcel tarde o temprano. -Mi madre también me decía eso. -Alberto se sorprendió, no esperaba una confidencia. Pero comprendió que el Jaguar hablaba solo; su voz era opaca, árida - Y también Gamboa. No sé qué les puede importar mi vida. Pero yo no era el único que fregaba al Esclavo. Todos se metían con él, tú también, poeta. En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa.¹²⁰ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 398).

Aqui, Jaguar, por meio de sua própria consciência, confessa que as outras vozes do mundo que o cercam o definem como um delinquente que acabaria atrás das grades. E dentro do quartel ele se transforma na consciência de todos e cumpre o seu triste destino social, tornando-se assassino.

É importante lembrar que essa construção acontece paralelamente com a personagem “já formada” dentro do Leoncio Prado. No colégio Militar, que inicia com a personagem de Jaguar extremamente rude e exibido nas primeiras linhas do romance, já aparece um Jaguar livre dessa doçura que se manifesta na narrativa civil. A princípio, não sabemos que tal narrativa diz respeito a ele, apenas vamos identificando a partir de algumas características e dos discursos proferidos em ambas as narrativas, a civil e a militar. Em um último “trabalho” dele com Higuera, este foi preso. Jaguar, então, voltou para casa e encontrou outras pessoas morando lá; ele descobre que a mãe morreu sozinha. Passa alguns dias morando na rua e toma coragem de ir à casa de seu padrinho, que demorou para reconhecê-lo, e este o deixa ficar desde que ele ajude em seu comércio. Deu-lhe um cargo de responsabilidade para quem costumava roubar: o caixa, o que denota a confiança que o padrinho tinha nele. O Jaguar nunca roubara

¹²⁰ Você é um desgraçado, Jaguar. Agora vão expulsar você. Sabe o que vai ser de você? Vai viver feito delinquente, cedo ou tarde vão meter você na cadeia. — Minha mãe me dizia a mesma coisa. — Alberto surpreendeu-se, não esperava uma confidência. Mas percebeu que o Jaguar falava sozinho; a voz era opaca, árida. — E o Gamboa também. O que importa para eles a minha vida? Mas eu não era o único que ferrava com o Escravo. Todos se metiam com ele, você também. No colégio, todo mundo ferra com todo mundo, e quem deixa está frito. A culpa não é minha. Não ferram comigo porque eu sou mais homem. A culpa não é minha. (VARGAS LLOSA, 2013, p.314, tradução de Samuel Titan Jr.)

nada. A esposa de seu padrinho começou a se insinuar enquanto o marido viajava a trabalho. Até que Jaguar se cansou e pediu para ser matriculado no Colégio Militar Leoncio Prado. Ela enlouqueceu, mas sob as constantes ameaças de fuga que Jaguar fazia, convenceu o esposo a matriculá-lo. Na narrativa civil, apenas aparece o nome de Jaguar no epílogo quando ele reencontra Teresa, após a saída do Colégio Leoncio Prado, e conta para ela tudo o que aconteceu após aquele dia em que ele foi preso. A obra acaba com Jaguar contando para Higuerras como ele e Teresa se reencontraram e se casaram. Nesse episódio, Jaguar aparece como funcionário de um banco, como se a narrativa tivesse se fechado mais uma vez em círculo: ele começa como um bom sujeito, fica perdido em meio às vozes dos discursos alheios sobre si, e termina como o mesmo sujeito apaixonado por Teresa e de boas intenções.

Outra personagem que também podemos usar como exemplo de como se dá a construção polifônica é Ricardo Arana. Este que por vezes é Richi e Ricardito, assim chamado por sua mãe e tias; Escravo, dentro do quartel, pelos outros cadetes; e Ricardo Arana, após a sua morte. É interessante que, apesar de Ricardo Arana ser classificado por muitos como fraco, covarde ou “veado”, ele, por diversas vezes, exibe uma personalidade forte e corajosa por aquilo que ele acredita. Ricardo apenas conhece seu pai aos oito anos de idade. Até então, vivia com a mãe e as tias. Repentinamente, é obrigado a viver e respeitar uma figura parterna que nunca se fez presente e que agora queria lhe impor ordens e julgar seu comportamento.

Una noche los oyó hablar de él en la pieza vecina. "Tiene apenas ocho años, decía su madre; ya se acostumbrará". "Ha tenido tiempo de sobra", respondía su padre y la voz era distinta: seca y cortante. "No te había visto antes, insistía la madre; es cuestión de tiempo." "Lo has educado mal, decía él; tú tienes la culpa de que sea así. Parece una mujer.- Luego, las voces se perdieron en un murmullo¹²¹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 94).

¹²¹ Certa noite, ouviu que falavam dele no quarto ao lado. “Ele só tem oito anos”, dizia a mãe, “vai se acostumar.” “Já teve tempo de sobra”, respondia o pai, e a voz era diferente: seca e cortante. “Ele não conhecia você”, insistia a mãe; “é uma questão de tempo.” “Você não educou direito esse menino”, dizia ele, “a culpa é sua. Parece uma menina.” (VARGAS LLOSA, 2013, p.75, tradução de Samuel Titan Jr.).

O julgamento de seu pai é constante na narrativa de Ricardo Arana, a qual já aparece a partir da fase de adaptação na convivência dele com o pai, que acabara de conhecer. Ao mesmo tempo que o pai afirmava que ele não tinha personalidade, que ele não era viril, na mesma proporção Ricardo se mostra na narrativa como uma personagem forte, com sentimentos, que não se rende a adaptação ao seu novo pai e quer voltar para Chiclayo para morar com as tias. Nesse mesmo dia da conversa entre a mãe e o pai, Ricardo assume uma postura de coragem e hombridade, ao contrário da postura do pai, covarde e sórdida:

