



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**ROCIO DEL CARMEN CELIS LOZANO**

**REALIDADE, FICÇÃO E AÇÃO: AS TRILHAS DA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA DO ROMANCE *LA CIUDAD Y LOS PERROS* DE MARIO  
VARGAS LLOSA**

Brasília  
2023

**ROCIO DEL CARMEN CELIS LOZANO**

**REALIDADE, FICÇÃO E AÇÃO: AS TRILHAS DA ADAPTAÇÃO  
FÍLMICA DO ROMANCE *LA CIUDAD Y LOS PERROS* DE MARIO  
VARGAS LLOSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras – IL da Universidade de Brasília, com vistas à obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília  
2023

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de doutora em Literatura.**

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Orientador e presidente da Banca) Departamento de Teoria Literária e Literaturas – Universidade de Brasília - UnB

---

Prof. Dr. Ivan Dazir Berleine Vivanco Aquino (Membro externo) Universidad Nacional Mayor de San Marcos - UNMSM

---

Profª. Dra. María del Mar Paramos Cebey - (Membro interno) Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) - Universidade de Brasília – UnB

---

Prof. Dr. Jucelino de Sales (Membro externo) Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEE/DF

---

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas (Suplente – Membro interno) Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET) – Universidade de Brasília - UnB

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C392r Celis Lozano, Rocio Del Carmen  
Realidade, ficção e ação: as trilhas da adaptação filmica do romance la ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa / Rocio Del Carmen Celis Lozano; orientador Sidney Barbosa. -- Brasilia, 2023.  
166 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasilia, 2023.

1. Mario Vargas Llosa. 2. Boom hispano-americano. 3. La ciudad y los perros. 4. Adaptação filmica. I. Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

*In memoriam*

†V́ctor Nemías Celis Raḿrez e †Carlota Lozano Hidalgo  
Meus anjos do céu, meus amados pais.

## **Dedicatória**

A meus irmãos Wilda Luz, Nemías Humberto e Homer Armando,  
pelo incentivo e apoio espiritual em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que me sustenta com as bênçãos de saúde dia a dia e permitiu esta conquista.

A uma pessoa muito especial na minha trajetória que é meu orientador, o Professor Dr. Sidney Barbosa pela paciência e sabedoria nas palavras, conselhos e orientações.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Pós-Lit. da UnB, que trilharam meu doutorado, com especial menção para Professora Dra. Gloria Magalhães e meu professor de Estágio do curso de Letras Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana da UnB o Professor Dr. Paulo Thomaz.

À Faculdade de Letras e à Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa da Ufam, pelo apoio institucional.

À CAPES e ao CNPq, pelo apoio financeiro nos semestres presenciais na Universidade de Brasília-UnB.

Agradeço à USF - University of South Florida pelo aceite de co-orientação e um semestre como aluna de doutorado nessa prestigiosa universidade dos Estados Unidos. Porém, devido à pandemia de 2020 não se concretizou essa viagem de estudos.

À Associação de ex-alunos/cadetes Leonciopradinos, ao Departamento de Imagem Institucional do Colégio Militar Leoncio Prado, pela recepção e apoio para a culminação da pesquisa.

Aos amigos Maria Gabriella Flores Severo Fonseca e Edgar Marcel Galarza Aquino, pela amizade e parceria.

São muitas as pessoas e instituições no Peru, nos Estados Unidos e no Brasil que fizeram parte desta trajetória de pesquisa e enriquecimento pessoal e literário. Assim, registro aqui o meu sincero agradecimento e reconhecimento a todos.

## RESUMO

A tese traz no título os termos *realidade, ficção e ação* que se referem basicamente à nomeação de determinadas palavras e a relação que existe entre elas. Dentro dessa perspectiva, a realidade está relacionada precisamente à vida do escritor Mario Vargas Llosa, que desde criança teve proximidade com a leitura de clássicos e que, na adolescência, estudou dois anos do Ensino Médio peruano no Colégio Militar Leoncio Prado, na cidade de Lima, Peru. Foi ainda durante a sua adolescência, que ele passou a escrever em jornais e revistas, porém nas memórias de infância ficaram a violência, o pai que conheceu apenas com dez anos de idade, um pai que reaparece na vida dele quando ele acreditava que havia falecido. A palavra “ficção” remete-nos à literatura, o romance em si, primeira obra do Boom hispano-americano dos anos 1960, a realidade e a ficção se entrelaçam e criam uma obra literária *La ciudad y los perros* que trata da vida escolar de jovens dentro de um colégio interno de disciplina militar e, por último, e não menos importante, a palavra “ação” que é dita pelos diretores que a mencionam ao iniciar a rotação dos filmes. A tese, analisa, ainda, as trilhas da adaptação fílmica de *La ciudad y los perros*, baseada na obra homônima dirigida por Francisco Lombardi, direção com o olhar discreto do escritor. Vale ressaltar que a tese analisa a obra em idioma original, o espanhol, e que as citações inseridas foram traduzidas pela autora da tese. O filme, também, é analisado na língua original da filmagem, igualmente o espanhol. Ao final, mostramos que vida e obra se entrelaçam e que o universo literário e a adaptação fílmica ganham muito com esse procedimento quando se trata de um grande escritor como Mario Vargas Llosa e de um diretor e roteirista como Francisco Lombardi.

**Palavras-chave:** Mario Vargas Llosa. Boom hispano-americano. *La ciudad y los perros*. Adaptação fílmica.

## RÉSUMÉ

La thèse porte dans son titre les termes de *réalité*, de *fiction* et *d'action* qui renvoient essentiellement à la dénomination de certains mots et à la relation qui existe entre eux. Dans cette perspective, la réalité est liée précisément à la vie de l'écrivain Mario Vargas Llosa, qui, dès l'enfance, a été proche de la lecture des classiques et qui, adolescent, a suivi deux années de lycée péruvien à l'école militaire Leoncio Prado, dans la ville de Lima, au Pérou. C'est à l'adolescence qu'il commence à écrire pour des journaux et des magazines, mais dans ses souvenirs d'enfance, il reste la violence, un père qu'il n'a connu qu'à l'âge de dix ans, un père qui réapparaît dans sa vie alors qu'il le croyait disparu. Le mot "fiction" nous renvoie à la littérature, au roman lui-même, première œuvre du boom hispano-américain des années 60, la réalité et la fiction s'entremêlent et créent une œuvre littéraire *La ciudad y los perros* qui traite de la vie scolaire de jeunes à l'intérieur d'un internat de discipline militaire et, enfin, le mot "action" qui est prononcé par les réalisateurs qui le mentionnent au moment de commencer le tournage des films. La thèse analyse également les chemins de l'adaptation cinématographique de *La ciudad y los perros*, basée sur l'œuvre homonyme réalisée par Francisco Lombardi, dirigée avec l'œil discret de l'écrivain. Il convient de mentionner que la thèse analyse l'œuvre dans sa langue originale, l'espagnol, et que les citations insérées ont été traduites par l'auteur de la thèse. Le film est également analysé dans la langue originale du tournage, l'espagnol. Au final, nous montrons que la vie et l'œuvre s'entremêlent et que l'univers littéraire et l'adaptation cinématographique gagnent beaucoup à cette démarche lorsqu'il s'agit d'un grand écrivain comme Mario Vargas Llosa et d'un réalisateur et scénariste comme Francisco Lombardi.

**Mots-clés :** Mario Vargas Llosa. Le boom hispano-américain. *La ciudad y los perros*. Adaptation cinématographique

## RESUMEN

La tesis trae en el título los términos *realidad*, *ficción* y *acción* que se refieren básicamente al nombre de determinadas palabras y la relación que existe entre ellas. Dentro de esta perspectiva, la realidad está relacionada justamente a la vida del escritor Mario Vargas Llosa, que desde niño tuvo afinidad con la lectura de escritores clásicos y, que en la adolescencia estudió dos años de la educación secundaria peruana en el Colegio Militar Leoncio Prado, de la ciudad de Lima en Perú. Y que además durante su adolescencia, pasó a escribir en periódicos y revistas, pero en sus recuerdos de infancia quedaron la violencia de su padre que conoció a los diez años de edad, un padre que reaparece en su vida cuando él creía que había fallecido. La palabra ficción nos remite a la literatura, a la novela en sí, primera obra del Boom hispanoamericano de los años sesenta, la realidad y la ficción se entrelazan y crean una obra literaria *La ciudad y los perros*, que trata de la vida escolar de adolescentes dentro de un colegio interno de disciplina militar, y por último, y no menos importante, la palabra acción, que es dicha por los directores de cine que la mencionan al iniciar el rodaje de las películas. La tesis también analiza los caminos de la adaptación fílmica de *La ciudad y los perros*, basada en la obra homónima y dirigida por Francisco Lombardi bajo la mirada discreta del escritor. Vale resaltar que se construye la tesis con la obra leída en idioma original, el español, y que las citas incluidas fueron traducidas por la autora de la tesis. La película también es analizada en la lengua original del rodaje, el español. Al final, mostramos que vida y obra se entrelazan y que el universo literario y la adaptación fílmica tienen mucho que ganar con este procedimiento principalmente cuando se trata de un gran escritor como Mario Vargas Llosa y de un director de la talla de Francisco Lombardi.

**Palabras clave:** Mario Vargas Llosa. Boom hispanoamericano. La ciudad y los perros. Adaptación fílmica.

## ABSTRACT

The thesis deals with a study of the adaptation of romance by Mario Vargas Llosa entitled: "The Time of the Hero" (literally "The City and the Dogs") for the homonymous film directed by Francisco Lombardi. In the first chapter we described how the writer's life is reflected in the first romance. Research on the life trajectory of Vargas Llosa made us pay special attention to the author's childhood memories. His father's absence in the first years of his life and his abrupt return left painful marks on the writer's life. Although memories are gradually diluted without resentment for the past, they were enough for the author to find a refuge in literature. In the second chapter, we dealt with romance itself. We studied the fiction trajectory until verifying how the memories are embodied in the work's pages. We verified how the author creates microsomes, placing the diversity of social classes in the military college. It shows the central drama that unfolds after the theft of test questions inside the military college. In the third chapter, we studied the approximations and distances between the literary and the cinematographic works, presenting how the joint work of author and film director is beneficial for both the readers and the moviegoing public. It is worth noting that the work was read in the original language, Spanish, and that the quotes from the thesis were translated by the author. The film was also analyzed in the original language. It is worth mentioning that most of the authors consulted are Peruvian or Spanish-speaking. The paths of the investigation were enriching because we learned how the words of reality, fiction and action are intertwined. Twenty years after the publication of the romance, the film gave us the same sensations that we felt when reading, the story of the students in a military school who are disciplined, but who hide many situations so as not to tarnish their image. In the end, we conclude that life and work are also intertwined, and that the literary universe gains a lot from this procedure when it comes to a great writer like Mario Vargas Llosa.

**Keywords:** Mario Vargas Llosa, Hispanic American Boom, The Time of the Hero (Literally: The City and the Dogs). film adaptation.

## **LISTA DE ABREVIATURIAS E SIGLAS**

CMLP Colégio Militar Leoncio Prado

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O cadete Mario Vargas Llosa no desfile do Colégio Militar Leoncio Prado.....	21
Figura 2 - Mario Vargas Llosa e sua mãe Dora Llosa.....	24
Figura 3 - Pai de Mario Vargas Llosa, Dom Ernesto Vargas.....	26
Figura 4 - Cidades nas quais morou Mario Vargas Llosa.....	30
Figura 5 - Cadete Mario Vargas Llosa com a farda do Colégio Militar Leoncio Prado.....	33
Figura 6 - Mario Vargas Llosa, com quinze anos no seu primeiro emprego como redator no jornal <i>La Crónica</i> em Lima-Peru.....	44
Figura 7 - Mario Vargas Llosa na biblioteca de sua casa em Lima-Peru.....	47
Figura 8 - <i>Frontis</i> do Colégio Militar Leoncio Prado, Lima-Peru.....	48
Figura 9 - Recebendo o prêmio Nobel de Literatura em 2010.....	58
Figura 10 - Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, os pilares do <i>Boom</i> Hispano-americano.....	62
Figura 11 - Vargas Llosa e Francisco Lombardi, o escritor e o diretor acompanhando a filmagem.....	98
Figura 12 - Cena do filme mexicano <i>Acá las tortas</i> (1951).....	100
Figura 13 - O par romântico no filme mexicano <i>Tizoc: amor índio</i> (1957), Pedro Infante e María Félix.....	101
Figura 14 - Cartaz de cinema do filme <i>Rio, 40 graus</i> .....	103
Figura 15 - Cine Colón e Cine Metro em Lima-Peru.....	106
Figura 16 - Cartaz de estreia do filme <i>La ciudad y los perros</i> .....	110
Figura 17 - Rodada de imprensa, de esquerda à direita: o roteirista Watanabe (*1945-+2007), o autor Gustavo Bueno, o diretor Francisco Lombardi, Mario Vargas Llosa e atriz Liliana Navarro.....	112
Figura 18 - Os atores e o diretor: Pablo Serra (Poeta) e Juan Manuel Ochoa (Jaguar) e o diretor Francisco Lombardi.....	113
Figura 19 - Os atores e o escritor: de esquerda a direita: Gustavo Bueno (Tenente Gamboa), Pablo Serra (Alberto Fernández, o Poeta), Mario Vargas Llosa e Liliana Navarro (Teresa).....	114
Figura 20 - Cena do filme <i>La ciudad y los perros</i> .....	118
Figura 21 - Tentativas de batismo do Jaguar.....	123
Figura 22 - Jaguar e Tenente Gamboa.....	124

Figura 23 - Momento da expulsão do colégio do aluno Cava.....	125
Figura 24 - Reunião do “Círculo” e o sorteio de quem vai roubar a prova de química.....	127
Figura 25 - Momento que a cadela “Malpapeada” bebe o leite do Esclavo no refeitório.....	128
Figura 26 - Ator Eduardo Adriansén como Ricardo Arana (Esclavo) em <i>La ciudad y los perros</i> .....	129
Figura 27 - No momento da formação dos cadetes no pátio com o Tenente Gamboa.....	130
Figura 28 – Equipe de filmagem de <i>La ciudad y los perros</i> .....	136

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
<b>CAPÍTULO I: REALIDADE: A MEMÓRIA E OS RITOS DE PASSAGEM DE MARIO VARGAS LLOSA COMO ALUNO DO COLÉGIO MILITAR.....</b>	<b>21</b>
1.1 Um olhar para a infância de Mario Vargas Llosa.....	23
1.2 Sua trajetória no colégio militar e seu refúgio na literatura .....	31
1.3 Em busca de oportunidades em Paris e a escrita profícua do escritor premiado com o Nobel de Literatura .....	41
1.4 O colégio militar e a história patriota do herói de Leoncio Prado .....	47
1.5 Peru, o país de contrastes como cenário literário de Mario Vargas Llosa ....	50
<b>CAPÍTULO II: FICÇÃO: LA CIUDAD Y LOS PERROS E O SURGIMENTO DO BOOM HISPANO-AMERICANO .....</b>	<b>58</b>
2.1 <i>Boom</i> : o auge das narrativas hispano-americanas na Europa .....	60
2.2 Breve retrospectiva da literatura peruana no contexto hispano-americano.....	69
2.3 <i>La ciudad y los perros</i> : quando se entrelaçam realidade e memória nasce uma ficção artística.....	75
2.4 Os cachorros ( <i>Los perros</i> ): o Poeta, o Jaguar e o Esclavo .....	83
2.5 <i>Microcosmos</i> , colégio militar e sociedade peruana .....	90
<b>CAPÍTULO III: AÇÃO: DO ROMANCE LA CIUDAD Y LOS PERROS PARA O FILME HOMÔNIMO.....</b>	<b>98</b>
3.1 Breve relato do cinema latino-americano, o caso do cinema peruano.....	99
3.2 O novo desafio para o diretor Francisco Lombardi.....	107
3.3 Espaços literários no filme.....	114
3.4 As personagens literárias e os atores na adaptação.....	122
3.5 Autor e diretor em relação à adaptação fílmica .....	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	144
REFERÊNCIAS.....	148
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	153
APÊNDICE A.....	157
APÊNDICE B.....	158
APÊNDICE C.....	159

<b>APÊNDICE D.....</b>	<b>160</b>
<b>APÊNDICE E.....</b>	<b>161</b>
<b>APÊNDICE F.....</b>	<b>162</b>
<b>APÊNDICE G.....</b>	<b>163</b>
<b>APÊNDICE H.....</b>	<b>164</b>
<b>APÊNDICE I.....</b>	<b>165</b>
<b>APÊNDICE J.....</b>	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

A construção de uma tese certamente não é realizada apenas desde o início do projeto. Não é aí que nasce a curiosidade de saber primeiro por concluir a leitura e logo os questionamentos como é que o autor escreveu esta história, tão fantástica, que talento ao inserir os leitores nas histórias de adolescentes. Foi assim comigo e eu era quando li o pequeno livro de muitas páginas amareladas pelo tempo porque haviam passado mais ou menos vinte anos da sua aquisição. Certamente Mario Vargas Llosa sabia abordar com contos e novelas os leitores de histórias urbanas, de pessoas jovens, com histórias de rebeldia próprias da idade. *La ciudad y los perros* chegou nas minhas mãos como empréstimo para leitura dos momentos de ócio, distração que consumia por horas depois do colégio. Por isso, cada vez que via os rapazes com a farda do colégio militar, lembrava da história que li no romance em que os personagens passavam momentos de castigos na dureza disciplina militar.

Anos depois veio o filme que chamou muito mais atenção do que o romance, os grandes cartazes nas portas nos melhores cinema da cidade, nos jornais impressos dos anos oitenta do século passado. As propagandas eram convidativas com as fotos de cachorros bravos ao lado de militares com a boca aberta como se estivesse gritando. Tratava-se de mais um filme que na época os cinéfilos não podiam perder. E assim estava claramente decidido que eu queria pesquisar tudo sobre esta adaptação.

Inicialmente, minha intenção era somente analisar a adaptação literária do filme homônimo, porém, no transcurso da pesquisa não era só o romance e filme que estavam relacionados, mas também as memórias, a realidade pela qual o escritor vivenciou que o levaram, mais tarde, às letras. Assim *realidade, ficção e ação*, essas três denominações, além de rimar estão intimamente relacionadas ao primeiro romance de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*. Neste sentido, a tese busca evidenciar como estão relacionadas ao escritor, a *realidade, a ficção e a adaptação* do seu primeiro romance. Os caminhos da pesquisa foram enriquecedores porque conhecemos como a realidade, a ficção e a ação são palavras que se entrelaçam para além do sentido inicial. Mesmo após vinte anos da publicação do romance, o filme nos presenteou com as mesmas sensações que sentimos na leitura, a história dos alunos dentro de um colégio militar que aparenta ser disciplinado, porém esconde muitas situações duras para não manchar sua imagem.

A pesquisa bibliográfica que enriquece a tese foi basicamente composta de material trazido das livrarias peruanas e especialmente aquelas compradas após as

palestras dos escritores que participaram na FERIA Internacional do Livro de 2019, acontecida na cidade de Lima, Peru. Este evento intitulado “Universo Vargas Llosa”, foi em sua homenagem e reuniu estudiosos do mundo todo. Ali tive a oportunidade de ouvir também duas conferências do próprio escritor e ainda de conversar, mesmo que rapidamente, com ele sobre meus projetos e pesquisas das suas obras. Devemos mencionar que a maioria dos autores consultados são peruanos ou falantes de língua espanhola, considerando que dentre os falantes de língua espanhola este autor é um dos mais estudados.

No primeiro capítulo, intitulado “Realidade: a memória e os ritos de passagem de Mario Vargas Llosa como aluno do colégio militar”, encontram-se as lembranças e situações da infância familiar de Mario Vargas Llosa que o autor guarda na memória como aluno do Colégio Militar, pois ele estudou dois anos de Ensino Médio na educação peruana e corresponde aos dois penúltimos anos antes do ano de conclusão, sendo tempo suficiente para vivenciar como aluno submetido pelos veteranos que comandavam os novatos. Ele não estudou ali o último ano de ensino médio e, portanto, não vivenciou ser daqueles que mandavam nos novatos. Este capítulo tem como marco teórico o livro autobiográfico *El pez en el agua* (2010), o livro de Sergio Vilela *El cadete Vargas Llosa: la historia tras La ciudad y los perros* (2011), entre outros autores, em sua maioria peruanos, dedicados à pesquisa da narrativa e da biografia do escritor.

Inicialmente aborda as memórias infantis do escritor, as viagens e lugares que vivia quando criança, a vida familiar com os avós maternos, o momento triste de conhecer seu progenitor de forma que não esperava porque acreditava que este havia falecido, quando foi levado pelos pais que foi quase um sequestro para ele, seu percurso estudantil e as vivências que estão na memória como aluno/cadete do colégio militar. Ainda no primeiro capítulo, desenvolvemos como a vida do escritor se plasma no primeiro romance. São fatos da pesquisa sobre a trajetória de vida de Vargas Llosa que fez com que tivéssemos muita atenção para as memórias da infância do autor. A ausência do pai nos primeiros anos de vida e o seu retorno abrupto deixaram essas marcas que se diluem pouco a pouco sem mágoas pelo passado, mas foram suficientes para o autor encontrar na literatura um refúgio. Cabe também mencionar a importância que apesar de ter conhecido o medo e a dureza da disciplina militar, formou nesse local o seu caráter e reconhece que isso fez dele uma pessoa organizada e com disciplina que o acompanham na sua profissão de escritor.

No segundo capítulo, denominado “Ficção: *La ciudad y los perros* e o surgimento do *Boom* hispano-americano”, apresentamos o romance em si e os inícios do *Boom* hispano-americano, dedicamo-nos à compilação e à definição do surgimento do termo *Boom* literário e explicamos que este movimento se configura com os escritores hispanos que tiveram uma nova narrativa nos anos sessenta do século passado, principalmente porque nesse período Mario Vargas Llosa escreveu o seu primeiro romance e com ele surge a literatura hispano-americana com destaque no contexto da literatura universal. A partir deste destaque o escritor continuou dedicando-se aos diversos trabalhos que colocam em evidência, no conjunto de sua obra, a natureza da ficção, da história e da experiência humana.

A vida de escritor começou quando era ainda adolescente, ou talvez como criança com pequenos poemas, porém o primeiro romance *La ciudad y los perros* o escreveu com vinte e seis anos de idade. Este é o primeiro em seu gênero contextualizando-o como precursor do movimento de escritores *Boom* hispano-americano, sendo ainda o único escritor que, dentre eles, continua vivo. O percurso da literatura peruana e o reconhecido grupo de escritores do *Boom* são descritos no segundo capítulo. Apresentamos ainda, um estudo do percurso da ficção até verificar como as lembranças estão plasmadas nas páginas da obra, como se misturam as lembranças da realidade com as linhas da ficção. Verificamos finalmente como o autor cria um *microcosmos*, colocando a diversidade de classes sociais no espaço literário, o colégio militar. Mostramos o drama central do romance, que se desenvolve após um roubo de questões de uma prova dentro do colégio militar e o sentimento de vingança do amigo que o leva ao assassinato do colega que delatou quem havia roubado o exame. Os sentimentos negativos do anti-herói por cometer o crime e o encobertamento dos fatos pelo colégio militar para não manchar a imagem impecável da instituição fazem que as linhas frágeis da credulidade tremam, e nos questionemos se o colégio militar é de fato uma instituição séria. Ou será que tem muitas histórias ocultas por detrás dos muros da prestigiosa instituição? O aspecto principal do romance *La ciudad y los perros* é demonstrar de forma detalhada a relação entre a vida dos alunos/cadetes na cidade e a vida destes no colégio militar no Peru. Dentro dos muros existe os preconceitos sociais e raciais presentes na sociedade e que distancia uns de outros pela hierarquia de alunos veteranos com os novatos, chamados de “perros”. Nesse contexto, atualmente é o único escritor vivo do famoso movimento literário *Boom* hispano-americano que continua escrevendo romances que nos conquistam pela escrita de histórias que entrelaçam realidade e ficção.

O terceiro capítulo, intitulado de “Ação: do romance *La ciudad y los perros* para o filme homônimo,” tratamos das aproximações e distanciamentos da adaptação fílmica do cineasta peruano Francisco Lombardi para o filme homônimo realizados no ano 1985, construindo um paralelo de estudo entre a obra literária e a segunda obra, o filme, e entretecendo as teorias de professores, escritores e cinéfilos peruanos, conhecedores das adaptações literárias tais como: Isaac León, Giovanna Pollarolo, Francisco de Cárdenas, entre outros. A tese desenvolve um estudo detalhado da adaptação do romance de Mario Vargas Llosa, e neste último capítulo abordamos as aproximações e distanciamentos entre a obra literária e a obra cinematográfica. Ali destacamos principalmente como o trabalho conjunto de autor e do diretor resultou benéfico tanto para o público leitor como para o público cinéfilo. O capítulo percorre as trilhas da adaptação desde que o escritor deixou nas mãos do diretor que já tinha experiência anterior em adaptações literárias, o trabalho de *casting*, da criação do roteiro e da filmagem, com todo este processo acompanhado pelo olhar discreto e pertinente do escritor.

A tese possui uma metodologia própria de realização, baseada em uma ampla pesquisa bibliográfica. Grande parte dos livros impressos foram trazidos diretamente do Peru e, por este motivo, estão escritos em língua espanhola. Assim, para o desenvolvimento da escrita da tese, as citações foram traduzidas pela autora que é de origem peruana. As traduções do espanhol para o português de trechos no corpo do texto e as citações em espanhol foram inseridas nos rodapés para facilitar a leitura do público leitor luso-brasileiro. Desta forma, a tese foi enriquecida com as teorias e análises de autores e estudiosos do escritor, os chamados *vargasllosistas*.

Para o desenvolvimento e estudo do romance na tese, foi escolhida a versão do romance da edição trabalhada pela editora peruana Debolsillo, de 2017. Foi também consultada a versão em português, intitulada *Batismo de fogo*, da editora Companhia das letras, Editora Schwarcz Ltda., traduzida por Milton Persson.

Em relação à obra fílmica analisada, para os momentos comparativos entre a adaptação e o romance, foi analisado o filme homônimo, filmado no ano de 1985, dirigido por Francisco Lombardi, na língua original e que faz sucesso até os dias atuais.

## CAPÍTULO I

### **REALIDADE: A MEMÓRIA E OS RITOS DE PASSAGEM DE MARIO VARGAS LLOSA COMO ALUNO DO COLÉGIO MILITAR**

Figura 1 - O cadete Mario Vargas Llosa no desfile do Colégio Militar Leoncio Prado.



Fonte: Krauze (2016)

## **REALIDADE: A MEMÓRIA E OS RITOS DE PASSAGEM DE MARIO VARGAS LLOSA COMO ALUNO DO COLÉGIO MILITAR**

Refletir sobre a obra literária *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, publicada em 1963, é um desafio pelo fato de se tratar de uma experiência crítica vivida pelo próprio escritor. A narrativa aborda não somente a estrutura e o cotidiano do Colégio Militar Leoncio Prado, em Lima, onde ele estudou, mas também discute a trajetória de jovens peruanos que provêm de realidades de vida, cidades e diferentes regiões do Peru, tal como de região do litoral, região da costa andina, região da serra e região da selva.

A trajetória de vida literária do Mário Vargas Llosa está engendrada em mudanças contínuas e repletas de lembranças das suas viagens pelo Peru e pelo mundo. Nelas o autor transita durante seu percurso na sociedade. Os seus escritos se movimentam por diferentes estilos, linguagens, gêneros e têm como característica literária a combinação da ficção com a autobiografia.

Descrever *La ciudad y los perros*, é, desse modo, compreender para além do mundo ficcional da própria obra literária, pois esta aparece, sobretudo, como um laboratório etnográfico de uma série de indivíduos inseridos em condições de sujeição, ritos de passagens, identidades individuais por meio das personagens e das tensões familiares. No sentido do universo da obra, Vargas Llosa expõe em caráter de denúncia um mundo de agressão, autoritarismo, submissão, injustiça e violência humana em situações de poder sofridas, principalmente pelos alunos do Colégio Militar, apelidados de *perros*. Essas crueldades também foram vividas pelo próprio autor nas dependências internas do Colégio. Era um ambiente de recrutamento de meninos e que utilizava a violência como um instrumento disciplinador.

O autor retrata dentro desse cenário de intimismo e literatura os rituais de passagens executados pelos militares aos alunos, como por exemplo, as execuções dos castigos físicos, obsessivos e psicológicos. Por esse viés, Vargas Llosa constrói uma crítica ao sistema político, social e econômico da sociedade do Peru, colocando em evidência as cenas militares e as forças de poder estabelecidas no Colégio Militar.

## 1.1 Um olhar para a infância de Mario Vargas Llosa

O escritor, romancista, jornalista e crítico literário peruano, Mario Vargas Llosa, nasceu em 28 de março de 1936, em Arequipa, cidade capital do departamento do mesmo nome, localizada no litoral sul do Peru. Em decorrência do acervo com mais de sessenta obras originais de ficção e não ficção, entre romances, peças de teatro e artigos que refletem de forma crítica, as mudanças sociais e as relações humanas, Vargas Llosa se tornou um dos escritores contemporâneos mais conhecidos da língua espanhola. Ali ele não somente destacou os dilemas de seu país, mas ampliou-o em uma dimensão humana e universal, pois sua temática remete a questões universais: perda, dúvida, dor, solidão e angústia.

Para tratar sobre a relação da biografia com a vida literária do escritor peruano, Bourdieu (1998) aponta que,

Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história [...], uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas. (BOURDIEU, 1998, p. 183)

Para compreender uma trajetória, é necessário ter clareza da posição ocupada pelo agente em seu tempo, espaço e campo de atuação, porque os dados empíricos, construção de ideias, formulação de discursos, posicionamentos políticos construíram aparatos significativos para a visão de mundo de Vargas Llosa.

Filho único de Ernesto Vargas Maldonado e Dora Llosa Ureta, família de classe média, devido à separação dos seus pais após cinco meses de casamento, ao nascer foi criado somente pela mãe e pelos avós maternos. Uma viagem a trabalho do pai foi a causa inicial da separação para o casal, que já esperava o primogênito. Devido a esse acontecimento, os pais de Vargas Llosa decidiram que ficasse com a família materna para cuidarem melhor da gravidez de Dora Llosa, sua mãe. Com isto cresceu distante do pai até os dez anos de idade. Mario, sempre rodeado da família materna, acreditou na narrativa de que o pai era falecido, sendo afastado da verdade, que o pai tinha viajado e nunca mais retornado à família.

Os primeiros períodos da sua infância não foram no Peru, mas sim em Cochabamba, na Bolívia, de 1937 a 1945, pelo fato do seu avô, Pedro Llosa Bustamante

ter assinado um contrato para se dedicar ao cultivo de algodão em terras bolivianas. Em decorrência disso, foi nessa cidade em que fez seus estudos primários, cujas lembranças vão se dar a partir da sua estadia na Bolívia e das vivências familiares com os avós, os tios e primos.

Figura 2 - Mario Vargas Llosa e sua Mãe Dora Llosa.



Fonte: Vargas Llosa (2020)

Em Cochabamba (Bolívia), os habitantes falam espanhol ou castelhano, língua oficial predominante na maioria da população boliviana. Na Bolívia há também como língua oficial o *Aymara*, o *Quechua* e outras línguas originárias. O espanhol andino é uma variante do espanhol falado no continente americano, principalmente nas cidades que têm região de serra ou andina, como Peru, Colômbia, Equador e Bolívia. Esta variante carrega uma característica muito particular, ocorre que ao pronunciar palavras com a letra “r” esta é pronunciada acompanhada de um “s”. O resultado é um som abafado, perdendo levemente a força vibrante da pronúncia da letra “r”. Esta pronúncia característica da variante do espanhol andino foi adquirida por Mario que aprendeu a falar com este pequeno sotaque.

As variantes do espanhol na América hispânica têm suas particularidades e sotaques que os fazem ser perceptíveis entre eles, como a variante do espanhol rioplatense, que é falado na Argentina, Uruguai e parte de Paraguai. Ademais, tem sua própria forma de tratamento chamado de “voseo” ou chamar de “vos” a outra pessoa.

O espanhol chileno, que é uma variante falada somente no Chile, apresenta marcados registros fonéticos próprios da variante, como um som particular de pronúncia das frases, com leve elevação e som de voz aguda. O espanhol caribenho, falado na Venezuela, em parte de Colômbia e em parte de Equador, é reconhecido devido à

velocidade da sua fala e a perda da consoante “s” no final das palavras. Esta característica é uma variante gramatical na fala, como no momento de pronunciar frases no plural, pronunciadas faltando o “s” no final da palavra contrariando a forma escrita, como nas frases: “*nosotro vamo*”, em vez de “*nosotros vamos*, ou “*tre mese*”, em detrimento de “*tres meses*”. Assim como existem estas variantes e são reconhecidas entre os falantes nativos, há sotaques adquiridos nas variantes que são também perceptíveis por outros falantes da língua. Na infância, Vargas Llosa falava com sotaque de outro país e tinha pronúncia de palavras e de frases diferente da comunidade na qual se encontrava.

A vida escolar de Mario Vargas Llosa, em sua formação primária e secundária, deu-se em colégios católicos e militares e essa experiência lhe permitiu a construção de uma personalidade pautada nos princípios religiosos e em regras disciplinares. Aprendeu a ler aos cinco anos no colégio *La Salle* em Cochabamba, processo considerado a melhor experiência da sua vida, pois é a idade da alfabetização. Desse momento, guardou suas melhores lembranças de vida porque aprendeu a ler, o que o fez sentir enorme gratidão.

Em 1946, quando Vargas Llosa tinha dez anos, José Luis Bustamante y Rivero, seu tio-avô, é eleito Presidente da República do Peru. Rivero pede a seu primo Pedro Llosa Bustamante, avô de Vargas Llosa, para ser Prefeito da cidade de Piura, localizada no litoral norte-peruano. Por ser sobrinho-neto do então Presidente da República, o pequeno Mario ouvia desde muito cedo manifestações políticas e, claro, como em toda democracia, as manifestações eram contra o seu tio-avô. Na época, não era algo pelo qual devia preocupar-se, pois sempre estava rodeado de cuidados e comodidades próprias a alguém que pertencia a uma família de diplomatas e de políticos importantes.

Quando criança, Mario escreveu seus primeiros poemas, e estes eram lidos nas reuniões da família em Piura. Os familiares felicitavam e comemoravam seus poemas. Esses primeiros escritos foram assim incentivados e, desta forma, o escritor começou a dar seus primeiros passos em sua vasta carreira literária, que, anos mais tarde e com uma profícua produção literária, receberia o prêmio máximo de reconhecimento, a saber, o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2010, no momento em que completava setenta e quatro anos de idade. A leitura era um hobby dos seus familiares maternos, pois sua mãe tinha na cabeceira de sua cama um livro de poemas proibido para Mario. Esse impedimento impulsionou ainda mais seu interesse por livros, o que converteu a leitura em hábito.

A única lembrança que Vargas Llosa tinha de seu pai era um retrato colocado sobre um criado mudo. Nele, Ernesto Vargas vestia sua farda azul da Marinha (Figura 2).

Quando completou dez anos de idade, em 1946, em um encontro proporcionado por sua mãe, Vargas Llosa finalmente veio a conhecer o pai.

O pai aparece para destruir o universo protegido da infância e para despojar ao menino da única família que havia conhecido até agora: a dos avós maternos. Está, ademais, dramaticamente associado à violência e desperta um despreço e vergonha paradigmáticos no menino Mario [...]. (ESPARZA, 2006, p. 49, *tradução nossa*)<sup>1</sup>

Depois desses dez anos de ausência, reataram o casamento e decidiram que a família iria morar em Lima, embora estivessem temerosos que os pais de Dora viessem a opor-se a esta união.

Figura 3 - Pai de Mario Vargas Llosa, Dom Ernesto Vargas.



Fonte: GeoCities [20--?]

---

<sup>1</sup>El padre aparece para destruir el universo protegido de la infancia y para despojar a niño de la única familia que había conocido hasta entonces: la de sus abuelo maternos. Está, además, dramaticamente asociado a la violencia y despierta un desprecio y vergüenza paradigmáticos en el niño Mario [...]. (ESPARZA, 2006, p. 49).

Para Mario Vargas Llosa foi duríssimo a convivência com “o senhor que dizia ser meu pai”, aqui se destaca uma frase em que ele expõe o ressentimento e até mesmo a revolta pelo progenitor. Para ele, tratava-se apenas de um desconhecido, pelo qual estavam obrigando o menino Mario a sentir afeto e carinho de filho. Dessa maneira, Vargas Llosa (2010) enfatiza:

Desde então, cada vez que ficávamos a sós, comeci a perturbar minha mãe por me fazer viver com ele, exigindo-a que nós dois fugíssemos e voltássemos para Piura. Ela pedia para me acalmar, que tivesse paciência e que me esforçasse para conquistar o carinho dele, pois ele percebia minha hostilidade e isso o ressentia. Eu lhe respondia a gritos, que para mim esse senhor não me importava porque não gostava dele, pois eu amava meus tios e meus avós. Esses momentos a atormentavam e a faziam chorar. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 38, *tradução nossa*)<sup>2</sup>

Vargas Llosa teve uma infância traumática e sofria em silêncio, pois presenciou episódios violentos e discussões fora de controle dentro de casa com seus pais, principalmente com o comportamento do pai no que se refere às cenas de agressividade, ciúmes constantes e falta de afeto e atenção da sua mãe, tal como ressalta, Vilela (2011):

Uma dessas súbitas brigas familiares, provocadas sempre pelo mau caráter do seu pai, lhe teriam tirado o sorriso. Ernesto Vargas Maldonado era daquelas pessoas que deixam uma boa impressão fora de casa, mas, na intimidade familiar, possuía um péssimo gênio, intolerante e até violento. (VILELA, 2011, p. 39, *tradução nossa*)<sup>3</sup>

Diante disso, a infância de Vargas Llosa foi marcada por dois momentos antagônicos: o primeiro quando recebia carinho e atenção da família materna e o segundo quando ficou sobre os cuidados dos seus pais, principalmente pela rigidez e pelos atos violentos de Ernesto Vargas. Este sempre utilizava como justificativa a criação mimada que este tinha recebido de seus avós. Nessa senda, Vargas Llosa narra uma ocasião

---

<sup>2</sup>Desde entonces, cada vez que estábamos solos, empecé a atormentar a mi madre por haberme traído a vivir con él, exigiéndole que nos escapáramos a Piura. Ella trataba de calmarme, que tuviera paciencia, que hiciera esfuerzos para ganarme el cariño de mi papá, pues él me notaba hostil y eso lo resentía. Yo le contestaba a gritos que a mí ese señor no me importaba, que no lo quería ni lo querría nunca, pues a quien quería era a mis tíos e a mis abuelos. Esas escenas la amargaban y la hacían llorar. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 38)

<sup>3</sup>Una de esas súbitas tormentas familiares, provocadas siempre por el mal carácter de su padre, le habrían quitado la sonrisa. Ernesto Vargas Maldonado era de aquellas personas que suelen dejar buena impresión fuera de casa, pero que en la intimidad familiar son malgeniados, intolerantes e incluso violentos. (VILELA, 2011, p. 39)

marcante da sua vida, o momento que sabe de forma abrupta da existência do pai, o pai que achava estar no céu e que rezava olhando o porta-retratos da sua mesinha:

Minha mãe me tomou do braço e me levou à rua saindo pela porta dos fundos da prefeitura. Fomos andando até o Boulevard Eguiguren. Eram os últimos dias de 1946 ou inícios de 1947, pois já havíamos acabado as provas no colégio Salesiano, eu havia concluído o quinto ano do primário e já havia chegado o verão de Piura, de luz branca e sufocante calor.

Tu já sabes, não é verdade? - disse minha mãe, sem que tremesse a sua voz -. Não é verdade?

O que exatamente?

Que teu pai não estava morto. Não é verdade?

Sim! Sim!

Mas eu não sabia nada, nem minimamente o suspeitava e foi como se o mundo parasse de repente. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 5, *tradução nossa*)<sup>4</sup>.

Um sofrimento inapagável da memória do escritor. Foi uma mudança muito grande para Vargas Llosa ter que viver em outra cidade (Lima) com seus progenitores. Inicialmente teve enormes ressentimentos em relação ao pai, apesar de viver com sua família. Por isso, procurava manter distância do seu progenitor. Para o escritor, as lembranças de tudo, o temor que sentia quando estava em casa produziram traumas. Era como viver em uma prisão, sentindo muita solidão. O fato de ter que conviver com um sofrimento sempre presente como foi de conviver com a ausência do pai durante dez anos é tão marcante como evidente nas memórias escritas ou relatadas pelo escritor em suas obras.

Observado o comportamento do seu pai, Vargas Llosa chegou à conclusão que a causa da separação do casal foi o mau caráter de Ernesto e os seus ciúmes doentios. Dora vivia sem sair de casa e sem amigos, afastada de familiares e de quaisquer compromissos sociais. Anos mais tarde, em uma conversa entre o escritor e sua mãe, ela revelou os reais motivos da separação do casal: Ernesto era muito ciumento e tinha um caráter forte.

---

<sup>4</sup>Mi mamá me tomo del brazo y me sacó a la calle por la puerta de servicio de la prefectura. Fuimos caminando hacia el malecón Eguiguren. Eran los últimos días de 1946 o los primeros de 1947, pues ya habíamos dado los exámenes en el Salesiano, yo había terminado el quinto de primaria y ya estaba allí el verano de Piura, de luz blanca y asfixiante calor.

\_Tú ya lo sabes, por supuesto \_ dijo mi mamá, sin que lo temblara la voz \_.

¿No es cierto?

\_ ¿Qué cosa?

\_Que tu papá no estaba muerto. ¿No es cierto?

\_Por supuesto. Por supuesto.

Pero no lo sabía, ni remotamente lo sospechaba, y fue como si el mundo se paralizara de sorpresa. (VARGAS LLOSA, 2010b, p. 5)

Mas, a verdadeira razão do fracasso matrimonial não foram os ciúmes, nem o gênio forte do meu pai, senão a doença nacional por antonomásia, aquela que sofrem todos os estratos e famílias do país e em todos deixa uma semente que envenena a vida dos peruanos: o ressentimento e os complexos sociais. Porque Ernesto J. Vargas, ainda que seja de pele branca, olhos claros e de elegante figura, pertencia ou sempre sentiu que pertencia, o que é o mesmo a uma família socialmente inferior ao da sua mulher. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 6, *tradução nossa*)<sup>5</sup>

Com a maturidade, o escritor percebeu que o verdadeiro motivo da separação era o complexo de inferioridade que prevalece nos homens ao adentrar na família de outra posição social, como era o caso de Dora Llosa. Na época, os homens sentiam-se diminuídos dentro da família por não poder dar as comodidades as quais a esposa tinha no seio da sua família. Adquirindo complexo de inferioridade, suas atitudes eram convertidas em atos de violência.

Como todo menino, depois de passar o susto de que o pai havia “ressuscitado”, sentiu curiosidade de conhecê-lo. Ele realmente estava entusiasmado para encontrar seu progenitor, porém, na convivência do dia a dia, foi se desiludindo e não quis mais essa aproximação com o pai. Nas memórias do escritor, permanecem de maneira muito clara, as lembranças familiares, pois o fato de ter sido o primeiro neto, o primeiro sobrinho e filho sem pai, lhe davam certo status de preferência, mimos e privilégios. A mudança ocorrida em sua família fez com que perdesse tudo o que estava acostumado, como a alegria na convivência familiar e outros momentos de felicidade.

Mario Vargas Llosa sempre estudou em colégios particulares religiosos e esse privilégio não lhe foi tirado, pois, ainda que vivendo com seu pai, este também queria que o menino frequentasse boas escolas e tivesse Boa educação. Em Lima, com sua pequena família, morava no bairro nobre da capital, chamado Miraflores. Ali começou a fazer amigos com os quais cresceu e passaria parte da infância e a adolescência. Foi também neste bairro que conheceu a sua primeira paixão de juventude. A primeira ilusão também foi o motivo para ficar longe do pai e para aprofundar-se na escrita de inspirados poemas românticos.

---

<sup>5</sup>Pero la verdadera razón del fracaso matrimonial no fueron los celos, ni el mal carácter de mi padre, sino la enfermedad nacional por antonomasia, aquella que infesta todos los estratos y familias del país y en todos deja un relente que envenena la vida de los peruanos: el resentimiento y los complejos sociales. Porque Ernesto J. Vargas, pese a su blanca piel, sus ojos claros y su apuesta figura, pertenecía o sintió siempre que pertenecía, lo que es lo mismo a una familia socialmente inferior a la de su mujer. (VARGAS LLOSA, 2010b, p. 6)

São matérias-primas da sua primeira grande obra *La ciudad y los perros* as lembranças dos amigos do bairro de classe alta em Lima, Miraflores, com quem passava horas brincando de bola e conversando; o primeiro amor de menino por Helena e a entrada no colégio militar.

Figura 4 - Cidades nas quais morou Mario Vargas Llosa<sup>6</sup>



Fonte: Reydreys's Blog [200-]

Vargas Llosa, na infância (Figura 4), percorreu as cidades de Arequipa (Peru), Cochabamba (Bolívia), Piura (Peru) e finalmente Lima (capital do Peru). Durante esse período, começou a perceber a miscigenação e a diversidade cultural engendrada em diversas regiões do Peru. Em Cochabamba o escritor teve um amigo, ao qual escrevia com regularidade. Existe a lembrança de uma carta que lhe enviou contando sobre a conflituosa convivência familiar, no seu país natal. Isto o fazia se sentir cada vez mais nostálgico dos seus anos em Cochabamba, bem como dos seus poucos meses em Piura.

A vivência em dois países, Peru e Bolívia, fez com que conhecesse pessoas em situações cotidianas e sociais diferentes, o que foi de suma importância para a construção de múltiplos personagens presentes em suas obras e de seus vários olhares sobre o Peru.

<sup>6</sup>Arequipa (Peru), embaixo ao sul do mapa peruano, próximo do litoral, Cochabamba (Bolívia), no canto inferior direito, aprecia-se no sul do mapa boliviano, Piura (Peru), no canto superior esquerdo, aparece na costa norte do Peru e finalmente Lima, capital do Peru, observa-se no meio do mapa peruano no litoral pacífico.

Este foi o início de seu percurso internacional. O escritor passou por diversos países, onde foi conhecendo pessoas e peculiaridades e semeando amigos em muitos lugares do mundo. Todo o conhecimento adquirido em suas viagens foi fundamental para a formação do seu caráter e de sua literatura, em seus aspectos mais particulares, como a disciplina, a atenção à diversidade humana, social e etnocultural.

## 1.2 Sua trajetória no colégio militar e seu refúgio na literatura

A relação de Mario Vargas Llosa com o seu pai, sempre foi extremamente conflitante, tanto pela questão do abandono nos primeiros dez anos de vida, quanto pela incompreensão paterna em relação à escolha do filho em seguir o caminho da literatura. Diante dos problemas enfrentados, Vargas Llosa refugiou-se justamente no mundo literário. Ainda jovem, tornou-se um admirador das obras de autores como: Faulkner, Julio Verne, Sartre, Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas. Essa primeira etapa da vida de Vargas Llosa, marcada pelo processo de interação humana, trocas emocionais e conflitos familiares, contato religioso e demais contextos de sociabilidade, foi fundamental para a construção da sua subjetividade e identidade individual literária.

Em 1950, devido às brigas e atritos no âmbito familiar, seu pai o matriculou no Colégio Militar Leoncio Prado, em Lima, com a intenção de transformar o caráter de Mario Vargas Llosa por meio de uma rígida disciplina militar. Segundo Ernesto Vargas, seu filho havia crescido mimado ao extremo e a entrada nesse colégio poderia torná-lo um “homem”. No Colégio Militar Leoncio Prado, Vargas Llosa encontrou problemas piores do que os enfrentados no ambiente familiar. *Em 1950, ao entrar no Colégio Militar Leoncio Prado, se intensificaria o encerramento na ficção, as leituras se tornariam mais intensas e seu instinto literário se cultivaria em silêncio, porém com firmeza castrense.* (VILELA, 2011, p. 45, tradução nossa)<sup>7</sup>

Vargas Llosa inicialmente estava animado para estudar no colégio militar. Quando menino, desejava seguir a carreira militar, queria ser da Marinha e o fato de ingressar no colégio militar facilitaria entrar na Marinha. No Peru, os alunos egressos do Colégio Militar Leoncio Prado eram automaticamente reservistas do exército. Seu sonho, portanto, estava mais perto, estudando e suportando esses anos de estudos. Lembra-se dos

---

<sup>7</sup>En 1950, al entrar al Colegio Militar Leoncio Prado, se agudizaría ese encierro en la ficción, las lecturas se harían más intensas y su instinto literario se cultivaría en silencio, pero con firmeza castrense. (VILELA, 2011, p. 45)

dias que se preparou para as provas de ingresso. Matriculou-se em uma escolinha preparatória pois sabia que os candidatos deviam dedicar-se com muita antecedência: *O exame de ingresso consistia em provas de resistência física e de conhecimentos, ao longo de três dias, no imenso recinto do colégio, à beira dos penhascos do bairro La Perla, e o mar rugindo aos seus pés.* (VARGAS LLOSA, 2010, p. 73, tradução nossa)<sup>8</sup>

Durante o período em que ficou no Colégio Militar, vivenciou um grande choque social e relações conflituosas. Presenciou maus tratos com os colegas de internato, visto que o colégio tinha um ambiente rígido e autoritário. Diante disso, o escritor refugiou-se ainda mais na leitura. Afastou-se dos colegas para evitar ser o alvo de perseguição dos alunos de quarto e de quinto ano. Estes, por serem veteranos, sempre estavam em busca de alunos novatos para fazer deles seus serventes, ou simplesmente castigá-los por diversão ou zombar deles com brincadeiras violentas. Dentro do colégio, os novatos eram apelidados de *perros*, que significa em português cachorros, pois esses animais são obedientes e fiéis e, ainda que sejam maltratados, logo esquecem e continuam sendo submissos aos seus donos. Tudo isso fazia parte de um sistema para demonstrar a hierarquia e supremacia de poder no ambiente escolar e militar simultaneamente. Eis o que comenta Vilela (2011):

Os da segunda turma logo souberam que o novato Vargas Llosa seria um dos mais tranquilos do grupo. Desde o primeiro fim de semana de convivência, o novato Vargas Llosa se destacou por passar despercebido. Enquanto a maioria formava alianças com os demais novatos da turma e se dispersava em grupos, ele os observava. (VILELA, 2011, p. 29, tradução nossa)<sup>9</sup>

Desse modo, a sua infância e adolescência contribuíram para a sua escrita. O escritor construiu e consolidou a criatividade necessária para desenhar histórias, recriar lugares e inventar situações com seus personagens. Podemos afirmar que a leitura foi o escape do escritor da tirania do pai. Vargas Llosa sentia que estar longe do seu pai era o que mais importava naquele momento. Por isso, aceitou de bom grado o ingresso no colégio militar como interno. Para o pai, era uma forma de evitar que Mario dedicasse

---

<sup>8</sup>El examen de ingreso consistia en pruebas físicas y académicas, a lo largo de tres días, en el inmenso recinto del colegio, a orillas de los acantilados de La Perla, y el mar rugiendo a sus pies. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 73)

<sup>9</sup>Los de la segunda supieron pronto que el cadete Vargas Llosa sería de los más tranquilos del grupo. Desde ese primer fin de semana de convivencia, el cadete Vargas Llosa destacó por pasar inadvertido. Mientras la mayoría formaba tempranas alianzas con los demás cadetes de la cuadra y se dispersaba en grupos, él observaba. (VILELA, 2011, p. 29)

seu tempo a leituras. No entanto, o escritor pouco a pouco foi convencendo-se que as letras era o que ele mais gostava.

Figura 5 - Cadete Mario Vargas Llosa com a farda do Colégio Militar Leoncio Prado.



Fonte: GeoCities [20--?]

Muitos estudiosos ou admiradores da carreira de Vargas Llosa opinam que as experiências de vida conflituosas dele colaboraram para a construção de um grande escritor. O distanciamento em relação ao pai foi crucial para dar início aos rascunhos de contos e romances como *La ciudad y los perros*, o primeiro romance que o levaria ao reconhecimento mundial. Como ressalta Oviedo (1970):

O Leoncio Prado era o remédio para os pais de garotos difíceis, porque tinha um pouco de tudo: colégio, reformatório, escola militar. Como diz o Tenente Pitaluga em *La ciudad y los perros*: “Aham que o colégio é um reformatório. No Peru tudo se faz pela metade e por isso se corrompe”.

(...)

O Leoncio Prado era de outro mundo. Dos colégios de típica classe média, católicos e com externato, Vargas Llosa havia chegado a uma imensa instituição militarizada que recebia alunos de procedência muito ampla (desde

garotos pobres da Serra até os riquinhos rebeldes da capital) e os recolocava em “quadras” onde faziam vida comum, em grandes salas de aula onde se ministrava uma educação laica e rígida e em fatigosas manobras onde aprendiam o manejo de armas e alguns rudimentos de guerra. (OVIEDO, 1970, p. 21-22, *tradução nossa*)<sup>10</sup>

O escritor guarda na memória as piores experiências e traumas de adolescência no colégio militar ocasionadas pelos dois longos anos de estudos no secundário. Presenciava constantemente atos de humilhação e castigos impetrados por parte dos alunos mais velhos nos colegas de turma. Ali convergiam todas as raças, as cores de pele, as etnias, os diferentes estratos sociais, alunos de todas as regiões e lugares do país. Conviviam em um ambiente onde a competição por poder e força entre os alunos era cotidiana, situação que acabava por moldar, de maneira firme, tanto o caráter quanto a personalidade dos cadetes.

Basicamente, no Peru, destaca-se um grande preconceito racial. Define-se quem é considerado superior, seu nível econômico ou a hierarquia social, pela cor de pele. O escritor vivencia de perto essas diferenças raciais e sociais por meio das trajetórias dos colegas do colégio militar, que, na época no ingresso, tinha um percentual de vagas com bolsa de estudos para os alunos de classe pobre:

Na variada sociedade peruana, e em todas as que tem muitas raças e astronômicas desigualdades, *branco e tcholo* são termos que significam mais que raça ou etnia: eles situam a pessoa social e economicamente, e estes fatores são muitas vezes os determinantes da classificação. Esta é inflexível e cambiante, submetida às circunstâncias e ao vai e vem dos destinos particulares. Sempre se é branco ou *tcholo* de alguém, porque sempre se está melhor ou pior situado que outros, ou se é mais ou menos pobre ou importante, de traços mais ou menos ocidentais ou *mestiços* ou índios ou africanos ou asiáticos que outros, e toda esta selvática nomenclatura que decide boa parte dos destinos individuais se mantém graças a uma efervescente construção de preconceitos e sentimentos –desdém, desprezo, inveja, rancor, admiração, emulação– que muitas vezes é sob as ideologias, valores e desvalores, que se encontra a explicação profunda dos conflitos e frustrações da vida peruana. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 6 -7, *tradução nossa*)<sup>11</sup>

<sup>10</sup>El Leoncio Prado era la panacea para los padres de muchachos difíciles, porque tenía un poco de todo: de colegio, de reformatorio, de escuela militar. Como dice el Teniente Pitaluga en La ciudad y los perros: “Se creen que el colegio es una correccional. En el Perú todo se hace a medias y eso todo se malea”

El Leoncio Prado era el otro mundo. De los colegios de típica clase media, católicos y con externado, Vargas Llosa había ido a parar a un inmenso plantel militarizado que recibía un alumnado de procedencia aluvional (desde los pobres muchachos de la sierra hasta los adinerados rebeldes de la capital) y lo concentraba en “cuadras” donde hacían vida común en grandes salones de clase donde se impartía una educación más bien laica y rígida, y en fatigosas maniobras donde aprendían el manejo de armas y algunos rudimentos de la guerra. (OVIEDO, 1970, p. 21-22)

<sup>11</sup>En la variopinta sociedad peruana, y acaso en todas las que tienen muchas razas y astronómicas desigualdades, *blanco y cholo* son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación.

Na sua permanência de dois anos de estudos no colégio interno, o escritor convivia e dividia espaço com garotos de todo o país das mais diferentes etnias e classes sociais. Aos fins de semana, era permitida a visita aos familiares maternos no bairro nobre de Miraflores. Estes o esperavam e desfrutavam da visita do sobrinho que se sentia à vontade com os membros da família. As boas recordações dos tempos vividos no bairro mais luxuoso de Lima permaneceram para sempre na memória do escritor.

Passar o fim de semana em Miraflores era uma aventura libertina, a possibilidade de mil coisas divertidas e excitantes. Ir ao club Terrazas para jogar futsal ou tomar banho na piscina, de onde surgiram grandes nadadores. Cheguei a dominar bem o estilo livre e uma frustração que tive foi não poder frequentar a escolinha de Walter Ledgard, o Brujo, como outros dos meus amigos mirafloresinos de minha idade, Ismael Merino ou Conejo Villarán, campeões internacionais. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 48-49, *tradução nossa*)<sup>12</sup>

Normalmente, os militares matriculavam seus filhos nesse colégio para que, talvez, escolhessem seguir a carreira militar e recebessem uma formação de caráter e de homens valentes. No entanto, Ernesto Vargas, por desaprovar a maneira como os avós maternos haviam tratado o filho, pensava em castigar Vargas Llosa com o ingresso no colégio militar. O pai do escritor acreditava que uma educação baseada na rigidez seria mais eficaz para seu filho adolescente. Por outro lado, essa situação levou Vargas Llosa mais rapidamente à leitura como escape ao pai tirano e controlador.

Nos primeiros longos e sinistros meses de 1947 em Lima, as leituras foram um escape para a solidão em que estava após viver rodeado de parentes e amigos, acostumado a ganhar o que queria e ter meus maus comportamentos levados como brincadeiras. Nestes meses me acostumei a fantasiar e sonhar, a buscar na imaginação; essas revistas e novelinhas me estimularam uma vida

---

Esta es inflexible y cambiante, supeditada a las circunstancias y a los vaivenes de los destinos particulares. Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decide buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos –desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación– que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación profunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 6-7)

<sup>12</sup> Pasar el fin de semana en Miraflores era una aventura libérrima, la posibilidad de mil cosas entretenidas y excitantes. Ir al club Terrazas a jugar fútbol o a bañarme en la piscina, de la que habían salido grandes nadadores. Llegué a dominar bastante bien el estilo libre y una de mis frustraciones fue no haber podido entrenarme en la academia que tenía Walter Ledgard, el Brujo, como hicieron algunos muchachos mirafloresinos de mi edad que resultaron luego –como Ismael Merino o el Conejo Villarán– campeones internacionales. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 48-49)

alternativa ao que eu tinha, sozinho e em cárcere. Se já havia as sementes de um fabulador, nesta etapa apareceram e senão as tinha, ali deveriam começar a brotar. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 38, *tradução nossa*)<sup>13</sup>

Desde 1958, quando Vargas Llosa iniciou sua carreira literária, obteve um papel importante, tanto no Peru quanto em outros países hispano-americanos. Vargas Llosa começou timidamente com contos trazidos da imaginação infantil, histórias de colegiais que vivenciavam brincadeiras e situações de protagonismo entre os amigos, exercendo no caráter o poder e admiração dos coleguinhas. Essas histórias, pertencentes a uma fascinante literatura urbana, referem-se a narrativas criadas sobre meninos da classe média ou média alta, semelhante ao estilo de vida do próprio Vargas Llosa. Basicamente, as histórias eram atraentes porque mostravam os grandes segredos e vivências da classe alta. Algumas delas retratavam os sofrimentos dos jovens e crianças. Para o público leitor, mostrava-se a lição de que a vida de rico nem sempre era feliz, apesar de rodeado por gente bonita e de ter todas as comodidades que um menino poderia desejar.

*Los jefes*, um livro de contos, foi o primeiro publicado pelo escritor, no ano de 1959. Na época, Vargas Llosa tinha apenas vinte e três anos. Este livro traz uma série de contos: *Los jefes*, *El desafío*, *El hermano menor*, *Día domingo*, *Un visitante* e *El abuelo*. Trata-se de uma leitura juvenil de entretenimento tanto pelos assuntos como pela escrita leve e atraente de cada conto.

Esses contos evidenciavam a imaginação criativa e a vocação incontestável para escrever. Por meio da escrita dessas narrativas, Vargas Llosa concebe o valor das amizades de criança, com gratas lembranças alimentadas pelo envio constante de cartas pelo correio. A respeito da memória de Vargas Llosa, afirma Oviedo (1970):

A faísca que inicia a lenta combustão quase sempre é uma experiência; o ponto de partida (e também de chegada, se olhamos bem) é um arremesso dramático produzido pelo toque fatal da realidade com o indivíduo. Essa experiência pode ser pessoal, lida ou ouvida, ou ainda sonhada. Porém primeiro tem que ferir a carne do autor. Até 1977, toda a obra narrativa escrita por Vargas Llosa havia sido uma elaboração imaginária de dados da sua memória, preferencialmente das suas lembranças de adolescência e juventude[...]. Essa vivência ou matéria pode ser mínima (como a anedota da parte *Los cachorros*), porém seu poder germinador é imenso: em certa etapa da recuperação das suas lembranças, estas

---

<sup>13</sup>En esos primeros meses largos y siniestros de Lima, en 1947, las lecturas fueron la escapatoria de la soledad en que me hallé de pronto, después de haber vivido rodeado de parientes y amigos, acostumbrado a que me dieran gusto en todo y me celebran como gracias las malacrianzas. En esos meses me habitué a fantasear y soñar, a buscar en la imaginación, que esas revistas y novelitas azuzaban, una vida alternativa a la que tenía, sola y carcelaria. Si ya había en mí las semillas de un fabulador, en esta etapa cuajaron, y, si no los había, allí debieron brotar. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 38)

tomam posse e se apropriam da imaginação de Vargas Llosa e aí ele se converte no seu mediador. Assim começa a dar vida, um pouco para liberar-se deles (os chama de seus demônios), um pouco para ir conhecendo-os melhor e ao mesmo tempo dominá-los. (OVIEDO, 1970, p.76, *tradução nossa*)<sup>14</sup>

O nascimento como escritor de Mario Vargas Llosa começou com sua primeira vocação, a de leitor. Os sentimentos de entusiasmo e de fascínio pela leitura dos autores que o inspiraram serviram para transportá-lo para o sonho e o escape de sua realidade:

(...) exaltado com a ilusão de chegar a ser algum dia um escritor e deprimido por não saber quais passos dar, por onde começar a realizar em obras essa vocação que sentia em mim como um mandato definitivo: escrever histórias que impressionavam aos seus leitores tanto quanto haviam me impressionado as de esses escritores que começava a instalar meu panteão privado: Faulkner, Hemingway, Malraux, dos Passos, Camus, Sartre. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 5, *tradução nossa*)<sup>15</sup>

Como toda manifestação artística, o escritor deve ter a vocação como elemento principal. Todos nascem com um dom, com um talento. Outros conseguem desenvolver com esforço alguma atividade que primeiro começa como amador. Trata-se de uma habilidade que desenvolvemos até nos tornarmos excelentes. Um escritor, igualmente, precisa desse talento desenvolvido. Vargas Llosa (1997), desde cedo, dava indícios dessa vocação: “*A vocação me parece o ponto de partida indispensável para falar daquilo que o anima e angústia: como se chega a ser escritor. É um assunto misterioso, claro, rodeado de incertezas e subjetividade*”. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 7, *tradução nossa*)<sup>16</sup>

Mario Vargas Llosa estudou o terceiro e quarto anos no Colégio Militar Leoncio Prado, tempo que, para ele, foi suficiente para conhecer de perto o que se passa dentro

---

<sup>14</sup>La chispa que inicia la lenta combustión suele ser una experiencia; el punto de partida (y también el de llegada, sí se mira bien) es un sacudimiento dramático producido por el roce fatal de la realidad con el individuo. Esa experiencia puede ser personal, leída o escuchada, y aun entresonada, pero primero tiene que lacerar la carne del autor. Hasta 1977, toda la obra narrativa escrita por Vargas Llosa ha sido una elaboración imaginaria de los datos de su memoria, preferentemente de sus recuerdos de adolescencia y primera juventud[...]. Esa vivencia o materia puede ser mínima (como la anécdota de la que parte Los cachorros), pero su poder germinador es inmenso: en cierta etapa de la recuperación de sus recuerdos, éstos se posesionan de la imaginación de Vargas Llosa y él se convierte en su mediador. Empieza entonces a darle vida, un poco para liberarse de ellos (los llama sus demonios), un poco para ir conociéndolos mejor y, a la vez, doblegarlos. (OVIEDO, 1970, p.76)

<sup>15</sup>(...) exaltado con la ilusión de llegar a ser algún día un escritor y deprimido por no saber qué pasos dar, por donde comenzar a cristalizar en obras esa vocación que sentia en mí como un mandato perentorio: escribir historias que deslumbraran a sus lectores como me habían deslumbrado a mí las de esos escritores que empezaba a instalar en mi panteón privado: Faulkner, Hemingway, Malraux, dos Passos, Camus, Sartre. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 5)

<sup>16</sup>La vocación me parece el punto de partida indispensable para hablar de aquello que lo anima y angustia: cómo se llega a ser escritor. Es un asunto misterioso, desde luego, cercado de incertidumbre y subjetividad”. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 7)

dos muros do famoso colégio militar, na capital do Peru. Pelo regime educativo peruano, o Ensino Médio dura cinco anos, porém, no colégio militar, os alunos somente podem estudar os três últimos anos, que correspondem ao terceiro, quarto e quinto ano do Ensino Médio. A faixa etária de entrada dos alunos é de quatorze ou quinze anos e concluem com dezesseis ou dezessete anos. Vargas Llosa, no último ano de estudo secundário, mudou-se para a cidade de Piura, onde passou a frequentar o colégio San Miguel.

O escritor recorda-se que os castigos cometidos pelos alunos mais velhos contra os novatos e dos militares do colégio contra os alunos eram, na sua maioria, injustos e abusivos. Essas tristes lembranças permanecem diluídas na memória do escritor. Estas vivências marcantes e cada lugar, cômodo e muro do colégio militar se plasmaram na obra *La ciudad y los perros*, com a destreza e o domínio das técnicas narrativas do escritor. São apresentados como espaços literários tão realistas que confundiram o impressionado leitor militar que acusou o romance de uma afronta maliciosa para difamar a imagem do prestigioso colégio militar. A esse respeito Vargas Llosa (2016) diz o seguinte:

O que você quer dizer, que um romance *sempre mente*? Não é o que acreditaram os oficiais e alunos do Colégio Militar Leoncio Prado, onde –em aparência, ao menos– acontece meu primeiro romance, *La ciudad y los perros*, que queimaram o livro acusando-o de calunioso à instituição. Nem foi o que pensou minha primeira mulher ao ler outro dos meus romances, *La tía Julia y el escribidor*, [...] Claro que em ambas histórias há mais invenções, deturpações e exageros que lembranças e que, ao escrever, nunca pretendi ser anedoticamente fiel aos fatos e pessoas anteriores e alheios ao romance. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 17, *tradução nossa*)<sup>17</sup>

Muitas são as razões para acreditar que o que lemos seja uma história real. Essa é justamente a intenção do escritor, parecer que toda narrativa de fato aconteceu. Em nossa concepção, essa capacidade de tornar o ficcional tão semelhante ao real mostra a beleza da literatura. O espaço literário que o escritor insere na obra continua sendo um mistério para quem não foi aluno ou militar da instituição de ensino. Vargas Llosa (2016) pontua:

---

<sup>17</sup>¿Qué quiere decir que una novela *siempre miente*? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde – en apariencia, al menos – sucede mi primera novela, *La ciudad y los perros*, que quemaron el libro acusándolo de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, *La tía Julia y el escribidor*, [...] Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 17)

Em ambos os casos, como em tudo o que escrevi, parti de algumas experiências vivas em minha memória e estimulantes para minha imaginação e fantasiei algo que reflete de maneira muito fiel esses materiais de trabalho. Não se escrevem romances para contar a vida, senão para transformá-la, acrescentando-lhe algo. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 17, *tradução nossa*)<sup>18</sup>

Em entrevistas diversas, percebe-se o medo que Vargas Llosa sentiu das situações que viveu. O escritor muitas vezes relata momentos aterrorizadores vividos, os quais foram transformados em lembranças inesquecíveis.

Os anos que aí passou Vargas Llosa constituem sua primeira experiência fundamental, a descoberta da dor, da violência, do coleguismo, do mal; em uma palavra, a vida. Esses anos “o estigmatizaram provavelmente para sempre”, como pode perceber-se quando aparecem como um tema obsessivo no meio de uma conversa com o autor; ou quando acabam as tardes de domingo (na hora em que o jovem cadete tinha que juntar seus pertences pessoais num bolso e voltar ao Colégio) algo nele, adulto, seguia deprimindo-o. (OVIEDO, 1970, p. 22, *tradução nossa*)<sup>19</sup>

Uma história muito lembrada por Vargas Llosa foi representada na adaptação fílmica da novela homônima, *La ciudad y los perros*, em 1985, do diretor peruano Francisco Lombardi. Trata-se do ritual de batismo de ingresso na vida escolar militarizada no qual os alunos veteranos ordenavam que os colegas novatos brigassem entre si como se fossem cachorros.

Como aluno do colégio militar vivenciou diversas situações, desde castigos até escapes da escola sem autorização, o que eles chamam os *contras*, termo usado para definir a fuga do colégio. Refere-se a uma ação perigosa pois, caso fosse visto ou delatado, teria muitas consequências, como perder a saída de fim de semana ou castigos físicos.

Desta forma as coisas lembradas estão intrinsecamente associadas a lugares da memória. E não é por acaso, pelo que dizemos que aconteceu de fato. Desta forma, nesse primeiro nível de lembranças, se constitui um fenômeno dos

---

<sup>18</sup>En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy fiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. (VARGAS LLOSA, 2016, p. 17)

<sup>19</sup>Los años que allí pasó Vargas Llosa constituyen su primera experiencia fundamental, el descubrimiento del dolor, de la violencia, del compañerismo, del mal; en una palabra, de la vida. Esos años “lo estigmatizaron probablemente para siempre”, como puede advertirse cuando aparecen como un tema obsesivo en cualquier recodo de una charla con el autor; o cuando al acabarse las tardes de domingo (a en el que el joven cadete tenía que juntar sus efectos personales en un maletín y regresar al Colegio) algo en él, ya adulto, seguía deprimiéndolo. (OVIEDO, 1970, p. 22)

lugares de memória, antes de se converter em uma referência para o conhecimento histórico. Estes lugares da memória funcionam principalmente à maneira dos reminders, dos indícios da rememoração que oferecem sucessivamente um apoio à memória que falha, uma luta contra o esquecimento, inclusive uma suplência muda da memória morta. Os lugares permanecem como inscrições, monumentos, potencialmente documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente por via oral voam como as palavras. (RICOEUR, 2000, p. 62-63, *tradução nossa*)<sup>20</sup>

As memórias do escritor estão sempre vinculadas a situações marcantes em sua vida, como a violência presenciada por meio dos castigos presentes nos rituais de entrada no colégio militar e pelas agressões físicas dos superiores e dos alunos entre si.

Guardo a lembrança do batismo, cerimônia selvagem e irracional que, por trás da aparência de um jogo viril, de rito de iniciação, com os rigores da vida militar, servia para que os ressentimentos, invejas, ódios e preconceitos emergissem sem inibições, em uma festa sadomasoquista. Neste primeiro dia, durante as horas em que durou o “batismo” [...] soube que a aventura leonciopradina não ia ser o que eu imaginava, em minhas leituras de ficção, e sim muito mais prosaico, porque ia detestar tanto ao internato quanto à vida familiar, com suas hierarquias mecânicas, determinadas pelos mais velhos, pela violência legitimada, e todos os ritos, símbolos e todos os protocolos e cerimônias que a conformam e que nós, sendo tão jovens, com 14, 15, 16 anos, entendíamos mais ou menos e a distorcíamos, dando uma aplicação às vezes cômica e às vezes cruel e até monstruosa. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 75, *tradução nossa*)<sup>21</sup>

No ano seguinte do ingresso de Mario no colégio militar, em 1951, o ritual de boas-vindas para os novatos foi oficializado e supervisionado com a presença de todas as autoridades militares por meio de gincanas e brincadeiras. Recebeu, também, como todos os outros colegas, um apelido, Vilela (2011): *Mario Vargas Llosa era realmente o aluno*

---

<sup>20</sup>De este modo las cosas recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares de memoria. Y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar. En efecto en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los lugares de memoria antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico. Estos lugares de memoria funcionan principalmente a la manera de los reminders, de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido incluso una suplencia muda de la memoria muerta. Los lugares permanecen como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras. (RICOEUR, 2000, p. 62-63)

<sup>21</sup>Guardo un recuerdo siniestro, ceremonia salvaje e irracional que, bajo las apariencias de un juego viril, de rito de iniciación en los rigores de la vida castrense, servía para que los resentimientos, envidias, odios y prejuicios que llevábamos dentro pudieran volcarse, sin inhibiciones, en una fiesta sadomasoquista. Ya ese primer día, en las horas que duró el bautizo [...] supe que la aventura leonciopradina no iba a ser lo que yo, malgrado por las novelas, imaginaba, sino algo más prosaico, y que iba a detestar el internado y la vida familiar, con sus jerarquías mecánicas determinadas por la cronología, la violencia legitimada que ellas significan, y todos los ritos, símbolos, retóricas y ceremonias que la forman y que nosotros, siendo tan jóvenes – catorce, quince dieciséis años-, comprendíamos a medias y distorsionábamos dándole una aplicación a veces cômica y a veces cruel y hasta monstruosa.(VARGAS LLOSA, 2010, p. 75)

*Varguitas. Chamavam-lhe Magro, Poeta ou Bugs Bunny, devido aos dentes dianteiros que o faziam sentir uma morsa entre os colegas.* (VILELA, 2011, p. 39, tradução nossa)<sup>22</sup>

Não havia mais o primeiro dia de batismo coletivo ou batismo de fogo, em que os ingressantes sofriam abusos físicos e psicológicos pelos alunos veteranos. Entretanto, mantiveram-se os atos de violência e opressões diárias contra os novatos durante todo o ano letivo.

Segundo o escritor, destacam-se em sua vida os hábitos adquiridos a partir de sua experiência no colégio militar, como a disciplina, adotada no seu cotidiano de escritor. Vargas Llosa aprendeu a ter horário definidos em sua rotina, além de ser organizado e disciplinado. Essas virtudes nem todos os escritores têm. Esses hábitos e costumes fizeram-no dedicar-se com esmero à leitura e à escrita.

Entre 1950 e 1951, trancado nessas grades enferrujadas pela umidade do bairro de La Perla, nesses dias e noites cinzas, de tristíssima névoa, li e escrevi como nunca tinha feito e aí comecei a ser (mesmo sem saber) um escritor. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 75, tradução nossa)<sup>23</sup>

Dentro dessa perspectiva, sempre se orgulhou das regras que adquiriu para si mesmo, apesar dos percalços vivenciados naquele ambiente escolar. Vargas Llosa adotou a organização e a disciplina como um estilo de vida.

### **1.3 Em busca de oportunidades em Paris e a escrita profícua do escritor premiado com Nobel de literatura**

Vargas Llosa começou a trabalhar ainda bem jovem e passou por inúmeros empregos. Chegou a ter sete atividades simultaneamente. Seu primeiro emprego, aos quinze anos, foi como redator no jornal *La Crónica*, no qual foi contista. Quando se mudou para a Europa, na conturbada época de estudante de pós-graduação, teve a ousadia de tornar-se romancista. Nessa época, na idade adulta, estava casado e trabalhava regularmente. No continente europeu, Vargas Llosa cumpre seu sonho de dedicar sua vida à literatura. Para Gargurevich (2016):

---

<sup>22</sup>Mario Vargas Llosa era en realidad el cadete Varguitas. Le decían Flaco, Poeta o Bugs Bunny, por esos dos dientes delanteros que lo hacían sentirse una morsa entre los perros. (VILELA, 2011, p. 39)

<sup>23</sup>Entre 1950 y 1951, encerrado entre esas rejas corroídas por la humedad de La Perla, en esos días y noches grises, de tristísima neblina, leí y escribí como no lo había hecho nunca antes y empecé a ser (aunque entonces no lo supiera) un escritor. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 75)

Mario Vargas Llosa iniciou seu aprendizado jornalístico quando tinha apenas quinze anos e foi levado por seu pai a *La Crónica* para que praticasse nas suas férias escolares, no verão de 1952.

E, por pouco não fica ali para sempre, pois estava fascinado pelo mundo do jornalismo, essa mistura de boêmia e amor pelas causas justas os que abraçam a profissão para a vida toda. (GARGUREVICH, 2016, p. 7-8, tradução nossa)<sup>24</sup>

Mario volta a *Piura*, e, naquela cidade, em 1952, trabalhou como colunista do diário *La Industria*. Nesse período, iniciou sua carreira literária e continuava a trabalhar na área jornalística. No início escreve seus pequenos contos, *Los jefes; El abuelo*; entre outros títulos. Todos eles foram reunidos para seu primeiro livro de contos intitulado: *Los jefes y Los cachorros*. Anos depois, esses contos seriam as sementes do seu primeiro romance, *La ciudad y los perros*. Eram histórias de adolescentes de classe média alta, narrativas escolares bastante interessantes e incomuns para o gênero, de acordo com as suas lembranças sobre os amigos que deixou em Lima. Apresenta o despertar sexual dos jovens, um caso de zoofilia e as histórias dos prostíbulos, em que os jovens alunos do prestigioso colégio militar frequentavam na saída aos fins de semana. São temas considerados tabus, que a sociedade não encontrava nas obras da literatura nacional.

Quando Vargas Llosa estava com dezoito anos, toda uma geração de narradores terminara sua etapa de aprendizado no Peru (em Lima, seu centro clássico) e começa a lançar seus primeiros livros: é a “geração dos 50” que usa a literatura como uma arma de denúncia social, [...] que cultiva um realismo neonaturalista, que quer tocar o fundo injusto e horrível da vida peruana. Enrique Congrains Martín publica *Lima, hora cero* (1954), Carlos Zavaleta *La batalla* (1954), Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas* (1955). Um pouco mais velhos que estes, Eleodoro Vargas Vicuña e Sebastián Salazar Bondy, que coincidem com obras do mesmo tom: *Nahuín* (1953) e *Náufragos y sobrevivientes* (1954), respectivamente. Todos são livros de contos, a maioria dos relatos são de ambiente urbano. A eles deve Vargas Llosa algo fundamental: a descoberta da cidade, sua dolorosa e violenta imagem. *Los jefes* é o reconhecimento dessa dívida e uma espécie de prolongamento do estilo narrativo de seus antecessores, os mais velhos que ele. (OVIEDO, 1970, p. 53-54, tradução nossa)<sup>25</sup>

<sup>24</sup>Mario Vargas Llosa inició su aprendizaje periodístico cuando solo tenía quince años y fue llevado por su padre a *La Crónica* para que practicara en sus vacaciones escolares, en el verano de 1952.

Y por poco o se queda allí para siempre, pues fue fascinado por el mundo del periodismo, esta mezcla de bohemia y amor por las causas que consideran justas los que abrazan el oficio para toda la vida. (GARGUREVICH, 2016, p. 7-8)

<sup>25</sup>Cuando Vargas Llosa anda por los dieciocho años, toda una generación de narradores ya há culminado su etapa de aprendizaje en el Perú (en Lima, su centro clásico) y empieza a lanzar sus primeros libros: es la “generación del 50” que usa la literatura como un arma de denuncia social, [...] que cultiva un realismo neonaturalista, que quiere tocar el fondo injusto y horrible de la vida peruana. Enrique Congrains Martín publica *Lima, hora cero* (1954), Carlos Zavaleta *La batalla* (1954), Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas* (1955). Um pouco maiores que éstos, Eleodoro Vargas Vicuña y Sebastián Salazar Bondy,

O ambiente urbano foi utilizado no desenvolvimento de seus primeiros romances, espaço que o autor conhecia e convivia, rodeado de pessoas de alta sociedade ou de classe média. A carreira literária começava fortemente a fazer parte da vida do escritor, logo seria considerado um autor consagrado. Porém, ao mesmo tempo, acontecia o distanciamento em relação a seu pai, Ernesto Vargas. O abismo era cada vez maior porque, de acordo com as lembranças do escritor, o pai sempre se opusera a essa vocação literária. Assim, quanto mais escrevia, maior era o distanciamento em relação ao seu progenitor.

Depois da permanência em Piura, retorna para Lima com grande fascínio pela escrita. Ingressou na prestigiosa *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, a primeira Universidade das Américas, fundada em maio de 1551, na qual inicialmente estudou Direito. Logo, inclinou-se pelas Letras, devido já haver começado como escritor desde adolescente. Vargas Llosa inicialmente usava um pseudônimo em suas primeiras publicações. Conforme relata Coaguila (2017): [...] *entrou na Universidad de San Marcos e conseguiu emprego como redator na revista Turismo, que publicava cada vez que o diretor conseguia recursos. Escreveu aí até 1955, alguns textos com o pseudônimo de Vincent Naxé.* (COAGUILA, 2017, p. 189, tradução nossa)<sup>26</sup>

---

coinciden con obras del mismo tono: *Nahuín* (1953) y *Náufragos y sobrevivientes* (1954), respectivamente. Todos son libros de cuentos, la mayoría de los relatos son de ambiente urbano. A ellos les debe Vargas Llosa algo fundamental: el descubrimiento de la ciudad, su dolorosa y violenta imagen. Los jefes es el reconocimiento de esa deuda y una especie de prolongación del estilo narrativo de sus mayores inmediatos. (OVIEDO, 1970, p. 53-54)

<sup>26</sup>[...] ingresó en la Universidad de San Marcos y consiguió empleo como redactor de la revista *Turismo*, que salía cada vez que su director conseguía publicidad. Escribió ahí, hasta 1955, algunos textos con el pseudónimo de Vincent Naxé. (COAGUILA, 2017, p. 189)

Figura 6 - Mario Vargas Llosa, com quinze anos, no seu primeiro emprego como redator no jornal *La Crónica* em Lima-Peru.



Fonte: Encrypted [19--?]

Iniciou a inclinação pela política quando se tornou aluno em San Marcos. Envolveu-se, como a maioria dos estudantes universitários preocupados com a conjuntura do país, com as ideias de esquerda. Porém, essa aproximação foi se diluindo ao longo do tempo. Nos anos noventa, candidata-se a presidente da república, porém perde esta eleição para o Engenheiro, Alberto Fujimori.

A cidade de Lima dos anos sessenta encontrava-se constantemente em situações de paralização e enfrentamentos de estudantes com os policiais que faziam uso de disparos ao ar e lançamentos de bombas lacrimogêneas para dispersar os valentes universitários que, sem distinção de classe social, reuniam-se para proclamar os ideais socialistas de Che Guevara e outros.

Durante os anos sessenta instalaram as guerrilhas na serra peruana. Imitando o agir do castrismo e do guevarismo em Cuba, estudantes e intelectuais limeños, muitos deles da classe alta, indignados com a desigualdade e entusiasmados com as ideias socialistas, se internaram nos Andes para promover uma insurreição camponesa contra o governo. Estes focos guerrilheiros fracasaram em conseguir a adesão camponesa, e foram destruídos rapidamente pelas forças armadas [...]. (CONTRERAS; ZULOAGA, 2014, p. 248, *tradução nossa*)<sup>27</sup>

<sup>27</sup>Durante los años sesenta estallaron guerrilleras en la sierra peruana. Imitando el accionar del castrismo y guevarismo en Cuba, estudiantes e intelectuales limeños, muchos de ellos de las clases altas, indignados

Na época de estudante, Vargas Llosa recebeu uma bolsa para passar alguns meses na França. Nessa viagem ficou tão impressionado pela beleza da capital francesa que pensou em retornar para seguir ali a carreira de escritor. Foi aluno de notáveis professores como Raul Porras Barrenechea, que sempre o incentivou por perceber o seu talento. Com este objetivo, se esforçou ainda mais na universidade e conseguiu uma bolsa para seus estudos de pós-graduação na *Universidad Complutense de Madrid*. Estudando em Madri, devido à proximidade entre França e Espanha, suas viagens foram constantes. Nesse momento, abandonou sua tese, pois almejava seguir a carreira de escritor. Mudou-se para Paris e, nesta cidade, mantinha-se como professor de espanhol em uma escola de línguas, um trabalho muito comum para um migrante com estudos e com vocação para ensinar.

Na Europa, encontrou outros jovens que tal como ele tinham o mesmo sonho. Paris, em seu auge, era o berço da arte e das letras. Logo, era o lugar que ele escolheria para seguir o desejado ofício de escrever.

A vida afetiva do escritor também começou a caminhar junto com sua carreira. Ainda no Peru, contraiu núpcias com Julia Urquidí, que era considerada sua tia por ser irmã de Olga Urquidí, esposa de um tio materno dele, Luis Llosa. Julia Urquidí, tia política de Mario Vargas Llosa, era alguns anos mais velha que ele, e, para evitar conflitos familiares em razão do romance, pela familiaridade com os tios diretos de Mario, os namorados encontravam-se às escondidas. Casam-se em uma cidade distante de Lima e longe de toda a família. Casado, as responsabilidades de Vargas Llosa eram maiores, pois tinha que sustentar sua esposa. Julia Urquidí o acompanhou em sua viagem à Europa e o apoiou nos primeiros escritos e publicações. A relação do sonhador Mario com a esposa Julia foi descrita por Morote (1998):

Assim, entusiasta e sonhadora, chega esta pequena mulher de 32 anos ao Peru, que comparado com a Bolívia era o ‘colosso do norte’. Em Lima, uma cidade costeira e barulhenta, encontra seu sobrinho ‘esse pequenininho chorão de Cochabamba’ era um moço bonito que parecia mais velho pelo seu jeito de vestir e pensar[...] Mario tinha muito que para lhe oferecer, era sério, bonito e educadíssimo, lhe enviava flores sem motivo. Um jovem com grandes aspirações, um *gentleman* que mal falava francês, era jornalista que conhecia e opinava sobre qualquer assunto. Mas não era só isso, era ambicioso, queria

---

por la desigualdad y entusiasmados por las ideas socialistas, se internaron en el campo para promover una insurrección campesina contra el gobierno. Estos focos guerrilleros fracasaron en ganar la adhesión campesina, y fueron rápidamente aniquilados por las fuerzas armadas [...]. (CONTRERAS; ZULOAGA, 2014, p. 248)

ir a França, deixar o subdesenvolvimento, chegar à glória. Esse sonho foi compartilhado com a tia Julia. (MOROTE, 1998, p. 150, *tradução nossa*)<sup>28</sup>

Anos mais tarde, escreve uma obra onde narra o romance desta relação, *La tia Julia y el escritor* - 1977. Este casamento termina após uns poucos anos e sem filhos. Depois desta relação, casa-se novamente, agora com sua prima, Patrícia Llosa, com quem se manteve casado por cinquenta anos, constituindo uma família com três filhos.

Para Vargas Llosa, o apaixonante mundo da literatura o levou a conseguir empregos que se referiam à escrita. Com estes ofícios, não tinha muito tempo para se dedicar à leitura como antes, porém se sentia muito realizado por fazer da escrita uma atividade constante na sua vida. Vislumbrava o objetivo de se tornar um escritor mundialmente reconhecido. Esse reconhecimento quando recebeu a premiação máxima da literatura em 2010, o Prêmio Nobel, que, para muitos críticos, lhe foi atribuído tardiamente, considerando sua extensa produção literária entre: romances, ensaios e contos. Soma-se a isso o fato de ser reconhecido como um talentosíssimo escritor por outros autores de renome, embora Vargas Llosa sempre tenha discursado que havia escritores melhores do que ele. A exigência e a disciplina eram dois fatores que considerava primordiais para escrever diversas obras e atrair o público de todas as gerações.