Las injurias llegaban hasta él con pavorosa nitidez y, por instantes, perdida entre los gritos y los insultos masculinos, distinguía la voz de su madre, débil, suplicando. Después el ruido cesó unos segundos, hubo un chasquido silbante y cuando su madre gritó "¡Richi!" él ya se había incorporado, corría hacia la puerta, la abría e irrumpía en la otra habitación gritando: "no le pegues a mi mamá". Alcanzó a ver a su madre, en camisa de noche, el rostro deformado por la luz indirecta de la lámpara y la escuchó balbucear algo, pero en eso surgió ante sus ojos una gran silueta blanca. Pensó: "está desnudo" y sintió terror. Su padre lo golpeó con la mano abierta y él se desplomó sin gritar. Pero se levantó de inmediato: todo se había puesto a girar suavemente. Iba a decir que a él no le habían pegado nunca, que no era posible, pero antes que lo hiciera, su padre lo volvió a golpear y él cayó al suelo de nuevo. Desde allí vio, en un lento remolino, a su madre que saltaba de la cama y vio a su padre detenerla a medio camino y empujarla fácilmente hasta el lecho, y luego lo vio dar media vuelta y venir hacia él, vociferando, y se sintió en el aire, y de pronto estaba en su cuarto, a oscuras, y el hombre cuyo cuerpo resaltaba en la negrura le volvió a pegar en la cara, y todavía alcanzó a ver que el hombre se interponía entre él y su madre que cruzaba la puerta, la cogía de un brazo y la arrastraba como si fuera de trapo y luego la puerta se cerró y él se hundió en una vertiginosa pesadilla¹²² (VARGAS LLOSA, 2012, p. 95-96).

¹²² As injúrias chegavam até ele com pavorosa nitidez e, aqui e ali, perdida entre os gritos e os insultos masculinos, distinguia a voz da mãe, débil, suplicante. Depois o barulho parou por alguns segundos, veio um estalo sibilante e, quando a mãe gritou: "Richi!", ele já estava em pé, corria até a porta, abria e irrompia no outro quarto gritando: "Não bata na minha mãe!" Chegou a ver a mãe de camisola, o rosto deformado pela luz indireta da lâmpada, e a escutou balbuciar alguma coisa, mas então surgiu diante de seus olhos um grande vulto branco. Pensou: "Está nu", e sentiu pânico. O pai bateu com a mão aberta e ele despencou sem gritar. Mas levantou-se de imediato: tudo começou a girar lentamente. Ia dizer que nunca tinham batido nele, que não era possível, mas antes que falasse o pai bateu de novo e ele tornou a cair no chão. Dali viu, num lento redemoinho, a mãe, que pulava da cama, e o pai, que a detinha no meio do caminho e a empurrava facilmente de volta, e então o viu dar meia-volta e avançar contra ele, vociferando, e sentiu-se erguido no ar e logo estava de volta a seu quarto, no escuro, e o homem cujo corpo destacava-se no negrume voltou a lhe bater na cara, e ainda conseguiu ver que o homem se

Apesar da cobrança de seu pai por uma postura de homem, aqui se apresenta um Ricardito com uma postura bem mais máscula que a do próprio pai, que, covardemente, bate numa criança como se esta fosse um adulto. O pai, que tanto exige essa virilidade do filho, mostra-se uma pessoa completamente machista e sem moral, que agride tanto a esposa quanto uma criança de oito anos de idade, exigindo que o filho seja “homem de verdade”. Ricardo, por sua vez, se mostra como uma criança e um adolescente completamente sábio:

"Anoche me pegó, dijo él, roncamente. Un puñete, como si yo fuera grande. No quiero vivir con él." Su madre seguía pasándole la mano por la cabeza, pero ese roce ya no era una caricia, sino una presión intolerable. "Tiene mal genio, pero en el fondo es bueno, decía la madre. Hay que saber llevarlo. Tú también tienes algo de culpa, no haces nada por conquistarlo. Está muy resentido contigo por lo de ayer. Eres muy chico, no puedes comprender. Ya verás que tengo razón, te darás cuenta más tarde. Ahora que vuelva, pídele perdón por haber entrado al cuarto. Hay que darle gusto. Es la única manera de tenerlo contento." [...]Entonces comprendió: "ella está de su lado, es su cómplice". Decidió ser cauteloso, ya no podía fiarse de su madre. Estaba solo. Al mediodía, cuando sintió que abrían la puerta de calle, bajó la escalera y salió al encuentro de su padre. Sin mirarlo a los ojos, le dijo: "perdón por lo de anoche"¹²³ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 136).

Aqui, além de ficar evidente a maturidade de Ricardo, que tem consciência do ato bárbaro de seu pai, é também ressaltada a personagem que desde sempre se sente solitária, sem apoio nem mesmo de sua mãe. Essa característica também é reforçada

interpunha entre ele e a mãe, que entrava pela porta, agarrava-a pelo braço e a arrastava como se fosse de pano, e então a porta se fechou e ele mergulhou num pesadelo vertiginoso (VARGAS LLOSA, 2013, p.75-76, tradução de Samuel Titan Jr.).

¹²³ “Ontem à noite ele bateu em mim”, disse ele, roncamente. “Um murro, como se eu fosse gente grande. Não quero ficar com ele.” A mãe continuava passando a mão por sua cabeça, mas esse roçar já não era um carinho, mas uma pressão intolerável. “Tem o gênio ruim, mas no fundo é boa pessoa”, dizia a mãe. “Você precisa aprender a lidar com ele. E você também tem um tantinho de culpa, não faz nada para conquistar o seu pai. Ele está muito sentido com a história de ontem. Você ainda é pequeno, não entende. Mas logo vai ver que eu tenho razão, mais tarde você vai saber. Agora, quando ele voltar, vá pedir desculpas por ter entrado no quarto. Faça um agrado. É o único jeito de deixar o seu pai feliz.”[...] Então entendeu: “Ela está do lado dele, é cúmplice dele.” Decidiu ter cautela, já não podia confiar na mãe. Estava sozinho. Ao meio-dia, quando sentiu que abriam a porta da rua, desceu a escada e foi ao encontro do pai. Sem olhar em seus olhos, disse: “Me desculpe por ontem à noite.” (VARGAS LLOSA, 2013, p.108-109, tradução de Samuel Titan Jr.).

por Alberto, em sua confissão ao tenente Gamboa, quando diz que Ricardo não tinha amigos. No tópico 3.3, também é ressaltada a sabedoria de Ricardo, quando ele afirma que todos tentam imitar a Jaguar, querem ser como ele e que Ricardo é o único que simplesmente é quem é. Arana se mostra, além de um bom observador, um bom conselheiro. Ele dá outra perspectiva de consciência de si mesmo para Alberto.