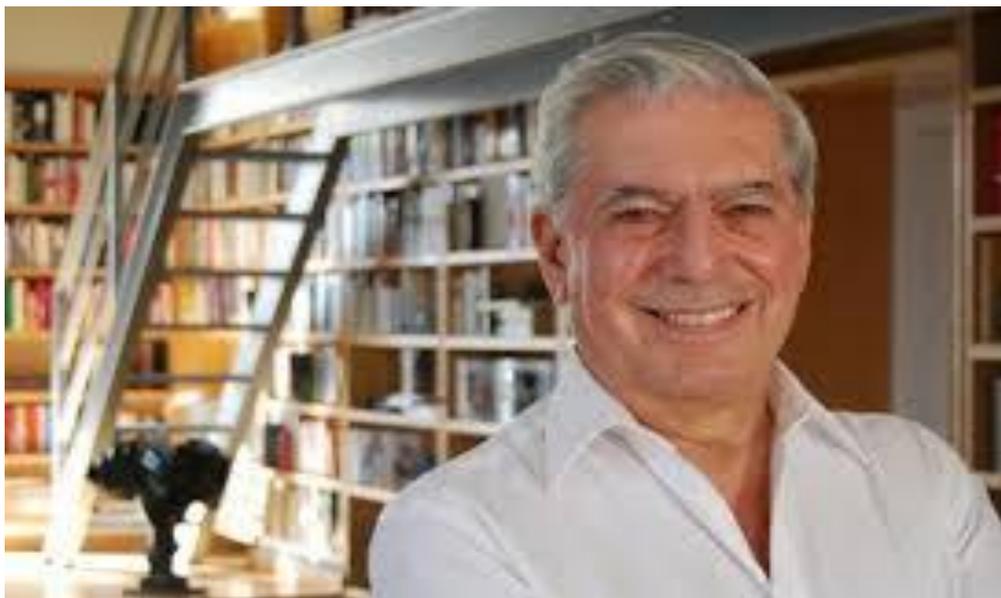
Ainda hoje continua sendo importante para as letras castelhanas visto que inspira alguns leitores a lerem suas publicações e alguns outros a seguirem uma carreira literária.

Em 1990, após sofrer a derrota política nas urnas no segundo turno, retornou à literatura.

---

<sup>28</sup>Así, entusiasta y soñadora, llega esta mujercita de 32 años a un Perú que comparado con Bolivia era el “coloso del norte”. En Lima, una ciudad costeña y bulliciosa, encuentra que su sobrino “ese chiquito llorón de Cochabamba” era un joven apuesto había pasado año y medio en la universidad particular del salón de Porras. Mario tenía mucho que ofrecer, era serio, guapo y educadísimo, le enviaba flores al menor descuido. Un chico con grandes aspiraciones, un gentleman que chapurreaba francés y era periodista, y que conocía y opinaba sobre todo. Pero era más todavía, era ambicioso, quería irse a Francia, dejar el subdesarrollo, saltar a la gloria. Ese sueño fue compartido por su tía Julia. (MOROTE, 1998, p. 150)

Figura 7 - Mario Vargas Llosa na biblioteca de sua casa em Lima-Peru.



Fonte: Encrypted [20--?]

Na política, apoiou inicialmente a esquerda e depois defendeu a bandeira da direita. Com essa curta trajetória como candidato presidencial, ficou longe do seu escritório e, como afirmou em várias entrevistas, sentiu muita falta de escrever. Fez, então, uma retrospectiva autobiográfica na obra *El pez en el agua*, significando sua volta ao espaço de seu domínio, o mundo literário. Apesar de seu breve momento na carreira política, seu nome se tornou referência também neste campo, e, entre seus livros, existem obras de corte político internacional. A sua vocação de escritor veio quase que automaticamente nos seus romances. No entanto, podemos afirmar que Vargas Llosa sempre atuou no âmbito literário como denunciador de injustiças sociais e culturais.

#### **1.4 O colégio militar e a história patriota do herói Leoncio Prado**

O prestigioso Colegio Militar Leoncio Prado é uma linda construção planejada para ser o primeiro colégio militar do país. A fachada mostra um prédio com um pátio, jardín na frente e a estátua do herói que deu nome à instituição, Leoncio Prado. Atualmente, observa-se que, no lugar do colegio que existía na época em que o escritor era cadete construiu-se um prédio com modernas instalações.

Figura 8 - *Frontis* do Colégio Militar Leoncio Prado, Lima-Peru.

Fonte: El Comercio (2021)

O tradicional colégio militar da capital do Peru existe desde 1943. Primeiramente, foi denominado Colégio Nacional Militar. A partir de 18 de janeiro de 1944, recebeu o nome de Colégio Militar Leoncio Prado. Este centro educativo é o único que existe em Lima com essa característica, adoção da rigidez e da disciplina militares. Era considerado absurdamente admirável o destaque de seus alunos diante dos outros estudantes de colégios de segundo grau. Nos anos setenta enquanto os últimos vestiam uniformes padronizados de cor chumbo escuro e camisa branca, os alunos do colégio militar utilizavam impecáveis chapéu e uniforme no estilo do exército, muito parecidos a alunos de uma instituição militar, o exército peruano. Dessa maneira, destacavam-se em meio a outros adolescentes, pois, ainda que muitos tivessem a fisionomia de criança, vestiam farda de aluno militar adulto. Essa vestimenta atraía a atenção pela elegância e o comportamento cavalheiresco dos alunos cadetes desse prestigioso colégio.

Geograficamente o colégio encontra-se no bairro *La Perla*, na Província constitucional *Callao*, próximo ao litoral. Trata-se de uma província junta à Província de Lima, ambas localizadas no deserto litorâneo à beira mar do Oceano Pacífico. A direção do colégio está a cargo dos próprios militares do Exército peruano, bem como a administração e a logística do colégio. Atualmente os professores pertencem ao

Ministério de Educação, selecionados para exercer a docência sob estrita disciplina. Daí que eles permanecem a tempo completo na instituição.

O nome do colégio proveio de uma homenagem ao valente soldado peruano combatente na Guerra do Pacífico, em 1879, que envolveu Peru, Chile e Bolívia. Essas nações enfrentaram-se principalmente pela ambição de conquistar os territórios de salitre, de guano e de angariar mais riquezas minerais. O Peru perdeu a guerra para o Chile, porém a rivalidade permanece porque desde o fim da guerra houve a invasão dos chilenos a terras peruanas. Atualmente, os mandatários de ambos os países mantêm relações de respeito e comunicação.

O salitre desencadeou a briga. A guerra do Pacífico estourou em 1879 e durou até 1883. As forças armadas chilenas; que já em 1879 ocuparam os portos peruanos da região do salitre: Patillos, Iquique, Pisagua, Junín, entraram por fim vitoriosas em Lima, no dia seguinte a fortaleza de Callao se rendeu. A derrota provocou mortes, estupros e rios de sangue. A economia nacional perdeu seus dois principais recursos, foram paralisadas as forças produtivas, caiu à moeda, encerrou o crédito exterior. (GALEANO, 2010. p. 141, *tradução nossa*)<sup>29</sup>

Os conflitos bélicos perdidos deixam inapagáveis marcas na memória dos perdedores. Para os peruanos, era difícil esquecer uma guerra com tantas consequências, sofrimentos, perdas humanas e demais grandes perdas territoriais. As cidades de Arica, Tarapacá e Antofagasta tornaram-se domínio chileno. Quatro anos após o término da guerra, os vencedores chilenos ocuparam territórios conquistados e, ainda em outras cidades peruanas, principalmente em Lima, tomaram posse nacional e eram responsáveis por constantes abusos, assaltos e violências impetrados contra os peruanos. Conforme narram os historiadores, o povo do Peru foi alvo de todo tipo de provocação advinda dos chilenos. Em um dos ensaios do poeta peruano Gonzalez Prada, na compilação de Tauzín-Castellanos (2009), apreciamos:

A verdade é que hoje nada podemos, nós somos impotentes, porém aticemos o rancor, revolvamos em nosso despeito como a fera se revolve nos espinhos; e se não temos garras para desgarrar e nem dentes para morder, que pelo menos

---

<sup>29</sup>El salitre desencadenó la pelea. La guerra del Pacífico estalló en 1879 y duró hasta 1883. Las fuerzas armadas chilenas; que ya en 1879 habían ocupado también los puertos peruanos de la región del salitre, Patillos, Iquique, Pisagua, Junín, entraron por fin victoriosas en Lima, y al día siguiente la fortaleza del Callao se rindió. La derrota provocó la mutilación y la sangría de Perú. La economía nacional perdió sus dos principales recursos, se paralizaron las fuerzas productivas, cayó la moneda, se cerró el crédito exterior. (GALEANO, 2010. p. 141)

os mau-apagados rugidos de nossa cólera viril, saia de quando em quando a perturbar o sonho do orgulhoso vencedor! (GONZÁLEZ PRADA, 2009. p. 58, *tradução nossa*)<sup>30</sup>

O colégio militar é, sem dúvida, o lugar onde mais se prega o patriotismo para seus alunos, orgulhosos de ter como herói de guerra Leoncio Prado. O valoroso soldado do exército em batalha ficou ferido de bala na perna e assim foi capturado pelos inimigos. Depois de alguns dias de patriótico heroísmo foi fuzilado, ali mesmo, deitado na cama onde havia sido levado e estava como prisioneiro de guerra. Foi apelidado de Pradinho pelos chilenos que o aprisionaram. Esse apelido deveu-se a suas valorosas tranquilidade e sabedoria que demonstrava em relação aos seus inimigos.

No pátio principal do colégio, o exército peruano e os alunos, com uma mistura de tristeza e patriotismo, rendem honras perante a estátua do jovem soldado Leoncio Prado, que brilha como exemplo.

### **1.5 Peru, o país de contrastes como cenário literário de Mario Vargas Llosa**

A seguir, apresentamos brevemente o Peru, país onde se fundamenta a ficção e onde se desenvolve a adaptação da obra *La ciudad y los perros*. Peru é um país vizinho ao Brasil e geograficamente entre eles dividem duas fronteiras: o Estado do Acre, na cidade brasileira de Assis Brasil, com *Iñapari* no Peru, e no Estado do Amazonas, a cidade de Tabatinga, com a cidade peruana de Santa Rosa. Nesta última, pode-se atravessar a fronteira pelo Rio Javari em barco a motor ou canoas. Os ribeirinhos atravessam a fronteira nestas embarcações de pequeno porte, travessia que leva apenas cinco a dez minutos, ou seja, nossos países são unidos.

O Peru é um país de contrastes e seu território se encontra dividido em três áreas definidas: a costa ou litoral banhada pelas águas frias do Oceano Pacífico; a serra onde se destaca claramente a formosa cordilheira dos Andes, territorialmente atravessa o meio do mapa do Peru e, finalmente, a região de selva amazônica, na qual se destacam os percursos dos rios *Ucayali* e *Marañón*, confluência que forma o rio *Amazonas*. Ao chegar no limite da fronteira despercebida entre Peru e Brasil, o rio recebe o nome de Solimões. Depois de aproximadamente dois quilômetros de seu percurso, quando o Solimões se

---

<sup>30</sup>Verdad, hoy nada podemos, somos impotentes; pero aticemos el rencor, revolvámonos en nuestro despecho como la fiera se revuelca en las espigas; y si no tenemos garras para desgarrar ni dientes para morder, ¡que siquiera los mal apagados rugidos de nuestra cólera viril vayan de cuando en cuando a turbar el sueño del orgulloso vencedor! (GONZÁLEZ PRADA, 2009. p. 58)

encontra com o Rio Negro, passa a se chamar Rio Amazonas até desembocar no Oceano atlântico. A importância da capital peruana é descrita por Sánchez (1973):

As cidades da costa, salvo Lima, oferecem insólitos contrastes. Piura foi uma vila ardente e rica. Abaixo de um sol candente, rodeada de areais quentes, sua atmosfera era, com certeza, irrespirável. Mas, para compensar aqueles calores de fora com os calores de dentro, seus homens se inundavam em pisco ou whisky, dependendo da classe social do consumidor.

Trujillo, terminada sua aristocracia, já concentrava os grandes açucareiros. Os velhos sobrenomes da realeza haviam se aliado com uma suada plutocracia republicana [...] Lima, centro vital do país. Acrescenta seu desenvolvimento a partir de 1920[...]. De Lima saem e de Lima confluem os caminhos do Peru inteiro; igual os que comunicam com a costa Norte e Sul, que os vinculados à Serra. (SÁNCHEZ, 1973, p. 32-33, *tradução nossa*)<sup>31</sup>

Estas três regiões peruanas claramente destacadas Costa ou litoral, Serra e Selva (amazônica), possuem diferenças geográficas, obviamente, climáticas, culturais e até linguísticas. Neste último item podemos perceber na fala os sotaques claramente diferentes dos habitantes das três regiões, as linguagens se distinguem foneticamente e lexicalmente. O mesmo acontece com os habitantes do Brasil que se diferenciam entre as regiões e estados devido às palavras e expressões na fala coloquial. Podemos citar o exemplo da diferença de nomenclatura dada a um mesmo alimento nas várias partes do país; mexerica e tangerina ou mandioca e macaxeira.

Neste sentido, é importante mencionar que a cidade capital do Peru, Lima, se encontra no litoral ou costa e bem no meio do território nacional. É a única capital da América do Sul que possui mar e com as praias banhadas pelas águas do Oceano Pacífico. O escritor peruano Sánchez (1973) nos descreve em poéticas palavras:

[...] há algo de confidencial e majestoso no mar do Peru. Tão indecifrável que os poetas quase não o cantam: não cabe em verso o dilatado lamento dessa larga e ondulante costa cinza.

Ao Norte, debaixo do rude sol equatorial, ela arde em azul e prata. No Sul, se tem uma cor oleosa e compacta, que se estremece como um bando de aves marinhas. Mar fecundo: Não tem as características que os oceanógrafos

---

<sup>31</sup>Las ciudades de la costa, salvo Lima, brindan insólitos contrastes. Piura era una villa ardiente y rica. Bajo un sol abrasador, rodeada de arenales calcinantes, su atmósfera era, cierto, irrespirable. Mas, para compensar aquellos calores de afuera con los de adentro, sus hombres se inundaban de pisco o whisky, según la clase social del consumidor.

Trujillo chafada su aristocracia, concentraba ya a los grandes azucareros. Los viejos apellidos virreinales habianse aliado con una sudorosa y sacarina plutocracia republicana [...] Lima, centro vital del país, acrecienta su desarrollo a partir de 1920 [...] de Lima parten y a Lima desembocan los caminos del Perú entero; igual los que comunican con la costa del Norte y Sur, que los vinculados a la sierra. (SÁNCHEZ, 1973, p. 32-33)

observaram no Atlântico. Mar educado, que com frequência devolve as vítimas tragadas nos dias de temporal e fúria marítima. (SÁNCHEZ, 1973, p. 23, *tradução nossa*)<sup>32</sup>

As diferenças climatológicas no Peru, pelo fato do país ser composto por três regiões diferentes (Costa, Serra e Amazônia), são marcantes. Existe uma variedade de relevos geográficos e uma marcante diferença de solos, que permite a existência de cidades muito acima do nível do mar e, em consequência, com temperaturas muito baixas, até com a presença de neve ou granizo, e cidades com excessivo calor e clima tropical, como as cidades amazônicas. Com estas diferenças de solos e climas extremos, o destaque é para Lima, cidade reconhecida por ter o privilégio de apresentar clima agradável. Durante o ano, as quatro estações obedecem ao calendário e os termômetros: o verão desde vinte e dois de dezembro a vinte e um de março; o outono desde vinte dois de março a vinte um de junho; inverno, de vinte e dois de junho a vinte dois de setembro; e a primavera, de vinte três de setembro a vinte um de dezembro. As temperaturas na capital não são muito baixas. No inverno, oscilam entre quatorze e dezoito graus e embora não tenha neve, ocorre uma chuva fina em alguns dias. No verão, a temperatura é agradável e muito ventilada, varia entre dezoito a vinte e quatro graus centígrados. Aprecia-se o verão com as praias prontas para receber os banhistas e surfistas. Na primavera, podemos ver os jardins com flores e rosas coloridas que são muito apreciadas pelos visitantes. No outono, há um clima agradável e os peruanos são presenteados com uma paisagem pitoresca de folhas secas que literalmente caem das árvores e são levadas pelo vento.

Peru e suas cidades, coloridas, nubladas, desérticas, marítimas, verdes ou nevadas. Cada lugar tem uma culinária específica, que costuma ser muito apreciada pelos visitantes e reconhecida mundialmente. Isso aconteceu graças a um *chef* de cozinha peruano chamado Gastón Acurio, que, ao se encontrar na Europa estudando (1989), deixou os estudos universitários e dedicou-se à culinária peruana, tornando-se famoso principalmente na França. A partir de sua fama, a culinária peruana começou a concorrer em famosos concursos no nível internacional ficando entre as quatro melhores do mundo, junto com a francesa, italiana e chinesa. A partir disso, o país também se transformou em um dos lugares preferidos pelo público para se fazer turismo gastronômico.

---

<sup>32</sup>[...] hay algo de confidencial y majestuoso en el mar del Perú. Tan indescifrable, que los poetas casi no lo cantan: no cabe verso el dilatado lamento de esa ancha y ondulante lámina de plomo.

Al Norte, bajo el rudo sol ecuatorial, arde azul o plata. Hacia el Sur, oleoso, compacto, grávido, mece con los estremecimientos de su vientre acerado, bandadas de pájaros marinos. Mar fecundo: carece de las simas que los oceanógrafos señalan en el Atlántico. Mar cortés: suele devolver a las víctimas tragadas en días de ciclópea furia. (SÁNCHEZ, 1973, p. 23)

Os contrastes do país se apresentam mais nitidamente na moderna e pujante cidade de Lima ao lado dos lugares mais autóctones e inóspitos da serra ou selva peruana. Lima, a capital, agrupa todos os grupos étnicos, muitos migrantes, todas as classes sociais. Por meio da capital, é possível conhecer todo o Peru, porque representa e centraliza todo o país. Lima além de centro econômico e do poder é a cidade das oportunidades de estudo e de trabalho, ainda que o alto número de habitantes leve a uma constante competição nos empregos e nas vagas de estudo nas universidades públicas. Outro problema é a vasta população vivendo nas frias áreas andinas, que não pretende sair dessas localidades devido as suas formas de vida e subsistência. É importante trazer aqui uma colocação sobre raças que o intelectual Sánchez (1973) assevera:

Índio não é no Peru uma raça biológica, se houver: é uma “raça social”, assim define González Prada em seu ensaio “Nossos Índios”, do ano 1904. Para o homem da rua, um índio com dinheiro se “branqueia” automaticamente, e um branco sem dinheiro se “aindia” sem remédio. No Peru, o medidor étnico depende da posição social e a imagem pública. Salvo os negros puros, o *status* é único, o mestiço de negro ou de índio tem as mesmas oportunidades que o branco e que o índio acomodado. (SÁNCHEZ, 1973, p. 64, *tradução nossa*)<sup>33</sup>

Podemos perceber que, através dos tempos, as palavras sobre etnias ou raças se fazem cada vez mais pejorativas uma vez que os povos tradicionais ou os indivíduos que não provêm dos colonizadores são considerados inferiores na hierarquia social. Isso não acontece com as pessoas oriundas de Cusco que, como sabemos, foi a capital do Tahuantinsuyo (As terras do grandioso Império Incaico). Os nativos destas terras sentem-se superiores a outros nativos, aos negros e não se sentem inferiores aos brancos.

Certos grupos quéchuas, especialmente de Cuzco, não se sentem inferiores ao branco, ao contrário acreditam superá-lo e ainda se acham superiores que os demais índios do país. Conscientes da sua grandeza imperial, desprezam o “misti” e os índios que caíram para se submeter ao Império Incario. E, claro, desprezam também a todos os negros. (SÁNCHEZ, 1973, p. 68, *tradução nossa*)<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>Indio no es en Perú una raza biológica, si las hay: es una “raza social”, así denomina González Prada en su ensayo “Nuestros Indios”, datado en 1904. Para el hombre de la calle, un indio con dinero se “blanquea” automáticamente, y un blanco depauperado se “aindia” sin remedio. En el Perú, el rasero étnico depende de la posición social y la figuración pública. Salvo los negros puros, cuyo *status* es único, el mestizo de negro o de indio tiene las mismas oportunidades que el blanco y que el indio acomodado. (SÁNCHEZ, 1973, p. 64)

<sup>34</sup>Ciertos grupos quechuas, especialmente del Cuzco, no sólo no se sienten inferiores al blanco, sino que creen superarlo y, además, y ahí lo curioso de la actitud, se creen superiores a los demás indios del país. Conscientes de su grandeza imperial, desdeñan al “misti” y a los indios que cayeron bajo el yugo del Incario. Desde luego, desprecian de modo señalado al negro. (SÁNCHEZ, 1973, p. 68)

Vargas Llosa apenas conheceu o Peru sob essas lentes quando aprendeu a ler e escrever. Foi uma apresentação parecida ao momento em que conheceu seu pai. Era tudo desconhecido, novo, algo assim como: “estás aqui, nesta terra, neste país, aprenda a conviver e amá-la, pois, aqui você nasceu e agora viverá”.

As lembranças de tudo o que havia conhecido anteriormente ficaram na Bolívia, em Cochabamba, onde deixou a sua escola e os primeiros amigos. Suas memórias retornarão e ganharão sentido quando Vargas Llosa ingressa no colégio militar porque nesse local observa as diversas misturas possíveis de raças e *status* sociais. Em sua percepção, o colégio militar é Lima e Lima é o Peru.

E como estamos falando de “tcholo”, convêm diferenciar entre o sentido que damos à palavra os peruanos e que circula nas vizinhanças. De acordo com antigos cronistas, “tcholo” era o índio obscuro e o mestiço de cabelo crespo, denso, quase como do negro. [...] Tcholo significa para a fala popular de Chile e Argentina, o peruano, predominantemente de pigmento escuro. No Peru consideramos de outra maneira; tcholo é o índio branqueado, produto da mistura de conquistador e do inca, pois na fala vulgar -e é um termo usado pelas pessoas “de bem”: uma expressão absolutamente pejorativa. (SÁNCHEZ, 1973, p. 69, *tradução nossa*)<sup>35</sup>

Dessa forma, fica esclarecido que os termos utilizados na ficção possuem uma conotação pejorativa, pois o autor queria demonstrar a constante problemática em torno deles.

Arequipa, Cusco e Trujillo são também reconhecidas como cidades modernas. Além de serem cidades de prósperos e grandes comércios, possuem grandes atrativos turísticos. Em Arequipa, capital do mesmo nome, podemos apreciar na paisagem o tranquilo vulcão *Misti* e mais dois vulcões menores ao seu lado. Estes três rodeiam a capital deste departamento com a beleza de vulcões adormecidos que, às vezes, “acordam” e produzem movimentos telúricos de leve a moderada magnitude, mostrando que estão ainda em atividade.

---

<sup>35</sup>Ya que hablamos de “cholo”, conviene distinguir entre el sentido que damos al vocablo los peruanos y el que circula en las vecindades. De acuerdo con antiguos cronistas, “cholo” era el indio obscuro y el mestizo de cabello crespo, motudo, casi como el del negro. [...] Cholo significa para el habla popular de Chile y Argentina, el peruano, predominantemente el de pigmento oscuro. En el Perú lo consideramos de otra manera; cholo es el indio blanqueado, producto de la mezcla de conquistador e inca, pues para el habla vulgar -y es término usado por la gente “bien”: una expresión absolutamente peyorativa. (SÁNCHEZ, 1973, p. 69)

Cusco, a cidade capital do departamento do mesmo nome, guarda as fortalezas do Império Inca. Em sua capital, observam-se as construções híbridas porque os espanhóis construíram suas igrejas católicas sobre as construções Incas. Dessa forma, apreciam-se as duas culturas em uma mesma construção. Longe da capital, na cidade de *Aguas calientes*, encontra-se a construção não tocada pelos espanhóis porque não a haviam visto, a fortaleza de *Machu Picchu*. Esta antiga construção foi descoberta em 1911 pelo professor e pesquisador *Hiram Bingham* da Universidade de Yale (USA). Os nativos de Cusco sempre souberam da existência desta impressionante fortaleza escondida, mas nunca avisaram as autoridades. Os moradores locais sempre preservaram a intocada construção escondida por mato e assim protegida dos depredadores. Graças à equipe de pesquisadores do docente norte-americano, *Machu Picchu* hoje encontra-se entre os principais ingressos econômicos obtidos do turismo da região. *Trujillo*, cidade no litoral norte, capital do departamento de *La Libertad*, guarda as ruínas e objetos descobertos pelos arqueólogos peruanos das civilizações mais antigas do Peru, as civilizações pré-incas: *Chimú*, *Mochicas* e *Sipán*.

Vargas Llosa aproximou-se de forma mais latente das problemáticas do Peru quando estava próximo de ser candidato presidencial, em 1989. Vargas Llosa estava indignado com o modelo de governo adotado pelo Presidente Alan García Pérez. Reconhecendo como era difícil fazer política num país corrupto e cheio de deficiências, candidatou-se em um partido da oposição ao Presidente da época. Representou as classes populares, mas principalmente a classe média, alta e de direita. Na visão de Vargas Llosa (2010):

Talvez dizer que amo meu país não seja exato. Desfaço dele com frequência e, cem vezes, desde jovem, prometi a mim mesmo viver longe para sempre do Peru e não escrever mais sobre ele e esquecer dos seus extravios. Mas, a verdade é que o tenho sempre presente e que tem sido para mim, enraizado nele ou exilado, um motivo constante de mortificação. Não posso liberar-me dele, quando não me exaspera, me entristece e quase sempre ambas as coisas. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 34, *tradução nossa*)<sup>36</sup>

Uma mistura de tristeza e decepção estão nas lembranças do escritor ante a perda das eleições em 1990 para um candidato que se tornou famoso nos últimos quinze dias

---

<sup>36</sup>Quizá decir que quiero a mi país no sea exacto. Abomino de él con frecuencia y, cientos de veces, desde joven, me he hecho la promesa de vivir para siempre lejos del Perú y no escribir más sobre él y olvidarme de sus extravíos. Pero la verdad es que lo he tenido siempre presente y que ha sido para mí, afincado en él o expatriado, un motivo constante de mortificación. No puedo librarme de él, cuando no me exaspera, me entristece y, a menudo, ambas cosas a la vez. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 34)

antes do segundo turno. Vargas Llosa ficou em primeiro lugar no primeiro turno e, no segundo, a aliança formada pela esquerda e o Partido Aprista apoiou ao desconhecido Engenheiro Alberto Fujimori. O escritor tinha muitas ilusões e contava com pessoas que apoiaram suas ideias progressistas, mas o desânimo sempre foi uma constante ante o país que dava sinais de estar em mãos corruptas e incompetentes:

Várias vezes na minha vida [...] cheguei a perder totalmente a esperança no Peru. Esperança de que? Quando estava mais jovem, de que, queimando etapas, se convertesse num país próspero, moderno, culto e que eu alcance para vê-lo. Logo, de que, ao menos antes de morrer, o Peru houvesse começado a deixar de ser pobre, bárbaro e violento. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 35, *tradução nossa*)<sup>37</sup>

As lembranças da árdua campanha política, em que se envolveu com muito esmero toda a família do escritor, o fizeram perceber a dura vida política e, sobretudo, que certamente não estava preparado. Por alguns momentos, teve quase a certeza que seria Presidente devido às gigantescas campanhas nas maiores cidades do país e em Lima. Porém, perdeu dignamente, parabenizando ao opositor e, para sorte dos leitores, retornou ao seu ofício principal, a escrita.

[...] Vargas Llosa é o herói incompreendido por sua nação e a imagem do Peru é de um país equivocado, incapaz de reconhecer quem podia salvá-lo dos problemas econômicos, políticos e sociais, que Vargas Llosa diagnostica e apresenta de modo simplificado, [...]. (ESPARZA, 2006, p. 45, *tradução nossa*)<sup>38</sup>

É válido lembrar-se da história de uma criança que cresce em um ambiente familiar, marcado pela ausência do pai, que o abandonou e que retorna e anos depois sem ao menos apresentar uma justificativa. Além disso, o pai não foi capaz de reconstruir os laços quebrados em relação ao filho, pois era um homem rígido, que não demonstrava afeto. Acreditava que, com a ida do filho para o colégio militar, poderia desenvolver disciplina e senso de responsabilidade e respeito, ou seja, a educação que o próprio pai poderia oferecer em casa, com base em laços afetivos. A partir dessa relação conflituosa

---

<sup>37</sup>Varias veces em mi vida [...] llegué a perder totalmente la esperanza en el Perú. ¿Esperanza de qué? Cuando era más joven, de que, quemando etapas, se volviera un país próspero, moderno, culto y yo alcanzara a verlo. Luego, de que, al menos antes de morirme, el Perú hubiera empezado a dejar de ser pobre, bárbaro y violento. (VARGAS LLOSA, 2010, p. 35)

<sup>38</sup>[...] Vargas Llosa es la del héroe incomprendido por su nación y la imagen del Perú es la de un país equivocado, incapaz de reconocer a quien podía salvarlo de los problemas económicos, políticos y sociales, que Vargas Llosa diagnostica y presenta de modo simplificado, [...]. (ESPARZA, 2006, p. 45)

entre pai e filho, Vargas Llosa desenvolve uma obra que retoma suas memórias, nascendo assim como um escritor.

## CAPÍTULO II

### FICÇÃO: *LA CIUDAD Y LOS PERROS* E O SURGIMENTO DO *BOOM* HISPANO-AMERICANO

Figura 9 - Recebendo o prêmio Nobel de Literatura em 2010.



Fonte: El País (2010)

## FICÇÃO: LA CIUDAD Y LOS PERROS E O SURGIMENTO DO BOOM HISPANO-AMERICANO

Temos a convicção de que o movimento *Boom* hispano-americano não foi concluído, definido ou redefinido, porém, sabemos que o romance *La ciudad y los perros* é considerado o marco inaugural deste período literário. Embora haja diversas versões que se propõem a explicar a gênese do Boom, compreendemos que foi na Europa que escritores hispano-americanos criaram ficções, fazendo o melhor uso do idioma espanhol. A partir disso, conquistaram espaço na literatura universal. Esses grupos de autores responsáveis por uma literatura inovadora, com escritas diferenciadas, criaram obras de reconhecimento mundial e de grande valor artístico.

Este movimento teve quatro principais escritores: o peruano Mario Vargas Llosa, o argentino Julio Cortázar, o colombiano Gabriel García Márquez e o mexicano Carlos Fuentes, considerados pilares do *Boom*. Porém, foram as obras de Mario Vargas Llosa que primeiro despertaram o interesse mundial acerca da literatura hispano-americana. Dos quatro grandes, somente Vargas Llosa continua vivo e dedicado até hoje ao processo de escrita.

De toda maneira, o gênero romance havia atingido nesse momento do século XX um grau de maturidade e de desempenho que satisfazia esteticamente as exigências da modernidade em Literatura. Tratava-se de uma manifestação consolidada e que havia efetuado uma longa caminhada técnica e de conteúdos que falava e realizava aquilo que a classe dominante no mundo todo, a burguesia, podia oferecer em termos de Literatura. O *Boom* latino-americano não é, pois, um fato isolado na historiografia literária dos últimos séculos, mas um momento de maturação e consolidação de um gênero que já era aceito e difundido suficientemente.

Segundo Sidney Barbosa (2021):

O romance é um gênero complexo e de longa trajetória. A sua definição, ou mesmo a sua circunscrição, é de difícil apreensão. Nasceu na Grécia e em Roma, na Era Clássica, com as diégesis e com as *narrationes* de todas as espécies. Amalgamado e incrustado no seio da poesia épica, passa por metamorfoses e começa a tomar forma e nome, na Idade Média européia. No entanto, com as características contemporâneas e as intenções que justificam sua forma atual, *nasce* com o *Dom Quixote*, na Espanha, transmigra-se para a França tomando a forma de uma *Princesa de Cléves*, atravessa a Mancha e corporifica-se em *Pamela*, *Moll Flanders*, *Clarissa*, *Tom Jones* e, muito especialmente em *Robinson Crusóé*, mas apenas inicia sua

verdadeira modernidade com *Júlia ou a nova Heloísa*, com *Jacques, o fatalista* e com *Paulo e Virgínia*. Segue seu destino com o *Pai Goriot* e *O médico rural*, *Eugênia Grandet* e toda a *Comédia Humana*, acompanhado da *Cartuxa de Parma*, com *Armanche* e *O vermelho e o negro*. Por fim, assume sua maturidade com *Madame Bovary* e com *A educação sentimental*, mas se enriquece também com *Os sofrimentos do jovem Werther*, *Wilhem Meister*, *A estranha história de Peter Schlemihl*, *Nossa Senhora de Paris*, *Os miseráveis* e *Os trabalhadores do mar*. (BARBOSA, 2021, p. 239-240)

Os romancistas do *Boom* eram acusados de escreverem na escuridão, pois, supostamente, não sabiam, não sentiam e até mesmo se recusavam a vivenciar os sentimentos e os problemas os quais seus países enfrentavam. Não partilhavam as mesmas experiências e sensações que os escritores que continuavam a viver na América latina. Esta incompreensão por parte de escritores em relação aos seus pares é uma fase obscura da literatura, pois, além das ferrenhas críticas, havia uma grande rejeição contra os conterrâneos que escreviam além-mar. ainda que estes escrevessem excelentes romances ambientadas na América latina.

### **2.1 Boom: o auge das narrativas hispano-americanas na Europa**

Os escritores hispânicos escreveram na Europa sobre os temas da América Latina, porém passaram pelo infortúnio de serem rotulados como europeus por seus próprios colegas escritores. Os críticos argumentavam que, por esses autores estarem distantes dos seus países de origem e das problemáticas que caracterizam a América Latina, não tinham fundamento nem conhecimento de causa para escrever romances sobre uma realidade da qual não estavam próximos.

Em meados dos anos 60, na América Latina ocorreu um movimento que transformou de maneira estrondosa a história do romance contemporâneo, que tinha como compromisso uma revisão da história oficial e novas formas literárias, modos de existência político-social do continente pelo viés da perspectiva emancipatória dos países latino-americanos. (CAMARGOS, 2017, p. 36)

Na década de 1960, iniciou-se, de fato, o *Boom* hispano-americano, um movimento literário de grande importância universal, que trouxe à luz e destacou as literaturas escritas em língua espanhola na América. O peruano Mario Vargas Llosa, o

argentino Julio Cortázar, o mexicano Carlos Fuentes e o colombiano Gabriel García Márquez foram os principais expoentes do *Boom*:

No campo da literatura, em princípio, o boom continuava de pé, até que morreram os mestres da geração (Julio Cortázar em 1984, Carlos Fuentes em 2012 e Gabriel García Márquez em 2014). Ainda hoje vive o mito destas estrelas surgidas nos anos 1960 e seus livros são vendidos: de fato, o mercado não desmorona também graças a eles<sup>7</sup>. O último sobrevivente do quarteto principal do boom, Mario Vargas Llosa, é tratado como uma celebridade: recebeu o Nobel da Academia Sueca, foi acolhido com um enorme interesse mundial. As gerações posteriores não têm conseguido ficar à altura quanto ao grau de notoriedade. (SÁNCHEZ, 2019, p. 26)

Diversos escritores e, especialmente, estes quatro talentosos literatos saíram de seus países de origem e encontram-se em Paris. Naquele momento, a cidade francesa era o centro cultural e artístico do mundo, para onde se dirigiam escritores de todo o mundo, inclusive da América espanhola. A cidade atraía e inspirava os escritores, ampliando as possibilidades de desenvolverem suas obras, uma vez que os escritores tinham dificuldades de desempenhar-se nos seus países. A Europa era vista como o continente de oportunidades artísticas, pois foi o apogeu nos séculos XVIII e XIX em todos os âmbitos artísticos e, claro, literários, no século XX começam a olhar para além deles próprios e se renderam ao talento literário dos hispano-americanos.

Os escritores do *Boom* tinham muitas coisas em comum, como o fato de falarem o mesmo idioma materno, provirem de países hispânicos com situações políticas conflituosas, além de terem as mesmas afinidades literárias e culturais. Todas essas similaridades facilitaram sua aproximação. Dessa forma, passaram a formar um talentoso grupo de sonhadores escritores que cultivaram a amizade. Na boemia das noites parisienses, o grupo reunia-se para afiadas conversas literárias e não literárias.

A amizade entre Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, Fuentes, bem como outros escritores de países hispânicos foi crescendo. Porém, foi o seletivo grupo de quatro escritores que se destacou e é considerado o pilar do movimento *Boom* hispano-americano. Esses escritores tornaram-se notórios por suas excelentes produções literárias. Ganharam a oportunidade de publicarem suas obras por uma editora europeia, o que era considerado prestígio na América hispânica. O nome “*Boom*” na Europa atraía a atenção dos leitores e significava a novidade literária, um diferencial em relação aos romances europeus da época.

Figura 10 - Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez e Carlos Fuentes, os pilares do *Boom* Hispano-americano.



Fonte: LP Literatura [200-].

Mesmo assim, na década de sessenta, a literatura hispano-americana, em geral, continuava sendo pouco conhecida mundialmente. Era quase invisível, mas, com o estouro do *Boom*, deu um salto para a fama e mostrou-se ao mundo. *A Espanha, pela demanda de um país sob o tacão da ditadura e da censura, além de desprovido de uma cena literária digna de menção, transferiu sua produção para o Novo Mundo.* (SÁNCHEZ, 2019, p. 27).

A situação política espanhola favoreceu a escrita dos escritores hispânicos que, retomavam os cenários e as vivências dos seus países de origem. Ademais da necessidade de se sustentar materialmente na Europa, fizeram da escrita seu *modus vivendi*, criando e recriando romances, uma forma de experimentação de novas estratégias ou técnicas literárias. Tiveram reconhecimento e valorização, principalmente na editora Seix Barral, de Barcelona, que apostou nos escritores hispânicos. No caso de García Márquez, escrevia alheamente a algumas regras ortográficas da língua espanhola. No que se refere aos demais escritores, conseguiram levar os leitores para os mundos imaginários da América hispânica, submergindo-os na fantástica narrativa do “realismo mágico”. A Espanha estava silenciada nesse momento, quase sem publicações devido à ditadura franquista, que reprimia e censurava os escritores. Isso os levou a ler e apreciar os talentosos escritos de sangue mestiço hispano-americano.

O difícil momento das ditaduras na América hispânica e na ditadura franquista na Espanha contribuiu para que crescesse e aflorasse um sentimento literário, talvez até um pouco nostálgico, pela distância em relação entre um e outro continente. Foi o momento

certo do estouro literário, apropriadamente chamado *Boom*, onomatopeia que significa estouro, apesar de Cortázar ter sido contrário a este nome, pois se referia a uma palavra de origem inglesa para denominar um grupo de origem hispano-americano.

O *Boom* configurou-se de fato como um estouro de produção e de fama das narrativas hispano-americanas na Europa. Em Barcelona, Espanha, a Editora Seix Barral foi encarregada do apoio, das premiações e de incentivos importantes para que os escritores pudessem cumprir o sonho de publicação de seus livros. Além de incentivar o ingresso desses autores em concursos de escritores, recompensava-os com prêmios, que, em alguns casos era em dinheiro. O *Boom* não teve e, possivelmente, nunca terá seu final. O seu momento de apogeu nos anos sessenta passou, porém, o nome do movimento segue vigente. Vargas Llosa, um de seus pilares, está vivo e continua na paixão de escritor. León Frías (2014) define o que era o movimento:

É o chamado *boom* da narração literária dos anos sessenta. Para alguns –como se sabe– o apelativo foi um recurso de *marketing* inventado pelo escritor e editor catalão Carlos Barral. De qualquer modo, e, ainda que não designe a um movimento em sentido estrito, refere-se a um fenômeno sem precedentes, pois se antes houve parecidos ou adesões a certas correntes, mais além das fronteiras nacionais (durante o modernismo, por exemplo), elas não tiveram a repercussão que o *boom* alcançou em seu momento. (LEÓN FRÍAS, 2014, p. 75, tradução nossa)<sup>39</sup>

Fazer parte do *Boom* abriu as portas para os escritores conseguirem publicar suas obras nas editoras espanholas, e, especificamente, na Editorial *Seix Barral*. Embora, o *Boom* tenha sido um nome de *marketing*, segundo a explicação do autor Isaac León, ajudou os escritores hispano-americanos e permitiu que suas obras continuassem no mercado. Desde aqueles anos, todos os escritores continuam imortais e os livros de Vargas Llosa são esperados com muita expectativa, pois são reconhecidos o talento do escritor a qualidade de suas obras. Mesmo que o próprio autor não reconheça seu talento natural e afirme que lhe custa muito escrever, não se pode deixar de observar que suas obras são sinônimas de sucesso.

A literatura hispânica passou a ser considerada como a nova narrativa. As publicações dos autores do *Boom* foram rapidamente traduzidas em vários idiomas e, por

---

<sup>39</sup>Es el llamado *boom* de la narración literaria de los años sesenta. Para algunos –como se sabe– el apelativo fue un recurso de *marketing* inventado por el escritor y editor catalán Carlos Barral. De cualquier modo, y aunque no designe a un movimiento e sentido estrito, da cuenta de un fenómeno sin precedentes, pues si antes hubo pertinências o adhesiones a ciertas corrientes, más allá de las fronteras nacionales (durante el modernismo, por ejemplo), estas no tuvieron la repercusión que el *boom* alcanzó en su momento. (LEÓN FRÍAS, 2014, p. 75)

desfrutarem da fama de novidade, levaram as editoras ao lucro. O *Boom* teve alguns fatores que contribuíram firmemente para o sucesso. Assim opina SÁNCHEZ (2019):

O projeto das agentes espanholas, em particular Carmen Balcells, e da indústria editorial, especialmente Carlos Barral, se transformou em êxito absoluto e em esplendor inesperado. O auge do *Boom* (com maiúscula) e do impacto global se manteve durante umas duas décadas, em sentido estrito, embora os mestres continuassem publicando e criando um substrato para futuras gerações e fases da produção literária [...]. (SÁNCHEZ, 2019, p. 27).

Um dos fatores do sucesso da literatura do movimento *Boom* é a sua temática social, as ficções do *Boom* não careciam de sentimento pelos problemas sociais, eram contextualizados em realidades da sociedade. Os escritores souberam recriar histórias com sentimento e ficções com o tempero principal da realidade hispano-americana, com personagens que enfrentavam problemas e preconceitos, apresentando a riqueza cultural, o colorido, a idiosincrasia e os costumes do povo hispano-americano. A distância em que se encontravam os escritores foi talvez um motivo que tiveram para apreciar e valorizar os seus países, suas cidades simples. Por isso, ambientavam os espaços literários na América latina e enriqueciam todo o universo literário construindo mil tons de cultura hispano-americana.

Podemos questionar o motivo de terem ficado tão famosos os escritores do *Boom* hispano-americano. O fator determinante do sucesso era a novidade: o uso das novas técnicas literárias utilizadas pelos hispanos da América latina, uma delas é escapar de regras ortográficas e gramaticais, como é o caso da escrita de Gabriel García Márquez; as temáticas sobre o cotidiano da vida real na América hispânica, consideradas tabus e raramente abordadas por outros escritores. Os autores começavam a escrever sobre tudo o que antes não era visto na literatura, como, o sofrimento do povo hispânico nas Américas, os preconceitos, os problemas sociais e as necessidades econômicas. Todas estas temáticas conformam um denominador comum nos países hispânicos da América. As temáticas e tramas trazidas normalmente para a literatura, tratadas friamente ou sentimentalmente, como tramas entrelaçadas da realidade das famílias e o enfrentamento de problemas sociais cotidianos, dão lugar à voz da cultura latina. Os escritores mostram uma literatura particular e diferenciada em relação à cultura europeia. Esta literatura tem a assinatura de América latina. Mostra sua luta social, sua luta racial, sua resistência, suas injustiças, sua persistência, sua trajetória e sua história.