Quando divide uma cela com Jaguar, Alberto faz uma comparação do colega com Arana, já falecido.

-Era mucho mejor que tú -dijo Alberto. Los dos hablaban en secreto. El esfuerzo que hacían para no alzar la voz, congelaba sus palabras, las volvía forzadas, teatrales- Tú eres un matón, tú sí que eres un pobre diablo. El Esclavo era un buen muchacho, tú no sabes lo que es eso. Él era buena gente, no se metía con nadie. Lo fregabas todo el tiempo, día y noche. Cuando entró era un tipo normal y de tanto batirlo tú y los otros lo volvieron un cojudo. Sólo porque no sabía pelear.¹²⁴ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 398).

O que é interessante aqui é que Ricardo é comparado e colocado como superior ao maior símbolo de masculinidade e violência da obra. São evidenciadas justamente as características que não lhe eram atribuídas e pelas quais o pai tanto lutou para que ele as desenvolvesse. A obra, então, nos dá espaço para acreditar que, na consciência do pai de Ricardo, a masculinidade estava diretamente relacionada à violência.

Ricardo aparentemente tem a sua personagem fechada pelos discursos alheios, mas quem dá a última palavra sobre si é sempre ele, uma vez que está sempre desconstruindo os discursos dos outros sobre si, sempre de maneira silenciosa, sem se impor pela força. Outra quebra de expectativa a respeito de Ricardo é quando esse e alguns cadetes estão na tenda de Paulino – um homossexual que, aos finais de semana, fazia competições de sexo oral e premiava com dez soles o primeiro lugar, e o

¹²⁴ — Era muito melhor que você — disse Alberto. Os dois falavam como em segredo. O esforço que faziam para não levantar a voz congelava as palavras, tornava-as forçadas, teatrais. — Você acha que é valentão, mas o pobre-coitado é você. O Escravo era um bom sujeito, você nem sabe o que é isso. Ele era boa gente, não se metia com ninguém. Você ferrava com ele o tempo todo, dia e noite. Quando ele entrou, era um sujeito normal; de tanto bater nele, você e os outros acabaram com ele. Só porque não sabia brigar. (VARGAS LLOSA, 2013, p.314, tradução de Samuel Titan Jr.)

segundo, com uma garrafa de pisco, que devia ser compartilhada com todos. O vencedor era aquele que demorava mais para ejacular. Em toda competição, quem ganhava era Jiboia, mas a surpresa foi Escravo ter ficado em segundo.

-Yo terminé segundo -dijo Cárdenas. Paulino avanzó hacia él con la botella. Pero lo detuvo el cojo Villa, que estaba junto a Alberto. -Mentira -dijo-. No fue él. -¿Quién entonces? -dijo Paulino. -El Esclavo. El Boa dejó de contar las monedas y sus ojos pequeñitos miraron al Esclavo. Éste permanecía de espaldas, las manos a lo largo de su cuerpo. -Quién lo hubiera dicho -dijo el Boa- Tiene una pinga de hombre. -Y tú una de burra -dijo Alberto- Ciérrate el pantalón, fenómeno.¹²⁵ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 145).

Aqui, observamos uma potência que contradiz a falta de virilidade atribuída ao Escravo, construída na consciência de todos. Uma vez, no alojamento, os cadetes, xingando uns aos outros (chamado de veado, negro), o Escravo chega a conclusão que são todos amigos, apenas ele é um estranho entre os cadetes: “El Esclavo pensó: "en el fondo, todos ellos son amigos. Se insultan y se pelean de la boca para afuera, pero en el fondo se divierten juntos. Sólo a mi me miran como a un extraño"¹²⁶ (VARGAS LLOSA, 2012., p. 163). Outro aspecto é a perspectiva de que, até antes de sua morte, todos o conheciam por Escravo. Muitos não sabiam de quem se tratava quando se referiam a ele pelo nome. Mas após a sua morte, os cadetes passaram a se referir a ele como Arana.

Já Alberto, na perspectiva familiar, é um aluno que vem envergonhando o nome da família em relação à vida acadêmica e precisa de correção. Dentro da escola, ele

¹²⁵ — Eu fui o segundo — disse Cárdenas. Paulino avançou até ele com a garrafa, mas foi retido pelo coxo Villa, que estava ao lado de Alberto. — Mentira — disse. — Não foi ele. — Quem foi, então? — perguntou Paulino. — O Escravo. O Jiboia parou de contar as moedas e seus olhinhos fixaram o Escravo. Este continuava de costas, as mãos largadas junto ao corpo. — Quem diria — disse o Jiboia. — Tem pica de homem. — E você, de jumento — disse Alberto. — Feche as calças, monstrengo. (VARGAS LLOSA, 2013, p.115-116, tradução de Samuel Titan Jr.).

¹²⁶ O Escravo pensou: “No fundo, são todos amigos. Xingam e brigam da boca para fora, mas no fundo se divertem juntos. Eu sou o único que eles olham como um estranho.” (VARGAS LLOSA, 2013, p.129, tradução de Samuel Titan Jr.).

sabe se virar, não briga muito, mas tem consciência de que ele é sonso e se vira por causa disso, não deixando os outros montarem nele.

- Es la pura verdad, ¿no? Yo no quiero ser militar pero aquí uno se hace más hombre. Aprende a defenderse y a conocer la vida. - Pero tú no peleas mucho - dice el Esclavo- Y sin embargo no te friegan. - Yo me hago el loco, quiero decir el pendejo. Eso también sirve, para que no te dominen. Si no te defiendes con uñas y dientes ahí mismo se te montan encima. -¿Tú vas a ser un poeta? - dice el Esclavo. -¿Estás cojudo? Voy a ser ingeniero. Mi padre me mandará a estudiar a Estados Unidos. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos. Pero eso no quiere decir nada. ¿Y tú, qué vas a ser? ¹²⁷ (VARGAS LLOSA, 2012, p.27).