Nas palavras de Tamayo Vargas (1973):

A literatura é um reflexo da cultura. Já isto resulta uma repetição, mas, é preciso repetir, porque muitos acreditam que o homem pode isolar-se do seu meio, de sua condição, da sua época, para produzir uma literatura quimicamente pura, sem influência do seu tempo, do meio geográfico e social em que se cria. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 12, *tradução nossa*)<sup>40</sup>

Como destacou Tamayo Vargas, a literatura, muitas vezes, é o reflexo da cultura. Por isso, escreve-se sobre o que vivenciaram, sentiram ou viram alguma vez na sociedade. A literatura é um universo imaginativo em que o escritor está inserido e que entrelaça sonho e realidade para que os leitores submerjam. Muitas vezes, as marcas de sofrimento dos escritores, por serem profundas, são lembradas e brotam nas ficções ainda que estejam distantes do lugar onde viveram. É muito improvável que os autores não retomem sua origem e escrevam sem considerar o ambiente em que viveram. No caso de Vargas Llosa, as suas narrativas vieram da memória, de algum lugar, de algum episódio ou de alguma personagem que será recriada em uma ficção.

A originalidade da narrativa que dava seus primeiros frutos no início dos anos 60 é explicada e esclarecida por Franco Bagnouls (2001):

O maior acerto é o descobrimento dessa dualidade que transcorre na vida americana: a realidade e a magia. Tudo na América acontece de uma forma ou outra, nesse jogo entre o manifesto e o oculto, entre a diafanidade e o mistério, entre o bem e o mal, entre o real e o maravilhoso. A paisagem, a história, o homem americano mesmo é feitura destas duas possibilidades que não são contrárias –daí sua originalidade- senão que coexistem em um mesmo tempo e em um mesmo espaço como partes inseparáveis de uma cotidianidade aceita de antemão pelo ser americano em sua vida diária e pelo autor, as personagens e ainda os leitores. Transformações, mutações, reencarnações, mudanças de espaço e de tempo, vida após a morte, são coisas de todos os dias na narrativa hispano-americana contemporânea. (FRANCO BAGNOULS, 2001, p. 396, *tradução nossa*)<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup>La literatura es un reflejo de la cultura. Ya esto resulta una perogrullada, pero hay que repetirlo, porque muchos creen que el hombre puede aislarse de su medio, de su condición, de su época, para producir una literatura químicamente pura, sin influencia de su tiempo, del medio geográfico y social en que se crea. (TAMAYO VARGAS, 1973, p.12)

<sup>41</sup>El mayor acerto lo constituye el descubrimiento de esa dualidad en la que transcurre la vida americana: la realidad y la magia. Todo en América participa de una manera u otra en ese juego entre lo manifiesto y lo oculto, entre la diafanidad y el misterio, entre el bien y el mal, entre lo real y lo maravilloso. El paisaje, la historia, el hombre americano mismo con hechuras de estas dos posibilidades que no son contrarias –de ahí su originalidad– sino que coexisten en un mismo tiempo y en un mismo espacio como partes inseparables de una cotidianidad aceptada de antemano por el ser americano en su vida diaria y por el autor, los personajes y aun los lectores. Transformaciones, mutaciones, reencarnaciones, cambios de espacio y de tiempo, vida después de la muerte, son cosas de todos los días en la narrativa hispanoamericana contemporánea. (FRANCO BAGNOULS, 2001, p. 396)

A literatura nascente mostra, com a apresentação de técnicas narrativas inovadoras, cores, sensações, costumes, sentimentos, lembranças, imaginação de um povo que vivenciou anos de exploração e que, enfim, se considera soberano. A partir desta nova narrativa, os hispânicos encontraram uma forma e um merecido lugar na literatura universal. O tempo possui uma nova técnica que avança, que transcorre e que, em alguns momentos, retrocede, trazendo como lembranças uma história vivida no passado e no presente ao mesmo tempo. Sempre latente, ele pede a atenção do leitor para distinguir o tempo que narra.

Em melhores termos, não se pode afirmar o significado concreto do termo *Boom* ou definir a que se refere. Trata-se de um grupo de escritores hispânicos que lançaram mão de técnicas literárias diferentes das utilizadas anteriormente. Esse termo de *marketing* chama a atenção para o surgimento inesperado ou o “estouro” de uma nova e boa literatura. Esse movimento literário que não desapareceu, deu visibilidade a todos os escritores hispânicos que tinham estas características, que ainda seguem vendendo livros. Esse movimento revelou nomes, até então desconhecidos, como o de Mario Vargas Llosa, que, com seu romance sobre adolescentes de um colégio militar, ganhou um concorrido prêmio de literatura em Barcelona, Espanha, o prêmio Biblioteca Breve, em 1963. Isto trouxe à tona a efervescência da literatura dos outros escritores hispano-americanos. Os motivos desse sucesso podem ser a riqueza cultural e o uso do idioma espanhol, a língua do colonizador enriquecida pelo novo léxico e algumas novas estruturas de linguagem, que incrementaram o espanhol com a inserção de palavras trazidas das línguas originárias da América, como *Quéchuá, Aymara, Guaraní, Nahuatl*, tão presentes no léxico dos países hispânicos.

Uma pergunta que surge é: será que estes escritores já se imortalizaram com suas obras de os anos sessenta? Podemos pensar que foi apenas um estouro ou uma moda passageira. No entanto, temos cada vez mais autores querendo chegar à altura dos famosos escritores.

Embora indícios da nova narrativa dos hispano-americanos fossem encontrados em outros autores que os antecederam, teve maior visibilidade ao mundo e se deu a conhecer com o nome chamativo de *Boom*. Foram agrupados como os hispanos que partiram para a Europa e escreveram com técnicas narrativas desconhecidas na literatura. De acordo com Aguirre (2015):

É de praxe atribuir ao acadêmico chileno Luis Harss a invenção intelectual do *boom* como fenômeno mais ou menos identificável, mas foram Carlos Fuentes y Ángel Rama que fizeram as primeiras tentativas de desenhar, em 1964, as mudanças que estavam se produzindo na literatura hispano-americana. Em um ensaio intitulado «La nueva novela latino-americana». “Fuentes traçou as linhas mestras do processo pelo qual o escritor latino-americano deixa de ser um ente típico e regional para situar-se frente à condição humana”. (Fuentes, 1964, p. V). Fuentes estuda Vargas Llosa, Cortázar e também Alejo Carpentier, deixando claro que o que logo se chamaria *boom* tinha sólidos antecedentes em escritores como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato e outros. (AGUIRRE, 2015, p. 21, *tradução nossa*)<sup>42</sup>

O mexicano Juan Rulfo só teve duas grandes publicações consideradas de grande importância na América latina: o romance *Pedro Páramo - 1955* e o livro de contos *El llano en llamas - 1953*. Depois dessas duas obras que o levaram à fama, decidiu encerrar sua carreira literária, com a justificativa de que seus dois livros foram significativos e, por isso, não era necessário escrever outros. Tinha o temor de não alcançar à altura dessas obras com outras publicações, não garantindo, assim, o mesmo reconhecimento. No que se refere aos quatro pilares do *Boom*, tiveram reconhecimento merecido, evidenciado pela profícua carreira desses escritores. É notório o destaque do exitoso primeiro romance de Vargas Llosa, escrito quando tinha apenas vinte e seis anos, *La ciudad y los perros - 1963*. O autor segue colecionando constantes reconhecimentos quase setenta anos depois.

Os escritores hispânicos começaram a olhar para os seus próprios problemas e para o cotidiano dos nativos. Perceberam que podiam ter protagonismo com ficções inovadoras e que abordavam temas atuais. Seus escritos referenciavam as vivências locais ou regionais do ser humano, assim como tocavam, por meio da literatura, em sentimentos de dor, de sofrimento, de exploração. Além dos temas, acrescentou-se a narrativa do realismo mágico, que fazia a obra ganhar um aspecto insólito e fantástico, inesquecível para o leitor. Essa nova literatura apresentava os traços da realidade dos países que enfrentavam o subdesenvolvimento dos anos 1960 e, na maioria dos casos, o convívio com governos de ditadura militar. Os escritores, paulatinamente, venceram as barreiras da censura e da inércia das editoras.

---

<sup>42</sup>Se suele atribuir al académico chileno Luis Harss la invención intelectual del *boom* como fenómeno más o menos identificable, pero fueron Carlos Fuentes y Ángel Rama quienes hicieron los primeros intentos de delinear, en 1964, los cambios que se estaban produciendo en la literatura latinoamericana. En un ensayo titulado «La nueva novela latinoamericana». Fuentes trazó las líneas maestras del proceso por el cual el escritor latinoamericano deja de ser un ente pintoresco y regional para situarse frente a la condición humana”. (Fuentes, 1964, p. V). Fuentes estudia a Vargas Llosa y Cortázar pero también Alejo Carpentier, dejando en claro que lo que luego se llamaría el *boom* tenía sólidos antecedentes en escritores como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato y otros. (AGUIRRE, 2015, p. 21)

Como podemos imaginar, o escritor, com um poder ilimitado e universal, torna-se acessível e até audacioso. Às vezes, pode ser incompreendido porque o leitor pode considerar que a ficção expressa a verdade. Em alguns casos, o escritor tem justamente a intenção de contar a mentira fazendo-a parecer uma verdade. Vargas Llosa percorre uma variável e extensa trajetória literária ao longo de sua incansável tarefa de escritor.

Os escritores do *Boom* foram inovadores para a literatura hispânica, brilhando com luz própria no mundo literário. Estabeleceram técnicas narrativas, como o real maravilhoso e o realismo mágico, técnica narrativa de Gabriel García Márquez, autor de *Cien años de soledad* - 1967 e Julio Cortázar, autor de *Rayuela*- 1963 que, na tradução para o português, recebe o título: *Jogo da Amarelinha* - 1963, Carlos Fuentes autor de *Aura* - 1962 e de *Terra nostra* - 1975, cada qual com seu estilo e selo pessoal. Cada escritor dedica um determinado tempo ao seu trabalho, ao seu estilo de vida, junto à tarefa de escrever.

A respeito de estilos literários, Niño de Guzmán (2019) destaca as diferenças entre Julio Cortázar no romance *Rayuela*, de 1963, ao que é adotado por Vargas Llosa:

No entanto, como revelaria Cortázar, a sua concepção não obedeceu a um plano específico – o quadro de leitura foi organizado *a posteriori* – mas regeu-se pelo acaso, em sintonia com a espontaneidade e improvisação características do jazz. Pelo contrário, no caso de Vargas Llosa prevaleceu o olhar de um estrategista, o rigor de um construtor que sabe perfeitamente o que quer fazer e que pondera cuidadosamente a melhor forma de desenvolver seu projeto. (NIÑO DE GUZMÁN, 2019, p. 14, *tradução nossa*)<sup>43</sup>

A mudança de tempo na narrativa é uma importante técnica narrativa que, até aquele momento, era desconhecida no mundo literário. Os cenários certamente hispano-americanos eram inseridos e tão bem descritos nos romances pelos escritores que podiam referir-se a qualquer lugar ou país hispânico, devido à similaridade de paisagens coloridas.

Os escritores, participantes do *Boom*, conheciam os clássicos ingleses, franceses, russos, entre outros, o que lhes proporcionou uma bagagem prévia de técnicas literárias.

---

<sup>43</sup>Sin embargo, según revelaría Cortázar, su concepción no obedeció a un plan específico –el tablero de dirección de la lectura fue organizado *a posteriori*– sino que estuvo regida por el azar, en sintonía con la espontaneidad e improvisación características del jazz. Por el contrario, en el caso de Vargas Llosa, prevalecía una mirada de estratega, el rigor de un constructor que sabe perfectamente lo que quiere hacer y que sopesa con cuidado cuál es la mejor forma de desarrollar su proyecto. (NIÑO DE GUZMÁN, 2019, p. 14)

Serviram como pontos de aproximação nos encontros literários. Logo, os quatro escritores tornaram-se amigos.

A ficção tem o poder de fazer os leitores entrarem no romance, imaginando os espaços, criando em suas mentes as personagens e vivenciando os sentimentos que surgem nas tramas. É, sem dúvida, um talento e uma arte materializada em palavras. Após a leitura desses autores, pode-se pensar que uma personagem tenha de fato existido na vida real. Quando a personagem é a apresentada na narração descrita por meio de detalhes físicos, cria-se uma imagem sobre ela, imagina-se a sua personalidade. Isso surpreende o leitor da história. De fato, os méritos da narrativa são do escritor mesmo que se realizem adaptações teatrais ou fílmicas. Mérito à destreza de plasmar a ficção compreendida de personagens e de espaços que transportam o leitor para esse mundo irreal chamado ficção.

O escritor peruano Alonso Cueto, no livro de Mario Vargas Llosa (2010), intitulado: *Sueño y realidad de América Latina*, ressalta: *O mundo de Vargas Llosa é um mundo de rebeldes e de sonhadores que com frequência pagam caro seus desejos, mesmo que nunca renunciem a estes.* (CUETO, 2010, p. 28, tradução nossa)<sup>44</sup>

Os novos escritores hispano-americanos percebem uma grande barreira para seu desejo de ultrapassar o Realismo Mágico dos escritores do *Boom* ou a profundidade do Romance Total e do Universo de Vargas Llosa, uma esplendida narrativa elogiada até hoje. Assim, Vargas Llosa continua sendo um dos principais pilares do movimento literário *Boom*. Em terras estrangeiras, apresentou um romance inspirador, que passou a estar entre os grandes romances do mundo, *La ciudad y los perros* (1963).

## **2.2 Breve retrospectiva da literatura peruana no contexto hispano-americano**

Nos anos 1960, a restrita literatura hispano-americana, que se desenvolvia na Europa, deu um salto para tornar-se uma literatura fundamentalmente nova e com traços da realidade dos países que enfrentavam o subdesenvolvimento e eram governados por militares. No caso do Peru, em 1968, houve o golpe de Estado ao Presidente Fernando Belaúnde Terry. Após a usurpação, sucedeu-se no governo dois militares: Juan Velasco Alvarado e Francisco Morales Bermúdez. Esse governo militar acabou em 1980 com eleições democráticas nas urnas. Nesse momento, foi eleito pelo povo peruano o Arquitecto Fernando Belaúnde Terry. Na América Latina, outros países tiveram governos

---

<sup>44</sup>El mundo de Vargas Llosa es un mundo de rebeldes y de soñadores que con frecuencia pagan caro sus anhelos, aunque nunca renuncian a ellos. (CUETO, 2010, p. XXVIII)

militares, como Paraguai, até 1989, Equador, até 1979, Brasil, até 1985, entre outros. Segundo Serrano (2010):

Durante as décadas de 1960 e 1970 do século XX, a América Latina viveu, de maneira sistemática e estratégica, um processo de militarização, o qual utilizou como ato político de expressão, como entrada em cena, a forma do golpe de Estado. Se a literatura política batizou o termo para descrever a irrupção de governos de fato associados a um tipo específico de autoritarismo, no curso deste processo o termo *golpe de Estado* adquiriu a particularidade de expressar a captura do Estado por instituições organizadas exclusivamente pelo poder civil. (SERRANO, 2010, p. 2, *tradução nossa*)<sup>45</sup>

Em meados do século XX, a literatura do Peru e de outros países de América hispânica abordavam a temática chamada “indigenista”.

Nos países colonizados, os escritores estavam imbuídos de uma visão contestadora e começaram a evidenciar o sofrimento e a exploração do trabalho rural, a expropriação de terras. Escreviam sobre os problemas sociais dos agricultores que trabalhavam assalariados nas propriedades dos patrões, além de falar do sofrimento e das dificuldades de subsistência pelo trabalho escravizado no campo.

Esta literatura era considerada como audaciosa principalmente porque começava a ser escrita com um traço de denúncia. Os escritores descreviam as desigualdades do mundo rural, o mundo de riqueza dos donos de terras e de capatazes. Mostravam os agricultores assalariados que proliferavam desde o século XIX. Os anos de exploração, desde a invasão espanhola na América, criam e recriam dominantes e dominados, exploradores e submissos, que durante séculos ganhavam diferentes roupagens. A escrita desejava dar voz aos oprimidos, fazê-los conhecidos mediante a literatura, recriando o cenário de desigualdade.

No ensaio *Nuestros indios*, González Prada (2009) afirma:

Na República, sofre menos o índio que sob a dominação espanhola? Se não existissem encomendeiros, ficam os trabalhos forçados e o recrutamento. O que lhe fazemos sofrer é suficiente para descarregar sobre nós à execração das pessoas humanas. Conservamos na ignorância e na servidão, lhe degradamos no quartel, lhe embrutecemos com bebidas alcoólicas, lhe lançamos para

---

<sup>45</sup>Durante las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, América Latina vivió, de manera sistemática y estratégica, un proceso de militarización, el cual utilizó como acto político de expresión, como puesta en escena, la forma del golpe de Estado. Si bien la literatura política acuñó este término para describir la irrupción de gobiernos de facto asociados a un tipo específico de autoritarismo, en el curso de este proceso el término *golpe de Estado* adquirió la particularidad de expresar la captura del Estado por instituciones organizadas exclusivamente desde el poder civil. (SERRANO, 2010, p. 2)

desertar-se nas guerras civis e de tempo em tempo organizamos caçadas e chacinas como em Amantani, Ilave e Huanta. (GONZÁLEZ PRADA, 2009, p. 237, *tradução nossa*)<sup>46</sup>

Nos anos 1950, uma das temáticas que se destacava era o popularmente chamado indigenismo, ou melhor, a literatura indigenista. Poetas continuavam a retomar esse cenário, o que fazia crescer e manter-se o tema indígena, cada vez mais impactante e realista. Nesta temática, o equatoriano Jorge Icaza escreveu a famosa obra *Huasipungo - 1934*, destacando, no seu romance, a crueldade e os atos violentos de exploração aos indígenas. Ciro Alegría e José María Arguedas, dois escritores peruanos, também abordaram esse tema com características específicas. Destacam-se as obras do escritor Ciro Alegría: *La serpiente de oro - 1935*; *Los perros hambrientos - 1939* e *El mundo es ancho y ajeno - 1941*. Esta última foi adaptada para o cinema em 1976, no início da modernização do cinema peruano. Foi filmada e produzida ainda com técnicas cinematográficas muito simples. Vargas Llosa admite admirar o escritor José María Arguedas:

O paradoxo é que essa afinidade atravessa um abismo de diferenças: culturais, temáticas e, sobretudo, formais, porque não há ponto de comparação entre a maneira ingênua de Arguedas (seus romances brilham com a intensidade de uma pedra bruta) e as sábias orquestrações estilísticas de Vargas Llosa. (OVIEDO, 1970, p. 57, *tradução nossa*)<sup>47</sup>

Na literatura indigenista, os escritores sentiam a necessidade de expressar seu inconformismo com a exploração vivida por longos anos pelos trabalhadores da área rural, também eram abordados outros temas similares.

A narrativa hispano-americana contemporânea teve um desenvolvimento paralelo à poesia modernista no final do século XIX. A partir dos anos 1950, e com base numa crítica sistemática anterior que lutou pelo romance totalizador que reunia os grandes temas universais e o espírito americano em todas suas

---

<sup>46</sup>Bajo la República ¿sufre menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas, quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías y matanzas como las de Amantani, Ilave y Huanta. (GONZÁLEZ PRADA, 2009, p. 237)

<sup>47</sup>Lo paradójico es que esa afinidad se tiende sobre un abismo de diferencias: culturales, temáticas y, sobre todo, formales, porque no hay término de comparación entre la manera naive de Arguedas (sus novelas brillan con la intensidad de una piedra en bruto) y las sabias orquestaciones estilísticas de Vargas Llosa. (OVIEDO, 1970, p. 57)

possibilidades. O romance hispano-americano contemporâneo se converte em expressão de caracteres verdadeiramente americanos que nunca haviam sido tratados com esse enfoque: problemas étnicos: *Huasipungo* de Jorge Icaza; problemas políticos: *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, problemas sociais: *El luto humano* de José Revueltas; romance histórico: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; para lembrar alguns exemplos da enorme riqueza representada hoje pela narrativa hispano-americana. (FRANCO BAGNOULS, 2001, p. 396, *tradução nossa*)<sup>48</sup>

Como bem aponta Franco Bagnouls (2001), eram temas literários sobre problemas étnicos, políticos, sociais, que ressaltavam a dura realidade enfrentadas pelos países hispânicos. Na região da serra peruana ou setor dos Andes, existem lugares de forte atividade agrícola e de exploração mineira. Muitas destas cidades encontram-se muito distantes da capital e das principais cidades modernas do país. Quanto mais distantes, as condições eram mais precárias. Isto era devido ao centralismo em Lima, a capital administrativa e política. As cidades da serra, nas alturas dos Andes, são mais necessitadas e menos atendidas pelo governo, pois toda administração do país concentra-se em Lima. É uma triste realidade ainda vigente e trata-se de um denominador comum entre os países hispanos. Nesse contexto, houve importantes romances, os quais se destacam as obras magistrais do escritor peruano José Maria Arguedas. Esse autor recebe um notório reconhecimento no mundo literário com as obras: *Warma Kuyay - 1933* e *Yawar fiesta - 1941*, esta última foi adaptada ao cinema em 1986. Filmada em cenários andinos, teve grande reconhecimento dos críticos de cinema em relação à direção e à interpretação dos personagens pelos atores, principalmente nas cenas que retratavam a exploração, executadas pelos intérpretes dos capatazes nos lugares dos trabalhos.

Sobre a reconhecida excelente narrativa do escritor José Maria Arguedas, comenta Tamayo Vargas (1973):

Com uma interpretação da realidade andina que vem do mais profundo dele mesmo, como parte dela, seu estilo adquire peculiaridades que não tem nada a ver com as correntes literárias europeias. **Diamantes y Pedernales** e **Los ríos**

---

<sup>48</sup>La narrativa hispanoamericana contemporánea ha tenido un desarrollo paralelo al que se dio con respecto a la poesía modernista a finales del siglo XIX. A partir de los años cincuentas, y con base en una crítica sistemática anterior que pugnó por la novela totalizadora que integrara a los grandes temas universales el espíritu americano en todas sus posibilidades. La novela hispanoamericana contemporánea se convierte en expresión de caracteres netamente americanos que nunca antes habían sido tratados con ese enfoque: problemas étnicos: *Huasipungo* de Jorge Icaza; problemas políticos: *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, problemas sociales: *El luto humano* de José Revueltas; novela histórica: *Noticias del Imperio* de Fernando Paso; por mencionar solo algunos ejemplos del enorme caudal que representa la narrativa hispanoamericana de hoy día. (FRANCO BAGNOULS, 2001, p. 396)

**profundos**, marcam historicamente esse romancear em que o mestiço que existe em Arguedas, toma seu particular caráter, com a observação minuciosa e a linguagem nua no mesmo tempo, intensamente lírica que já estava muito marcada nele. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 365, *tradução nossa*)<sup>49</sup>

A abordagem indigenista precisava ser retratada, transmitida e questionada de forma especial, pois, escrever sobre este assunto polêmico podia ser o ápice do reconhecimento pelo tom carregado de denúncia de temas como o abuso e a exploração laboral. José María Arguedas era muito valorizado por trazer à tona esses temas com grande qualidade narrativa. Trata-se de um escritor muito lido e estudado da literatura hispânica. Estava, no entanto, distante dos padrões e da realidade europeus. O autor não observava no continente europeu problemas parecidos, pois esta temática tocava apenas os países que mais sofreram com as injustiças e a exploração, como é o caso do Peru.

Nesse contexto, a literatura peruana se expandia com uma temática também muito presente em outros países colonizados por espanhóis: a herança da problemática de exploração, que revelava o sofrimento de seres humanos que lutavam para continuar a viver nas suas terras. A história dos explorados é um tema que recorrentemente tornava-se sensível aos leitores. *Entretanto, e a via de regra, os dominadores se aproximam do índio para enganá-lo, oprimi-lo ou corrompê-lo. [...]. O animal de pele branca, nasce onde nasce, vive obcecado pelo mal do ouro: até que finalmente cede o instinto de rapacidade.* (GONZALEZ PRADA, 2009, p. 237, *tradução nossa*)<sup>50</sup>

A literatura que se fazia no Peru abordava ainda temas nacionais, como a exploração. Esta literatura estava cada vez mais perto de mostrar o sofrimento que era vivenciado e sentido na América hispânica, daí que outros países se sentissem representados e que os leitores se reconhecessem no mundo pela autenticidade das histórias. O Peru já tinha identidade própria com os temas indigenistas e colaborou para que esse tema se tornasse típico para a maioria dos países da América Hispânica. Porém, nesses lugares, o tema tomou outros caminhos, ganhando lentamente um processo de

---

<sup>49</sup>Con una interpretación de la realidad andina que sale desde el fondo de él mismo, como parte integrante de aquélla, su estilo cobra peculiaridades que no tienen nada que ver con las corrientes literarias europeas. *Diamantes y Pedernales* y *Los ríos profundos*, señalan hitos de ese novelar en que el mestizo que hay en Arguedas, cobra todo su singular carácter, con la observación minuciosa, y el lenguaje desnudo pero a la vez intensamente lírico que ya se ha señalado tanto en él. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 365)

<sup>50</sup>Entre tanto, y por regla general, los dominadores se acercan al indio para engañarle, oprimirle o corromperle. [...] *El animal de pellejo blanco, nazca donde naciere, vive aquejado por el mal del oro: al fin y al cabo cede al instinto de rapacidad.* (GONZALEZ PRADA, 2009, p. 237)

construção de uma literatura com características muito particulares. Esse tipo de narrativa desenvolveu-se com mais força na Europa.

Mas enquanto *La ciudad y los perros* ganhava fama, o que acontecia com a narrativa peruana? Havia uma espécie de retraimento do qual demorou muito para sair. Depois de 1963, os homens da "geração de 50", já maduros, não conseguiram coroar plenamente suas respectivas obras narrativas, Ribeyro, o mais valioso, o mais constante do grupo, publicou dois livros de contos e relatos em 1964 (*Las botellas y los hombres*, *Tres historias rebeldes*), que retomou em parte os caminhos já percorridos em seus livros anteriores, e em 1965 um romance, *Los geniecillos dominicales*, que ganhou um prêmio nacional considerável, mas não conseguiu fazer jus à popularidade de suas melhores histórias. (OVIEDO, 1970, p. 57, tradução nossa)<sup>51</sup>

A literatura peruana dos anos 1950 estava mais voltada para contos e grandes obras que podemos perceber como sensíveis ao sofrimento de injustiças, com destaque para *Todas las sangres - 1965*, de José María Arguedas.

Julio Ramón Ribeyro e Vargas Llosa foram a exceção da literatura nos anos 1950 e 1960, pois não escreveram literatura com a temática indigenista. Em vez disso, seus contos abordavam temas sociais e principalmente urbanos, como por exemplo o conto *Los gallinazos sin plumas - 1955* de Ribeyro: [...] com *Los gallinazos sin plumas - 1955*, utilizaram como referência a miséria e a marginalidade urbanas, porém o impacto da migração não pode ser diminuído no domínio temático e, de fato, ecoa em ficções onde o inframundo dos bairros pobres aparece só lateralmente. (ELMORE, 2015, p. 206, tradução nossa)<sup>52</sup>

No início dos anos 1960, o triunfante Vargas Llosa havia publicado os seus primeiros três romances ambientados no Peru. Todas as três ficções entrelaçam a memória, *La ciudad y los perros - 1963*, *La casa verde - 1966* e *Conversación en la Catedral - 1969*. *La ciudad y los perros*, trata das lembranças do autor da época em que era aluno do Colégio Militar Leoncio Prado em Lima. *La casa verde* aborda as lembranças

---

<sup>51</sup>Pero mientras *La ciudad y los perros* saltaba a la fama, ¿qué ocurría con la narrativa peruana? Se vivía una especie de retraimiento—del que tardó bastante en salir. Después de 1963, los hombres de la “generación del 50”, ya maduros, no llegaron a coronar del todo sus respectivas obras narrativas, Ribeyro, el más valioso, el más constante del grupo, publicó dos libros de cuentos y relatos en 1964 (*Las botellas y los hombres*, *Tres historias sublevantes*), que parcialmente volvían a transitar caminos ya recorridos en sus libros anteriores, y en 1965 una novela, *Los geniecillos dominicales*, que ganó un considerable premio nacional, pero que no lograba estar a la altura de sus mejores relatos. (OVIEDO, 1970, p. 57)

<sup>52</sup>[...] con *Los gallinazos sin plumas* (1955), emplearon como referente la miseria y la marginalidad urbanas, pero el impacto de la migración no puede reducirse al dominio temático y, de hecho, resuena en ficciones donde el inframundo de las barriadas aparece solo lateralmente. (ELMORE, 2015, p. 206)

da infância do escritor no interior do Peru, na cidade de Piura. *Conversación en la Catedral* refere-se às tristes lembranças da visita de Vargas Llosa a um canil quando buscava seu cachorro perdido.

A literatura e as ciências sociais foram influenciadas com a aparição da “geração de cinquenta”, a mesma que pertenceram escritores como Miguel Gutierrez, Mario Vargas Llosa e Julio Ramón Ribeyro, quem, ainda que tenham inscrito sua obra dentro do gênero do “romance social”, queriam romper com o que consideravam a pequena temática do indigenismo. Viajaram a Europa em busca de universalidade e publicaram nos anos seguintes importantes romances como *La ciudad y los perros* (1962) e *Crónica de San Gabriel* (1960) na qual questionaram o autoritarismo da educação familiar, o racismo nas relações sociais e as diferenças profundas culturais que se espalhavam na sociedade peruana. (CONTRERAS; ZULOAGA, 2014, p. 246, tradução nossa)<sup>53</sup>

Nos anos 1950 e 1960, os contos e romances tratavam de Lima como cidade favelizada, cheia de migrantes, com constantes alusões a problemas de cidade grande, como capital efervescente que crescia tão rápido como seus problemas. Julio Ramón Ribeyro apresentava em contos essa capital que se encaminhava para ser uma cidade superpopulosa de imigrantes. Vargas Llosa, com contos também urbanos, ensaiava a publicação de primeiro romance de fama mundial, *La ciudad y los Perros*.

### **2.3 *La ciudad y los perros*: quando se entrelaçam realidade e memória nasce uma ficção artística**

Abrem-se novos caminhos que a literatura na América não havia ainda vivenciado. Vargas Llosa, publica seu primeiro de muitos romances, *La ciudad y los perros*, tornando-se reconhecido mundialmente. Essa obra foi primeiramente publicada do outro lado do oceano, não na América, terra natalícia do escritor. Era uma situação incomum e peculiar nesta etapa inicial do escritor. A instauração da ditadura militar, de certa forma, foi sua inspiração para que redigisse as experiências trazidas à memória de quando era cadete do colégio militar e, além disso, as insatisfações e dissabores familiares vividos no país.

---

<sup>53</sup>La literatura y las ciencias sociales se vieron influenciadas por la aparición de la “generación del cincuenta”, a la que pertenecieron escritores como Miguel Gutierrez, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, quienes, aunque inscribieron su obra dentro del género de la “novela social”, se propusieron romper lo que consideraron la estrecha temática del indigenismo. Se marcharon a Europa en busca de universalidad y publicaron en los años siguientes importantes novelas como *La ciudad y los perros* (1962) y *Crónica de San Gabriel* (1960) en la que cuestionaron el autoritarismo de la educación familiar, el racismo en las relaciones sociales y las hondas diferencias culturales que lastraban la sociedad peruana. (CONTRERAS; ZULOAGA, 2014, p. 246)

O local escolhido para essa ficção, o colégio militar, cenário de *La ciudad y los perros*, representa as insatisfações e as dificuldades de ser escritor em um momento de limitadas liberdade e oportunidade de escrever e publicar literatura, sonho acalentado de todos os escritores.

Vargas Llosa levava como tarefa incansável e séria sua carreira de escritor desde seu início neste labor. Oviedo (1970) o define assim:

O escritor deve trabalhar como peão...Eu escrevo diariamente, com uma disciplina militar. Sou flaubertiano. Creio que o trabalho é o melhor prêmio da criação. Diariamente estou quatro ou cinco horas sem parar”. O exigir-se a si mesmo a essas jornadas rigorosas, próprias de um “mineiro de La Oroya”, como já disse em outra parte, não é um gesto espetacular de masoquismo, senão o resultado de uma sincera convicção: da célebre fórmula para escrever bem -um pouco de inspiração e muito de expiração - Vargas Llosa confia mais nas virtudes do suor. (OVIEDO, 1970, p. 74, *tradução nossa*)<sup>54</sup>

Vargas Llosa tem a característica de ser um escritor metódico e muito disciplinado. Diariamente, ele fixa horário para todas suas atividades, acordar, exercitar-se com caminhadas, tomar café da manhã, sentar-se no seu escritório para enfim dedicar-se por longas horas a escrever. A carreira de escritor é uma atividade que precisa de muita seriedade e foco e Vargas Llosa é um exemplo desta incessante dedicação:

Ainda que eu acredite que a vocação literária não é algo fatídico, inscrito nos genes dos futuros escritores, estou convencido de que a disciplina e a perseverança podem em alguns casos produzir o gênio, estou convencido de que vocação literária não se pode explicar somente como uma livre escolha. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 8, *tradução nossa*)<sup>55</sup>

O escritor sempre teve vontade de fazer da literatura uma profissão. Seus méritos pessoais de disciplina e de dedicação permitiram que se adequasse perfeitamente a essa profissão. Para o autor, seus discursos sobre a política e a vida familiar recebem grande

---

<sup>54</sup>“El escritor debe trabajar como peón...Yo escribo diariamente, con una disciplina militar. Soy flaubertiano. Creo que el trabajo es el mejor abono de la creación. Diariamente me estoy cuatro o cinco horas sin parar”. El autosometimiento a esas jornadas rigurosas, propias de un “mineiro de La Oroya”, como ha dicho en otra parte, no es un gesto espectacular de masoquismo, sino el resultado de una sincera convicción: de la célebre fórmula para escribir bien -un poco de inspiración y mucho de sudor- Vargas Llosa confía más en las virtudes del sudor. (OVIEDO, 1970, p. 74)

<sup>55</sup>Aunque creo que la vocación literaria no es algo fatídico, inscrito en los genes de los futuros escritores, y pese a que estoy convencido de que la disciplina y la perseverancia pueden en algunos casos producir el genio, he llegado al convencimiento de que la vocación literaria no se puede explicar sólo como una libre elección. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 8)

influência dos momentos das suas recordações de infância, determinantes para formação de seu caráter. Os estudos no colégio militar, anos mais tarde plasmados dentro da ficção em *La ciudad y los perros*, de certa maneira, contribuíram para sua carreira literária.

A realidade e a memória resultam em ficção. Vargas Llosa (1997) de forma simplificada depõe:

A ficção é uma mentira que encobre uma profunda verdade. Ela é a vida que não aconteceu, a que os homens e mulheres de uma época dada queriam ter e não tiveram e por isso a deveriam inventar. Ela não é o retrato da História, senão a sua folha de rosto ou o seu reverso, aquilo que não aconteceu, e, por isso, devia ser criado pela imaginação e as palavras para acabar com as ambições que a vida verdadeira era incapaz de satisfazer, para preencher os vazios que mulheres e homens descobriam ao seu redor tratavam de preencher com a ajuda dos fantasmas que eles mesmos fabricavam. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 11, *tradução nossa*)<sup>56</sup>

*La ciudad y los perros*, o primeiro romance de Mario Vargas Llosa, trata de realidade e de memórias entrelaçadas que se apresentam como uma verdade, porque existem na realidade de um colégio militar de alunos internos. As histórias ocorridas no espaço do romance são ficções, porém, essas ficções, ou “mentiras”, encobrem, desta vez, experiências de adolescentes afastados da disciplina militar. É mentira, mas, nem tanto, pois algumas histórias do romance referem-se a acontecimentos e a recordações dos tempos de criança e de adolescente. Então, a ficção é uma mentira que encobre uma profunda verdade. Nesse caso, referem-se a memórias, trazidas para permanecer plasmadas no romance, que foram marcantes na vida do escritor.

A publicação deste romance, reconhecido por ser o pioneiro do movimento literário *Boom* hispano-americano, deu-se no momento apropriado na vida do escritor. Os primeiros escritos começaram em 1961, em Madri, quando o autor estava cursando o doutorado na *Universidad Complutense de Madrid* e foi concluída em 1962 na França.

Tamayo Vargas (1973) apresenta uma breve retrospectiva sobre os primeiros textos escritos por Vargas Llosa:

Dentro da nova tendência de mostrarmos o quadro urbano, Mario Vargas Llosa (1936) escreveu os contos que coleciona sob o título de **Los Jefes**, o primeiro

---

<sup>56</sup>La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por eso debieron inventarla. Ella no es el retrato de la Historia, más bien su contracarátula o reverso, aquello que no sucedió, y, precisamente por ello, debió de ser creado por la imaginación y las palabras para aplacar las ambiciones que la vida verdadera era incapaz de satisfacer, para llenar los vacíos que mujeres y hombres descubrían a su alrededor y trataban de llenar con la ayuda de los fantasmas que ellos mismos fabricaban. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 11)

título da sua rápida carreira literária em busca da consagração. Destacamos tanto aquela que serve para o título geral como **Día Domingo**, quanto o que mostra antecedentes ou perfilam retratos do que viria a ser **La ciudad y los perros**, denominada primeiramente **Los impostores**. Nos contos já se apreciavam a densidade da humanidade, nesta atinge uma dimensão muito especial de uma prosa afetivamente nova no romance. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 457, *tradução nossa*)<sup>57</sup>

O romance tem quatrocentas e quarenta e sete (447) páginas. É dividido em duas partes. A primeira e a segunda partes têm oito capítulos cada. A obra descreve as peripécias de jovens adolescentes de diferentes estratos sociais e raciais e sua convivência dentro de um colégio militar de regime interno. Podemos encontrar também uma crítica à vida e à cultura castrenses.

Os temas ressaltados na obra são a agressividade, a valentia, a liderança e a submissão entre adolescentes internos de um colégio militar. A história do romance se desenvolve mostrando a vida dos adolescentes como *perros*, termo que, em espanhol, significa cachorros, porém, que, no romance, ganha a conotação de novatos do colégio militar. Mostra-se a vida dos alunos dentro e fora do colégio, na cidade. Nesses locais, passam por experiências marcadas pela agressividade, pela valentia, pela liderança de alguns e pela submissão de outros.

De modo muito resumido, Tamayo Vargas (1973) explica os aspectos destacados do romance:

O mais notável é que nos fez sentir a maldade do adulto adiantada na vida adolescente, onde se intercambiam as mais sórdidas ações contra a natureza, em meio a um excitante inconformismo. Há um espanto, um efetivo horror que se desliza dentro de cenas poéticas. Uma cadela que provoca no leitor, uma comisseração por ser alvo de abusos sexuais. Os malformados jovens, que recebem uma educação de inibições, falta de comunicação, rejeição paterna, morte misteriosa de um colega, acusação de uns contra outros, alto nível de perversidade, até finalmente saírem para a vida em uma conciliação com ela, para que se inicie em outros, um capítulo mais dos horrores. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 457-458, *tradução nossa*)<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup>Dentro de la nueva tendencia a mostrarnos el cuadro urbano es que Mario Vargas Llosa (1936) escribió los cuentos que coleccionaría bajo el título de Los Jefes, el primer logro de su rápida carrera literaria hacia la consagración. De allí destacaríamos tanto el que sirve para el título general como “Día Domingo”, que muestran antecedentes o perfilan retratos de lo que habría de ser La ciudad y los perros, denominada primeiramente Los impostores. Si en los cuentos se apreciaba ya densidad de humanidad, ésta alcanza dimensión especial en una prosa afectivamente nueva en la novela. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 457)

<sup>58</sup>El más notable es habernos hecho sentir la ruindade del adulto adelantada en la vida adolescente, donde se intercambian las más sórdidas acciones contra natura, en medio de un excitante inconformismo. Hay un espanto, un efectivo horror que se desliza dentro de escenas poéticas. Una perra va dando una nota entre conmisericordiosa y alucinante. Los mal formados jóvenes, quienes reciben una educación de inhibiciones, van planteándonos cuadros de incomunicación, de reacción antipaterna, de muerte misteriosa de un compañero,

Na citação seguinte, inserimos uma das primeiras versões traduzidas ao português e logo em seguida a versão original em espanhol para que fique mais esclarecido e mais compreensível os termos usados pelo escritor e pelo tradutor para o português.

Em português:

– Você é um cão ou um ser humano? –perguntou a voz.  
 –Um cão.  
 –Então que está fazendo aí de pé? Os cães andam de quatro patas.  
 Ele se curvou. Ao apoiar as mãos sentiu uma ardência nos braços, muito intensa. Abriu os olhos e enxergou a seu lado outro garoto, também de quatro.  
 —Bom –disse a voz–. Quando dois cães se encontram na rua, que que eles fazem? Vamos responde. É com você que estou falando.  
 O Escravo recebeu um pontapé no traseiro e no mesmo instante respondeu:  
 –Não sei.  
 –Eles brigam – disse a voz — Latem e se atiram um em cima do outro. E se mordem. (VARGAS LLOSA, 1962, p. 47)<sup>59</sup>

Citação em espanhol:

–¿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 del outro. Y se muerden. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 63-64).

Nesta citação, o autor descreve-nos a marcante lembrança de seu primeiro dia no colégio. Traz, na obra, uma mistura ingrata da memória do castigo recebido quando ingressou no colégio militar. Esse episódio real faz parte da ficção, o batismo de ingresso no colégio. Dessa forma, ao submergirmos na brilhante narrativa, percebemos um espaço real, onde interagem personagens ficcionais ou não, que teceram uma história dentro de um universo literário.

Com esta fascinante ficção, os peruanos identificaram-se culturalmente, pois as personagens apresentam as características dos adolescentes no mundo real. O colégio militar que existe em Lima sempre foi considerado uma instituição de estrita disciplina, mantendo uma constante imagem imaculada, pois nunca foi envolvida em críticas ou

---

de acusación de unos contra otros, de malévol a perversidad, hasta el final en que salen hacia la vida en una conciliación con ella, para que se inicie en otros el capítulo de los horrores. (TAMAYO VARGAS, 1973, p. 457-458)

escândalos. Podia observar-se que os alunos se sentiam orgulhosos por vestirem a farda do Leoncio Prado de forma impecável. Mostravam, em sua aparência, a impecável apresentação que o colégio transmitia perante a sociedade. Não somente a vestimenta, mas também o comportamento educado e os bons modos nos lugares mostravam que se comportavam como cavalheiros, de finíssima educação, e que, principalmente, honravam a farda.

Vargas Llosa vivenciou no colégio militar más experiências e observou de perto situações de humilhações vividas por outros alunos novatos a por parte dos veteranos, muitas das quais ele próprio foi vítima. Dessa forma, decidiu plasmar numa história as experiências de meninos adolescentes, muitos deles considerados quase crianças. Suas próprias vivências enquanto aluno serviu de plano de fundo de seu romance. Nos contos, seus personagens eram, normalmente, meninos ricos, todavia, em *La ciudad y los perros*, narra a história não só deles, mas da classe média e baixa. Aborda diferentes aspectos sociais e raciais, pois o colégio militar recebe alunos de todas as regiões geográficas do país, fazendo-se plural econômica, social e culturalmente.

*La ciudad y los perros* resulta, assim, um espelho frente ao leitor, que confronta suas dúvidas e dilemas no mesmo tempo que demonstra as hipocrisias e falsidades da sociedade, especialmente aquelas do mundo familiar e militar. A combinação de uma técnica narrativa sedutora, o eficaz engajamento de histórias paralelas e entrelaçadas, a maestria com que traçou as personagens, de maneira que o leitor dificilmente esquecerá; a explanação de profundos dilemas morais que nos afetam em nossa existência cotidiana fizeram de *La ciudad y los perros* um clássico instantâneo e um romance que tem se mantido vigente por mais de meio século. (AGUIRRE, 2015, p. 20, tradução nossa)<sup>60</sup>

A dosificação de elementos da realidade e da ficção é um tanto indecifrável. O romance é construído pelo resgate de várias situações que estão na memória do escritor, seja este um lugar, seja de algumas personagens que foram parte da sua história como cadete. Assim, ficamos sem saber ao certo quais das personagens foram elaboradas a partir da memória do escritor e quais foram totalmente criadas. Resta ao leitor somente a

---

<sup>60</sup>*La ciudad y los perros* resulta, así, un espejo frente al cual el lector confronta sus dudas y dilemas al tiempo que desnuda las hipocresías y falsedades de la sociedad, especialmente aquellas del mundo familiar y militar. La combinación de una técnica narrativa seductora, el eficaz ensamblaje de historias paralelas y entrecruzadas, la maestría con que trazó personajes que el lector dificilmente olvidaría; y el planteamiento de profundos dilemas morales que nos afectan en nuestra existenciacotidiana hicieron de *La ciudad y los perros* un clásico instantáneo y una novela que ha mantenido su vigencia por más de medio siglo. (AGUIRRE, 2015, p. 20)

experiência de total imersão na trama, pois Vargas Llosa leva-o a desfrutar de um romance total, sem conjecturas sobre as noções de verdade e mentira na obra.

Devemos esclarecer que a ficção, por mais que tome por base elementos resgatados da memória, não contará uma verdade total. A esse respeito, disserta Vargas Llosa (1997):

Estas entrelinhas com a realidade, que é a secreta razão de ser da literatura – da vocação literária –, determina que ela nos ofereça uma evidência única sobre uma época determinada. A vida que as ficções descrevem – principalmente, as exitosas – não é nunca a que realmente viveram quem as inventaram, escreveram, leram e comemoraram, senão a fictícia, a que deveram artificialmente criar porque não podiam vivê-la na realidade, e por isto resignaram-se a vivê-la só da forma indireta e subjetiva em que se vive essa outra vida: a dos sonhos e as ficções. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 11, *tradução nossa*)<sup>61</sup>

Os contos compilados no seu primeiro livro têm enredo juvenil. O espaço literário são escolas e bairros dos acomodados e ricos adolescentes que passam por incríveis situações e histórias fantasiosas criadas por Vargas Llosa. Em *La ciudad y los perros*, chama atenção por expor uma instituição aparentemente imaculada, o exército que dirige um prestigioso e único colégio militar na capital do país, é o espaço no romance que expõe a instituição militar e a relação cruel de alunos novatos com os alunos veteranos, entre outras injustiças e situações de violência. A história chamou atenção do pesquisador Gonzaga (2018):

Para configurar uma síntese analítica e descritiva da elevada densidade que as novas estratégias formais deflagraram, escolhi A cidade e os cachorros. É um relato modelar, pois sua estrutura inusual, suas técnicas ousadas em que o registro da sociedade e dos indivíduos emerge de uma multiplicidade de pontos de vista e vozes narrativas, sem contar os inesperados deslocamentos temporais e espaciais, acabam possibilitando a revelação de um universo desencantado, instável, de terrível dramaticidade e assustador relativismo moral. (GONZAGA, 2018, p. 21).

Como é que Vargas Llosa apresenta-nos tudo o que se esconde por trás dos altos muros, o prestigioso colégio militar, tecendo histórias dos meninos também de classe economicamente alta, incluindo meninos de diferentes condições sociais como são os do

---

<sup>61</sup>Este entredicho con la realidad, que es la secreta razón de ser de la literatura – de la vocación literaria –, determina que ésta nos ofrezca un testimonio único sobre una época dada. La vida que las ficciones describen – sobre todo, las más logradas – no es nunca a que realmente vivieron quienes las inventaron, escribieron, leyeron y celebraron, sino la ficticia, la que debieron artificialmente crear porque no podían vivirla en la realidad, y por ello se resignaron a vivirla solo de la manera indirecta y subjetiva en que se vive esa otra vida: la de los sueños y las ficciones. (VARGAS LLOSA, 1997, p. 11)

interior. São estes que muitas vezes são alvo de abuso e discriminação social e racial. Vargas Llosa como ex-aluno presenciou muitas situações de discriminação e abusos, aqui que podemos apresentar a mistura perfeita da realidade e a ficção no romance para fazer-nos acreditar que de fato esses personagens existiram e ele sabe dessas histórias. No universo de ficção de Vargas Llosa era um comportamento típico dos alunos as noites de álcool, cigarros e rodadas de jogos de cartas ou dados, muito longe de ser um colégio que pregoava o bom e ímpar comportamento de alunos quase militares com invejável obediência e comportamento.

Sua narrativa eloquente, envolvente, coloca em xeque um colégio tradicional e de alto prestígio, que na ficção nos mostra que era dos piores, mantendo uma falsa disciplina e moralidade. Como o escritor constrói uma ficção com traços de verdade? Como tece uma história de verdades com mentiras? Assim, uma ficção que conta verdades como se fosse mentira, que acaba parecendo o contrário para o leitor. São mentiras apresentadas como verdade. Esse é o ponto alto da ficção, a construção da obra em suas estratégias narrativas.

Na lógica que Vargas Llosa impõe à forma em que se manifesta toda ficção, quer dizer, a partir da dicotomia verdade-mentira, um romance diz a verdade ou mente não pela anedota que conta ou pelo tema que trata, que pela pertinência e sucesso dos mecanismos em funcionamento para produzir exitosamente a imersão ficcional, essa é a relação estética com o leitor sem o que uma ficção não pode convenceremos do seu poder evocador, da sua potência representacional. (GARCÉS VALENZUELA, 2017, p. 84, *tradução nossa*)<sup>62</sup>

O romance com estas características inovadoras para a época, fora recebido com uma alta expectativa. Inicialmente os amigos escritores que Vargas Llosa tinha na Europa leram em primeira mão. Todos ponderaram que era uma obra com boa temática de excelente nível literário. Contudo, o escritor esteve inseguro quanto à qualidade da obra, por ser seu primeiro romance, e por ter apenas vinte e seis anos de idade. Inicialmente, eles o convenceram para que a apresentasse no concurso de literatura intitulado Biblioteca Breve da editora *Seix Barral* da Espanha, em 1963. Como um teste, caso ganhasse, seria um sinal de que poderia publicá-lo, e foi isso o que aconteceu. O romance iniciado em

---

<sup>62</sup>En la lógica que Vargas Llosa impone a la forma en que se manifiesta toda ficción, es decir, a partir de la dicotomía verdad-mentira, una novela dice la verdad o miente no por la anécdota que cuenta o por el tema que trata, sino por la pertinencia y éxito de los mecanismos puesto en funcionamiento para producir exitosamente la inmersión ficcional, esa relación estética con el lector sin la cual una ficción no puede convenceremos de su poder evocador, de su potencia representacional.(GARCÉS VALENZUELA, 2017, p. 84)

1961 em Madri, concluído em 1962 em Paris, foi publicado depois de ganhar o Prêmio Biblioteca Breve em 1963. Dali saiu para percorrer o mundo. Sendo o primeiro dele mesmo assim nunca foi desvalorizado ou diminuído por outros romances que o seguiram. Cada uma tem seu valor e reconhecimento sem perder o brilho individual.

A insegurança que o autor sentiu de se apresentar não era infundada, pois o concurso Biblioteca Breve estava em sua quinta edição e os quatro concursos anteriores foram premiados autores espanhóis. Eram oitenta e um candidatos e o romance de Vargas Llosa que, pela segunda vez mudou de nome, intitulava-se *La morada del héroe*, ganhou o Prêmio por unanimidade e com nota máxima de todos os membros do júri. A partir de então a vida de um escritor peruano deixou de ser anônima e ele iniciou e seguiu o sucesso.

Traduções começaram a ser produzidas e os elogios da crítica eram bastante comuns. Porém, surpreendentemente, não obteve uma boa recepção ao chegar ao Peru. Os militares responsáveis pelo Colégio Militar Leoncio Prado, consideraram a obra subversiva alegando ser uma ofensa grave sobretudo porque vindo de um ex aluno, considerando-o antipatriota pela história criada dentro da instituição que sempre gozou de prestígio. E então: [...] *alguns generais peruanos, obcecados em provar que a imagem novelística da instituição era falsa, antipatriótica e naturalmente comunista, mostraram alguns documentos da vida do cadete Vargas Llosa na instituição, pretendendo desprestigiá-lo [...].* (OVIEDO, 1970, p. 22, tradução nossa)<sup>63</sup>

Não conseguiram desprestigiar um escritor que havia colocado alto o nome do país graças a seu excelente produto literário. E como podemos recordar a obra passou por mudanças de nome. Inicialmente o seu autor chamou a obra de *Los impostores*. Depois ao apresentá-la no Concurso Biblioteca Breve a obra se chamava *La morada del héroe*, traduzida para o português significa: A morada do herói, em honra ao nome do colégio militar que é Leoncio Prado. Na publicação do livro foi finalmente nomeado como *La ciudad y los perros*, em 1963.

#### **2.4 Os cachorros (*Los perros*): o Poeta, o Jaguar e o Esclavo**

---

<sup>63</sup>[...] unos generales peruanos, empeñados en probar que la imagen novelística de la institución era falsa, antipatriótica y naturalmente comunista, sacaron a luz algunos documentos de la vida leonciopradina de Vargas Llosa, con los que pretendieron desprestigiarlo [...]. (OVIEDO, 1970, p. 22)

Para tratar das personagens de *La ciudad y los perros* devemos considerar que existem questões interessantes a destacar. Isto é, a obra começa com personagens adolescentes de ensino médio internos em um colégio militar, cujos alunos aproveitam suas horas livres de descanso para viver e ser autores de travessuras juvenis, momentos que alguns usam para desacatar as regras como a desobediência em permanecer nos dormitórios ou no próprio colégio porque se escapavam às escondidas, burlando a vigilância e o regulamento de que estavam em um colégio interno, sob pena de não ter saído no fim de semana por desacato.

Vargas Llosa cria suas personagens literárias deste romance para ser cada uma protagonista de uma história e para ter importância dentro dela.

Para nosso autor, não é suficiente dotar de características internas às personagens, senão de torná-las autônomas. As personagens pensam, atuam, têm passado. Não se trata só de empregar o monólogo, de fazê-los atuar, de narrar sua história. [...] Essa é a única forma de intervir do autor: dando vida às personagens que levam, todos, ainda que tenha um pouco do seu criador. Em *La ciudad y los perros* fica claro que quem tem mais genes vargasllosianos são o Poeta e o Escravo, mas conforme o declarado pelo próprio romancista, também foi, quando menino, o Jaguar. (GARAYAR DE LILLO, 2019, p. 22, tradução nossa)<sup>64</sup>

Na obra, o escritor leva-nos à leitura que retrata um contexto de convivência e brincadeiras de jovens inseridos em pequenos grupos, que geralmente eram chamados de *Círculo*. O *Círculo* era formado por três membros e um líder, Jaguar, Cava ou apelidado como Serrano, Rulos e Boa. Eles fizeram do colégio militar, um lugar de consumo exagerado de álcool, cigarros e jogos de apostas em grupos. Os membros do *Círculo* levavam para dentro do colégio cigarros, bebidas alcoólicas, baralhos e dados para serem comercializados entre os alunos. Os momentos livres após as aulas, eram momentos para serem dedicados aos estudos e de descanso, mas, para muitos eram momentos de livre diversão. Os alunos novatos (*perros*) mantinham um alto consumo de álcool. Isso ocorria para parecerem mais fortes e obterem aprovação dos mais velhos. Havia também a questão de não serem alvo de castigos, como limpar dormitórios, banheiros, fardas e

---

<sup>64</sup>Para nuestro autor, no basta dotar de rasgos internos a los personajes, sino de volverlos autónomos. Los personajes piensan, actúan, tienen pasado. No se trata solo de emplear el monólogo, de hacerlos actuar, de narrar su historia. [...] Esa es la única forma de intervenir del autor: dando vida a unos personajes que llevan, todos, aunque sea un ápice de su creador. En *La ciudad y los perros* es claro que quienes tienen más genes vargasllosianos son el Poeta y el Esclavo, pero como lo ha declarado el novelista, también debió ser, de niño, el Jaguar. (GARAYAR DE LILLO, 2019, p. 22)

sapatos dos cadetes mais velhos. Todos estes comportamentos eram desconhecidos pelos responsáveis dos alunos e por todos os militares que dirigiam a instituição.

A criação fantástica de Vargas Llosa traz-nos não só o comportamento desobediente e travessos de jovens senão um inverosímil acontecimento que sucede ao outro mais incrível ainda. O primeiro roubo da prova de química que inicia uma série de acontecimentos até uma misteriosa morte do aluno suspeito de ter dedurado os responsáveis e ter orquestrado o roubo.

Por parte dos militares, o aluno acusado de ter participado diretamente do roubo é expulso com desonra do colégio militar na frente de todos os alunos. Isto é assim porque na vida militar não se aceitam erros e muito menos brincadeiras. Este é o caso de entrar na sala de professores e copiar as questões da prova para ser repassada entre os colegas.

A área externa da instituição era o lugar onde os alunos faziam a prática de exercícios e treinos militares, especialmente o manejo com armas de fuzil, geralmente ocorriam nas subidas nas montanhas desertas e secas. Foi nesse cenário onde aconteceu a morte do aluno do colégio, o Esclavo.

O sentimento de revolta do amigo Alberto, aquele que tanto o aconselhava para não ser tão submisso, foi terrível e foi acusar os diretores e o líder do Círculo, o Jaguar. Alberto partia da suspeita de que Jaguar foi o responsável, porque no momento do disparo este estava atrás do Esclavo e o tiro acertou na nuca, assim tudo indicava que Jaguar foi quem tinha matado o Esclavo.

A narrativa em *La ciudad y los perros* mostra-nos a mudança de viver ou sobreviver com inteligência como coloca Vargas Llosa nas atitudes do cadete Alberto, o Poeta, mas também com as fraquezas do cadete Arana, o Esclavo.

Ao respeito do Jaguar, todo grupo sempre tem um líder, alguém que se destaca ou é designado para comandar, este é o caso de Jaguar, ele foi líder nato pois ninguém da turma chegou a saber o nome dele: «*Ouçá, cachorro, você que é tão valente, aquí tem um do seu mesmo peso*». *Ele les respondeu: «Chamo-me Jaguar. Cuidado com chamar-me cachorro*». (VARGAS LLOSA, 2017, p. 50, tradução nossa)<sup>65</sup>

Era o aluno mais desrespeitoso com os oficiais e autoridades do colegio. Inclusive como tutores ou profesores; na turma era o mais respeitado ou talvez o mais temido.

---

<sup>65</sup>«*Oiga, perro, usted que es tan valiente, aquí tiene uno de su peso*». *Y él les contestó: «Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro*». (VARGAS LLOSA, 1963, p. 50)

Ninguém o enfrentava. Logo perceberam que ele era diferente, e o elegeram o mais valente e corajoso da turma.

Ele era o mais forte, era alto, de pele branca, de aspecto temível. [...]– *o Jaguar se olha no espelho e trata em vão de arrumar seus cabelos: os espetos, loiros e rebeldes, se endereitam com o pente*–. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 50, tradução nossa)<sup>66</sup>

Jaguar é a personagem antagonista, porém o mais popular e negativamente admirado pelos colegas da turma. Ele dominava todos desde o primeiro dia que ingressava no colégio. Nunca permitiu que algum cadete superior mandasse nele e nem se deixou castigar uma única vez em todo o tempo de estudos. Era um líder natural e todos queriam imitá-lo e ser como ele.

– Por que o Jaguar? –disse Arróspide–. Não somos suficientes?  
–Não –disse Cava–. Não é isso. Ele é diferente. Ninguém o batizou. Eu vi. Nem les deu tempo sequer. Levaram-o ao estádio comigo, ali atrás das quadras. E ria na cara de todos, dizia: «assim que querem batizar-me né?, vamos ver, vamos ver». Ria na cara deles. E eram mais de dez. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 66, tradução nossa)<sup>67</sup>

Líder do grupo *Círculo*, caracterizado como o grupo mais poderoso da turma e de desacato às normas da instituição. O Jaguar vem a ser o anti-herói porque se destaca por ser o executor do disparo que matou o Esclavo, em vingança por ele ter dedurado o colega Cava, que foi visto no corredor da sala de professores de onde ele tinha entrado escondido para copiar as questões da prova de Química.

Ricardo Arana, o Esclavo, era um aluno muito calado, submisso, tímido e que a turma o fazia de trouxa. Daí o apelido Esclavo, que significa “escravo” em português. Esta personagem que também se destaca na obra, a voz do escritor, na chegada a Lima vindo de Piura, cidade na qual saíram fugindo Mario Vargas e seus pais e vieram de carro pela estrada Panamericana. É esta estrada que une as cidades do Norte com a capital, Lima. O escritor traz da memória para a ficção este percurso e é contada como trajeto cumprido por Ricardo Arana o apelidado Esclavo. Há também algumas lembranças de

---

<sup>66</sup>[...]– *el Jaguar se mira en el espejo y trata en vano de apaciguar sus cabellos: las púas, rubias y obstinadas, se enderezan tras el peine* -. (VARGAS LLOSA, 1963, p. 50)

<sup>67</sup> - ¿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. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 66)

falas como o momento que lhe falaram que seu pai não estava morto, no romance descreve a sensação de ansiedade que sentia de viajar para a capital, a mesma que sentia a personagem:

E sentiu, de novo, uma ansiedade feroz, como três dias antes, quando a sua mãe, chamando-o no lugar reservado para que a tia Adelina não soubesse, lhe disse: «teu papai não estava morto, era mentira. Acaba de voltar de uma viagem muito longa e nos está esperando em Lima». (VARGAS LLOSA, 2017, p. 23, *tradução nossa*)<sup>68</sup>

Ricardo Arana foi também a personagem da voz calada que o escritor teve que ficar após conhecer seu pai: «*Podría ir e pedir que me dê vinte soles e já vejo, se lhe encheriam os olhos de lágrimas e me daria quarenta e cinquenta, mas seria o mesmo que dizer te perdoo o que fizeste com minha mãe e podes dedicar-te a puteiro sempre que me desse boas mesadas.*» (VARGAS LLOSA, 2017, p. 22, *tradução nossa*)<sup>69</sup>

Neste momento é que percebemos uma memória triste do escritor trazida em linhas que a personagem submissa de Esclavo recria. Uma situação parecida como o fato de vir de outra cidade para capital, e ser aluno de CMLP.

O Esclavo é uma personagem que traz tudo o que o colégio militar espera de um aluno: correto, estudioso, educado, sério, responsável, respeitoso e todas as virtudes que deve ter um cadete e futuro militar de carreira. Porém, no colégio abusam da submissão dele, só é advertido por seu amigo Alberto que o vendo na guarda noturna suspeita que não era sua vez e que estava substituindo ao Jaguar. Nos diálogos da obra podemos verificar:

–Por que tu és tão boiola? –disse Alberto–. ¿Tu não tens vergonha de fazer o plantão do Jaguar?  
 –Eu faço o que eu quero –responde o Esclavo–. O que você tem com isso?  
 –Ele te trata como um escravo –disse Alberto–. Todos te tratam como um escravo, que lástima. Por que você tem tanto medo? (VARGAS LLOSA, 2017, p. 31, *tradução nossa*)<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup>*Y sintió, de nuevo, una ansiedad feroz, como tres días antes, cuando su madre, llamándolo aparte para que no los oyera la tía Adelina, le dijo: «tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima».* (VARGAS LLOSA, 2017, p. 23)

<sup>69</sup>«*Podría ir y decirle dame veinte soles y ya veo, se le llenarían los ojos de lágrimas y me daría cuarenta y cincuenta, pero sería lo mismo que decirle te perdono lo que le hiciste a mi mamá y puedes dedicarte al puterío con tal que me des buenas propinas.*» (VARGAS LLOSA, 2017, p. 22)

<sup>70</sup>– ¿Por qué eres tan rosquete? –dice Alberto –. ¿No te da vergüenza hacerle su turno al Jaguar?  
 – Yo hago lo que quiero –responde el Esclavo –. ¿A ti te importa?

Na história de Vargas Llosa, esta personagem é submissa e de aspecto servil, não mostra interesse em seguir a carreira militar e se dá mal com os colegas, pela falta de moral que apresenta junto aos alunos fez dele se sentir fraco e não suportar mais os castigos de encarceramento, como ficar sem saída no final de semana, principalmente quando estava de plantão e foi a única testemunha porque viu a sombra do aluno Cava ter cometido o roubo dentro da sala de impressão de provas. Foram o resultado de duas características do caráter do Esclavo, querer ser justo com acusar o culpado para não serem todos injustamente castigados e conseqüentemente ter saída no fim de semana e assim poder visitar Teresa, uma jovem pela qual ele estava apaixonado e fazia muito tempo que não podia vê-la por que sempre estava retido no colégio.

Esta personagem também foi inspirada em um colega de turma do escritor, que de fato tinha estas características. É o que vemos numa informação no Prólogo de Alberto Fuguet no livro de Vilela (2011):

[...] as histórias dos colegas do colégio Leoncio Prado valem a pena porque, entre outras coisas tem muito de verdade (como acontece com a inesquecível cena na qual o impetuoso Vilela contacta Esclavo, agora mora refugiado no Texas, longe, mesmo que não seja suficientemente longe, do colégio que o humilhou sem tréguas). (VILELA, 2011, p. 15, *tradução nossa*)<sup>71</sup>

Sempre há um aluno que permite, tranquilo, que todos façam brincadeiras e/ou cometam abuso de poder, este era o Esclavo, que na ficção pagou sua fraqueza com a sua morte.

Alberto Fernández, o Poeta é o protagonista do romance, porque está desde o princípio até o fim da história mantendo uma ética inabalável de ser o cadete correto, percebe tudo o que se passa no colégio e o que se oculta perante a sociedade. O Poeta, ganhou esse apelido por escrever cartas românticas por encomenda. Era costume nos anos de 1950, que os casais apaixonados enviassem correspondência para as suas pretendentes, também escrevia historinhas de conteúdo sexual que eram comercializadas para distração dos colegas no confinamento.

---

– Te trata como a um esclavo –dice Alberto –. Todos te tratan como a un esclavo, qué caray. ¿Por qué tienes tanto miedo? (VARGAS LLOSA, 2017, p. 31).

<sup>71</sup>[...] las historias del Leoncio Prado vale la pena porque, entre otras cosas tiene mucho de verdad (como sucede con la inolvidable escena en la que el impetuoso Vilela se contacta con un ya envejecido Esclavo, ahora refugiado en Texas, lejos, aunque no lo suficiente, del colegio que lo humilló sin tregua). (VILELA, 2011, p. 15)

Vargas Llosa descreve-se muitas vezes na personagem do Poeta, que igual a ele também se dedicava a comercializar cartas românticas e pequenas historinhas para obter algum dinheiro. O Poeta do romance e Vargas Llosa têm muitas características em comum, também era o cadete que não entrava em conflito com os colegas. Ele narra a sua vida, tanto fora como dentro do colégio, mostrando os tropeços do colégio militar, a falta de seriedade e de honestidade da parte dos militares. O Poeta faz a narração do romance e também faz parte da ficção como personagem. O Poeta, é o protagonista que enfrenta o Jaguar, no ocorrido da morte do Esclavo.

Poeta é rico, de bairro nobre, de família influente, e que muitas vezes pronuncia frases preconceituosas. Ele reside no bairro de Miraflores, na época dos anos 1950 e 1960, era um bairro luxuoso em Lima. Até hoje ainda é um dos bairros nobres da capital. Lima não tinha muitos bairros e nem muitos habitantes.

Na obra aparecem também os pensamentos de Alberto. Seus pensamentos e falas respeito dos outros colegas são preconceituosas, se algum colega não era de Miraflores chamado também com o termo miraflorentino. Altamente preconceituoso para referir-se aos colegas do interior do Peru como “serranos”, que eram principalmente de traços raciais de pessoas dos Andes e de pele cobre ou mestiça. O alvo de preconceito racial incluía também os negros:

E se lhe roubo os cadarços ao Arróspide, teria que ser muito desgraçado para mexer com um miraflorentino havendo na turma tantos serranos que passam o ano todo encerrados como se tivessem medo da rua, e, talvez tenham mesmo, busquemos outro. [...]. E se o Esclavo, que graça tem, isso lhe disse a Vallano e é verdade, te achavas muito valente espancando um morto, salvo que estejas desesperado. Nos olhos se percebe que é um covarde igual a todos os negros, que olhos, que pânico, que pulos, [...]. O Esclavo precisa que lhe tirem o medo a golpes, vou roubar os cadarços de Vallano. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 27-28, *tradução nossa*)<sup>72</sup>

Arróspide é o sobrenome do representante da turma, e no pensamento do Alberto, o Poeta, sendo o aluno Arróspide do bairro nobre igual a ele, seria muito errado prejudicar justamente ele, havendo tantos outros que a seu ver valiam menos, como era o caso dos colegas da Serra, interior do país.

---

<sup>72</sup>«Y si le robo los cordones a Arróspide, habría que ser desgraciado para fregar a un miraflorentino habiendo en la sección tantos serranos que se pasan el año encerrados como si tuvieran miedo a la calle, y a lo mejor tienen, busquemos otro. [...]. Y si al Esclavo, qué gracia, eso le dije a Vallano y es verdad, te creerías muy valiente si le pegaras a un muerto, salvo que estés desesperado. En los ojos se le vio que es un covarde como todos los negros, qué ojos, qué pánico, qué saltos, [...]. El Esclavo necesita que le saquen el miedo a golpes, le robaré los cordones a Vallano.» (VARGAS LLOSA, 2017, p. 27-28).

## 2.5 *Microcosmos*, colégio militar e sociedade peruana

O autor constrói o *microcosmos* ao mostrar o colégio militar como equivalente ao país todo, o Peru. Dentro deste espaço criado no romance ele apresenta toda as etnias que convergem no colégio, toda as posições sociais e ainda todos os preconceitos que coabitam no colégio e no país também, tornando-se a obra vigente como o termo *microcosmos*, concebido pelo autor. O Peru ainda é um país multirracial, onde se encontram muitas etnias, preconceituoso, onde se tem resistência de se ter amizade com pessoas de outro estrato social e outro nível econômico. O colégio militar que descreve Vargas Llosa é tudo isso.

Principalmente estes dois aspectos, o preconceito racial e o econômico são representados no romance de Vargas Llosa. Nem a severa disciplina que os militares impõem nos cadetes do colégio, nem as fardas e o trato igual minimizam as diferenças que entre eles continuam a existir.

Em resumo, trata-se de uma representação de um país, um *microcosmos* construído com a narrativa de forma completa, porque estão os lares dos alunos, as ruas, as praças, os lugares que frequentam e fazem parte complementar da vivência de cada um deles. Construindo-se desta forma o romance total.

Encontramos em um diálogo linhas de prepotência e, sobretudo, de preconceito racial. Neste diálogo, Cava, um cadete natural da Serra, que sofre muito preconceito é também vítima do cadete Jaguar que grita com ele, igual como podemos observar no trecho a seguir.

– Serrano – murmurou o Jaguar, baixinho –. Tinhas que ser serrano. Se nos pegam, juro que...  
O tinha sempre suspenso pela camisa. Cava colocou as mãos sobre as de Jaguar. Tratou de afastá-las, sem violência.  
– Solta! – disse o Jaguar. Cava sentiu no rosto uma chuva invisível –. – Serrano!  
Cava deixou cair as mãos.  
– Não havia ninguém no pátio – susurrou –. Não me viram.  
O Jaguar o havia soltado; ele se mordida o dorso da mão direita.  
– Não sou um desgraçado, Jaguar – murmurou Cava–. Se nos pegam, pago sozinho e pronto.  
O Jaguar olhou ele de baixo para cima. Riu-se.  
– Serrano covarde – disse –. Te urinaste de medo. Olha tuas calças.  
(VARGAS LLOSA, 2017, p. 20, *tradução nossa*)<sup>73</sup>

<sup>73</sup>–Serrano –murmuró el Jaguar, despacio–. Tenías que ser serrano. Si nos chapam, te juro...

Assim como o diálogo mostra o Jaguar que tinha preconceito do colega Cava porque não era da capital, mas da Serra. Havia também o Poeta ao respeito dos colegas do colégio. O diálogo mostra com clareza uma atitude de soberba nas respostas dele com os cadetes.

Em outro trecho do romance temos que o poeta encontra alguns colegas no banheiro jogando baralho, desacatando a ordem de estarem descumprindo seu plantão:

Alberto entra no banheiro. Olham para ele uma dúzia de rostos fatigados; a fumaça de cigarro cobre o recinto como um toldo sobre as cabeças dos cadetes de plantão. Ninguém conhecido: rostos idénticos. Escuros, toscos.

- Viram o Jaguar?
- Não veio.
- O que estão jogando?
- Pôquer. Entrás? Primeiro tens que vigiar aí fora uns quinze minutos.
- Não jogo com serranos –disse Alberto, [...]. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 29, *tradução nossa*)<sup>74</sup>

O autor descreve poucos lugares na sua narrativa, mas, estes são suficientemente significativos para imaginarmos os espaços onde se movimentam os alunos.

Como afirmamos, temos dois principais espaços literários: o colégio militar e a cidade, aquela que se encontra fora dos muros do colégio. Na adolescência dos cadetes existe esta dualidade de espaços em que basicamente transitam e o romance conta essas vivências. Os muros que dividem estes espaços totalmente diferentes significam: a liberdade e a opressão, o afeto familiar e a dureza militar, a proteção familiar e a

---

Lo tenía siempre sujeto de las solapas. Cava puso sus manos sobre las del Jaguar. Trató de separarlas, sin violencia.

–¡Suelta! –dijo el Jaguar. Cava sintió en su cara una lluvia invisible–. –¡Serrano!

Cava dejó caer las manos.

–No había nadie en el patio –susurró–. No me han visto.

El Jaguar lo había soltado; se mordía el dorso de la mano derecha.

–No soy un desgraciado, Jaguar –murmuró Cava–. Si nos chapán, pago solo y ya está.

El Jaguar lo miró de arriba abajo. Se rió.

–Serrano cobarde –dijo–. Te has orinado de miedo. Mírate los pantalones. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 20)

<sup>74</sup>Alberto entra al baño. Lo miran una docena de rostros fatigados; el humo cubre el recinto como un toldo sobre las cabezas de los imaginarias. Ningún conocido: caras idénticas. Oscuras, toscas.

–¿Han visto al Jaguar?

–No ha venido.

–¿Qué juegan?

–Póquer. ¿Entrás? Primero tienes que hacer de campana un cuarto de hora.

–No juego con serranos –dice Alberto, [...]. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 29)

sobrevivência no ambiente escolar, o fora e o dentro dos muros, são dois espaços comum com imensa diferença entre eles.

Outro espaço de suma importância na trama do romance é a área de treinamento militar onde os alunos faziam da mesma forma como se fossem militares, sob o comando de seus treinadores e responsáveis.

O cotidiano do colégio era monótono durante o dia, mas nas noites, após os guardas e responsáveis se recolherem, acontecia de tudo entre os alunos, sempre que possível, saíam do colégio às escondidas, na gíria dos cadetes a fuga de alunos se chamava *contras*. No colégio, estudavam e a rotina era em estrita disciplina sob o comando do encarregado de turma, um tenente, no caso do romance era o Tenente Gamboa, os alunos passavam o dia recebendo ordens, principalmente dele.

O tenente Gamboa observa a formação dos cadetes a partir da linha da pista de desfile. É alto, fortão. Leva o boné de lado com insolência; mexe a cabeça muito devagar, de um lado a outro, e seu sorriso é marrento.  
–¡Silêncio! –grita. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 50, *tradução nossa*)<sup>75</sup>

Logo nas primeiras partes da obra, o autor relata-nos a descrição do colégio militar, ressalta as memórias das suas vivências como aluno. Descreve as organizações internas do colégio e a distribuição dos dormitórios em seções, chamadas na obra como as “quadras”.

Em frente dele, do lado esquerdo, elevam-se três blocos de cimento: quinto ano, logo o quarto, no final, terceiro, as seções dos cachorros. Mais adiante aparece o estádio, o campo de futebol sumergido debaixo da grama, a pista de atletismo coberta de buracos e crateras, as arquibancadas de madeira estragadas pela umidade. Do outro lado do estádio, uma construção ruínosa – o galpão dos soldados– tem um muro grisáceo onde termina o mundo do Colegio Militar Leoncio Prado e começam os grandes descampados de La Perla. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 26-27, *tradução nossa*)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup>El teniente Gamboa observa la formación desde la orilla de la pista de desfile. Es alto, macizo. Lleva la gorra ladeada con insolencia; mueve la cabeza muy despacio, de un lado a outro, y su sonrisa es burlona.  
–¡Silencio! –grita. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 50)

<sup>76</sup>Frente a él, hacia la izquierda, se yerguen tres bloques de cemento: quinto año, luego cuarto; al final, tercero, las cuerdas de los perros. Más allá languidece el estadio, la cancha de fútbol sumergida bajo la hierba brava, la pista de atletismo cubierta de baches y huecos, las tribunas de madera averiadas por la humedad. Al otro lado del estadio, después de una construcción ruínosa –el galpón de los soldados– hay un muro grisáceo donde acaba el mundo del Colegio Militar Leoncio Prado y comienzan los grandes descampados de La Perla. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 26-27)

O primeiro espaço literário que aparece no romance é o banheiro dos alunos onde acontecia a reunião do grupo chamado Círculo. É ali que se disse a sentença do sorteio de quem seria o aluno que devia roubar a prova. Os banheiros eram descritos como lugares de chão sujo, e com frio penetrante e não dissimulava o forte fedor acumulado durante o dia: *Os banheiros estavam no fundo dos dormitórios, separados por uma fina porta de madeira, e não tinham janelas.* (VARGAS LLOSA, 2017, p. 15, tradução nossa)<sup>77</sup>:

Os dormitórios eram descritos também, sombrios e lúgubres, lugares tristes, frios e pequenos. No colégio militar existe uma ordem rigorosa da distribuição e localização dos dormitórios dos alunos. Cada prédio corresponde a um ano escolar, seguidos um dos outros, do terceiro ano, quarto ano e quinto ano, organizados em forma decrescente. A mudança na ordem da localização dos prédios dos dormitórios tem uma explicação de que o primeiro ano no colégio militar que corresponde ao terceiro do ensino médio está mais longe, quarto ano, do lado e quinto ano, em seguida bem próximo da estátua do herói nacional do Peru, Leoncio Prado. No discurso do diretor para explicar a mudança da localização dos prédios refere-se a que devem estar a cada ano que avançam, cada vez mais próximo da estátua que simboliza a valentia, o patriotismo e o exemplo de vida militar. Percorreu a metade da distância que separa o quinto ano da estátua do herói. Faz dois anos, a distribuição das seções era muito diferente; os cadetes do quinto ocupavam as seções próximas do estádio e os cachorros as mais próximas à Direção; quarto ano sempre esteve no centro, entre seus inimigos. Na mudança de diretor, o novo coronel decidiu a atual distribuição. E ainda explicou em um discurso: «Isso de dormir próximo do prócer epónimo deberá ganhar essa honra. De agora em diante os cadetes de terceiro ocuparão as seções do fundo. E, com o passar dos anos, irão se aproximando da estátua de Leoncio Prado. E espero que quando saiam do colégio se pareçam um pouco com ele, que lutou pela liberdade de um país que nem era sequer o Perú. No Ejército, os cadetes, devem respeitar os símbolos. É bem assim». (VARGAS LLOSA, 2017, p. 27)<sup>78</sup>

O escritor tem uma narrativa que devemos prestar atenção para os tempos e espaços na qual se desenvolve a leitura, ele faz um destaque para descrever o colegio militar, este espaço literário como *Microcosmos* e está dividido em vários espaços onde cohabitam os cadetes, porém todos os espaços descritos são fríos, obscuros e lúgubres.

---

<sup>77</sup>Los baños estaban al fondo de las cuadras, separados de ellas por una delgada puerta de madera, y no tenían ventanas. (Vargas Llosa, 2017, p. 15).

<sup>78</sup>Ha recorrido la mitad de la distancia que separa el quinto año de la estatua del héroe. 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 del prócer epónimo habrá que ganárselo. En adelante, los cadetes de tercero ocuparán las cuadras del fondo. Y luego, con los años, se irán acercando a la estatua de Leoncio Prado. Y espero que cuando salgan del 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». (VARGAS LLOSA, 2017, p. 27)

Muitas vezes os espaços que o escritor descreve de acordó com as suas lembranças são mais dos sentidos e sensações de que próprio lugar em si. Os espaços que percorria na época escolar estão guardados na memória não são exatamente os mesmos mas, o frio que sentía nesse lugar, a névoa que se formava com o clima de inverno, a brisa marinha e o clima formam uma densa névoa que de manhã ainda permanece no ambiente e impede a visibilidade das pessoas que andam na rua, só conseguindo ver-se dos joelhos para baixo. No romance descreve a oportunidade de visão que tem os alunos de plantão, se não tiver névoa, podem ver no horizonte, após o mar, a baía onde está seu bairro, sua casa.

Segundo o regulamento, os vigías de plantão devem percorrer o pátio do ano respectivo e a pista de desfile mas, ele ocupa seu plantão em andar atrás dos blocos, junto à sacada descolorida que protege a fachada principal do colégio. Desde alívê, entre as grades, como o lombo de uma zebra, a pista asfaltada que se disenha ao pé da baranda e borde dos acantilados, escuta o rumor do mar e, se a neblina não é espesa, se distingue à distancia, igual a uma lança iluminada, o boulevard do balneario de La Punta penetrando no mar como uma quebrandas e, no outro extremo, fechando a bahía invisível, o resplendor em leque de Miraflores, seu bairro. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 23, *tradução nossa*)<sup>79</sup>

As sensações não são esquecidas, talvez possamos esqueceros lugares com detalhes. Porém, as lembranças que percebemos desses lugares ficam na memória, como acontece com os espaços literários do temível colégio de punição e castigos, para além de lembranças acadêmicas e patriotismo. Os espaços externos do colégio militar, são os lugares da cidade descritos na obra como os domicílios de alguns alunos. A casa do Tenente Gamboa responsável pela turma, o cinema, o prostíbulo que os alunos do colégio frequentavam. Estes lugares fazem parte da vida deles, principalmente na primeira parte do romance que trata da convivência dos três últimos anos do ensino médio como internos no colégio militar.

Alguns desses espaços descritos pelo escritor são lembranças da personagem Ricardo Arana o Esclavo, quando recentemente chega à capital e ele esta se lembrando que se passaram três anos dentro do colegio. Começa então a se lembrar do percurso que fez desde o interior do país para a capital do Peru e enseguida ingresar no colégio militar:

---

<sup>79</sup>Según el reglamento, los imaginarios deben recorrer el patio del año respectivo y la pista de desfile, pero él ocupa su turno en caminar a la espalda de las cuadras, junto a la alta baranda descolorida que protege la fachada principal del colegio. Desde allí ve, entre los barrotes, como el lomo de una cebra, la carretera asfaltada que serpentea al pie de la baranda y el borde de los acantilados, escucha el rumor del mar y, si la neblina no es espesa, distingue a lo lejos, igual a una lanza iluminada, el malecón del balneario de La Punta penetrando en el mar como un rompeolas y, al otro extremo, cerrando la bahía invisible, el resplendor en abanico de Miraflores, su barrio. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 23)

Esqueceu a casa da avenida Salaverry, em Magdalena Nueva, onde morou desde a noite em que chegou em Lima pela primeira vez, e a viagem de dezoito horas em carro, o desfile de povoados velhos, desertos, vales minúsculos, por momentos o mar, os campos de algodão, as cidadezinhas e os desertos. Eu ia com rosto colado na janela e sentia seu corpo roído pela ansiedade: «Vou conhecer Lima. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 20, *tradução nossa*)<sup>80</sup>

A vizinhança é um conjunto de ruas e de quarterões que pela fraternidade dos vizinhos se identificam e se aproximam. São os lugares que estão próximos territorialmente. A amizade ou aproximação das pessoas fazem de que se sintam num lugar de pertença, de porto seguro. A vizinhança e os conhecidos constituem o lugar onde os adolescentes podiam se sentir seguros.

No Brasil chamam bairro o que em língua espanhola seria a palavra distrito. Já no Peru as pessoas chamam de bairros, o que em português se usa o termo vizinhança. Com esta informação podemos destacar a importância da descrição que Vargas Llosa faz dos bairros de Lima. O escritor gasta algumas páginas para mostrar que os “distritos” se diferenciam entre si. No romance ele faz a diferença de distritos de pessoas pobres ou de escasos recursos e distrito de maior prestígio e de pessoas da classe média ou alta, onde se destaca a classe económica dos habitantes. Vale lembrar que Mario Vargas Llosa pertencia a este bairro, Miraflores, e no romance a personagem Poeta também é deste lugar.

Lima é a capital que centraliza e convergem pessoas e famílias de todos os cantos do país. Os bairros que se encontram na capital, classificam e dividem territorialmente, e, economicamente as pessoas. Dai decorre sua classificação social. O escritor relembra momentos da infância e revive eses momentos na personagem de Alberto Fernández ou Poeta, narrando como a personagem fez amizade com os vizinhos. Aquí lembra os da vizinhança e que as brincadeiras. Na obra é descrita o bairro Miraflores, distrito do escritor e neste momento ele se posiciona como personagem da obra Alberto Fernández o Poeta:

---

<sup>80</sup>Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry, en Magdalena Nueva, donde vivió desde la noche en que llegó a Lima por primera vez, y el viaje de dieciocho horas en automóvil, el desfile de pueblos en ruinas, arenales, valles minúsculos, a ratos el mar, campos de algodón, pueblos y arenales. Iba con el rostro pegado a la ventanilla y sentía su cuerpo roído por la excitación: «Voy a ver Lima». (VARGAS LLOSA, 1963, p. 20 VARGAS LLOSA, 2017, p. 20)

A rua Diego Ferré tem menos de trezentos metros de comprimento e qualquer caminhante desprevido entraria em um beco sem saída...Logo de atravessar Diego Ferré terminam súbitamente, duzentos metros ao oeste, no boulevard da Reserva, um muro que abraça Miraflores com um cinto de tijolos vermelhos e que é o limite extremo da cidade, foi construído no borde dos penhascos, sobre o barulhento, cinzento e limpo mar da baía de Lima...A casa do Alberto é a terceira do segundo quarteirão de Diego Ferré, na calçada da esquerda. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 38-39, *tradução nossa*)<sup>81</sup>

*La ciudad y los perros*, um romance tipicamente urbano e capitalino que descreve de acordo as suas lembranças é o bairro de classe média alta Miraflores, este distrito limenho tem costa marinha que no verão ficam as praias do Oceano Pacífico. Não é necessário ir para outro lugar fora de Lima para ver pessoas de todos os lugares do Peru. Basta estar na capital, porém esta se divide em diversos distritos e estes em vizinhanças.

Na época da escrita do romance o escritor estaria lembrando sua casa em Miraflores e todas as vivências da infância, narrando quando fez os primeiros amigos, quando brincavam juntos ao futsal por diversão e em campeonatos com outras turminhas das proximidades.