Alberto é bem magro, não sabe brigar muito bem, mas tem ousadia para não deixar que ninguém o ultraje. Há também uma expectativa que as pessoas alimentam sobre ele: o fato de ser poeta, tanto que este é o seu apelido dentro da instituição. Essa personalidade de Alberto é sustentada por outras personagens, como, por exemplo, o próprio Arana, que traça um paralelo entre Jaguar e Alberto, em que ambos se impõem por alguma característica, ao contrário dele, que apenas se esconde:

Ahora ya no tenía esperanza; nunca sería como el Jaguar, que se imponía por la violencia, ni siquiera como Alberto, que podía desdoblarse y disimular para que los otros no hicieran de él una víctima. A él lo conocían de inmediato, tal como era, sin defensas, débil, un esclavo¹²⁸ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 156).

¹²⁷ — E é a pura verdade, não é? Eu não quero ser militar, mas aqui a gente fica mais homem. Aprende a se defender e a conhecer a vida. — Mas você não briga muito — diz o Escravo. — E não ferram muito com você. — Eu me faço de louco, quer dizer, dou uma de sonso. Também serve para ninguém dominar você. Se você não se defender com unhas e dentes, aí sim é que montam em cima. — Você vai ser poeta? — diz o Escravo. — Está maluco? Vou ser engenheiro. Meu pai vai me mandar estudar nos Estados Unidos. Escrevo cartas e romancinhos para comprar cigarros. Mas isso não quer dizer nada. E você, vai ser o quê? (VARGAS LLOSA, 2013, p.25, tradução de Samuel Titan Jr.).

¹²⁸ Agora já não tinha esperança; nunca seria como o Jaguar, que se impunha pela violência, nem como Alberto, que sabia desdobrar-se e dissimular para que os outros não o transformassem em vítima. Quanto a ele, conheciam-no sem meias palavras, tal como era, indefeso, fraco, um escravo (VARGAS LLOSA, 2013, p.123, tradução de Samuel Titan Jr.).

Verificamos que Arana reforça a perspectiva que Alberto tem de si. O cadete Fernández sempre teve esse tom irreverente, com respostas na ponta da língua para todas as situações. Um tipo de sujeito que tira o outro do sério com suas piadas e ofensas, ele sabe constranger o seu adversário. Por esses motivos, os outros não se atreviam a mexer com ele. Ele não brigava fisicamente, mas sabia se impor por meio das palavras.

Mais na frente, após a morte de Arana, a personagem de Alberto vai mudando. Essa sua característica irreverente se transforma em introspecção, em que ele apenas está vendo os dias passarem, inerte em seus pensamentos. Os outros cadetes passam a observar isso:

Alguien comenzaba a prendérsele al Esclavo y al ratito el poeta estaba batiendo al que batía a su pata y casi siempre ganaba, el poeta cuando bate es una fiera, al menos era. Ahora ya ni se junta con nadie, ni bromea, anda solo y como durmiendo. En él se nota mucho, antes sólo esperaba la ocasión de joder a todo el mundo. Daba gusto verlo defenderse cuando alguien lo batía. [...]Era bien fregado, sabía hacer reír a la gente, a mí se me prendió muchas veces y me daban unas ganas de machucarlo. [...] Hoy me dijo: "¿te has fijado que el poeta se ha vuelto medio idiota?-. Es la pura verdad. No es que haga cosas de idiotas, lo raro es que no hace nada. Se está todo el día tirado en la cama, haciéndose el dormido o durmiendo de veras. El Rulos por probarlo se le acercó a pedirle una novelita y él le dijo: "ya no hago novelitas, déjame tranquilo". Tampoco sé que haya escrito cartas, antes buscaba clientes como loco, puede que ahora le sobre la plata. En las mañanas, cuando nos levantamos, el poeta ya está en la fila. Martes, miércoles, jueves, hoy en la mañana, siempre el primero en el patio, con su cara larga y mirando sabe Dios qué cosa, soñando con los Ojos abiertos. Y los de su mesa dicen que no come. "El poeta está malogrado de pena, le contó Vallano a Mendoza, deja más de la mitad de su comida y no la vende, le importa un pito que la coja cualquiera, y se la pasa sin hablar." Lo ha demolido la muerte de su yunta. Los blanquiñosos son pura pinta, cara de hombre y alma de mujer, les falta temple; éste se ha quedado enfermo, es el que más ha sentido la muerte del, de Arana¹²⁹ (VARGAS LLOSA, 2012, p. 306-307).

¹²⁹ Alguém começava a falar do Escravo e logo o /poeta estava tirando sarro do outro e quase sempre levava a melhor, o Poeta tem a língua afiada, pelo menos tinha. Agora não se junta com ninguém, nem brinca, anda sozinho e meio dormindo. Ele mudou muito, antes ficava só esperando a hora de foder com todo mundo. Dava gosto ver o Poeta se defendendo quando vinham para cima dele. [...]Ele era fodido, fazia todo mundo rir, tirou sarro de mim muitas vezes e eu ficava doido para dar nele.[...] Hoje me disse: "Você viu como o Poeta ficou meio lelé?" É pura verdade. Não é que faça nada de maluco, o estranho é que não faz nada. Fica o dia inteiro deitado na cama, fingindo que dorme ou dormindo de verdade. O

A personagem de Alberto se transforma completamente. De um rapaz de língua afiada que constantemente estava duelando com seus companheiros com muita vantagem, passa a se comportar como alguém completamente apático perante qualquer situação. Aqui o cadete Alberto está vivendo apenas com ele mesmo, da mesma forma que Ricardo viveu durante os três anos no Colégio Militar. Essas atitudes exemplificam de maneira clara a ideia que “o homem é livre e por isto pode violar quaisquer leis que lhes são impostas” (BAKHTIN, 1997, p. 59). Nesse viés, assim como o cadete Fernándes, todas as personagens se conservam até o fim dentro de seu íntimo mistério, e sempre nos impressionam pelo que dizem ou fazem. Estas nunca se explicam por completo. Por isso, só é possível o conhecimento autêntico do indivíduo por meio de um enfoque dialógico, em que a personagem irá responder por si mesma e se revelar à sua maneira.

Notamos que a personagem tem necessidade de tomar consciência de si, de modo que se possa dizer, afirmar o que cada um é. Na obra, tomamos conhecimento do ser de cada personagem pelo ponto de vista das outras: Alberto é visto por todas as personagens como um esperto e dissimulado; Jaguar, como um delinquente violento; e Ricardo, como um afeminado. Mas, ao longo da narrativa e da própria consciência das personagens, percebemos que não podemos encerrar tais personalidades, justamente pelo fato de elas terem consciência dessas definições. Assim, tentam transpor esses limites, tornando tais definições falsas. As personagens lutam insistentemente contra essas definições de sua personalidade dadas pelo ponto de vista dos outros. Por isso, buscam se superar e desmentir qualquer estereótipo que os torne acabados. Desse modo, a respeito do criador das personagens, podemos dizer que:

Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um

Crespo resolveu testar e foi pedir um romancinho, e ele disse: “Parei de fazer romancinho, me deixe em paz.” Pelo que eu sei, também não escreveu mais cartas, antes corria atrás de clientes, deve estar com dinheiro sobrando agora. De manhã, quando nos levantamos, o Poeta já foi para a formação. Terça, quarta, quinta, hoje de manhã, ele é sempre o primeiro no pátio, de cara emburrada e olhando sabe Deus o quê, sonhando de olhos abertos. E os da mesa dele dizem que nem come. “O Poeta está acabado”, o Vallano contou ao Mendoza, “deixa no prato metade da comida e não quer nem cobrar, quem quiser que pegue, e não solta um pio.” A morte do cupincha acabou com ele. Os branquelos são pura pose, cara de homem e alma de mulher, falta firmeza; esse aí adoeceu, é o que mais sentiu a morte do outro, do Arana (VARGAS LLOSA, 2013, p. 242-243, tradução de Samuel Titan Jr.).

temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo (BAKHTIN, 1997, p. 53).

Desse modo, cabe somente a ela a última palavra sobre si mesma, ou seja, a palavra da sua autoconsciência. Podemos dizer, então, que a personagem do romance de Vargas Llosa é infinita e nunca coincide consigo mesma, dando-lhe um caráter não fechado, o que faz com que não somente a personagem, mas o enredo viva dessa “inconclusibilidade”.

Nesse sentido, as temáticas abordadas nos inserem numa discussão mais ampla sobre construção da personagem a partir de diferentes pontos de vista, enfatizando, assim, que a personagem da narrativa vargallosiana não é fechada, não tem uma delimitação ou uma tipicidade. A peculiaridade do tipo polifônico está nas vozes ideológicas que aparecem no texto por meio das personagens, mas estas não aparecem como objeto da palavra do autor, mas como sujeitos investidos de valor e poder pleno, apto a ser veículo de sua própria palavra.

Vargas Llosa nos mostra, por meio das personagens envolvidas tanto no mundo macro como no micro, que “o homem não é uma magnitude final e definida” (BAKHTIN, 2010, p. 59). A partir do momento em que o homem goza de liberdade, este pode transgredir qualquer norma, código, lei ou julgamentos que lhes são dados. Os acontecimentos presentes nos relacionamentos entre Alberto, Jaguar, Ricardo e Teresa ensinam que os homens devem lutar contra as palavras dos outros sobre eles, pois estas os encerram, finalizam, ficam como objetos acabados. Por isso, o romance vargallosiano nos imerge no enfoque dialógico, no qual é possível se revelar livremente, sem uma imagem objetiva, pois o verdadeiro romance enriquece nossa consciência e não nos coisifica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para arrematar nossas considerações, buscaremos responder, sucintamente, à luz de nossa interpretação da obra *La ciudad y los perros* e das teorias sobre as quais nos debruçamos, à questão lançada no início deste trabalho: como é tratada, do ponto de vista literário, a formação do sujeito no romance *La ciudad y los perros*? Já sabemos que a irrealidade e as mentiras da literatura são instrumentos de condução para o conhecimento de verdades da realidade humana, que não se mostram na superfície, mas sim na profundidade da nossa natureza. Logicamente, verdades nem sempre são atraentes. O espelho que o romance vargallosiano apresenta nos permite enxergar a rigidez da formação do sujeito, tanto no que diz respeito à formação militar quanto no que tange à formação que a sociedade exige. O semblante dos sujeitos que são delineados nesses espelhos é de indivíduos selvagens, corruptos, hipócritas e sórdidos.

Quando lemos os horripilantes batismos dos cadetes; as aberrações praticadas com os animais que vivem dentro do Colégio Militar Leoncio Prado, como a Malparada, por exemplo, que muitas vezes é usada para saciar desejos sexuais fantasiosos e execráveis dos cadetes; as covardes punições aplicadas aos alunos; as injustas oportunidades sociais e até mesmo a morte de um cadete sendo banalizada, tomamos consciência de que o espetáculo literário é tão ofensivo que não queremos reconhecer nossas verdades humanas. Portanto, o sangue, a violência, as torturas físicas e psicológicas, a humilhação não são a pior parte das páginas do romance, mas sim a identificação dessa violência na sociedade, a descoberta de que essas bestialidades não são alheias, mas que se manifestam na humanidade. É fácil descobrir, por meio da obra aqui estudada, mas difícil de aceitar, que esses sujeitos – do mundo macro e do mundo micro – são sedentos por transgressão e que, por meio da narrativa literária, são capazes de cavarem até as profundezas do nosso ser, da nossa intimidade, e se manifestarem quando a oportunidade apropriada aparecer para estabelecerem suas leis de desejos em livre-arbítrio. Isso pode acabar com a racionalidade, a convivência, como acontece na obra, em que os cadetes não convivem de forma saudável, mas de modo degradante, o que pode resultar na extinção dos mais fracos, como também é

mostrado na obra de Vargas Llosa por meio do cadete Arana. Se não o aniquila em existência física, o extingue de modo psicológico, como acontece com Escravo, que, enquanto vive, serve apenas para exaltar a imposição do mais forte.