O colégio militar, no romance é descrito por estar muito próximo do mar, no bairro *La Perla*, geograficamente junto ao Oceano Pacífico que banha o litoral limenho. Devido a esta localização o colégio tem um ambiente úmido, de tempo fechado com muita neblina, de chuva fina e constante, com clima muito frio, dentro e fora com pouca iluminação noturna. Nos cômodos deste ambiente acontecem as maiores dramas e conflitos das personagens do romance. Vargas Llosa (2017) enfatiza:

Em anos anteriores, o inverno só chegava ao dormitório dos cadetes, entrando o frio pelos vidros rotos e pelas brechas, mas naquele ano era agressivo e quase nenhum canto do colégio se protegia do vento que nas noites, conseguia penetrar até nos banheiros, dissipar o fedor acumulado durante o dia e destruir sua atmosfera morna. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7, *tradução nossa*)<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>La calle Diego Ferré tiene menos de trescientos metros de largo y cualquier caminante desprevenido la tomaría por un callejón sin salida...Luego de atravesar Diego Ferré terminan súbitamente, doscientos metros al oeste, en el malecón de la Reserva, una serpentina que abraza Miraflores con un cinturón de ladrillos rojos y que es el límite extremo de la ciudad, pues ha sido erigido al borde de los acantilados, sobre el ruidoso, gris y limpio mar de la bahía de Lima...La casa de Alberto es la tercera de la segunda cuadra de Diego Ferré, en la acera de la izquierda. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 38-39)

<sup>82</sup>En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colándose por los vidrios rotos y las rendijas, pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7)

Os dormitórios, as quadras, o refeitório, os banheiros, os chuveiros e os pátios para formar, campos de treinamento militar, celas de castigo, salas de aula, a parte externa com muros altos, dependências dos militares, salas de enfermaria, os laboratórios, a sala de professores, e direção, todos os cômodos descritos do colégio que albergava todas as classes sociais, étnicas do Peru, no Microcosmos da sociedade criado pelo escritor.

Na narrativa do autor, apresenta o pensamento da personagem Ricardo Arana quando muito jovem descreve o que vê na sua longa viagem de ônibus pelo litoral desde o interior até a capital do Peru. Ele tem, como todo jovem, muita ilusão de conhecer pela primeira vez a capital. A personagem nos descreve montanhas, povoados, vales e campos de cultivo de algodão. Este espaço descrito misturado com os sentimentos de perda que lhe traz chegar na capital, deixando os familiares maternos no interior. Esta parte é autobiográfica, pois o autor e a mãe dele passaram a viver juntos com o pai, depois de muitos anos separados. Esse espaço literário foi desconsiderado na adaptação fílmica, por decisão do diretor.

Em outro momento do romance, quase abruptamente, fazendo uso da narrativa atemporal, o autor descreve o bairro de outra personagem, Alberto Fernández, caracterizado como um menino de classe média alta que passa a morar em uma casa ainda maior que a anterior. Novamente, Vargas Llosa toma lembranças da sua infância para descrever o lugar onde ele mesmo passou com seus amigos na adolescência e juventude, denominado *El barrio de Diego Ferré*. Localizado no Distrito *Miraflores*, considerado bairro nobre da capital. Espaços externos do colégio militar foram desconsiderados no filme.

### CAPÍTULO III

#### AÇÃO: DO ROMANCE *LA CIUDAD Y LOS PERROS* PARA O FILME HOMÔNIMO

Figura 11 - Vargas Llosa e Lombardi, o escritor e o diretor acompanhando a filmagem.



Fonte: Revista cosas (2017)

## AÇÃO: DO ROMANCE *LA CIUDAD Y LOS PERROS* PARA O FILME HOMÔNIMO

O que esperamos aos assistirmos a uma adaptação fílmica de uma obra literária que apreciamos? Será que buscamos a fidelidade em relação ao texto literário ou ansiamos ver a interpretação dada pelo roteirista e pelo diretor em relação àquela nova obra? Nesse capítulo, esperamos discorrer a respeito desses pontos.

Devemos considerar que fazer um filme é a construção de outra obra, é a realização de todo um processo em que o principal autor é o diretor. Sobre o diretor, recai a responsabilidade, a realização, e, se obtiver sucesso, os louros e elogios do público e da crítica de cinema que sempre estão à espera dos filmes que irão estrear.

O diálogo que existe entre a literatura e a Sétima arte é evidenciado no processo que trilhamos. Antes de abordarmos mais especificamente a questão da adaptação entre literatura e cinema, adentraremos no breve conhecimento do cinema peruano, latino-americano, desde seu início até a estreia do filme *La ciudad y los perros*.

### 3.1 Breve relato do cinema latino-americano, o caso do cinema peruano

Nos anos quarenta, México gozava de fama na América latina pela realização de grandes filmes, tanto que competia com os filmes norte-americanos que sempre mostravam grandes atores e atrizes deslumbrantes. Esse período foi conhecido como *época de ouro do cinema mexicano*. Os filmes mexicanos enalteciam a bandeira da cultura através das imagens:

O cinema mexicano faria um esforço para concretizar um cinema muito nacionalista (com gêneros próprios como o melodrama ranchero, o cinema sobre a revolução, o cinema "indigenista", o cinema religioso guadalupano, o melodrama familiar, ao estilo da "família mexicana", católica, monogâmica, conservadora etc.), que se criticava fortemente os "maneirismos" que viam Hollywood como a Meca do cinema. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 191, tradução nossa)<sup>83</sup>

*Acá las tortas* - 1951, protagonizado pela famosa atriz Sara García e pelo ator

---

<sup>83</sup>El cine mexicano se esforzaría por concretar un cine muy nacionalista (con géneros muy propios como el melodrama ranchero, el cine sobre la revolución, el cine "indigenista", el cine religiosoguadalupano, el melodrama familiar, al estilo de la "familia mexicana", católica, monogámica, conservadora etc.), en el que además se criticaba fuertemente a los "amanerados" que veían a Hollywood como la *Meca del cine*. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 191)

Carlos Orellana, filmado ainda, em branco e preto, é um exemplo da época de ouro do cinema mexicano, representando a tradicional e conservadora família mexicana, um melodrama difícil de esquecer por mostrar a separação das famílias quando os filhos migram para os EUA em busca de um futuro melhor:

Sinopse do filme:

Apresenta a vida de uma família cujo negócio é a venda de sandwiches, que graças ao trabalho árduo pode enviar seus filhos mais novos para estudar nos Estados Unidos. As crianças voltam, mas com a mentalidade mudada, desprezando tudo o que é mexicano, inclusive os sandwiches. E o irmão mais velho os devolve ao caminho da simplicidade, apesar de ser a ovelha negra da família. (Sinopsis, tradução nossa)<sup>84</sup>

Figura 12 - Cena do filme *Acá las tortas* (1951).



Fonte: Cine.com Espanha [19--?]

O filme *Tizoc: amor índio* (1957), com os reconhecidos atores Pedro Infante e Maria Félix, como o próprio nome indica, é sobre o tema indigenista. Aborda uma bela história de amor inspirada nas tradições mexicanas, com estilo conservador e religioso da

<sup>84</sup>Sinopsis

(Cómo transcurre la vida de una familia cuyo negocio es la venta de Tortas, que gracias al trabajo duro puede mandar a los hijos más pequeños a estudiar a Estados Unidos. Los hijos regresan pero con la mentalidad cambiada, despreciando todo lo mexicano, entre ello las tortas. Y el hermano mayor los regresa al camino de la sencillez, pese a ser la oveja negra de la familia. Disponible em: <https://www.cine.com/pelicula/aca-las-tortas>)<sup>84</sup>

fé católica. Destacam-se a bondade e a destreza do índio como caçador de animais pelo qual era invejado pelos outros índios da região. O cinema mexicano já filmava em cores.

Figura 13 - O par romântico no filme *Tizoc: amor índio* (1957), Pedro Infante e Maria Félix.



Fonte: El Universal Puebla [200-]

Os mexicanos também faziam adaptações da literatura. Destacamos que Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez se dedicaram à adaptação fílmica de *El gallo de oro* (1964), do livro homônimo escrito nos anos cinquenta, mas somente publicado nos anos oitenta pelo mexicano Juan Rulfo:

Com fortuna variada, porque às vezes o fracasso assomava, como aconteceu com a adaptação de *quem te ama?* (de José Benavides Jr., 1941), baseado na obra homônima do espanhol Luis de Vargas, era incontestável que o cinema mexicano, já a caminho de sua época áurea, muitas vezes se regava com a literatura espanhola. Independentemente de algumas dessas obras terem sido adaptadas, e com a ação e personagens “mexicanizados”, [...]. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 193, *tradução nossa*)<sup>85</sup>

O cinema mexicano renomado e reconhecido na América latina como sendo um

<sup>85</sup>Con variada fortuna, porque a veces asomaba el fracaso, como ocurrió con la adaptación de *¿Quién te quiere a tí?* (de José Benavides, hijo, 1941), sobre la obra homónima del español Luis de Vargas, era incontrastable que el cine mexicano ya encarrilado su época de oro abrevaba con mucha frecuencia en la literatura española. Independentemente de que algunas de aquellas obras se adaptaron, y con la acción y los personajes “mexicanizados”, [...]. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 193)

negócio de qualidade, grande veículo de propaganda e muito lucrativo, foi também acusado de mexicanizar obras da literatura mundial ao serem adaptadas: [...] *a oposición a que algunas dessas obras se “mexicanizaram” removendo seus personagens e situações do contexto literário original para colocá-los em cenários e contextos mexicanos.* (PEREDO CASTRO, 2011, p. 202, *tradução nossa*)<sup>86</sup>

De qualquer forma, não podemos deixar de observar os méritos das boas adaptações literárias realizadas no México, em sua época de ouro, momento em que era reconhecido em toda a América:

Ainda que se reconhecesse o grande sucesso das “histórias originais e nacionais” entre os mercados “naturais” do cinema mexicano (Espanha, América latina e sul dos Estados Unidos), se aprovava a boa aceitação que tinham alguns filmes baseados na literatura universal, e enfatizava-se a referência do seu sucesso pese a não ter argumentos originais, nem nacionais nem hispano-americanos, com o qual se incidia novamente nas percepções gestadas no interno e no externo, sobre as adaptações da literatura latino-americana realizadas no México. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 203, *tradução nossa*)<sup>87</sup>

Outra adaptação fílmica apreciada pela crítica hispano-americana foi baseada no romance de Laura Esquivel, escritora mexicana da obra *Como água para chocolate* (1989), ficção adaptada em 1992. Podemos reconhecer que os recursos do realismo mágico na adaptação foram muito imaginativos e desenvolvidos no filme, o que resultou em uma história cativante e envolvente. O par romântico na novela foi muito bem representado, o que resulta também em um filme inesquecível. Embora o roteirista tenha realizado o trabalho de adaptar a novela, elaborou uma estrutura diferente, dividindo-o em capítulos que se referem a receitas de cozinha e meses do ano, ressaltando com elogios à gastronomia mexicana. A obra e o filme chamam atenção pela diversidade gastronômica, apresentada de uma forma interessante e atrativa.

No mesmo período, no Brasil, se buscava estabelecer uma identidade suficientemente forte e o reconhecimento do cinema brasileiro no cenário latino-

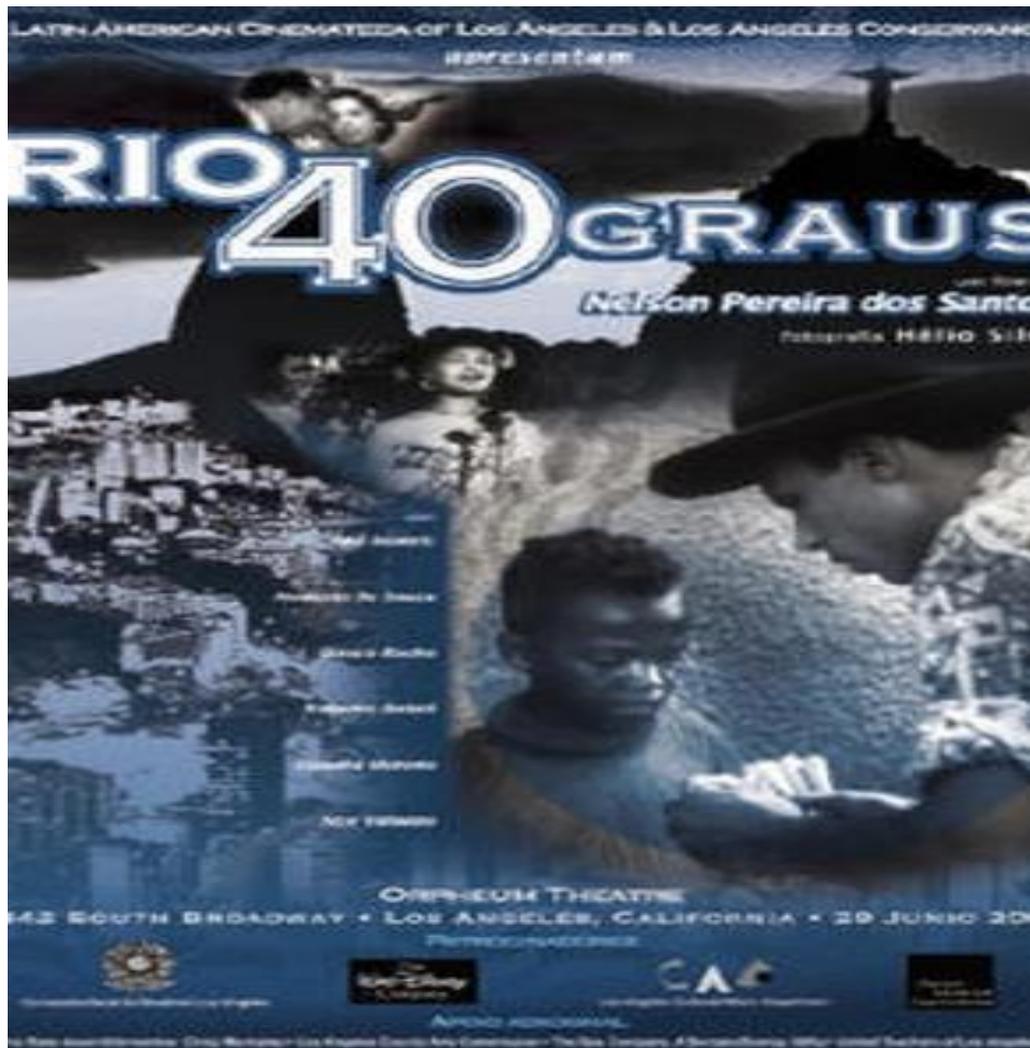
---

<sup>86</sup>[...] la oposición a que algunas de aquellas obras se “mexicanizaran” sacando sus personajes y situaciones del contexto original literario para ubicarlos en escenarios y contextos mexicanos. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 202)

<sup>87</sup>Aunque se reconocía el gran éxito de las “historias originales y nacionales” entre los mercados “naturales” del cine mexicano (España, Latinoamérica y el sur de Estados Unidos), se aprobaba sin embargo la buena aceptación que tenían algunos filmes basados en literatura universal, y se enfatizaba la referencia a su éxito pese a no ser argumentos originales, ni nacionales ni hispanoamericanos, con lo cual se incidía nuevamente en las percepciones gestadas en lo interno y en lo externo, sobre las adaptaciones de literatura latinoamericana hechas en México. (PEREDO CASTRO, 2011, p. 203)

americano. Vale destacar o primeiro filme que representa estes objetivos, intitulado *Rio, 40 graus*, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Este filme mostra a convivência de meninos do morro do Rio de Janeiro dedicados à venda de amendoim nos lugares mais populosos da cidade brasileira. Retrata a essência do povo carioca no seu ambiente cotidiano e com o uso de uma linguagem coloquial conforme sua verdadeira convivência e sobrevivência no morro.

Figura 14 - Cartaz de cinema do filme *Rio, 40 graus*.



Fonte: Filmow [20--?]

O primeiro longa-metragem brasileiro que representa a idiossincrasia do povo carioca, *Rio, 40 graus*, não teve um resultado alentador. Os atores dialogavam como se estivessem entre eles. O filme, ambientado na cidade maravilhosa, trazia a linguagem coloquial e o léxico do morro. Para alguns críticos, o filme foi monótono, porém representava o Brasil carioca, da favela. Conforme León Frías (2015):

No Brasil, a indústria cinematográfica vegetava sustentando-se em uma produção quantitativamente reduzida e qualitativamente infértil, de onde surge o movimento mais importante da década: o cinema novo. O movimento germina e nasce durante o governo progressista de Goulart e a força de seu impulso a empurra durante vários anos até que a ditadura militar se encarrega de enfraquecê-lo progressivamente. [...]. Não é somente a temática de raiz social problematizada, nem são somente os novos estilos que aparecem os que ratificam pesquisa. É, sobretudo, a vocação de um grupo de realizadores que pesquisam, como nunca havia acontecido, nas possibilidades do meio cinematográfico para documentar e recriar os códigos da realidade social e a cultura brasileira, fazendo realidade a conhecida expressão de Breach “a ideias novas, formas novas”. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 47-48, *tradução nossa*)<sup>88</sup>

No Peru o panorama de um negócio novo e promissor era distante. Nos anos sessenta, os peruanos assistiam aos filmes indo aos cinemas. Eram consumidores desse mercado que se expandia no mundo.

Desde os anos trinta, na capital, houve uma animadora recepção do público e as tardes de cinema eram boas opções de entretenimento. Podia perceber-se que no centro da cidade crescia velozmente a construção de cinemas:

A construção de salas estendeu-se a outros bairros limenhos. Em 1937 se construiu o cinema Metropolitan, do bairro La Victoria, propriedade de Segundo Boy Mercado, desenhado para a apresentação de filmes e a atuação de empresas teatrais e de ópera. Em novembro desse mesmo ano se inaugurou o cinema De Vry, que publicava uma revista semanal anunciando as próximas estreias da sala. Em Breña, os cinemas mais frequentados foram o Capitol (1930) e o Rivoli (1933), [...]. Em Miraflores produziu-se o aumento na construção de locais. Em 1933 abriu-se o cinema-teatro Leuro, na quarta quadra da avenida Benavides. (BEDOYA, 2016, p. 21, *tradução nossa*)<sup>89</sup>

No Peru, em 1911 houve uma primeira filmagem cinematográfica. Antes tinha-

---

<sup>88</sup>En el Brasil, cuya industria cinematográfica vegetaba sosteniéndose en una producción cuantitativamente reducida y cualitativamente infertil, donde surge el movimiento más importante de la década: el cinema novo. El movimiento germina y nace durante el gobierno progresista de Goulart y la fuerza de su impulso lo empuja durante varios años hasta que la dictadura militar se encarga de desintegrarlo progresivamente. [...]. No es solo la temática de raíz social problematizada, ni son solamente los nuevos estilos que surgen los que ratifican tal búsqueda. Es, sobre todo, la vocación de un grupo de realizadores que indagan, como nunca antes se había hecho, en las posibilidades del medio cinematográfico para documentar y recrear a la vez los códigos de la realidad social y cultura brasileña, haciendo realidad la conocida expresión de Breach “a ideas nuevas, formas nuevas”. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 47-48)

<sup>89</sup>La construcción de salas se extendió a otros barrios limeños. En 1937 se edificó el Metropolitan, del barrio de La Victoria, propiedad de Segundo Boy Mercado, diseñado para la presentación de películas y la actuación de compañías teatrales y de ópera. En noviembre de ese mismo año se inauguró el cine De Vry, que publicaba una revista semanal anunciando los próximos estrenos de su sala. En Breña, los cines más frecuentados fueron el Capitol (1930) y el Rivoli (1933), [...]. En Miraflores se produjo el incremento de la construcción de locales. En 1933 se abrió el cine-teatro Leuro, en la cuarta cuadra de la avenida Benavides. (BEDOYA, 2016, p. 21)

se como entretenimento outra arte, tirar fotografia e contratar fotógrafos para os eventos familiares. A fotografia, surgida antes da Sétima arte, veio para se impor. Era uma inovação conservar uma boa recordação do evento. Após anos de filme mudo, veio o filme sonoro, e a recepção foi maior. Em seguida, as projeções não eram mais realizadas de filmes em branco e preto, mas coloridos. Na filmagem, o Peru começou timidamente com filmes sem muita relevância.

Segundo León Frías (2015):

A primeira exibição cinematográfica peruana foi na praça principal de Lima, no dia 2 de janeiro de 1897, com presença do presidente Nicolás de Piérola. O aparelho trazido dos EEUU, foi o vitascope de Thomas Alva Edinson, e dos irmãos Lumière, chegou depois.

Em 1911 filma-se, segundo o historiador Jorge Basadre, o primeiro filme peruano: um documentário intitulado *Los centauros peruanos*, baseado em exercícios de cavalaria. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 16, *tradução nossa*)<sup>90</sup>

No Peru, a projeção de filmes nos cinemas teve bastante aceitação, porém a filmagem ainda tinha muitos problemas de qualidade. Isto era desalentador, pois se pensava que, para se fazer um bom filme, precisava-se de um investimento muito alto, já que sem dinheiro ou pouco apoio econômico tornava-se cada vez mais difícil a realização de projetos fílmicos. Seguiu-se sendo expectador de filmes norte-americanos, que, em sua maioria, abordavam temas bélicos.

León Frías (2015), por outro lado, expõe outra causa para a paralisação de projetos fílmicos no Peru:

A causa principal da paralisação da atividade fílmica provém da Segunda Guerra Mundial, devido ao qual o envio do filme virgem procedente de Estados Unidos, com o que se abastecia a produção local paralisa. A partir deste momento inicia-se um longo período de inatividade. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 21, *tradução nossa*)<sup>91</sup>

No entanto, nesse tempo de guerra corrente, surge o diretor peruano Armando Robles Godoy que, após vários filmes, angaria reconhecimento por meio de sua

---

<sup>90</sup>La primera exhibición cinematográfica peruana se efectuó en la plaza de Armas de Lima el 2 de enero de 1897, con la asistencia del presidente Nicolás de Piérola. El aparato empleado, procedente de Estados Unidos, fue el vitascope de Thomas Alva Edison, y no el cinematógrafo de los hermanos Lumière, que llegó después.

En 1911 se filma, según el historiador Jorge Basadre, la primera película peruana: un documental titulado *Los centauros peruanos*, basado en ejercicios de caballería. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 16).

<sup>91</sup>La causa principal de la paralización de la actividad fílmica proviene de la Segunda Guerra Mundial, debido a la cual el envío de película virgen procedente de Estados Unidos, con el que se abastecía la producción local, se detiene. A partir de este momento se inicia un largo periodo de inactividad. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 21)

premiação no Festival de Moscou. Mesmo sem receber a mesma acolhida pelo público peruano, era o diretor de maior destaque que o Peru tinha desde o início do cinema. Armando Robles participou da elaboração da Lei de apoio à produção fílmica nacional no ano de 1972, um primeiro passo importante para o cinema peruano. Conforme León Frías (2015): *Esta Lei [...] facilita a importação e exportação de insumos, equipamentos e material fílmico, benefícios de créditos e obrigatoriedade de exibição com o valor total de imposto [...].* (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 32, tradução nossa)<sup>92</sup>

Figura 15 - Cine Colón e Cine Metro em Lima-Peru.



Fonte: Infobae (2022)

Com o cenário regulamentado a partir da promulgação da lei de cinema, timidamente, foram realizados alguns filmes:

*Os longas-metragens que aparecem após a promulgação dos regulamentos da lei foram mais escassos do que se poderia esperar. Em 1973, estréiam somente três: De nuevo a la vida, de Leonidas Zegarra; Espejismo, de Robles Godoy, e Los nuevos, de Paulo Delfín, [...].* (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 36, tradução nossa)<sup>93</sup>.

<sup>92</sup>Esta Ley: [...] otorga facilidades de importación y exportación de insumos, equipos y material fílmico, beneficios crediticios y obligatoriedad de exhibición con el monto total del impuesto [...]. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 32)

<sup>93</sup>Los largometrajes que aparecen luego de la promulgación del reglamento de la ley han sido más escasos de lo que cabía esperar. En 1973 se estrenan solo tres: De nuevo a la vida, de Leonidas Zegarra; Espejismo, de Robles Godoy, y Los nuevos, de Paulo Delfín, [...]. (LEÓN FRÍAS, 2015, p. 36)

Lima passou a ser o principal centro de atração migratória, e, com o início e o crescimento da migração, novos problemas sociais foram surgindo. Dessa forma, o cinema peruano começou a representá-los, retratando o crescimento dos problemas urbanos decorrentes da migração das cidades do interior para a capital.

Há ainda fardos ostensivos: a rigidez hierática de Tupac Amaru, o verbalismo um tanto enfático de *A cidade e os cachorros*, a dispersão expositiva de *Gregorio, um Cavalo* entre documentário e ficção que só encontra seu tom mais exato por um tempo. Mas, apesar disso, os filmes conseguem traduzir, por mais precária que seja, um problema enraizado no espaço da marginalidade e da luta pela sobrevivência que, de forma cada vez mais dramática, é debatido no país e, portanto, mais plural e complexo, em Lima. Os filmes de que falamos são, portanto, sintomas muito claros das preocupações de uma sociedade em transformação e de uma capital que passou de pequena e relativamente ordeira a enorme e caótica. (LEÓN FRÍAS, 2016, p. 62, *tradução nossa*)<sup>94</sup>

O cinema peruano de grandes nuances encontrava seus temas prediletos e antagonicos. As diferenças começavam a surgir. Os variados temas eram capazes de agradar a todo tipo de público. Porém, o Peru não se destaca no cenário latino-americano até hoje, nem no ambiente mundial do cinema, visto que ainda há falta de recursos e de orçamento, somado à indisponibilidade de tecnologia avançada. Tudo isso dificulta ou compromete a qualidade no telão, qualidade que os cinemas mexicano e argentino vêm superando há algum tempo.

Nesse período, Hollywood já se configurava em uma indústria incansável, produzindo inúmeros filmes todos os anos. Tratava-se de um forte competidor para o público cinéfilo. Embora as histórias que recriava fossem muito distantes dos temas que o cinema peruano consumia, mostrava superioridade em tecnologia frente ao cinema local. Mesmo diante dessa competição desigual, o cinema peruano persistia.

A partir de 1970, os filmes peruanos começaram a fazer parte do panorama de entretenimento dos finais de semana dos cinéfilos ou amantes da Sétima arte. A cada lançamento de filme, formavam-se enormes filas nos cinemas.

---

<sup>94</sup>Hay todavía lastres ostensibles: la tiesura hierática de Tupac Amaru, el verbalismo algo enfático de La ciudad y los perros, la dispersión expositiva de Gregorio, a Caballo entre el documental y la ficción que solo encuentra por ratos su tono más exacto. Pero a pesar de ello, las películas aciertan en la traducción, por precaria que sea, de una problemática arraigada en el espacio de marginalidad y lucha por la sobrevivencia que, en forma cada vez más dramática, se debate en el país y, de manera más plural y compleja, en Lima. Las películas de las que hablamos, entonces, constituyen síntomas muy claros de las preocupaciones de una sociedad que se transforma y de una ciudad capital que de pequeña y relativamente ordenada ha pasado a ser enorme y caótica. (LEÓN FRÍAS, 2016, p. 62)

### 3.2 O novo desafio para o diretor Francisco Lombardi

A adaptação fílmica deve-se, em primeiro lugar, ao trabalho e à experiência de grandes profissionais, como o diretor Francisco Lombardi, ganhador de inúmeros prêmios e de reconhecimentos internacionais, assim como menções especiais e nomeações.

Francisco José Lombardi Oyarzu nasceu no dia 3 de agosto de 1949 na cidade de Tacna, sul do Peru. Seus primeiros estudos foram na sua cidade natal e o segundo grau cursou em Lima. Estudou no instituto de cinematografia na *Universidad del Litoral* na cidade argentina de Santa Fe, porém concluiu seus estudos universitários sobre cinema na prestigiosa *Universidad de Lima*, no Peru. Os filmes de Lombardi destacaram-se por se inserirem na era moderna do cinema, com mais tecnologia em imagem e som.

Destacamos que Lombardi dirigiu cinco curtas-metragens nos anos 70: *Hombre del Ucayali*, *Informe sobre los shipibos*, *Hombres y guantes*, *Al outro lado de la cruz* e *Tiempo de espera*. Todos esses filmes foram produzidos pela sólida empresa de produção cinematográfica *Inca films*, fundada por ele próprio junto com um familiar.

A partir das premiações do diretor Francisco Lombardi, o cinema peruano recebe maior notoriedade no ambiente peruano. Temos a adaptação do romance de Vargas Llosa intitulada *Pantaleón y las visitadoras* – 1973, do livro homônimo o qual foi levado para o cinema duas vezes, mas que só ganhou notoriedade na segunda adaptação realizada por Lombardi.

Dentre os filmes mais conhecidos desse diretor, podemos citar: *Muerte de un Magnate* - 1980, baseado em fatos reais sobre o assassinato de um bancário em Lima; *Maruja en el Infierno* - 1983, baseado na obra do escritor peruano Enrique Congrains; *No una sino muchas muertes* - 1957, *La ciudad y los perros* - 1985 adaptado do romance homônimo de 1963 de Mário Vargas Llosa; *La boca del lobo* – 1988, baseado em fatos reais a respeito das ações terroristas de Sendero Luminoso no interior do Peru. *Caídos del cielo* – 1990, adaptado do conto *Los gallinazos sin plumas* - 1955, do escritor peruano Julio Ramón Ribeyro; *No se lo digas a nadie* – 1998, adaptado da obra homônima de 1994 do escritor peruano Jaime Bayly; *Pantaleón y las visitadora* - 1973, a segunda obra literária de Vargas Llosa adaptada por Lombardi em 1999 para o cinema com nome homônimo.

*La ciudad y los perros* foi o quinto filme dirigido por Lombardi. A cada nova obra cinematográfica, o diretor aproximava-se de forma latente ao povo peruano. Colocou em evidência a cultura dos peruanos nas cenas de machismo, do típico sonhador e de

especialista. Sua abordagem divertida e inspiradora dos personagens permitia que o povo se reconhecesse neles, como uma sociedade machista, discriminatória, mas também um lutador que anseia alcançar seus sonhos e direitos. Sempre inseria o tempero peruano nas cenas dos filmes. Lombardi sabia adoçar na medida certa os seus diálogos, atitudes, pensamentos. Dessa forma, o peruano, tanto de Lima quanto do meio rural, poderia refletir e pautar certos assuntos.

Os peruanos se sentiam representados nas cenas dos filmes de Lombardi porque representava em tela o cotidiano do povo. Os filmes costumavam ser baseados em fatos reais da sociedade peruana e as adaptações demonstravam, através de cenários e imagens, o que podia ser observado pelos leitores nos livros e contos da literatura. Por isso, os filmes de Lombardi foram muito apreciados pelo público, o que se pode comprovar ao se visualizar o aumento na venda dos ingressos. Seus filmes faziam sucesso entre o público independente do gênero, seja drama, policial, baseado em fatos reais, indigenista ou histórico. Porém, as ficções de romances ou contos, como o caso das adaptações literárias, costumavam ser os preferidos pelo público. Grande destaque para as adaptações das novelas de autores peruanos: *La ciudad y los perros*, adaptada em 1985, *Pantaleón y las visitadoras* adaptada em 1999, *Gallinazos sin plumas*, conto adaptado para o filme *Caídos del cielo* - 1990.

Existe de fato, uma disposição favorável neste país para assistir filmes peruanos, foi amplamente demonstrado no relativo sucesso obtido, sucessivamente, *Maruja en el infierno*, *Túpac Amaru*, *Gregorio*, *La ciudad y los perros* e, ultimamente, *Yawar Fiesta*. (LEÓN FRÍAS, 2016, p. 63, tradução nossa)<sup>95</sup>

Assim, a expectativa que se criou para filmagem de *La ciudad y los perros* foi grande. É válido mencionar que, na cultura peruana, essa obra literária é muito importante. Trata-se de leitura obrigatória na escola. Os jovens, homens e mulheres identificam-se com os cadetes do colégio militar. Há uma espécie de inveja de pertencer ao prestigioso colégio de disciplina militar, pois os alunos cadetes se destacam dentre outros jovens da mesma idade. Os alunos cadetes sabem da dureza que é ser aluno novato pois, nos dois primeiros anos, passam por situações de violência muitas vezes insuportáveis. Durante o percurso escolar, alguns desistem ou se retiram antes de concluir

---

<sup>95</sup>Que existe, pues, una disposición favorable de este país por ver películas peruanas, ha quedado ampliamente demostrada en el relativo éxito obtenido, sucesivamente, por *Maruja en el infierno*, *Túpac Amaru*, *Gregorio*, *La ciudad y los perros* y últimamente, *Yawar fiesta*. (LEÓN FRÍAS, 2016, p. 63)

os três últimos anos de estudos de segundo grau. Diante desse romance de referência para o povo peruano, a notícia de uma adaptação fílmica só poderia causar grande expectativa no público, seja jovem ou adulto, leitores ou críticos literários ou de cinema. Até mesmo o público que não conhecia o romance, mas apreciava o cinema, passaria a conhecer a importante obra literária através do filme.

Figura 16 - Cartaz de estreia do filme *La ciudad y los perros*.



Fonte: El Comercio (2015)

*La ciudad y los perros* teve também outra adaptação fílmica um ano depois da versão peruana, intitulada *Jaguar* (1986), realizada pelo cineasta chileno Sebastián Alarcón (1949-2019). Ao respeito desta adaptação Cárdenas (2014):

O filme é a crônica de um grupo humano diante de uma situação extrema que dá origem a rituais e contrastes que colocam em jogo valores militares como coragem e virilidade em um quadro de isolamento e solidão, também assediado

pela constante e mortal ameaça de um inimigo invisível. (CÁRDENAS, 2014, p. 64, *tradução nossa*)<sup>96</sup>

*La ciudad y los perros* é fruto da visão da pátria peruana diversa que Vargas Llosa conheceu com nove anos de idade, ao perceber a diversidade dentro do mesmo país, as diferenças que encontrou de morar em uma cidade ao norte e logo depois na capital peruana, mesmo sendo no mesmo litoral peruano. Ele percebeu diferenças no modo de falar, de pensar e no comportamento das crianças do interior na cidade do norte do Peru, Piura, e logo depois morar na capital onde se tem o sentido de pertença local e territorial e esta o sentido de pertença de um bairro. Em resumo, podemos compreender que essa obra literária apresenta um retrato da sociedade peruana.

Vargas Llosa depositou muito confiança na adaptação fílmica de seu amigo, o diretor Lombardi. Lombardi dedicou-se muito sabiamente a cada detalhe, a cada momento e diálogo que tinham que ser criados para o filme. Tratava-se de uma adaptação que buscava respeitar as intenções do autor da obra literária.

Vale destacar a genialidade da adaptação de Lombardi para transpor o romance ao filme. Alguns fatores contribuíram para este sucesso, como o filme ter sido realizado no Peru, em Lima, cidade onde se encontra o Colégio Militar o qual a obra se refere. O lugar escolhido foi um Centro de reabilitação de menores infratores chamado *Centro Juvenil de Diagnóstico y Rehabilitación* de Lima, popularmente conhecido como Maranguita, diminutivo do nome do bairro onde está localizado o centro juvenil, Maranga:

Essa foi a tarefa a que Lombardi e seu colaborador, o poeta José Watanabe-com que trabalhou em Maruja en el infierno- durante três meses. E é preciso dizer que estavam prestes a desistir diante desse mosaico totalizante da sociedade peruana e seus múltiplos cenários. (CÁRDENAS, 2014, p. 66, *tradução nossa*)<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup>La película es la crónica de un grupo humano enfrentando a una situación extrema que da lugar a rituales y contrastes que ponen en juego valores castrenses como el coraje y la virilidad en un marco de aislamiento y soledad, asediado además por la amenaza constante y mortal de un enemigo invisible. (CÁRDENAS, 2014, p. 64)

<sup>97</sup>Esta fue la tarea a la que se dedicaron Lombardi y su colaborador, el poeta José Watanabe - con quien había trabajado en Maruja en el infierno -, durante tres meses. Y hay que decir que estuvieron a punto de darse por vencidos ante este mosaico totalizador de la sociedad peruana y sus escenarios múltiples. (CÁRDENAS, 2014, p. 66)

Figura 17 - Rodada de imprensa, de esquerda à direita: roteirista José Watanabe (\*1945-+2007) o ator Gustavo Bueno, o diretor Francisco Lombardi e atriz Liliana Navarro.



Fonte Arkiv Peru (2015)

Há uma grande dificuldade em adaptar um bom livro para um filme porque os leitores costumam ser bastante críticos ao apreciar o filme, tornando essa uma tarefa nada fácil para o diretor e o roteirista. O roteirista, ao adaptar a linguagem literária de uma obra, certamente poderá, com o consentimento do autor, fazer as mudanças que acredita necessárias para a realização do filme. José Watanabe foi o encarregado de elaborar o roteiro para *La ciudad y los perros*. O poeta, falecido em 2007, deixou um grande legado poético e roteiros de filmes peruanos exitosos. Field (2001) define o que é roteiro:

O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.

O roteiro é como um substantivo – é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo a sua “coisa”. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação. (FIELD, 2001, p. 2).

Figura 18 - Os atores Pablo Serra (Poeta), Juan Manuel Ochoa (Jaguar) e o diretor Francisco Lombardi.



**El director de "Maruja en el Infierno", Francisco Lombardi confía en que su nueva película "La Ciudad y los Perros", que ha costado 225,000 dólares, obtendrá el éxito de su anterior filme. En la foto durante la filmación dirigiendo a los actores Pablo Serra y Juan Manuel Ochoa.**

\*\*\*

Fonte Fonte Arkiv Peru (2015)

A adaptação fílmica do romance *La ciudad y los perros* é considerada uma das melhores adaptações realizadas no cinema peruano. O escritor Vargas Llosa recebeu muitas propostas para adaptá-la, porém preferia que uma produtora peruana lhe fizesse uma proposta. Foi assim que o diretor Francisco Lombardi, que tinha realizado recentemente a adaptação do romance *No una sino muchas muertes*, do escritor peruano Enrique Congrains Martín, para o filme *Maruja en el infierno*, propôs ao autor a realização de uma adaptação e, devido ao sucesso com seu filme anterior, Vargas Llosa aceitou a proposta. Por ter se tratado de um filme custoso, o próprio escritor arcou com muitas despesas da produção:

Lombardi disse em várias ocasiões em que foi Mario Vargas Llosa, um admirador de *Maruja en el infierno*, que o contactou para oferecer seu total apoio a Carmen Balcells, sua representante e proprietária dos direitos cinematográficos de seu primeiro romance, no caso de o cineasta queria filmar *La ciudad y los perros*. Para isso, ele só teve que apresentá-lo com um tratamento de enredo. (CÁRDENAS, 2014, p. 65-66, tradução nossa)<sup>98</sup>

<sup>98</sup>Lombardi ha contado en varias oportunidades que fue Mario Vargas Llosa, admirador de *Maruja en el infierno*, quien se comunicó con él para ofrecerle todo su apoyo ante Carmen Balcells, su representante y poseedora de los derechos fílmicos de su primera novela, en caso de que el cineasta deseara rodar *La ciudad y los perros*. Para ello sólo tenía que presentarle un tratamiento argumental. (CÁRDENAS, 2014, p. 65-66)

O diretor sentiu-se muito à vontade para adaptar a obra nos termos cinematográficos e com os recursos com os quais contava. Retirou partes do romance para fazer do filme uma história com uma sequência cronológica, diferente neste aspecto do romance, que tem uma narrativa atemporal.

O diretor e produtor Francisco Lombardi é um profissional bem-conceituado no ambiente cultural e de produção do cinema peruano. Ele contou com poucos recursos para a produção cinematográfica do filme *La ciudad y los perros*, produzido em 1985. Desde o início, encarregou-se tanto da produção quanto da realização do *casting*. Toda a logística e a responsabilidade do filme estavam sob sua direção.

Figura 19 - Os atores e o escritor: de esquerda a direita: Gustavo Bueno (Tenente Gamboa), Pablo Serra (Alberto Fernández, o Poeta), Mario Vargas Llosa e Liliana Navarro (Teresa).



El filme está basado en la novela del mismo nombre de Mario Vargas Llosa, quien aparece con los actores Gustavo Bueno, Pablo Serra y Liliana Navarro. La película será estrenada el 18 de julio de este año.

\*\*\*

Fonte Fonte Arkiv Peru (2015)

### 3.3 Espaços literários no filme

O local escolhido para o romance representou claramente os aspectos da sociedade

peruana dos anos 1950-1960. Por isso, conforme desenvolvido anteriormente, podemos denominar perfeitamente de *microcosmos*, referente ao contexto social e humano daquele espaço coletivo. Vargas Llosa desenvolveu a ficção, desenhando o colégio e a cidade como antigamente, de acordo com suas memórias.

Nos anos cinquenta e sessenta, Lima crescia com a migração do interior do país para a capital. Nessa época, a violência urbana era menor na cidade. Os grupinhos de garotos da vizinhança podiam jogar bola e fazer amizades com pessoas de sua idade, jogar bola em competições interbairros e vivenciar as primeiras paixões.

Neste contexto urbano, o escritor nos coloca no universo de um espaço muito especial da ficção: um colégio militar. Nesse local, garotos de diferentes classes sociais e diversas raças viveram experiências escolares próprias da sua idade com a predominância de mostrar valentia, mostrar sobrevivência e defesa dentro do seu grupo ou turma.

A adaptação fílmica insere o espaço do colégio militar como central. É lá que se desenvolvem as mais impactantes histórias do romance, as boas e más lembranças que os cadetes têm da sua passagem pela instituição, principalmente a respeito do convívio militar, cumprir regras de comportamento sob estrito comando de professores e tutores militares. Os alunos civis aprendiam que deveriam obedecer e ficar na linha. Se agissem contrariamente às normas definidas, teriam duras penalidades.

Uma dessas penalidades aplicadas no colégio era a não permissão de sair no final de semana. Tratava-se de um castigo muito sentido pelo cadete, a perda do tão esperado fim de semana com a família para descansar, passear e ficar à vontade, livre de normas de comportamento. Não seria necessário vestir farda ou preocupar-se com os maus-tratos ou castigos dos alunos veteranos, o que era cotidiano. Esse exercício de hostilidade por parte desses alunos veteranos era uma forma de aplicarem sua autoridade com violência, recriando estados de serventia e de exploração, reproduzindo uma corrente de hierarquia. Tratava-se de um comportamento rotineiro/cotidiano, que reproduzia o pensamento: “assim como mandaram em mim eu serei igual e mandarei nos novatos”.

O jornalista e crítico de cinema Federico de Cárdenas (2014) apresenta uma entrevista que realizou com Francisco Lombardi, diretor do filme, publicada na Revista Debate, número 33, de julho de 1985. Nessa entrevista, Lombardi opina:

O Colégio Militar é para mim a extensão de um modo de ver as coisas da instituição militar, mas segue um raciocínio óbvio: esta instituição não é produto do nada, mas de todo o organismo social que está por trás dela e que tolera seus excessos e abusos de poder. Isso não é exclusivo da nossa sociedade, acontece em todo o mundo com instituições hierárquicas que fazem

da obediência e disciplina valores sagrados. Se não houver discussão, troca de ideias ou debate, é fácil exagerar. Ao tocar nesses pontos, o filme tem uma carga antimilitarista, ainda que não seja uma tese ou trabalho de propaganda. O romance de Vargas Llosa também não é. (CÁRDENAS, 2014, p. 64-65, *tradução nossa*)<sup>99</sup>

O diretor buscava realizar, na obra fílmica, uma réplica da intenção do escritor do romance. O filme retrata a reprodução de violência e de exploração dentro dos muros do colégio. Observa-se a constante perpetuação de submissão e o enfrentamento a castigos de hierarquia, o que resulta em sofrimento e temor nos adolescentes, muitos dos quais não são e nem pretendem ser militares.

O espaço literário ainda preserva sua importância e privilégio na adaptação literária. Continua exercendo seu protagonismo insuperável no que se refere à tecnologia que se pode apresentar em um filme adaptado. Permite-nos criar e recriar os cenários na imaginação do leitor, algo insubstituível, pois nosso pensamento é o único a nos levar, através da leitura, ao voo pela imaginação.

Esse espaço que nos é apresentado pela literatura, delineado por meio de nossa individual imaginação, é reproduzida no espaço fílmico. Apresentado para todos os que assistem, conforme a criação do diretor, produz os efeitos que Lombardi pretende que sintamos. Cada técnica e efeito utilizados com os recursos cinematográficos nos produz sensações esperadas.

Como podemos estudar o espaço na dualidade de duas linguagens diferentes, a literária e a fílmica? Acreditamos que o espaço se cria pelo escritor e se recria com o diretor. Nos é mostrado pouco a pouco, com o decorrer do romance. No que se refere à linguagem fílmica, nos é apresentada por meio das sensações que devemos sentir ao assistir esse espaço, da mesma forma como são sentidos pelos atores temor, alegria etc.

[...] nos serve sobremaneira para estabelecermos o primeiro item comparativo entre literatura e cinema. Isso porque, apesar da imprecisão, os teóricos parecem concordar, desde o início, que a espacialidade cinematográfica é importante categoria na criação da sétima arte. (BORGES FILHO, 2014, p. 185).

---

<sup>99</sup>El Colegio Militar es para mí la prolongación de una manera de ver las cosas de la institución castrense, pero a continuación viene un razonamiento obvio: esta institución no es producto de la nada, sino de todo el organismo social que hay detrás de ella y que tolera sus excesos y abusos de poder. Esto no es exclusivo de nuestra sociedad, ocurre en todo el mundo con instituciones jerárquicas que hacen de la obediencia y la disciplina valores sagrados. Si no hay discusión, intercambio de ideas o debate, se cae fácilmente en el exceso. Al tocar estos puntos, la película tiene una carga antimilitarista, aun cuando no se trate de una obra de tesis o propaganda. Tampoco lo es la novela de Vargas Llosa. (CÁRDENAS, 2014, p. 64-65)

Ora, o filme assim como o romance capta e amplia as questões espaciais porque realça através de imagens o papel do espaço escolar como um ambiente de hostilidade. Reafirma-se a importância do espaço na narrativa, pois é onde se compreende a situação real dos sentimentos, inquietações, estados de ânimo e sensações suscetíveis das personagens.

[...] o espaço realmente é imprescindível dentro da narrativa. Qualquer que seja ela, cinematográfica, literária etc. Percebemos até uma certa timidez nos teóricos acima mencionados na parte em que dizem: “a maioria das formas narrativas inscreve-se em um quadro espacial...”. O que nos chama atenção é justamente a parte em que os autores usam a expressão “A maioria”, subentendendo-se que existe narrativa que prescinde do espaço. Essa timidez, em nossa opinião, a teoria da literatura já superou. Mas por que timidez? Simplesmente porque não existe narrativa, seja ela literária, cinematográfica, jornalística etc. que não tenha um espaço explícito ou implícito. Ora, como imaginar uma personagem sem situá-la em determinado lugar? (BORGES FILHO, 2014, p. 185-186).

As situações de desavenças, de opressão, de humilhações e de sofrimentos das personagens são principalmente vivenciadas dentro do espaço reduzido, daquele verdadeiro inferno descrito pelo narrador. Por outro lado, é um espaço de aventuras e de desacato às regras da instituição, como a fuga do colégio, as jogatinas de baralho e dados, a comercialização ou consumo de bebidas alcoólicas e fumo nos momentos de ócio. Trata-se de um antagonismo criado pelo autor, que traz ao filme a audácia das personagens para mostrar a diversão como forma de escape das estritas regras militares.

O filme, ambientado em Lima, tem como espaço principal o colégio. A história literária e fílmica se desenvolve em todos os ambientes, tanto internos como externos do colégio. Os dormitórios, banheiros, sala de aula, corredores, pátios de lazer e de formação, refeitório, campo de treinamento, enfermaria, salas administrativas, parte externa frontal do colégio, parte detrás do colégio, todos os ambientes e lugares dentro e fora do colégio são espaços apresentados no filme.

As ruas e praças da cidade que aparecem no filme são cenários reais que estão no centro de Lima. Aparecem principalmente a praça San Martín, a praça Bolognesi, avenida Colón, uma rua do Distrito (bairro) de Lince, onde se encontra a casa de Teresa. Aparecem também o cinema Metro e o prostíbulo que os alunos frequentam no bairro La Victoria.

A adaptação fílmica consegue retratar com muita fidelidade os espaços relatados no romance, o que confere, ao público de cinema, a impressão de se encontrar diante dos ambientes que viviam os alunos no colégio militar.

Os lugares representados dentro da instituição são cenários com pouquíssima iluminação, com luzes baixas, luzes suaves, paredes sujas e manchadas, com muita sombra sob as personagens nos momentos de escuridão quase total. Nos dormitórios, os alunos conversam baixo quando se escuta o toque de recolher. Não somente os dormitórios, corredores e banheiros são também silenciosos, além de escuros e sujos. Esses ambientes revelam hostilidade, sofrimento e incerteza.

Figura 20 - Cena do filme *La ciudad y los perros*.



Fonte: Jáuregui Sarmiento (2018)

Quando os alunos são apresentados convivendo em seus plantões durante as noites frias na parte externa do colégio, observamos a neblina espessa e muita fumaça de cigarro. Podemos perceber o frio do clima de inverno na instituição que fica próxima à costa marinha da cidade de Lima, por esta razão é coberta de névoa. Na tela, vemos alunos fumando para aquecer-se com o cigarro nas noites frias de névoa enquanto fazem vigia na parte externa do colégio.

Outra sensação ruim de que a adaptação passa é o sofrimento nas celas de castigo. Os alunos indisciplinados são castigados com o encarceramento quando não cumprem as normas. Os espaços são quartos pequenos, frios, obscuros e sem mobília, nos quais o aluno castigado devia meditar sobre a conduta que o fez merecedor de tal castigo.

No filme, podemos perceber a sensação de solidão e sofrimento dos alunos que são castigados e passam a estar neste pequeno quarto, triste, obscuro e frio. Trata-se de

um aspecto muito bem estruturado para o entendimento da obra escrita e adaptada para o cinema, devido a representações de lugares sombrios e de temor.

Deve-se salientar que as investigações do espaço são naturalmente interdisciplinares e que esses estudos proporcionam uma compreensão maior da problemática da espacialidade e, conseqüentemente, dessa categoria na literatura, com o conseqüente oferecimento de pistas teóricas bastante interessantes e que poderão ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário. Nesse interesse revelado pela Teoria da Literatura a respeito do binômio espaço-literatura, surgiram várias linhas de investigação, nem todas ainda exploradas suficientemente pelos pesquisadores. (BORGES FILHO, 2014, p. 184-185).

O espaço destacado nas duas modalidades da obra é o do colégio, pois é onde se passam os principais dramas e acontecimentos do narrador e das outras personagens.

O ambiente restringido do patio (com grades pelos muros do prédio) e todos os espaços que percorremos (o dormitório e o refeitório coletivo, as salas de aula, os corredores, o armazém, os escritórios e as celas de castigos) tem um caráter limitador. Não se trata de um espaço que possamos correr com liberdade, pois está atrelado a uma série de regras copiadas da instituição militar. Na verdade, o Colégio é um quartel em miniatura, dirigido pelos oficiais do exército e seu diretor é um coronel, que tem entre seus objetivos preparar seus estudantes para um futuro militar. (CÁRDENAS, 2014, p. 67, *tradução nossa*)<sup>100</sup>

O espaço do colégio, por ser reduzido, apresenta as condições perfeitas para desenvolver as problemáticas das personagens e das suas relações, limitando a liberdade ao ambiente hostil dos mais veteranos.

Destacaremos alguns espaços da adaptação. O primeiro, o colégio militar, no filme denominado Colégio Militar de Lima. O local parece estar muito próximo ao mar, no bairro *La Perla*. Geograficamente, o prédio é limítrofe ao Oceano Pacífico que banha o litoral limenho. Devido a esta localização, o colégio tem um ambiente úmido e com pouca iluminação noturna. É importante mencionar que a capital no inverno sempre tem um tempo fechado com muita névoa e chuva fina, com clima muito frio.

---

<sup>100</sup>El ambiente restringido del patio (cercado por los muros del edificio) y todos los espacios que recorremos (el dormitorio y el comedor colectivos, las clases, los corredores, el almacén, las oficinas y los calabozos) tienen un carácter limitador. No se trata de un espacio que se pueda recorrer con libertad, pues está sujeto a una serie de reglas copiadas de la institución militar. En realidad, el Colegio es un cuartel en pequeño, manejado por oficiales del ejército y cuyo director es un coronel, que tiene entre sus objetivos preparar a sus estudiantes para un futuro castrense. (CÁRDENAS, 2014, p. 67)

Nos anos anteriores, o inverno só chegava ao dormitório dos cadetes, esgueirando-se pelos vidros quebrados e rachaduras, mas este ano foi agressivo e quase nenhum canto da escola estava livre do vento que, à noite, conseguia penetrar até nos banheiros, dissipam o mau cheiro acumulado durante o dia e destro em sua atmosfera quente. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7, *tradução nossa*)<sup>101</sup>

Neste ambiente acontecem os maiores dramas, enredos e conflitos das personagens do romance. Os ambientes lúgubres mostram o clima tenso que vivem os cadetes: *Carolina Sitnisky ressalta que a visão de Lombardi, com sua abundância de espaços fechados e cenas noturnas, é ainda mais pessimista que a do romance.* (CÁRDENAS, 2014, p. 69, *tradução nossa*)<sup>102</sup>

Há o que se discordar da autora pois, apesar da pouca iluminação nos lugares na obra destacada, percebemos claramente todas as sensações de temor que advém nos alunos de um colégio militar, onde a cada momento podem ser maltratados por colegas ou sofrer roubos noturnos de seus pertences e outros abusos.

Precisamente, os espaços com pouca iluminação que foram representados no filme nos oferecem as imagens misteriosas, sérias, frias e com abuso de poder. Com esse cenário obscuro a adaptação fílmica nos representa a escuridão que precisam enfrentar os novatos, no mundo de incertezas e temores que em qualquer momento podem ser alvo de abusos de parte dos cadetes veteranos, os novatos só veem a luz quando saem na rua, se não foram castigados de ficar sem saída aos fins de semana, os cachorros viriam à cidade que representa a liberdade.

Em outro momento do romance, quase abruptamente, sem avisar, fazendo uso da narrativa atemporal, o autor descreve o bairro de outro personagem, Alberto Fernández, caracterizado como um menino de classe média alta que passa a morar em uma casa ainda maior que a anterior. Novamente, Vargas Llosa retoma as lembranças da sua infância para descrever o lugar onde ele mesmo passou com seus amigos na adolescência e na juventude, denominado *El barrio de Diego Ferré*. Localizado no Distrito *Miraflores*, é considerado bairro nobre da capital. Este espaço foi desconsiderado no filme, no romance ela é bastante descrita como um bairro no qual as amizades se constituem com facilidade

---

<sup>101</sup>En años anteriores, el invierno sólo llegaba al dormitorio de los cadetes, colándose por los vidrios rotos y las rendijas, pero este año era agresivo y casi ningún rincón del colegio se libraba del viento que, en las noches, conseguía penetrar hasta en los baños, disipar la hediondez acumulada durante el día y destruir su atmósfera tibia. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7)

<sup>102</sup>Carolina Sitnisky destaca que la visión de Lombardi, con su abundancia de espacios cerrados y escenas nocturnas, es aún más pesimista que la de la novela. (CÁRDENAS, 2014, p. 69)

quando são crianças porque o jogo de futebol os aproxima.

Foi só quando perceberam a impossibilidade de uma adaptação integral que decidiram trabalhar com um aspecto do romance: aquele que se passa dentro do Colégio Militar, limitando ao mínimo as saídas das personagens - que são apenas três, mais as cenas do dia de manobras - e quase todas do ponto de vista do Poeta, que no filme é o condutor da história, tanto por meio de suas ações quanto de suas reflexões. Aquela oscilação entre a faculdade (os «cães» como são conhecidos os cadetes que entram) e a cidade, que é a chave da estrutura do romance, foi assim suprimida, mas com esta estrutura linear o roteiro ganhou em concisão dramática. (CÁRDENAS, 2014, p. 66, *tradução nossa*)<sup>103</sup>

La Perlita era uma pequena e discreta loja, o lugar externo preferido pelos alunos do colégio onde os cadetes compravam cigarros e bebidas alcoólicas, porém este lugar foi omitido na adaptação fílmica.

No filme, em cenas em que se mostram momentos eróticos do filme, apresenta-se o prostíbulo preferido e muito frequentado pelos alunos. Alberto Fernández, o aluno e poeta, contrata os serviços da prostituta La Pies dorados. Na obra fílmica, é caracterizada usando sapatos de salto alto na cor dourada. Trata-se de uma personagem muito retomada tanto no romance quanto no filme.

Teresa, a menina vizinha de Esclavo, mora em uma casinha simples e antiga de Lince, que é um Distrito antigo em Lima. Alberto Fernández, o poeta, leva um recado de Esclavo para Teresa, avisando que não poderia visitá-la porque estava de castigo. Alberto vai para casa dela uma segunda vez e os dois passeiam pelo distrito de Lince em uma região de casinhas antigas e pequenas. Na adaptação, a casinha de Teresa e as ruas pelas quais passavam eram muito antigas. Percebe-se a humildade da moça e de sua tia, que trabalhava costurando para o sustento.

Dessa forma, os espaços descritos são como os lugares onde os cadetes passam as suas principais vivências, de sobrevivência e de aventuras.

Outros espaços que evidenciam o drama do filme são: a sala onde estava a prova de química, a qual é roubada pelo aluno Cava, apelidado Serrano; a sala de aula onde acontecia a prova, dentro da qual é passada o papel com o gabarito da prova. Esse

---

<sup>103</sup>Fue sólo cuando fueron conscientes de la imposibilidad de una adaptación integral que decidieron trabajar con un aspecto de la novela: aquel que ocurre al interior del Colegio Militar, limitando al mínimo las salidas de los personajes - que son apenas tres, más las escenas del día de maniobras- y casi todas desde el punto de vista del Poeta, que en la película es el conductor del relato, tanto a través de sus acciones como de sus reflexiones en *off*. Quedó así suprimida esa oscilación entre Colegio («perros» tal como se conoce a los cadetes que ingresan) y ciudad, que es la clave de la estructura de la novela, pero con esta estructura lineal el guión ganó en concisión dramática. (CÁRDENAS, 2014, p. 66)

acontecimento tem papel relevante na trama, pois é a partir dele que a turma toda fica de castigo, perdendo a possibilidade de sair do colégio aos finais de semana. Isso desencadeia um novo conflito, pois o aluno Esclavo revela o culpado do roubo, pois havia visto a sombra do aluno Serrano que corria pelo corredor da sala onde foi roubado o exame. Esclavo acusa Serrano ante os superiores e é liberado para sair esse dia. Com esta situação, Jaguar, o líder do grupo *el Círculo*, ao perceber que Esclavo havia delatado o colega que roubou a prova, no treino com armas de fuzil, realizado no campo de treinamento, acerta uma bala na nuca do cadete, que cai ferido de morte. A partir das evidências, se suspeita de Jaguar porque no momento da manobra de armas era ele quem estava atrás de Esclavo.

### **3.4 As personagens literárias e os atores na adaptação**

O diretor realizou o *casting*, escolhendo atores iniciantes na dramaturgia e atuação, ou com experiência em cinema. Os atores eram peruanos, o que permitia que os diálogos se acoplassem muito bem por ser a linguagem informal e a linguagem de militar peruano que se falava no filme.

Vargas Llosa considerou pertinente aceitar a proposta de adaptar no Peru e com atores peruanos porque poderiam usar as gírias e palavras coloquiais de uso entre adolescentes da época. O autor optou que as falas do filme fossem realizadas por atores peruanos inseridos em lugares e paisagens do Peru, em detrimento de outros atores com sotaques diferentes. Llosa evitava o risco de perder a essência da cultura peruana, que realmente desejava manifestar.

É importante pontuar que a linguagem escrita ou textual é diferente da linguagem fílmica. Por isso, o que se realiza no filme é a adaptação das diferenças e de detalhes que existem no romance, assim cria-se a través da arte o que nossa mente não materializa e só se imagina.

O Poeta, como é chamado pelos colegas por escrever cartas amorosas a pedido dos colegas, no romance e no filme, é o protagonista. O personagem analisa e observa os colegas e sua rotina escolar. Reflete sobre toda a problemática que acontece no colégio militar, ademais cria mecanismos de defesa pessoal para sobreviver nesse ambiente de *bullying*. Para ser popular entre todos os estudantes, vende novelas pornô e cartas amorosas para que os que comprem enviem a suas namoradas. Para Cárdenas (2014):

Nesse ambiente hipócrita e corrupto, todos tiveram que se adaptar às regras de sobrevivência, e o Poeta não é exceção, pois vende romances pornográficos e cartas de amor para ganhar dinheiro e fazer com que o deixem em paz. Não devemos esquecer que, apesar de sua amizade com o Escravo, ele não hesita em substituí-lo em seu relacionamento com Teresa. (CÁRDENAS, 2014, p. 68, *tradução nossa*)<sup>104</sup>

Figura 21 - Tentativas de batismo do Jaguar.



Fonte: Encrypted [20--?]

Das atividades como escritor de histórias pornográficas e de cartas de amor para vender aos colegas, o protagonista Alberto Fernández recebeu o apelido de Poeta pelo ator Pablo Serra. Outro personagem é Ricardo Arana ou o Escravo, como era mais conhecido na obra e no filme. O Escravo foi interpretado no filme pelo ator Eduardo Adriansén e representa um adolescente muito submisso, frágil e bobinho, um menino de classe alta e com dinheiro, que representou a submissão e serventia de um aluno assustado e sem caráter. Os colegas, especialmente os integrantes do Círculo, o maltratavam. É importante mencionar a boa escolha do elenco de atores, que soube representar as personagens com tanta facilidade de caracterização,

Um destaque muito importante é a atuação e representação do Jaguar, personagem bem representado e com personalidade definida. A liderança da personagem se manifesta

<sup>104</sup>En este medio hipócrita y corrupto, todos han tenido que adaptarse a reglas de sobrevivencia, y el Poeta no es la excepción, puesto que vende novelitas pornográficas y cartas amorosas para hacerse de dinero y lograr que lo dejen en paz. No hay que olvidar que, pese a su amistad con el Escravo, no duda en sustituirlo en su relación con Teresa. (CÁRDENAS, 2014, p. 68)

rapidamente entre os alunos pelo fato de nunca se deixar zombar como seus companheiros.

Figura 22 - Jaguar e Tenente Gamboa.



Fonte: Arkiv Peru (2015)

As personagens que compõem o *Círculo* são essenciais para o drama do filme. Nesse grupo, encontra-se o aluno que rouba as questões da prova de Química, o aluno Cava ou Serrano como é chamado pejorativamente pelo líder do grupo.

Poeta é o aluno que confessa sua suspeita e culpabiliza o Jaguar tenha atirado no momento de treinamento militar dos alunos causando a morte do seu colega, o aluno Esclavo. O Poeta tira conclusão que o Jaguar atua de forma vingativa porque o Esclavo denunciou ter visto o aluno Cava sair escondido da sala de professores no dia anterior à prova de química. A denúncia do Esclavo não somente ocasionou a expulsão do colégio do aluno Cava, mas também o castigo de toda turma, deixando-a sem a possibilidade de saída no fim de semana. O *Círculo* é descrito por Cárdenas (2014):

Este grupo de cadetes tem uma hierarquia interna: aquela estabelecida pelo círculo comandado por Jaguar (Juan Manuel Ochoa) e formado por Boa (Aristóteles Picho), Rulos (Antonio Vega) e Cava (David Meléndez), que funcionam como uma célula de corrupção e estão encarregados da venda clandestina de cigarros e bebidas alcoólicas, do furto de exames e da tortura dos mais fracos, como o Esclavo. (CÁRDENAS, 2014, p. 67-68, tradução)

*nossa*)<sup>105</sup>

Figura 23 - Momento da expulsão do colégio do aluno Cava.



Fonte: Encrypted [20--?]

Durante toda a novela e filme, o grupo *Círculo* comanda o comércio ilícito de álcool e cigarros no interior da escola, assim como comercializam partes da farda para quem perdeu ou foi roubado. Dessa forma, os alunos desse grupo são apresentados como protagonistas de indisciplina e violência física contra seus colegas, principalmente os mais calados e fracos, com atos de crueldade e de abuso de poder quando são maltratados. Nas palavras de Cárdenas (2014), definimos:

Neste retroceder que termina em frustração: o Jaguar, que quando chega com sua confissão à Gamboa só consegue sua rejeição. Para o Jaguar, em fim, tudo se joga em termos de resistência e desafio a uma autoridade em que não acredita. (CÁRDENAS, 2014, pág. 69, *tradução nossa*)<sup>106</sup>

O tenente Gamboa, interpretado pelo ator Gustavo Bueno, tem papel relevante na

<sup>105</sup>Este grupo de cadetes tiene una jerarquía al interior: la que ha establecido el círculo que comanda el Jaguar (Juan Manuel Ochoa) e integran el Boa (Aristóteles Picho), el Rulos (Antonio Vega) y Cava (David Meléndez), que funcionan como una célula de corrupción y se encargan de la venta clandestina de cigarrillos y licor, del robo de exámenes y de la tortura de os más débiles, como el Esclavo. (CÁRDENAS, 2014, p. 67-68)

<sup>106</sup>En este retroceder que acaba en la frustración: el Jaguar, que cuando acude con su confesión ante Gamboa sólo logra el rechazo de este. Para el Jaguar, finalmente, todo se juega en términos de resistencia y desafío a una autoridad en la que no cree. (CÁRDENAS, 2014, p. 69)

história, como descreve Cárdenas (2014):

Neste espaço fechado a voz de comando é dos militares, em especial o «severo porém, direito» (opina o Poeta) tenente Gamboa, que é uma sorte tê-lode tutor e encarregado da disciplina dos cadetes. O grupo ao qual pertencem o Poeta, o Esclavo e outros é dos alunos de quinto ano, e cada um conta os meses (apenas três) que separam da saída definitiva do Colégio. (CÁRDENAS, 2014, p. 67, *tradução nossa*)<sup>107</sup>

As personagens, independentemente de serem protagonistas ou não, foram bem caracterizadas e representadas no filme. Os pontos de destaques da obra literária e do filme são o roubo da prova de química e a atuação no momento do acidente de morte do Esclavo. Segundo Cárdenas (2014):

O evento traumático da morte do Esclavo atua como gatilho e aguça os dilemas morais. É aqui que o outro protagonista da história, o Tenente Gamboa, aceita intervir a pedido do Poeta. Mas ambos, de formas diferentes, colidem contra a vontade encobrir à instituição. (CÁRDENAS, 2014, p. 68-69, *tradução nossa*)<sup>108</sup>

Por outro lado, todos têm papéis definidos no romance, cada um deles se entrelaça para formar a história de um colégio militar que cobrou uma vítima por vingança, o que ficou muito mais evidente no filme do que na obra literária de Vargas Llosa. No caso do romance, fica a cargo da interpretação do leitor.

Os atores conseguiram caracterizar as personagens, principalmente quanto a exprimir a personalidade, a força e energia dos militares, a fraqueza dos alunos medrosos e a esperteza para sobrevivência dos alunos menos medrosos, outros atores deviam esconder seu medo, atuaram, representando as personagens tentando não entrar em conflito com os demais alunos que dominavam o espaço, porque os espertos mandavam nos mais fracos de caráter, sem entrar em conflito agiam como autodefesa. A personagem do Esclavo, por exemplo, tinha uma personalidade muito submissa. Por isso, praticamente todos abusavam dessa sua fraqueza. Já o personagem do tenente Gamboa, caracterizada pelo ator Gustavo Bueno, que se destacava por sua força bruta, hostilidade e voz de

---

<sup>107</sup>En este espacio cerrado la voz cantante la llevan los militares, en especial el severo pero derecho (dirá el Poeta) teniente Gamboa, que es una suerte de tutor y encargado de disciplina de los cadetes. El grupo al que pertenecen el Poeta, el Esclavo y otros es el de los alumnos de quinto año, y cada uno cuenta los meses (apenas tres) que los separan de la salida definitiva del Colegio. (CÁRDENAS, 2014, p. 67)

<sup>108</sup>El hecho traumático de la muerte del Esclavo actúa como detonador y agudiza los dilemas morales. Es aquí que el otro protagonista de la historia, el teniente Gamboa, accede a intervenir a instancias del Poeta. Pero ambos, de distinta manera, se estrellan contra la voluntad de encubrimiento de la institución. (CÁRDENAS, 2014, p. 68-69)

comando, expressando-se por meio de palavrões a energia típica das ordens dos militares, representa o oposto de Esclavo.

Figura 24 - Reunião do “Círculo” e o sorteio de quem vai roubar a prova de química.



Fonte: Novela La Ciudad y los peros (2007)

Ganha destaque a interpretação do ator Juan Manuel Ochoa que interpreta o Jaguar. Esse personagem enfrenta os veteranos e não se deixa batizar pelos castigos de recebimento no ingresso no colégio militar. Por isso, destaca-se como líder na turma. Lidera o grupinho que comercializa produtos e comanda a turma. Desta forma, ganha o respeito ou temor entre os colegas do colégio. Logo mais, no último ano, quando é acusado de ser autor da morte do colega Esclavo é recluso na cela junto com o acusador, o aluno Alberto Fernández (Poeta). Acontece uma briga entre eles. Jaguar, por ser o antagonista, é um personagem que passa a ter destaque e preferência entre o público leitor e espectador do filme, devido também a sua representação de valente e de anti-herói. Não se deixava submeter às regras de obediência de forma abusiva as quais eram impostas aos cadetes veteranos.

Assim, também o herói, com sede de justiça, faz de tudo para vingar a morte do amigo. O Poeta é a personagem que narra a história de sofrimento pela qual passam todos os alunos novatos, chamados de cachorros. Quando ingressam do batismo de fogo, muitos deles desistem do colégio. O protagonista, ainda que tenha encontrado a declaração de culpa de Jaguar, pouco ou nada pode fazer ante a morte do amigo. Todos os alunos sentem-se incapazes de ir contra as regras da instituição militar, que não admite erros nem escândalos que envolvam seus integrantes.

Figura 25 - Momento que a cadela “Malpapeada” bebe o leite do Esclavo no refeitório.



Fonte: Ibermedia digital (2016)

O ator Eduardo Adrianzén, no papel do Esclavo, foi escolhido pelo diretor Francisco Lombardi por ter um jeito tímido na vida real. O ator estava começando a trabalhar na dramaturgia quando foi convidado para atuar neste papel. Neste papel, destacaram-se sua tranquilidade e paciência para aceitar os abusos, os maus-tratos e as brincadeiras de mau gosto dos outros alunos. No filme, podemos observar as brincadeiras abusivas dos colegas. Uma delas, é realizada em uma cena no refeitório. Os alunos dão um copo de leite para a cachorra Malpapeada, nome traduzido para o português significa mal alimentada.

Em outro momento, quando Adrianzén estava muito tranquilo no pátio, os alunos

tocam fogo na farda dele sem que ele percebesse. O personagem teve sua farda queimada e assustou-se muito. Era seu costume aceitar todas as brincadeiras e obedecer ao líder Jaguar, por isso, seu apelido Esclavo (escravo).

Figura 26 - Ator Eduardo Adrianzén como Ricardo Arana (Esclavo) em *La ciudad y los perros*.



Fonte: Ibermedia digital (2016)

O papel de Gustavo Bueno como o Teniente Gamboa foi muito acertado porque este ator, com sua experiência, inseriu uma frase emblemática e engraçada na adaptação fílmica. No momento de filmar, foi autorizado a incluí-la e ganhou muitos elogios. Essa frase foi inserida na cena da formação dos alunos enquanto os militares passavam a vista por todos eles. Um aluno olha para Gamboa diretamente, sendo a atitude de um subalterno olhar para o militar no momento da formação proibida. Neste momento, Gamboa pronuncia: “*não me olhe cadete, quer uma foto minha pelado?*”<sup>109</sup>. Estas falas levam os alunos e a todo o público que assiste ao riso.

---

<sup>109</sup>“No me mire cadete, quiere que le regale una fotografía mía calato?”

Figura 27 - No momento da formação dos cadetes no pátio com o Tenente Gamboa.



Fonte: Ibermedia digital (2016)

Os dois mundos dos adolescentes se entrelaçam no romance e no filme. Encontram-se em um impasse: seriam cachorros, privados da sua liberdade, ou iriam à cidade, tornando-se livres da opressão.

### **3.5 Autor e diretor em relação à adaptação fílmica**

Na década de 80, havia a ideia do estreito vínculo entre cinema e literatura. Muitas obras literárias eram adaptadas em salas de cinema no mundo todo. Porém, encontramos escassa bibliografia sobre esta dualidade, poucos escreviam sobre uma teoria que explicasse esta dupla de sucesso. Para a professora Giovanna Pollarolo (2019):

Não foi difícil para mim escolher o tema da minha pesquisa para o bacharelado em literatura no final dos anos 1980. Naquela época, eu estava muito interessada na relação entre cinema e literatura, mais precisamente no problema das adaptações que, a propósito, ele acreditava ser o único elo entre

os dois. Desde que *La ciudad y los perros* (1985) foi lançado alguns anos antes, estudar a ligação entre o romance de Mario Vargas Llosa, o filme de Francisco Lombardi e o roteiro do poeta José Watanabe parecia uma proposta sólida e coerente. (POLLAROLO, 2019, p. 11, *tradução nossa*)<sup>110</sup>

Foram as memórias da leitura na adolescência e a experiência de ter assistido ao filme na idade adulta que nos levaram a estudar essa obra literária e sua adaptação fílmica. Buscamos compreender o que se perde de conteúdo e como e para que são necessárias estas mudanças no filme. Sobre essas alterações realizadas na adaptação, Pollarolo (2019) comenta:

Quando ambos os diretores se referem ao tema das adaptações, eles dão conta de uma "teoria" amplamente aceita e repetida por muitos críticos, cinéfilos e estudiosos. De acordo com essa "teoria", existem dois tipos de romances: as "obras-primas" e os romances "populares" pertencentes ao domínio da "literatura estritamente recreativa". Os primeiros, precisamente porque são «obras-primas», «encontraram a sua forma perfeita, a sua forma definitiva» (Truffaut, 1974, p. 58) e, por isso, não só não se pode contar-se «de modo cinematográfico» mas fazê-lo, especifica Hitchcock, "seria apropriar-se do trabalho de outro". (POLLAROLO, 2019, p. 13, *tradução nossa*)<sup>111</sup>

Assim, podemos deduzir que uma boa adaptação fílmica será aquela que produza os mesmos sentimentos, similares sensações da mensagem que o romance nos transmite na leitura. Embora se percam os elementos de nossa imaginação, o filme nos produz o efeito e o sentimento parecidos ou iguais. Podemos sentir empatia em relação às personagens, concordar e/ou discordar de suas ações e atitudes, concordar com o acontecido ou discordar dele, enfim muitos outros efeitos, Pollarolo (2019) lembra as palavras de Pere Gimferrer – 2012, do livro *Cine y literatura sobre adaptación: una adaptación genuína será aquella que «por los propios medios: –a imagen-, o cinema llegue a producir no espectador um efeito análogo ao que mediante o material verbal –a*

---

<sup>110</sup>No me costó ningún trabajo elegir el tema de mi investigación para optar por el grado de bachiller en Literatura a finales de la década de 1980. Por entonces, estaba muy interesada en la relación entre el cine y la literatura, más precisamente en el problema de las adaptaciones que, por cierto, creía que era el único vínculo entre ambos. Como algunos años atrás se había estrenado *La ciudad y los perros* (1985), estudiar el nexo entre la novela de Mario Vargas Llosa, la película de Francisco Lombardi y el guion escrito por el poeta José Watanabe aparecía como una propuesta sólida y coherente. (POLLAROLO, 2019, p. 11)

<sup>111</sup>Cuando ambos directores se refieren al tema de las adaptaciones, dan cuenta de una «teoría» ampliamente aceptada y repetida por muchísimos críticos, cinéfilos y estudiosos. De acuerdo con esta «teoría», existen dos clases de novelas: las «obras maestras», y las novelas «populares» pertenecientes al ámbito de la «literatura estrictamente recreativa». Las primeras, justamente por ser «obras maestras», «han encontrado su forma perfecta, su forma definitiva» (Truffaut, 1974, p. 58) y, por lo tanto, no solo no pueden contarse «de una manera cinematográfica» pues hacerlo, precisa Hitchcock, «sería apropiarse de la obra de otro». (POLLAROLO, 2019, p. 13)

*palavra- produz o romance no leitor.* (POLLAROLO, 2019, p. 15, tradução nossa)<sup>112</sup>

O filme apresenta uma história linear, muito diferente do romance, que tem mudanças de tempo. Foram retiradas também as partes onde as personagens recordam de suas famílias e de suas memórias de infância. No livro, o escritor conta a história de alguns alunos fazendo referência às lembranças de sua própria infância enquanto, no filme, somente são consideradas as vivências dos alunos no colégio, sem levar em consideração as histórias de bairro ou familiares: *Essa oscilação entre colégio ("cães", como são conhecidos os cadetes que entram) e cidade, que é a chave da estrutura do romance, foi assim suprimida, mas com essa estrutura linear o roteiro ganhou em concisão dramática.* (CÁRDENAS, 2014, p. 66, tradução nossa)<sup>113</sup>

Uma das primeiras e mais importantes mudanças que o diretor realizou no filme é ter representado mais cenas dentro do colégio, quebrando a dicotomia *perros e ciudad* (ou novatos e cidade). O título do romance utiliza a linguagem figurada, pois em **A cidade e os cachorros**, o segundo substantivo refere-se a uma gíria que define os alunos novatos do colégio militar.

Para Borges Filho (2014):

No cinema, o narrador, em qualquer plano utilizado, poderá colocar em cena as principais temporalidades: a ação das personagens ou a época ou o tempo meteorológico, juntamente com o espaço, seja esse espaço a natureza, seja o cenário, o espaço construído pelo homem. Essa é uma das grandes diferenças entre a constituição do espaço no cinema e no texto literário. (BORGES FILHO, 2014, p. 189).

Sendo uma das melhores adaptações fílmicas de romance, há quem afirme que *La ciudad y los perros* foi escrita para ser filme. Porém, inicialmente, para o diretor Lombardi, não foi tão simples, pois era exigido um alto custo para se realizarem as gravações em muitos lugares e espaços literários que recriassem a história. Além disso, a técnica narrativa da obra de Vargas Llosa dificultava a criação cronológica de uma história. Assim, Cárdenas (2014) comenta:

---

<sup>112</sup>«una adaptación genuina será aquella que «por los medio que le son propios – la imagen -, el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal – la palabra - produce la novela en el lector». (POLLAROLO, 2019, p. 15)

<sup>113</sup>Quedó así suprimida esa oscilación entre Colegio («perros», tal como se conoce a los cadetes que ingresan) y ciudad, que es la clave de la estructura de la novela, pero con esta estructura lineal el guion ganó en concisión dramática. (CÁRDENAS, 2014, p. 66)

Foi somente quando perceberam a impossibilidade de uma adaptação abrangente que decidiram trabalhar com um aspecto do romance: aquele que se passa dentro do Colégio Militar, limitando ao mínimo as saídas das personagens – que são apenas três, mais as cenas do dia das manobras - e quase todas do ponto de vista do Poeta. Que no filme ele é o condutor da história, tanto por meio de suas ações quanto de suas reflexões em *off*. (CÁRDENAS, 2014, p. 66, *tradução nossa*)<sup>114</sup>

O diretor Francisco Lombardi teve o cuidado necessário na adaptação do romance para não parecer uma denúncia antimilitar. Buscava, assim, afastar-se da rejeição generalizada que a obra de Vargas Llosa teve nos colégios militares. Por Vargas Llosa ter sido um ex-aluno do colégio militar, alguns diretores de escola se queixavam ao dizer que não podia escrever essa ficção sobre a sua alma mater. Na opinião de Federico de Cárdenas (2014):

Embora na configuração dos três filmes existam elementos para formular um cinema de denúncia panfletária sobre a rigidez e verticalismo da instituição militar -dois têm a ver com o exército peruano, o resto com a polícia- esse risco foi evitado pela riqueza da abordagem de Lombardi ao adaptar o romance excepcional de Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros* foi transformado em filme, como assinala Ricardo Bedoya «...transformado em um cotejo de lealdades e convicções, na história de uma investigação moral, na exposição de conflitos ligados à revelação de um fato oculto: o assassinato de um cadete...». (CÁRDENAS, 2014, p. 63-64, *tradução nossa*)<sup>115</sup>

O filme apresenta cenários criados de acordo à atuação das personagens. As falas, os diálogos são condizentes com os cenários e buscam alinhar-se à percepção dos lugares descrita por Vargas Llosa. Isto nos ajuda a compreender melhor as situações no filme. No romance, o autor descreve-nos os lugares, os espaços literários, de forma a detalhar o tamanho, as formas, a iluminação. Em alguns casos, descreve-se a ação que decorre durante o dia ou à noite. Assim, ao lermos, somos capazes de imaginar os lugares onde

---

<sup>114</sup>Fue solo cuando fueron conscientes de la imposibilidad de una adaptación integral que decidieron trabajar con un aspecto de la novela: aquel que ocurre al interior del Colegio Militar, limitando al mínimo las salidas de los personajes –que son apenas tres, más las escenas del día de maniobras- y casi todas desde el punto de vista del Poeta. Que en la película es el conductor del relato, tanto a través de sus acciones como de sus reflexiones en *off*. (CÁRDENAS, 2014, p. 66)

<sup>115</sup>Si bien en la configuración de las tres películas hay elementos para formular un cine de denuncia panfletaria con respecto a la rigidez y verticalismo de la institución castrense –dos tienen que ver con el ejército peruano, la restante con la policía- este riesgo fue evitado por la riqueza del planteamiento de Lombardi a la hora de adaptar la excepcional novela de Mario Vargas Llosa. *La ciudad y los perros* fue llevada al cine, como bien señala Ricardo Bedoya, «...transformada en un cotejo de lealtades y convicciones, en la historia de una pesquisa moral, en la exposición de conflictos vinculados con la revelación de un hecho oculto: el asesinato de un cadete...». (CÁRDENAS, 2014, p. 63-64)

se passam as ações. Nesse sentido, consideramos pertinente a elucidação de Borges Filho (2014):

Em relação ao espaço, a teoria cinematográfica percebeu, desde o início, a dificuldade de transpor um espaço tridimensional para um espaço bidimensional. Aqui há uma diferença crucial entre literatura e cinema. No cinema, vemos a imagem, na literatura, temos de imaginar. No caso do cinema, a tela, no caso da literatura, a letra. Entre a letra (significante) e a imagem (significado) existe a imaginação, no caso da literatura. No cinema, não há necessidade de imaginação, pois estamos vendo as imagens diretamente [...]. Na sétima arte, o olhar é predominante na captação da cena. Nós não imaginamos as ações, nós as vemos. Enquanto o cinema aciona um sentido físico: o olhar, a literatura aciona outro tipo de capacidade a imaginação. Por isso que a bi e a tridimensionalidade são encaradas de maneiras diferentes nessas duas artes. (BORGES FILHO, 2014, p. 192-193).

Essa adaptação fílmica cumpre o papel de enfatizar, mediante os recursos do cinema, o que Vargas Llosa nos transmitia na obra. Trata-se de imagens, iluminação, pouca ou quase nenhuma luz, efeitos de contraste de sombras em lugares obscuros, música e sonorização, ênfases na corneta militar para os avisos de acordar e horários de formar e ir para formação. Isso ocorre com a música e sonorização dos espaços nas ruas e no prostíbulo.

O diretor Francisco Lombardi seguiu uma linha característica como afirma Cárdenas (2014):

A dramaturgia lombardiana, acostumada a lidar com questões polêmicas, nunca carrega a tinta, mas opta pela abordagem moral, que permite o tratamento metafórico a que o cineasta gosta; ou seja, prefere um universo de dúvidas e claro-escuro em que as personagens amadurecem suas convicções diante das situações líquidas e subordinadas à demonstração de uma tese. (CÁRDENAS, 2014, p. 68, *tradução nossa*)<sup>116</sup>

Basicamente, Lombardi realizou, na adaptação fílmica, algumas marcantes mudanças em relação à obra literária.

A primeira, diferente do texto, é a sequência linear e cronológica da história principal, com passagens do pensamento e as recordações da memória do poeta, que se torna o principal narrador no filme. A segunda mudança é o relacionamento de Teresa, principal personagem feminino, que, no romance, tem relacionamento amoroso com três

---

<sup>116</sup>La dramaturgia lombardiana, acostumbrada a tratar temas polémicos, nunca carga las tintas, sino que elige el acercamiento moral, que le permite el tratamiento metafórico al que el cineasta es afecto; es decir, prefiere un universo de dudas y claroscuros en el que los personajes maduren sus convicciones antes que las situaciones netas y subordinadas a la demostración de una tesis. (CÁRDENAS, 2014, p. 68)

personagens e, no filme, somente com dois: o Poeta e o Escravo. A terceira mudança, refere-se à atuação da personagem Poeta no prostíbulo, cena que aparece apenas no final do filme, em contrapartida no romance, encontra-se no início.

Podemos afirmar que as adaptações de obras literárias têm um papel fundamental, pois, em muitos casos, é, por meio da sedução das imagens reproduzidas nos filmes, que o público sai do cinema em busca da leitura do livro. Não queremos dizer que devemos assistir ao filme em busca de avaliar sua fidelidade ao livro, pensando que assim poderia se tratar de uma boa adaptação. Trata-se de dois gêneros diferentes que se apreciam como duas obras distintas uma da outra, conforme afirma Pollarolo (2019):

Houve quem afirmasse que comparar um romance com um filme para determinar qual é melhor era tão absurdo quanto afirmar que uma escultura é inferior, ou superior, a uma peça musical. (POLLAROLO, 2019, p. 18, *tradução nossa*)<sup>117</sup>

O estudo das adaptações vai além das comparações, ainda que o público cinéfilo e, às vezes, o público leitor tenha a tendência a comparar a literatura e a sétima arte. Em nossa percepção, por outro lado, deveriam ser analisados se os pontos-chaves, ou fortes, do romance foram tocados e transpostos para o filme, e, se no filme, são apresentados com a mesma intensidade.

Pollarolo (2019) comenta a sua forma de pensar sobre o estudo da adaptação de *La ciudad y los perros* e as opiniões sobre os filmes adaptados nos anos oitenta:

[...] meu estudo deveria consistir em verificar quão «genuína» era a adaptação do romance de Mario Vargas Llosa, cujo lugar no cânone literário ninguém contestava; e investigar se seus efeitos sobre o espectador foram análogos aos que causou nos leitores.

Também no campo literário dos anos 1980, ainda prevalecia o velho desprezo pelas adaptações, muitas vezes acusado de "banalizar" as grandes obras da "literatura universal"; "vulgarizá-los", até mesmo "saqueá-los", sempre em nome de interesses econômicos. (POLLAROLO, 2019, p. 15, *tradução nossa*)<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup>Había quienes afirmaban que comparar un romance con una película para determinar cuál es mejor era tan absurdo como sostener que una escultura es inferior, o superior, a una pieza musical. (POLLAROLO, 2019, p. 18)

<sup>118</sup>[...] mi estudio debería consistir en comprobar cuán «genuina» era la adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa, cuya ubicación en el canon literario nadie discutía; e investigar si sus efectos en el espectador eran análogos a los que había causado en los lectores.

También en el ámbito literario de los años ochenta predominaba aún el viejo menosprecio a las adaptaciones, acusadas con frecuencia de «banalizar» las grandes obras de la «literatura universal»;

Figura 28 – Equipe de filmagem de *La ciudad y los perros*.