Vale ressaltar que a literatura foi a primeira a adentrar a interioridade humana e descobrir o seu potencial destrutivo e autodestrutivo. Podemos dizer, então, que um mundo sem literatura não conheceria essas profundezas atrozes da humanidade, que escondem condutas e comportamentos repreensíveis. Nesse mundo, age-se de forma injusta e irracional com aquele que é diferente; por exemplo, com aquele que não demonstra virilidade em um colégio militar ou em uma sociedade tão machista quanto o colégio. Sem dúvida, o mundo sem literatura seria conformista, teria a submissão generalizada dos seres humanos ao imposto, que é justamente o que Vargas Llosa nos faz enxergar em seu romance primogênito: um mundo animal, onde os instintos decidem a rotina cotidiana em busca da sobrevivência, a busca pela satisfação das necessidades físicas e fisiológicas. Desse modo, não há espaço para desvendar a interioridade humana e viveríamos numa sensação de que a vida é o que tem de ser e que sempre será, assim como a mãe de Jaguar entrega o seu filho para o seu destino. Nesse destino, a pobreza direciona para o caminho do crime, como se não tivéssemos forças sobre o percurso das nossas vidas, como se ninguém pudesse modificá-la.

As discussões feitas aqui em torno da obra do peruano ressaltam uma abordagem da personagem, a qual adquire um caráter polifônico que permite não só sua própria construção, mas a construção de reflexões valorativas do homem. Ou seja, o romance polifônico é capaz de atingir a consciência do ser. No romance *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa, por meio da construção das suas personagens, nos faz alcançar a consciência da nossa sociedade e de nós mesmos. Damo-nos conta de que estamos numa sociedade incivilizada, selvagem e letárgica, e que, no fundo, abdicou da liberdade. O que a obra de Vargas Llosa nos aponta é que a nossa história não está escrita, que não existe um destino predeterminado que se sobreponha autoritariamente sobre nós, sobre nossas vontades e sobre o que devemos ser. Logo, depende inteiramente da nossa vontade que essa macabra narrativa se consolide, ou seja, eliminada.

A princípio, quando iniciamos a análise, pensávamos que o caráter deformador era apenas do Exército, que tinha por obrigação formar cadetes para exercerem seus papéis de homens civilizados e disciplinados na sociedade. Entretanto, a obra de Vargas Llosa nos faz enxergar que o embrião corruptivo do sujeito se manifesta primeiramente na sociedade, de maneira mais sutil – com menos violência –, uma vez que essa já entrega sujeitos problemáticos para a Escola Militar, intimando-a a solucionar um problema que já tem raízes profundas fora do colégio. A sociedade exige a reforma de um sujeito social que vem tentando construir sua personalidade, seu caráter, por meio da sua própria consciência e da alheia, ou seja, um indivíduo situado dentro de um contexto social e histórico que carrega marcas dessa vivência particular. A técnica usada por Vargas Llosa, de intercalar, durante toda a obra, as narrativas pessoais da vida anterior ao colégio com as narrativas que descrevem suas vidas leonciopradinas, dá essa ideia de construção, isto é, as personagens que se apresentam ali são frutos de relações sociais, de vivências sociais particulares que as constroem. Elas não aparecem prontas, elas estão em construção a partir da própria consciência de si e da consciência alheia, que lhe oferecem um retorno para que assumam ou neguem suas próprias identidades.

Na verdade, a diferença da formação militar está no âmbito da técnica utilizada para o adestramento do sujeito. O colégio militar Leoncio Prado é uma instituição disciplinar, que coloca os corpos ao nível da mecânica, onde os corpos estão presos no interior de poderes muito concentrados que lhe impõem limitações, obrigações e proibições. São os corpos dóceis. Esse poder, como vimos nesta pesquisa, exerce sobre os corpos uma coerção apertada. Assim, os métodos utilizados pela instituição militar permitem o controle minucioso do corpo, que está constantemente sujeito a esses poderes, entrando em uma relação de docilidade e utilidade. Logo, o que podemos dizer é que a instituição militar tem o poder de adestrar o corpo, oprimindo-o, sujeitando-o, e isso gera revolta e violência de uma forma mais concentrada, uma vez que a escola é apenas o micro em uma sociedade que é o macro.

Até mesmo a literatura é rechaçada pela instituição militar – como vimos por meio de Alberto, cujos poemas e novelinhas o Coronel classificou como depravação –, o que nos permitiu entender, aqui, que ela permite ao sujeito compreender a sua

humanidade, gerando autoconhecimento. As linhas de regimes autoritários, ditatoriais e militaristas entendem que a literatura permite viver uma experiência que não se vive na vida real, o que causa um desajuste com a existência que pode se transformar em rebeldia, indocilidade e indisciplina diante do que foi ordenado. Vargas Llosa, por meio de seu romance primogênito, faz uma análise da sociedade, revelando as consequências do militarismo, do machismo e do dogma religioso, ou de qualquer outra imposição de poder sobre as pessoas. O engajamento de sua obra vai na direção do incentivo à luta pela democracia. Se permanecermos presos a esses sistemas ditatoriais, que tanto violentaram e ainda violentam a América Latina, estaremos funcionando como uma peça nessas engrenagens do poder generalizado, que está diretamente relacionado à deformação do sujeito, seja nas escolas militares ou civis, seja na sociedade ou nos quartéis. Isso se justifica pelo fato de esses regimes imporem normas e regras sobre nossos corpos, o que nos limita, nos priva de construirmos ou tomar consciência de nós mesmos.

Em suma, é completamente aceitável que a tradição autoritária – que tem como objetivo controlar os corpos dos sujeitos – seja inimiga das obras literárias e as reprimam por meio de censuras. O fato de sujeitos saírem de si mesmos, poder ser ou tomar consciência de outros é uma maneira de ser menos submisso, ser menos escravo e oportuniza experimentar a liberdade que eles desconhecem. Por isso, tentamos esgotar as denúncias feitas na obra *La ciudad y los perros*. Desenvolvemos uma análise da narrativa de Mario Vargas Llosa; conhecemos o pensamento crítico e a história literária da América Latina; analisamos o caráter político da obra em função da denúncia da realidade militar; desvelamos o universo militar e a sociedade peruana dentro do contexto histórico em que a obra foi escrita. Mas o que consideramos como o ponto alto desta pesquisa foi a análise do processo de (de)formação do homem dentro dos muros do quartel, a partir da investigação das vozes narradoras, levando em consideração o lugar social ao qual pertencem, o que acarretou uma denúncia também social. Logo, não isenta a sociedade dessa formação corrompida do sujeito. Temos consciência de que não acertamos em tudo, o que é esperado nesse processo de construção. Apesar disso, estamos convencidos de que, embora enfrentando alguns entraves, realizamos um trabalho pioneiro, buscando atingir o objetivo traçado no início

do processo, desde a construção do projeto. Estamos convictos também de que, dado o caráter de incompletude de toda atividade humana, a pesquisa apresenta espaços que podem ter desdobramentos em pesquisas posteriores, como a carnavalização que se faz presente em toda a extensão da obra e a questão do dogmatismo religioso, fatores que podem ser analisados futuramente. Assim, acreditamos ter desenvolvido uma pesquisa orientadora acerca de *La ciudad y los perros*, tanto do ponto de vista das práticas político-sociais quanto da análise literária do romance.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João editores, 2010.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2011.