Fonte: Arkiv Peru (2015)

Quando a adaptação está sujeita à fidelidade ou à traição é outro ponto a destacar na análise. Tanto as aproximações como os distanciamentos entre a obra fílmica e a literária valorizam cada uma das obras. Por isso, muitos literatos ou críticos de cinema, especialmente os peruanos, afirmam e reafirmam que *La ciudad y los perros* é uma excelente adaptação fílmica, sem perder a essência, sem traições nem fidelidade. Na medida certa, o filme deixa de apresentar alguns pontos, mas coloca em destaque apenas o que seria mais relevante do romance. Trata-se de uma dose correta que o leva a ser considerado um excelente filme tanto quanto foi e sempre será o romance. As duas obras, romance e filme, conseguem deixar o público com a mesma dúvida: quem matou o Esclavo, foi mesmo o Jaguar?

Ante estes conceitos Pollarolo (2019) apresenta os seguintes questionamentos:

---

«vulgarizarlas», hasta «saquearlas» siempre en nombre de intereses económicos. (POLLAROLO, 2019, p. 15)

[...] surge a exigência de «fidelidade» e o termo «traição» para julgar o filme por não ser como imaginávamos. E é, sem dúvida, um sentimento respeitável e compreensível - mas como princípio metodológico exclusivo para o estudo das adaptações - insuficiente e altamente questionável. Um filme deve ser fiel a quê?, ele se pergunta: ao enredo? à “essência” do romance? Na verdade, um romance gera inúmeras leituras. Por que supor que tudo é dito de uma vez por todas? (POLLAROLO, 2019, p. 20, *tradução nossa*)<sup>119</sup>

As cenas do colégio são apresentadas em um espaço real e cronológico do filme, as áreas externas e internas do Colégio Militar. No romance, o nome verdadeiro do espaço é *Colégio Militar Leoncio Prado*, enquanto no filme é denominado *Colégio Militar de Lima*. Alberto Fernández e Ricardo Arana estão de guarda de turno (na linguagem do colégio militar no romance chamam-se imaginárias). Eles conversam sobre o implacável frio e neblina de um dia normal de inverno limenho. Neste instante, Alberto tem um momento de lembrança do batismo de novato. São amargas lembranças dos piores e mais cruéis momentos de castigos infra-humanos, que vivenciaram as personagens. Estas lembranças são exibidas em uma segunda cena.

A segunda cena corresponde ao momento de “batismo” dos novatos do colégio, chamados de *perros*. Os alunos novatos ou *perros* estão sendo castigados, literalmente tratados como animais. São obrigados a simularem comportamento de cachorro, inclusive como fêmea e macho. Lambem-se e cheiram-se mutuamente diante dos comandos e, sobretudo, das gargalhadas maldosas dos alunos do quarto ano. Esta, também, corresponde à cena em que o personagem Jaguar (outro novato/*perro*) dá golpes nos alunos que queriam agredi-lo ou “batizá-lo”.

Ao mesmo tempo em que a cena apresenta as lembranças de Alberto Fernández também mostra os diálogos das personagens. Alberto relata que o colega que se apelidou Jaguar era aparentemente maior do que os outros e o mais rebelde. Recorda-se que Jaguar foi o único a não se deixar batizar pelos alunos do quarto ano. Mostrando sua força e liderança na turma, Jaguar criou e comandou o “Círculo”, nome do grupinho de alunos que se encarregavam da comercialização de cigarros e de álcool no colégio, ademais das brincadeiras e maus-tratos aos outros colegas, revelando que sua liderança causava temor

---

<sup>119</sup>[...] surge la exigencia de «fidelidad» y el término «traición» para juzgar a la película por no ser como habíamos imaginado. Y se trata, sin duda, de un sentimiento respetable y comprensible –pero como principio metodológico exclusivo para el estudio de las adaptaciones-, insuficiente además de altamente cuestionable. ¿Una película debe ser fiel a qué?, se pregunta: ¿al argumento?, ¿a la «esencia» de la novela? En realidad, una novela genera infinidad de lecturas. ¿Por qué asumir que todo está dicho de una vez y para siempre? (POLLAROLO, 2019, p. 20)

nos alunos.

Enquanto as lembranças de Alberto quando era novato (*perro*) continuam a aparecer em cena, o personagem manifesta que precisa da ajuda de Jaguar. Solicita que lhe passe as respostas da prova de química que seria realizada em breve. O pensamento narrado na cena nos informa que faltam três meses para acabar o ano escolar, o que corresponde ao mês de setembro.

Em outra cena do filme, Alberto Fernández, enquanto relaxa em sua cama, narra o pensamento que teve na primeira noite no colégio militar. Lembra-se, principalmente, que o Jaguar foi idolatrado por seus seguidores, os três alunos que compunham junto com ele o *Círculo*. Esse personagem era admirado pelos colegas de turma por não se deixar “batizar” nem maltratar por ninguém.

O grupo comandado por Jaguar era formado por mais três alunos, o Cava, apelidado de “Serrano”, o “Boa” e o “Rulos”, cujos nomes verdadeiros são pouco referenciados na obra, igualmente o Jaguar. Os quatro se encontravam reunidos no banheiro, sorteando quem dos três do *Círculo* entraria na sala de cópias para roubar as respostas da prova de química. No filme, Jaguar tira a sorte para os três do *Círculo* com um dado.

No romance, esta cena corresponde às primeiras linhas. Consideramos que foi muito bem realizada pela adaptação ao representar as personagens e, sobretudo, ao transmitir a personalidade que cada ator inseriu na personagem que representou.

-“Cuatro”, disse o Jaguar.

Os rostos suavizavam-se no brilho vacilante que o globo de luz infundia na sala através das poucas partículas limpas de vidro: o perigo desaparecera para todos, menos para Porfirio Cava. Os dados estavam parados, marcados três e um, sua brancura contrastando com o chão sujo.

“Cuatro”, repetiu o Jaguar. Quem?

“Eu,” Cava murmurou, “eu disse cuatro.” (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7, *tradução nossa*)<sup>120</sup>

O Jaguar, na cena, dá conselhos a Cava para que realize com exatidão sua entrada pela janela à sala de cópias e para que consiga roubar tranquilamente as questões da prova de química que todos os alunos iriam responder no dia seguinte.

---

<sup>120</sup>- Cuatro – dijo el Jaguar

Los rostros se suavizaron en el resplandor vacilante que el globo de luz infundía 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 –repetió el Jaguar-. ¿Quién?

- Yo –murmuró Cava – Dije cuatro. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 7)

No filme, na cena em que Cava se aproxima da sala de professores, aparece um animal da família dos camelídeos, típico do Peru, exatamente das regiões de altura e frio, uma vicunha, que no momento que percebe o intruso, assusta-se. Com o grito do animal, Ricardo Arana que fazia plantão de vigilância confirma que tem alguém andando pelo pátio. No romance, o escritor nos narra a presença de uma vicunha andando no pátio, mas, Cava espanta-a com um: sai fora! Encolerizado. Ainda na obra literária, Cava se questiona sobre a permanência do *auquenido* (camelídeo típico dos Andes peruanos, como as lhamas, alpacas, guanacos e vicunhas) no andar térreo e em clima tão diferente e inapropriado para sua espécie.

Ao chegar à sala de cópias, Cava recorda-se das indicações que Jaguar lhe havia feito e realiza o plano conforme o combinado: no filme, Cava retira o vidro frouxo e deixa-o ao lado enquanto no romance o vidro é colocado no chão. No filme este detalhe ajuda a entender que o vidro cai e desta forma fere a mão do aluno.

Cava copia as perguntas da prova em um caderno de anotações e abandona a sala, com cuidado para não fazer barulho. Esta parte, fundamental no romance, teve uma excelente adaptação no filme. Conseguiu captar a alma da obra. Foi representada em detalhes, filmados com precisão e enfocados para se perceber o medo de Cava, o silêncio, a escuridão do lugar, as sombras. Esses elementos filmados expressaram o conjunto de ações e sentimentos que Vargas Llosa descreveu detalhadamente no romance, o que nos indica que o autor literário possivelmente a escreveu pensando na realização de uma futura obra fílmica.

A produção desta cena foi bem trabalhada pelo diretor, pois ajuda a entender astúcia e valentia do aluno Cava que obedece às ordens do líder Jaguar, no romance cria uma cena também detalhada e valorosa criando o enredo principal, momento auge que desenrola o romance para mostrar o desafio que o aluno tem de desobediência e que sem pensar nas consequências paga com sua expulsão do colégio, mesmo assim não delata os autores intelectuais do ato.

Na cena em que Ricardo Arana substitui o Jaguar na guarda externa no colégio, no meio do frio e neblina, aparece Alberto Fernández que tinha a função de guarda noturna. Ao encontrar a Ricardo Arana, descobre que foi obrigado a substituir o Jaguar. Nesse momento, produz-se um diálogo que aborda a forma de dominação que todos da turma e, em especial o *Círculo*, têm sobre Arana e que o apelido Esclavo (escravo) deve-se à sua submissão aos seus companheiros.

Os diálogos entre os dois personagens são bastante próximos no romance e no

filme, ainda que na obra fílmica sejam mais curtos e tenham a ajuda da atuação dos atores, pois a personagem Ricardo Arana, apelidado o Escravo, possui um tom de voz que releva sua timidez e Alberto Fernández tem uma personalidade mais definida. Conforme o romance de Vargas Llosa (2017):

– Por que você é tão boiola? Alberto diz. Você não tem vergonha de dar a vez do Jaguar?  
 –Eu faço o que eu quero –responde o Escravo – Isso importa para você?  
 "Ele te trata como um escravo", diz Alberto. Todo mundo te trata como um escravo, que diabos...  
 –Você é como o cachorro dele – Alberto diz –Ele te ferrou...  
 –Mas você não luta muito – diz o "Escravo" –. E ainda assim eles não te ferram.  
 –Eu finjo ser louco, [...]. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 14, *tradução nossa*)<sup>121</sup>

O personagem Ricardo Arana complementa o desempenho de seu papel de submissão ao chorar no momento da conversa com seu amigo Alberto Fernández. No romance, o diálogo ocorre de maneira muito similar e Escravo também chora quando eles conversam:

O escravo não responde, mas segundos depois Alberto sente um braço junto à barriga. Ele toca a mão do outro, que está segurando um pacote quase cheio. Ele pega um cigarro, coloca entre os lábios, com a ponta da língua tocando a superfície compacta e pungente. Ele acende um fósforo e aproxima a chama ao rosto do "Escravo", que se agita suavemente na pequena gruta formada por suas mãos.  
 - Por que diabos você está chorando? – Alberto diz, enquanto abre as mãos e larga o palito –. Eu vou queimar, porra.  
 Ele acende outro fósforo e acende o cigarro. Ele inala a fumaça e a expele pela boca e nariz.  
 – O que aconteceu? – Pergunta.  
 – Nada...  
 – O que eles fizeram com você? Alberto diz. Você nunca deve chorar, cara.  
 – Meu blazer – diz o "Escravo" –. Eles me ferraram. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 15, *tradução nossa*)<sup>122</sup>

<sup>121</sup>– ¿Por qué eres tan rosquete? – dice Alberto –. ¿No te da vergüenza hacerle su turno al Jaguar?

– Yo hago lo que quiero – responde el Escravo – ¿A ti te importa?

– Te trata como un esclavo – dice Alberto –. Todos te tratan como a un esclavo, qué caray...

– Tú eres como su perro – dice Alberto – A ti te ha fregado...

– Pero tú no peleas mucho – dice el "Escravo" –. Y sin embargo no te friegan.

– Yo me hago el loco, [...]. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 14)

<sup>122</sup>El esclavo no responde, pero segundos después Alberto siente un brazo junto a su estómago. Toca la mano del otro, que sostiene un paquete casi lleno. Saca un cigarrillo, lo pone entre sus labios, con la punta de la lengua toca la superficie compacta y picante. Enciende un fósforo y aproxima al rostro del "Escravo" la llama, que se agita suavemente en la pequeña gruta que forman sus manos.

–¿De qué mierda estás llorando? – dice Alberto, a la vez que abre las manos y deja caer el fósforo –. Me voy a quemar, maldita sea.

Prende otro fósforo y enciende su cigarrillo. Aspira el humo y lo arroja por la boca y la nariz.

– ¿Qué te pasa? –pregunta.

– Nada...

– ¿Qué te han hecho? – dice Alberto –. No hay que llorar nunca, hombre.

Os diálogos são transferidos de maneira quase exata para o filme. Porém, no filme, são mais claros, explicativos e breves, caracterizados pela emoção inserida pelos jovens atores.

A cena em que o aluno Cava sai da sala de reprografia após ter copiado as questões da prova de química é escura e sombria.

Nesta cena, Alberto ajuda Ricardo, pois estava comovido por seu amigo ter chorado porque lhe haviam roubado o paletó da farda. Assim, decide ajudá-lo a encontrar outro buscando nos armários dos novatos, que, naquele momento, estavam dormindo. Seu objetivo era encontrar um uniforme para que não fosse castigado e pudesse sair no fim de semana. Eles forçam armários nos dormitórios dos *perros* até encontrar o blazer.

No filme, após o roubo do uniforme, Alberto e Ricardo caminham pelos corredores do colégio e dialogam. Ricardo confessa que gostava de uma menina e revela que pretendia levá-la ao cinema para declarar o seu amor.

No romance, os diálogos referem-se ao roubo e ao que ambos estavam precisando. Alberto revela precisar de ajuda na prova de química e Ricardo confessa seu interesse em uma menina. Além disso, solicita cartas de amor a seu amigo em pagamento pelo empréstimo de vinte soles (correspondente a vinte reais aproximadamente). No romance, o diálogo é o seguinte:

–Obrigado -diz o "Escravo"...

–Faço para me divertir – diz Alberto. E acrescenta rapidamente: Você tem as perguntas do exame? Eu não sei um pingão de química.

"Não", diz o Escravo. Mas o Círculo deve tê-lo. Um tempo atrás Cava saiu e foi para as salas de aula. Eles devem estar resolvendo as questões.

–Não tenho dinheiro. O Jaguar é um ladrão.

–Quer que eu te empreste? – diz o "escravo"

–Você tem dinheiro?

–Um pouco.

–Você pode me emprestar vinte soles?

–Vinte soles, sim.

Alberto dá-lhe um tapinha no ombro. Ele diz:

– Incrível incrível. Eu estava sem dinheiro. Se quiser, posso pagar-lhe com pequenos romances.

"Não", diz o "Escravo". Ele baixou os olhos. Melhor cartinhas.

–Você tem namorada? Tem?

– Ainda não tenho – diz o escravo –. Mas vou ter. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 16, *tradução nossa*)<sup>123</sup>

---

– Mi sacón – dice el "Esclavo" –. Me han fregado la salida. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 15)

<sup>123</sup>–Gracias –dice el "Esclavo"...

Na cena de um banheiro insalubre dos alunos, com fotos de mulheres seminuas nas paredes, Cava encontra Jaguar que o espera após o roubo das questões da prova. O diálogo entre eles é bastante similar no romance e no filme:

– Quebrei a janela – disse, sem alçar a voz...  
 "Serrano", o Jaguar murmurou lentamente. Você tinha que ser Serrano. Se eles nos descobrem, eu juro  
 "Eu não sou um miserável, Jaguar," Cava murmurou. Se eles descobrem, eu pago por mim mesmo e pronto.  
 O Jaguar o olhou de cima a baixo. Riu.  
 "Covarde Serrano", disse ele. Você se urinou de medo. Olhe para suas calças.  
 (VARGAS LLOSA, 2017, p. 9, *tradução nossa*).<sup>124</sup>

No filme esta cena é bastante forte para Cava, pois a última manifestação de Jaguar foi: *Serrano maricón, mírate los pantalones... te has orinado de miedo* ("Covarde Serrano", disse ele. Você se urinou de medo. Olhe para suas calças). Jaguar sorri, pois Porfirio Cava de fato havia urinado nas calças.

É importante pontuar que no filme, a expressão "covarde" é substituída por *maricón* por ser uma gíria da fala limenha mais popular, predominantemente na linguagem coloquial masculina e jovem.

Como sabemos, Vargas Llosa sempre faz uso de "peruanismos" e expressões culturais peruanas. No caso da adaptação, o diretor Francisco Lombardi dá maior ênfase no uso de expressões ainda mais coloquiais, utilizando comumente o léxico popular da

---

–Lo hago para divertirme –dice Alberto. Y añade, rápido–: ¿Tienes las preguntas del examen? No sé ni jota de Química.  
 –No –dice el Esclavo–. Pero el Círculo lo debe tener. Hace un rato salió Cava y fue hacia las aulas. Deben estar resolviendo las preguntas.  
 –No tengo plata. El Jaguar es un ladrón.  
 –¿Quieres que te preste? –dice el "Esclavo"  
 –¿Tienes plata?  
 –Un poco.  
 –¿Puedes prestarme veinte soles?  
 –Veinte soles, sí.  
 Alberto le da una palmada en el hombro. Dice:  
 –Formidable, formidable. Estaba sin un centavo. Si quieres, te puedo pagar con novelitas.  
 –No –dice el "Esclavo". Ha bajado los ojos–. Mas bien cartas.  
 –¿Tienes enamorada? ¿Tú?  
 –Todavía no tengo –dice el esclavo –Pero quizás tenga. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 16)

<sup>124</sup>–Rompí un vidrio –dice, sin alzar la voz...

–Serrano –murmuró o Jaguar despacio–. Tenías que ser serrano. Si nos pegan, te juro...  
 –No soy un desgraciado, Jaguar –murmuró Cava-. Si nos chapán, pago solo y ya está.  
 El Jaguar lo miró de arriba abajo. Serió.  
 –Serrano cobarde –dijo–. Te has orinado de miedo. Mírate los pantalones. (VARGAS LLOSA, 2017, p. 9)

cidade capital, o que facilitaria o entendimento da linguagem fílmica.

Na volta de sua guarda, Alberto conversa com Boa, que dorme com a cachorra de nome *Malpapeada*, uma gíria peruana que significa “mal alimentada”. O fato de Boa dormir com a cadela deixa subentendido que praticava a zoofilia, como é descrito no romance. No filme, essa questão também fica implícita por meio das palavras de Alberto quando afirma que o Boa e a cadela não podem dormir se não estão juntos. Na cena, Alberto acorda o Boa porque ele deveria fazer a guarda. Em seguida, conversam sobre as suas preocupações em relação à prova de química.

Na narrativa de Llosa, o pensamento da personagem Ricardo Arana é apresentado. Quando era muito jovem, descreve o que vê na sua longa viagem de ônibus pelo litoral, desde o interior até a capital do Peru. Como todo jovem, tem muitas ilusões, uma delas é a de conhecer pela primeira vez a capital, as montanhas, os povoados, os vales e os campos de cultivo de algodão. Este espaço descrito mistura-se ao sentimento de perda que lhe sobrevém por sua vinda para capital, pois havia deixado os familiares maternos no interior. Esta parte é autobiográfica, pois Vargas Llosa e sua mãe passaram a viver juntos com o pai dele, depois de muitos anos separados. Esse espaço literário, porém, foi desconsiderado na adaptação fílmica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nem todos os romances considerados de qualidade são adaptados para o cinema com a devida propriedade. Porém, consideramos que nesse caso, a adaptação fílmica é tão boa quanto a obra literária. Defendemos que isto ocorre devido ao diretor ter colocado a alma da obra no filme: as personagens bem caracterizadas e os mesmos espaços descritos por Vargas Llosa, o que nos transmite a mesma mensagem que o escritor nos comunica na leitura do livro. Ainda podemos considerar que se deve também levar em conta o olhar discreto do romancista nas filmagens e na revisão final do roteiro feita por ele. A parceria de dois profissionais é que criou duas obras de arte a fílmica e a literária respectivamente.

Finalmente, podemos resumir os capítulos, como no primeiro que denominamos *A realidade*. Nesse capítulo, são explanadas as vivências que o escritor teve na infância, as tristes recordações de seu pai violento, sua fuga como forma de evitar o sofrimento, as leituras e a ida ao colégio militar, estas recordações se misturam nas personagens da ficção, as vezes submisso como o Escravo, às vezes o trovador, como acontece com a personagem Alberto Fernández, o Poeta.

O Colégio Militar Leoncio Prado, espaço da realidade transportado à ficção, embora o tenha levado a conhecer a dura disciplina militar, que coloca no romance, contribuiu para que anos mais tarde, o fizesse um escritor disciplinado e metódico, como o sabemos ser o autor. Por isso, Vargas Llosa manifesta-se agradecido pelo tempo passado naquela instituição. Nos dois anos da sua preparação no Ensino Médio, aprendeu a prezar a disciplina, a moralidade e o trabalho, as três palavras que constituem o lema do colégio. Ele adotou estas significativas palavras de ordem como fundamento para sua vida profissional como escritor.

Como vimos no desenrolar da análise, as memórias do escritor foram as principais inspirações para a escrita do seu primeiro romance. As recordações e as fantasias da obra trazem-nos, frequentemente, os questionamentos sobre a realidade e a ficção das histórias supostamente acontecidas dentro do colégio. As linhas que facilmente atravessam as recordações e a ficção nos prendem, nos emocionam e nos captam pela curiosidade, enfim, nos submergem no universo criado pelo escritor especialmente para nós, seus leitores.

Como em todo romance, as histórias narradas escondem verdades e falsidades imaginadas, baseadas nas lembranças do escritor. Elas encobrem experiências de

adolescentes com acontecimentos de desobediência à disciplina militar do colégio interno e misturam realidade e ficção, sem permitir que possamos distinguir claramente uma da outra. O que nos interessa é o efeito estético e literário proporcionado ao leitor do livro e, depois, ao espectador do filme.

A leitura e, a escrita fazem parte desde cedo da vida do autor. Profissionalmente, começou a escrever nos seus primeiros empregos em jornais e revistas e esta prática o acompanhou até fazer da escrita parte mais importante da sua vida. Seu sucesso da vida inteira é devido à seriedade e à dedicação que deve ter aprendido naqueles anos de internato no Colégio de Ensino Médio de Lima, no Peru.

No segundo capítulo, propomos que Mario Vargas Llosa, perfila-se como escritor peruano que ingressa por méritos na literatura universal e passa a ser considerado pioneiro da nova narrativa em Europa e no mundo. Nos anos sessenta do século passado, a literatura hispano-americana é valorizada e se converte em um movimento reconhecido denominado *Boom* literário, com repercussões editoriais e estéticas no mundo literário universal.

Por outro lado, *La ciudad y los perros*, romance de 1963, é uma literatura vigente por mostrar o que o Peru ainda tem na sociedade, preconceitos raciais, sociais e abismos que separam os pobres e os ricos, a cor de pele, os sotaques das regiões do país e ainda a divisão que existe nos bairros da cidade de Lima. Por meio do *microcosmos* criado pelo escritor, ficam perceptíveis os problemas de um país que continua com essas fraquezas até hoje.

No terceiro capítulo, intitulado *Ação*, consideramos que o sucesso da adaptação fílmica do romance é consequência do trabalho conjunto de diretor, escritor e dos atores. A oportuna colaboração e o profissionalismo de todos resultou em uma reconhecida adaptação fílmica que faz o público leitor do romance sentir sensações similares daquelas de quando lia o livro. Ainda que alguns autores discordem e opinem afirmando que o filme é muito mais assustador do que o romance devido ao uso de recursos cinematográficos como a falta de iluminação nos espaços do colégio militar, produz os efeitos mais tenebrosos ou tétricos.

A experiência e o sucesso anterior que teve o diretor Francisco Lombardi para adaptar obras literárias peruanas deram a Vargas Llosa a confiança de deixar nas mãos de Lombardi a direção da adaptação.

Os atores que participaram no filme interpretaram essas personagens com muito profissionalismo. Foram também adaptadores, colocando sua personalidade neles. Na

elaboração do *casting*, o diretor, ao perceber a personalidade tímida do ator Eduardo Adriansén, considera que seria perfeito para interpretar a personagem submissa do Esclavo. O ator Juan Manuel Ochoa, que protagonizou o Jaguar, mostrou uma personagem com personalidade forte, e encaixou-se perfeitamente como um líder do grupo de alunos da turma. Devido a esta participação como anti-herói no filme, o ator Ochoa recebeu o reconhecimento do público ganhando para sempre o apelido de Jaguar, como nome artístico, devido à importância de sua personagem interpretada no filme. Finalmente, o ator Pablo Serra, que foi protagonista do filme anterior de Lombardi, personificou o Poeta. Os três atores interpretaram cadetes com as características de jovens estudantes de ensino médio.

O ator profissional Gustavo Bueno que interpretou o Tenente Gamboa deu um importante parcela de contribuição pessoal na adaptação do filme, inventando falas que marcaram significativamente no público da obra cinematográfica. O ator se destaca pela personalidade muito bem aproveitada na personagem do sério e correto militar encarregado da turma de cadetes existente no romance.

Deve-se pontuar que os espaços filmicos foram muito próximos dos narrados no romance, correspondendo a uma similaridade de clima, de sensações sentidas pelos cadetes do romance e das recordações do escritor. Assim, lembramos nossas palavras iniciais, realidade, ficção e ação entrelaçam-se entre recordações vividas pelo escritor.

O processo de adaptação leva a toda a equipe, diretor, roteirista e atores, a dar seu melhor, tratando de superar as expectativas do público cinéfilo e levá-los, público cinematográfico, se possível novamente à leitura e, talvez, pela primeira vez ao contato da obra literária. Objetivava que o público não se ativesse a experiência do filme, mas que cotejasse o romance para comprovar que a obra cinematográfica realizara uma excelente adaptação.

Com o filme o diretor Francisco Lombardi angariou um sucesso digno de todas as premiações. A experiência, o talento e o profissionalismo do diretor ajudaram-no a selecionar com cuidado e critério os atores e a produzir cenas que expressavam momentos de suspense e de emoção, elementos chamativos e apreciados por todo tipo de público.

A realização de uma adaptação cronológica, retirando os pensamentos e recordações familiares dos cadetes foi uma decisão acertada pelo diretor porque colocou como foco central o espaço literário, o colégio militar, espaço onde aconteceram os maiores sofrimentos e aprendizados das personagens.

Ainda que tome por base a obra de um autor de obra literária, o filme adaptado é outra obra. Ele possui estilo próprio e muitas características diferentes. Cria os cenários, recria a história em outras formas, em personagens vivos, em ações, recria a linguagem literária em roteiros de linguagem fílmicos. Ao assistir ao filme, o espectador talvez nem se perceba que se trata de uma obra literária adaptada, mas recria, reconstrói a história com os elementos próprios do cinema. Finalmente, há duas obras, uma literária e a outra da sétima arte. Não há pontos determinantes em comum, senão diferenças marcantes estabelecidas e claras em ambas as obras, apesar do tempo reconhecidas pela qualidade dentro do seu gênero, romance e filme.

Ocorreu uma feliz associação entre um texto literário e a realização de um roteiro e a direção de um filme que continuam, ambos, a impressionar o público de ambas as modalidades artísticas, há décadas. Trata-se de um entrelaçamento de duas obras primas que se juntam e se separam em suas respectivas realizações estéticas, diferenciando-se e, ao mesmo tempo, unindo-se na produção da beleza e do sucesso.

## REFERÊNCIAS

- AGUIRRE, Carlos. *La ciudad y los perros: biografía de una novela*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- ARKIV PERU. *30 años de “La ciudad y los perros” (película, 1985)*. 2015a. Disponível em: <https://arkivperu.com/30-anos-de-la-ciudad-y-los-perros-pelicula-1985/>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- BARBOSA, Sidney. Pequeno ensaio sobre o romance: um gênero literário em que um parágrafo vale por mil imagens. In: DE SOUSA, Douglas; LIMA, Wanderson (orgs.) *Literatura, cinema e outras artes: teoria confluências e processos de criação*. Teresina: Elã, 2021, p. 239-260.
- BEDOYA, Ricardo. *El cine sonoro en el Peru: Historia de los medios de comunicación en el Peru: Siglo XX*. Lima: Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2016.
- BORGES FILHO, Ozíris. O espaço na Literatura e no Cinema. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. (Orgs.). *Espaço, literatura & cinema*. São Paulo: Todas as musas, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.183-191.
- CAMARGOS, Bruna Tavares. *Mario Vargas Llosa e a teoria dos ‘Demônios’: entre obsessões, rebeldia e liberdade*. Dissertação (Mestrado) Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro – Departamento de História, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/user/OneDrive%20-%20ws78w/Área%20de%20Trabalho/Tese%20e%20Dissertações/mário%20vargas%20llosa%20e%20a%20teoria%20dos%20demonios.PDF> Acesso em: 16 fev. 2022.
- CÁRDENAS, Federico de. *El cine de Francisco Lombardi: una visión crítica del Perú*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2014.
- CINE.COM ESPANHA. *Acá las tortas (1951)*. [19--?]. Disponível em: <https://www.cine.com/pelicula/aca-las-tortas>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- COAGUILA, Jorge. *Vargas Llosa: la mentira verdadera*. Lima: Revuelta Ediciones y Contenidos, 2017.
- EL COMERCIO. *Frontis do Colégio Militar Leoncio Prado, Lima Peru*. 2021. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/libros/impreso-cadete-vargas-llosa-reedita-biografia/>. Acesso em: 08 fev. 2023.
- EL COMERCIO. *Los 30 años de la película 'La ciudad y los perros'*. 2015. Disponível em: <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2015/07/los-30-anos-de-la-pelicula-la-ciudad-y-los-perros/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

CONTRERAS, Carlos; ZULOAGA, Marina. *Historia mínima del Perú: desde la prehistoria hasta hoy, todos los hechos, los personajes y los procesos que han definido a la mayor de las naciones andinas*. Madrid: Turner Publicaciones, 2014.

CUETO, Alonso. *Mario Vargas Llosa, la aventura moral*. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Sueño y realidad de América Latina*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Católica del Perú, 2010.

ELMORE, Peter. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

ENCRYPTED. *Mario Vargas Llosa, com quinze anos, no seu primeiro emprego como redator no jornal La Crónica*. [19--?]. Disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRuqLcVKx0WtFOYjBFbnzT1EOma1hVZDNMrNg&usqp=CAU>. Acesso em: 08 fev. 2023.

ENCRYPTED. *Mario Vargas Llosa na biblioteca de sua casa em Lima-Peru*. [20--?]. Disponível em: [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTP7IckmFjl\\_NyePv5hDrB2JiYpH1zTbrWZGA&usqp=CAU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTP7IckmFjl_NyePv5hDrB2JiYpH1zTbrWZGA&usqp=CAU). Acesso em: 08 fev. 2023.

ENCRYPTED. *Tentativas de batismo do Jaguar*. [20--?]. Disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTzUmMOGZiZeJyIPYHaNqBE7iUb4y19YAIPGQ&usqp=CAU>. Acesso em: 08 fev. 2023.

ESPARZA, Cecilia. *El Perú en la memoria: sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILMOW. *Rio 40 graus*. [20--?]. Disponível em: <https://filmow.com/rio-40-graus-t8778/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

FRANCO BAGNOULS, Maria de Lourdes. *Literatura Hispanoamericana*. México: Editorial Limusa, 2001.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

GARAYAR DE LILLO, Carlos. *Estrategias narrativas de La ciudad y los perros*. In: PRADO ALVARADO, Agustín, CHIRI JAIME, Sandro (Coord.). *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano: Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana*. Lima: Casa de la literatura peruana, 2019.

GARCÉS VALENZUELA, Jorge. *La ficción y la libertad: cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Editores Cuerpo de la metáfora. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cátedra Vargas Llosa, 2017.

GARGUREVICH, Juan. *Mario Vargas Llosa: reportero a los 15 años*. Lima: Editorial Planeta, 2016.

GEOCITIES. *Infância (1936-1946)*. [20--?]. Disponível em: <https://www.oocities.org/mvll01/vb1.html>. Acesso em: 08 fev. 2023.

GEOCITIES. *Adolescência (1947-1958)*. [20--?]. Disponível em: <http://www.oocities.org/mvll01/vb2.html>. Acesso em: 08 fev. 2023.

GONZAGA, Sergius. *O esplendor da ficção: O Boom da literatura latino-americana e a obra de Mario Vargas Llosa*. Tese (Doutorado) Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Programa de Pós graduação em Letras: Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/189287/001085279.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 20 ago. 2022.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Ensayos 1885-1916*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009. 327 p.

IBERMEDIA DIGITAL. *La ciudad y los perros*: películas. 2016. Disponível em: <https://ibermediadigital.com/la-ciudad-y-los-perros/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

JÁUREGUI SARMIENTO, David. *"La ciudad y los perros", una historia que nació para la literatura y el cine*. 2018. Disponível em: <https://www.senalcolombia.tv/cine/la-ciudad-y-los-perros-mejores-adaptaciones-de-la-literatura-latinoamericana>. Acesso em: 08 fev. 2023.

KRAUZE, Enrique. *Mario Vargas Llosa: vida e liberdade (parte 1)*. 2016. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2016/03/mario-vargas-llosa-vida-e-liberdade.html>. Acesso em: 08 fev. 2023. [Material coletado do Blog Letras In.verso e Re.verso].

LEÓN FRÍAS, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima Fondo Editorial, 2014.

LEÓN FRÍAS, Isaac. *Tierras Bravas: Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2015.

LEÓN FRÍAS, Isaac. *Tierras Bravas: Cine peruano y latinoamericano*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016. [versão e-book].

LP Literatura. *Boom Latinoamericano*. [200-]. Disponível em: [https://lpliteratura.fandom.com/es/wiki/Boom\\_Latinoamericano](https://lpliteratura.fandom.com/es/wiki/Boom_Latinoamericano) Acesso 14/09/2022. Acesso em 14 set. 2022.

MOROTE, Herbert. *Vargas Llosa, tal cual*. Lima: Jaime Campodónico editor, 1998.

NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. Una novela ante la prueba del tiempo. In: PRADO ALVARADO, Agustín; CHIRI JAIME, Sandro (Coord.). *La ciudad y los perros y el boom hispanoamericano*: Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana. Lima: Casa de la literatura peruana, 2019.

NOVELA LA CIUDAD Y LOS PERROS. *El Círculo*. 2007. Disponível em: <http://novelalaciudadylasperros.blogspot.com/2007/08/el-crculo.html>. Acesso em: 08 fev. 2023.

OVIEDO, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1970.

EL PAÍS. *Entrega de los Premios Nobel 2010*. 2010. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2010/12/10/album/1291935602\\_910215.html](https://elpais.com/cultura/2010/12/10/album/1291935602_910215.html). Acesso em: 08 fev. 2023.

PEREDO CASTRO, Francisco. *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.

POLLAROLO, Giovanna (Ed.). *Cine/literatura: nuevas aproximaciones a viejas polémicas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.

REYDREY'S BLOG. *Fronteras del Perú*. [200-]. Disponível em: <https://reydreys.wordpress.com/9/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

REVISTA COSAS. *Olhos que viram: as quatro décadas de Francisco Lombardi no cinema*. 2017. Disponível em: <https://cosas.pe/cultura/72841/ojos-que-si-vieron-francisco-lombardi/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *El Perú: retrato de un país adolescente*. Lima: Promoción Editorial Inca, 1973.

SÁNCHEZ, Yvette. Literatura e arte Latino-americano hoje: Boom ou Bolha?. In: BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys (Orgs.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas: Pontes, 2019.

SERRANO, Felipe Victoriano. Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política. *Argumentos: México, D.F.*, v.23, n. 64, 2010 [versión impresa]. ISSN 0187-5795. SciELO Analytic. 2010. Disponível em: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952010000300008](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008) Acesso em: 05 jun. 2022.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura en Hispano América. Tomo I*. Lima, Peru: Peisa, 1973.

EL UNIVERSAL PUEBLA. *Tizoc: amor. Índio (1957)*. [200-]. Disponível em: <https://www.eluniversalpuebla.com.mx/que-hacer/tizoc-la-pelicula-nomemada-al-globo-de-oro-que-se-filmo-en-puebla>. Acesso em: 08 fev. 2023.

VARGAS LLOSA, Mario. *Batismo de fogo*. Título original: La ciudad y los perros. Tradução: Milton Persson. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, S. A. e Ediciones Altaya, S. A. Editorial Seix Barral, 1962.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*. Memórias. Barcelona: Editorial Punto de lectura, 2010.

VARGAS LLOSA, Mario. *Día del Niño: Mario Vargas Llosa habla de picardías, un libro prohibido y de dónde salieron sus ideas*. 2020. Disponível em: [https://www.clarin.com/cultura/dia-nino-mario-vargas-llosa-habla-picardias-libro-prohibido-salieron-ideas\\_0\\_y-1DasCoU.html](https://www.clarin.com/cultura/dia-nino-mario-vargas-llosa-habla-picardias-libro-prohibido-salieron-ideas_0_y-1DasCoU.html). Acesso em: 08 fev. 2023.

VARGAS LLOSA, Mario. *La ciudad y los perros*. 2°. Reimpr. Lima: Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial S. A., 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sueño y realidad de América Latina*. Lima: Editorial Planeta, 2010b.

VILELA, Sergio. *El cadete Vargas Llosa: la historia oculta tras La ciudad y los perros*. Lima: Editorial Planeta, 2011.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 1ra. ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALBOUKREK, Aarón; HERRERA, Esther. *Diccionario de Escritores Hispanoamericanos: del siglo XVI al siglo XX*. México: Ediciones Larousse, 1998.
- ANGVIK, Birger. *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú, 2004.
- AVILÉS, Marco. *De dónde venimos los cholos*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2019.
- AYALA, José Luis. *Los abismos de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2017.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARBOSA, Sidney; SILVA-REIS, Dennys (Orgs.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas: Pontes, 2019.
- BARBOSA, Sidney. *A representação da natureza no romance francês do século XIX*. UNESP Araraquara: Tese (Livre-docência em História do romance), 2005. [Cópia fotocopiada].
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ. *Cincuenta años de La ciudad y los perros: homenaje a Mario Vargas Llosa*. Lima: Santillana; Prisa, 2012.
- BLANCO, Desiderio. *Imagen por imagen: teoría y crítica cinematográfica*. Lima: Universidad de Lima, 1987.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise/ Oziris Borges Filho –Franca*. São Paulo, Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007.
- BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.
- CARAVEDO, Rocío. *Estudios sobre el español de Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru, Fondo Editorial, 1983.

- CELIS LOZANO, Rocio Del Carmen. Microcosmos y prejuicios sociales y raciales presentes em la obra ciudad y los perros del escritor Mario Vargas Llosa. In: SOUZA, Maria Luiza Germano de; BORGES, Thiago Roney Lira (Orgs.). **Literatura e Cultura: ensaios críticos**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 140-156.
- CHEVALLIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed. Tradução Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CUETO, Mariana; OROSCO ZAMARÁN, Mariano. *MVLL: biografía de un nobel*. Lima: Editorial Septiembre, 2011.
- DE ALTHAUS, Mariana. *La literatura es fuego*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- FLORES HEREDIA, Gladys. (Ed.). *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo, 2016.
- FORGUES, Roland. (Ed.). *Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Librería Editorial Minerva, 2001.
- FORGUES, Roland. (Ed.). *Mario Vargas Llosa: ética y creación*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2009.
- FREYRE, Carlos Enrique; PAGANO, Domenico; GAMARRA, Daniela; CARRILLO, Omar. *Mario: el universo de Vargas Llosa*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.
- GARCÉS VALENZUELA, Jorge. *Literatura Hispanoamericana "B"*. Lima: Programa de Licenciatura para Profesores sin Título Pedagógico en Lengua Extranjera. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010.
- GUICHOT MUÑOZ, Elena. *Vargas Llosa en escena: el teatro en la didáctica de la ficción*. Lima: Editorial Síntesis, 2016
- GUTIÉRREZ, Miguel. *La novela y la vida*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2014.
- HABRA, Hedy. *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2012.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechimel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- KRISTAL, Efraín. *Tentación de la palabra: arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú, 2018.

MUÑOZ-NÁJAR, Teresina. *Mario Vargas Llosa: mi vida y mis libros*. Lima: Revuelta editores, 2019.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OVIEDO, José Miguel. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Santillana, 2007.

PLANETA EDITORIAL. *Mario Vargas Llosa: la libertad y la vida*. Lima: Editorial Planeta Perú, 2008.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP/Cultrix, 1974.

PRADO ALVARADO, Agustín, CHIRI JAIME, Sandro. (Comp.). *Las cartografías del poder en la obra de Mario Vargas Llosa: ensayos literarios*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2014.

RABI, Alonso; SANJINEZ, Víctor. *Un universo MVLL*. Lima: Planeta, 2019.

REIS, Jaime; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REVISTA CRÍTICA DE LITERATURA CONTEXTOS. *Mario Vargas Llosa: nobel 2010*. Lima: Departamento de Literatura. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año 3, n. 3, 2012.

RICÒEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

RICHARD, Renaud. (Coord.). *Diccionario de hispanoamericanismos: no recogidos por la Real Academia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel. *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa 1954-1959*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2018.

ROMERO, Rafael. *Respuesta a Vargas Llosa: pragmatismo, socialdemocracia y neoliberalismo*. Lima: Editorial Juan Silva Santisteban, 2000.

SAMUEL, Rogel de Souza. *Modernas Teorias Literárias: breve introdução*. Teresina: Edição do autor, 2014.

SETTI, Ricardo A. *Diálogo con Vargas Llosa*. México: Kosmos-Editorial, 1988.

SOUZA, Eneida Maria de; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (Org.). *Ensaio de semiótica*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1978. Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TICONA, Cristian; SOTO, Juan Carlos. *Vargas Llosa: seis asedios*. Arequipa: Ciudad Editorial, 2012.

TORO MONTALVO, César. *Mario Vargas Llosa: obra novelística del premio nobel*. Lima: A.F.A. Editores Importados, 2011.

URQUIDI ILLANES, Julia. *Lo que Varguitas no dijo: a mi sobrino Vargas Llosa, de la Tía Julia*. La Paz: Empresa editora Khana Cruz, 1995.

VÁSQUEZ MENDOZA, José Smith. *El encierro como espacio socialcivilizatorio: el caso del Colegio Militar Leoncio Prado (1944-2014)*. Dissertação (Mestrado) Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Ciencias Sociales, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. *Desafíos a la libertad*. Lima: Peisa, 1994

VARGAS LLOSA, Mario. *El lenguaje de la pasión*. Lima: Peisa, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Círculo de Lectores. Seix Barral S.A., 1973.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

VARGAS LLOSA, Mario. *La casa verde*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. *La llamada de la tribu*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tentación de lo imposible*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sables y Utopías: visiones de América Latina*. Lima: Santillana, 2009.

ZAPATA, Antonio. *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001.

Filme:

LOMBARDI, Francisco. Director. *“La ciudad y los perros” filme basado na obra homónima*. Incafilms. Lima, Peru. 1985.

**APÊNDICE A - COM MARIO VARGAS LLOSA (JULHO DE 2019)**



**APÊNDICE B - COM FRANCISCO LOMBARDI (JULHO DE 2019)**

**APÊNDICE C - ENTRADA DO COLÉGIO MILITAR LEONCIO PRADO  
(JANEIRO DE 2023)**



**APÊNDICE D - JOSÉ SHEEN, EX-ALUNO (TURMA L).**

**Descrição:** Atualmente, José Sheen é cineasta, diretor de casting, ator e responsável pela visita monitorada no CMLP. (Janeiro de 2023)

**APÊNDICE E - PÁTIO CENTRAL E REFETÓRIO DO CMLP**

**APÊNDICE F - PÁTIO LATERAL DO CMLP**

**APÊNDICE G - SETOR DE SALAS DE AULA**

**APÊNDICE H - BLOCO DOS DORMITÓRIOS DE 4º ANO**

**APÊNDICE I - VISITA NA SEDE DA ASSOCIAÇÃO DE EX ALUNOS DO  
CMLP**



**Descrição:** Na foto, ao lado direito, Julio Yáñez (Turma XXXIV).

## APÊNDICE J - VISITA NA SEDE DA ASSOCIAÇÃO DE EX-ALUNOS DO CMLP.



**Descrição:** *Em pé da esquerda à direita:* Armando Orozco (VII turma), Luis Miguel Sánchez (XXVII), Óscar Campos (XXVII). *Sentados:* Víctor Valenzuela (XVII), Rocio Celis, Enrique Vega (XI), Juan Echeandia (XXII), Iván Madueño (XXII).