CAMELO, Marcelo. *Conversación con Vargas Llosa*. En: *Revista Diners* No. 32. Bogotá: Panamericana, 1989, p. 23-27.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Querez; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O direito à literatura*. In: _____. *Vários escritos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 169-191.

CERCAS, Javier. *La pregunta de Vargas Llosa*. In: _____. *La Liudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Alfaguara, 2012.

COSTA, Adriane Vidal. *Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana*. In: _____. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, 2001.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagoberto de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DONOSO, José. *História Peronal del "Boom"*. Santiago: Editorieales Andres Bello, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 41ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Microfísica do poder*. 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012.

FUENTES, Carlos. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. 19ª ed. Buenos Aires: Catálogos, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa. Ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GRANÉS, Carlos. *Uma luta instintiva pela liberdade*. In:_____. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

HARSS, Luis y DOHMANN, Bárbara. *Antología mínima de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Alfaguara, 1969.

LEJEUNE, Philippe. "Autobiografia e ficção". In: LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 103-109.

LEJEUNE, Philippe. "O Pacto Autobiográfico (Bis)". In: LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 48-69.

LEJEUNE, Philippe. "O Pacto Autobiográfico". In: LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13-47.

VARGAS LLOSA, Mario Vargas. *A cidade e os cachorros*. Tradução de Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Cartas a um jovem escritor: “toda vida merece um livro”*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

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

_____. *La ciudad de los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. la ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Alfaguara, 2012.

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

MARTOS, Marco. *La ciudad y los perros: áspera beleza*. In: VARGAS LLOSA, Mario. *La Liudad y los perros*. Edición conmemorativa del cincuentenario. la ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Alfaguara, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. Tradução de José M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2006.

OLIVEIRA, Daniela Barbosa de. *Entre o Cão e o Cordeiro: A Guerra do Fim do Mundo Carnavaliza os Fanatismos de Canudos*. Juiz de fora. 2012. Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal de Juiz de Fora.

RAMA, Angel. *La novela en América Latina*. Panorama 1920-1980. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2008.

_____. *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. Estudos de Antropologia da civilização. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

WÄSTBERG, Per. *Discurso de apresentação para o Prêmio Nobel de Literatura*. Estelcomo, 2010.

_____. *The Nobel Prize in Literature 2010 - Presentation Speech*. Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/presentation-speech.html. Acesso em: 1 jan. 2016.

WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ZILLY, Berthold. *A guerra como painel e espetáculo: a história encenada em Os sertões*. Revista de História de Ciências Sociais. Revista História, Ciências, Saúde – Manguinhos. vol. V 13-37 julho 1998.

ANEXO

ANEXO A – DECÁLOGO DEL CADETE LEONCIOPRADINO

1. Honrar y venerar los sagrados símbolos de la Patria.
2. Prestigiar al Colegio Militar como alumno, dentro y fuera del Plantel, y como ex cadetes, dentro y fuera del país.
3. Se cortés y respetuoso con las damas y personas mayores.
4. Someterse a la disciplina y practicarla plenamente, convencido de que es así como se consiguen los éxitos en la vida.
5. Considerar al Colegio como su propio hogar.
6. Ayudar y proteger al condiscípulo en toda situación y circunstancia, demostrando solidaridad y camaradería.
7. Decir siempre la verdad, aunque traiga dificultades, de las que deben afrontarse con hombría y dignidad.
8. Ser útil a la Patria y procurar su engrandecimiento en cualquier actividad que se realice.
9. Tener fe y decisión en todos los actos de la vida; recordar que la decisión de vencer asegura el éxito.
10. Mantener presente el lema: “Disciplina, Moralidad y Trabajo”.

Disponível em: <http://www.leoncioprado.com/decalogo.htm>, acesso em 15 de janeiro de 2015.

ANEXO B – PERFIL DEL CADETE LEONCIOPRADINO

En su dimensión socio afectiva

- Autoestima elevada, orientada a ser cada día mejor
- Practican los valores de la solidaridad, afecto mutuo, buenos modales, confraternidad, honradez, responsabilidad, espíritu de cuerpo y deseo de superación.
- Líderes positivos
- Se conducen en forma autónoma en opiniones y acciones
- Se identifican como miembros de la comunidad con actitud y vocación de servicio
- Comprometidos con el futuro del país

En su dimensión cognitiva

- Ser observador, comunicativo, analítico, prácticos, expresivos y creativos.
- Ser innovador, investigador, crítico y autocrítico
- Ser responsable, esforzado y disciplinado
- Ser capaz de deducir e inducir con soltura y de cuestionar con solvencia
- Demuestra habilidad para manejar información científica y tecnológica
- Leen todos los días

En su dimensión psicomotriz

- Conocen, cuidan y controlan su cuerpo y su mente
- Practican la higiene personal, el cuidado de la salud y la conservación del medio ambiente

- Participan organizadamente en actividades recreativas, deportivas y de la vida diaria, poniendo en juego todas sus aptitudes físicas y psíquicas.

Disponível em: <http://www.leoncioprado.com/decalogo.htm>, acesso em 15, de janeiro de 2015.

ANEXO C – DISCURSO DA CERIMÔNIA DE PREMIAÇÃO DO PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA

Award Ceremony Speech

Presentation Speech by Per Wästberg, Writer, Member of the Swedish Academy, Chairman of the Nobel Committee for Literature, 10 December 2010.

Mario Vargas Llosa's writing has shaped our image of South America and has its own chapter in the history of contemporary literature. In his early years, he was a renewer of the novel; today, an epic poet of not only Latin American stature. His wide embrace enfolds all literary genres.

He is hard to classify. From the provincial city of Arequipa in Peru emerged: a citizen of the world, a Marxist transformed by Castro's misdeeds into a liberal, a losing presidential candidate later to appear on his country's postage stamps, an epic poet and historian, a satirist, an eroticist, an essayist and columnist addressing most issues – including football and fear of flying. As a reporter from the world's flashpoints, he recalls Graham Greene.

Vargas Llosa has led us through unfamiliar milieus with an authority that lends the authenticity of a 19th-century explorer. He links the narrative tradition of Balzac and Tolstoy to the modernistic experiments of William Faulkner.

Rebellion against an authoritarian father sparked an opposition against circumstance that extended into a youthful escape to literature and imagination. The rebel remains his protagonist – also in the forms of Flora Tristan and her grandson Paul Gauguin, fighting the conventions of their times, or the Irishman Roger Casement who, in a new novel by Vargas Llosa, exposes slavery in the Congo of Leopold II. Nota bene, revolt is successful only as narrative; as long as tyrannical fathers exist in our lives and societies, revolt remains permanent.

Vargas Llosa uses fiction to penetrate the shrouds of power and explore the obsessions of its exploiters. The halls of boarding schools and the corridors of administrations stand against indomitable open-air inhabitants, though the latter seldom

triumph in defying regulation and imposition. History crushes Vargas Llosa's figures but not their consciences.

In Latin America, writers are charged with the moral duty of not collaborating in injustice. But the demand for commitment can cripple desire and imagination. Vargas Llosa's novels never bow to diktat; they are polyphonic and open to interpretation, emphasising the diversity of Latin America's social and ethnic patterns. He lends voice to the silenced and oppressed – an aesthetic feat and an ethical act. He has an unreserved interest in people – from presidents to prostitutes – and nothing is alien to him, from the arrogance of statesmen to love's subtlest plots.

In his dark picaresque, *The War of the End of the World*, Vargas Llosa is fascinated by fanatics and their world vision. A prophet foresees the end of the world in 1900 and assembles an army of shabby misfits that frustrates Brazil's military forces. Another fanatic, Mayta in *The Real Life of Alejandro Mayta*, is an Indian quadron in an underground leftwing sect, first idealist, then terrorist in a Peru on the brink of disintegration. It is a confrontation with youthful revolutionary romanticism. And it is to the mire of social and political chasms that Vargas Llosa has led us, with serene linguistic agility, ever since his early novels, *The Time of the Hero* and *The Green House*.

Vargas Llosa's late novel about the abuse of power, *The Feast of the Goat*, depicts the Dominican Republic's tyrant, Trujillo. Servility and despotism are portrayed with brutal intensity, the horrors balanced by compassion and humanity. Among the bizarre detail is the revelation that the dictator coerced the country's poets into petitioning the Swedish Academy to award his scarcely learned wife the Nobel Prize in Literature.

Vargas Llosa has an eye for the foolishness of innocence and the lethargy of evil. He is unusual in his ability to depict men's friendship as well as sadistic penalism and hierarchical vanity. He prefers the compromises of common sense to radical utopias. In his book about Flaubert, Vargas Llosa disarmingly claims that he and Emma Bovary have in common "our taste for pleasures of the flesh rather than of the soul, our respect for senses and instincts, our preference for this earthly life above all else".

He writes of love and its absence, of the seduction of violence and the rare triumph of justice. In his erotic entertainments he is a playful ruffian unafraid of self-mockery. Or, as he expressed it: “There is no great art without a measure of folly, since great art expresses the entirety of human experience, where intuition, obsession, madness and fantasy play their part just as ideas do.”

Vargas Llosa believes in the force of literature. Without literature there would be no rendition of mankind’s possibilities and hidden places. It is a bulwark against prejudice, racism and intolerant nationalism, since in all great literature, men and women of the entire world are equally alive. It is harder to suppress a people that reads a lot.

So he has fought for freedom of expression and for human rights regardless of geography, and has done so with a passion for liberty and with political courage and common sense – these not always in harmony in important writers. In a time of tiresome narcissism he is what Zola, André Gide and Camus embodied: an example and a bellwether.

My dear Mario Vargas Llosa; you have encapsulated 20th-century history in a bubble of imagination. It has floated on air for 50 years and shines still. The Swedish Academy congratulates you. Please step forward to receive this year’s Nobel Prize in Literature from the hand of His Majesty the King.

Estimado Mario Vargas Llosa! Usted ha encapsulado la historia de la sociedad del siglo veinte en una burbuja de imaginación. Ésta se ha mantenido flotando en el aire durante cincuenta años y todavía reluce. La Academia sueca le felicita. ¡Acérquese y reciba el premio Nobel de literatura de este año de la mano de su Majestad el Rey!

Copyright © The Nobel Foundation 2010

Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/presentation-speech.html. Acesso em: 01 de janeiro de 2016.

ANEXO D – IMAGENS DO COLÉGIO MILITAR LEONCIO PRADO

Figura 1: Faixada do Colégio Militar Leoncio Prado



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Leoncio prado.¹³⁰

¹³⁰ <http://www.leoncioprado.com/fotos.htm>

Figura 2: Predio antigo posicionado ao lado do prédio atual



Fonte: Google maps¹³¹

¹³¹ <http://static.panoramio.com/photos/large/15818756.jpg>

Figura 3: Cadetes em Exercício de Campanha na costa peruana



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 4: cerimonia de encerramento



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 5: formação antes do Exercício de Campanha



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 6: formação antes do Exercício de Campanha



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 7: Inspeção dos alojamentos que também é retratado no romance



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 8: nacionalismo exacerbado que denuncia um sistema autoritário



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 9: retorno do Exercício de Campanha



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 10: treinamento de tiro



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 11: instruções para o Exercício de Campanha



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado

Figura 12: atividade religiosa dentro do quartel



Fonte: galeria de fotos do site oficial do Colégio Militar Leoncio Prado