

**ELENI SOLANGE LIMA**

**A METÁFORA EM *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO***

**TRÊS LAGOAS - MS**

**2014**

**ELENI SOLANGE LIMA**

**A METÁFORA EM *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), Campus de Três Lagoas – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para obtenção do título de mestre em Letras.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Elizabete Aparecida Marques.**

**Co-orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.**

**TRÊS LAGOAS - MS**

**2014**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**ELENI SOLANGE LIMA**

### ***A METÁFORA EM LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração em Estudos Literários da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, pela seguinte comissão examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elizabete Aparecida Marques (Presidente)

---

1º examinador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kelcilene Grácia Rodrigues

---

Examinador Suplente: Prof.<sup>o</sup>. Dr. Danglei de Castro Pereira

---

**Três Lagoas, 14 de agosto de 2014**

Ao meu pai no outro mundo e à minha família presente neste.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha origem familiar porque as crenças oriundas dela me proporcionaram chegar até aqui. Em especial, ao meu esposo e minha filha por suas imensidades.

Sinto-me grata à orientadora Professora Doutora Elizabete Aparecida Marques e ao Professor Doutor Rauer Ribeiro Rodrigues pelas considerações importantes para a finalização deste trabalho.

Também agradeço à Professora Doutora Kelcilene Grácia Rodrigues e ao Professor Doutor José Batista de Sales por ampliarem meus horizontes em relação à metáfora e ao texto poético.

Obrigada às colegas da turma 2012 do mestrado, pelo compartilhamento de experiências e alegrias. Em especial à Karina, Anna e Édila porque estiveram mais presentes entre as idas e vindas do Campus.

A todos com quem convivi durante estes dois anos de aprendizagem e renovação de pensamentos e à SEESP, pela concessão da bolsa de estudos, muito obrigada.

Se escribe para llenar vacíos, para tomarse desquites contra la realidad, contra las circunstancias. (Mario Vargas Llosa).

## RESUMO

LIMA, Eleni Solange. *A metáfora em La guerra del fin del mundo*. Três Lagoas, 2014. 117 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a metáfora no livro *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa (1981). O texto de Vargas Llosa é uma releitura do que aconteceu nos sertões durante a Guerra de Canudos e tem como principal intertexto, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Enfatizamos a intertextualidade por ela ser um elemento evidente entre ambas as obras e, dentro da intertextualidade, mostramos como o espaço também é intertextual, pois delimita a região sertaneja. Em seguida, partimos para a análise da metáfora por meio da formação de tropos e da formação do aposto porque é devido à construção dessas estruturas que a metáfora começa a se formar e a caracterizar o sertanejo vargasllosiano. No entanto, em *La guerra del fin del mundo*, o sertanejo que aparenta ser indestrutível, não o é. Ao contrário, o sertanejo é um guerreiro para lutar e defender-se, mas um fraco quando necessita agir por si mesmo. A grande metáfora do livro deriva da falta de integração do sertanejo ao contexto ao qual pertence e da maneira como ele age dentro do seu entorno, ou seja, nos combates. Através da análise do sertanejo submisso ao Conselheiro, identificamos uma metáfora que rompe com a demarcação do território nacional. Para finalizar, a metáfora no romance de Vargas Llosa se vincula diretamente com a ironia e com a alegoria, duas figuras de linguagem por onde a metáfora se constrói e por onde percebemos o não dito através de uma leitura mais atenta e minuciosa que promove o entendimento de novos significados para o que se disse anteriormente.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade, Metáfora, Metáfora do Sertanejo

## RESUMEN

LIMA, Eleni Solange. *La metáfora en La guerra del fin del mundo*. Três Lagoas, 2014. 117 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

Esta tesis desarrolla el análisis de *La guerra del fin del mundo*, libro de Mario Vargas Llosa. El libro ha sido publicado en 1981 y tiene como intertexto *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902). En primer lugar, se centró la atención a la intertextualidad porque *La guerra del fin del mundo* fue un texto creado a partir de la lectura de *Os Sertões*. Por este hecho, la explícita intertextualidad que la obra planea, ha permitido discutir el espacio narrativo como un elemento intertextual, pues la región de los sertones aparece delimitada en *La guerra del fin del mundo*. El análisis alcanza, también, la construcción de la metáfora por medio de tropos y apuesto, elementos singulares para entendernos la metáfora del sertanejo de Vargas Llosa. Percibimos que el hombre sertanejo, en *La guerra del fin del mundo*, parece ser indestructible, pero es débil. Es decir, es un hombre físicamente fuerte, pero conducido por el otro, por lo tanto, un ser sin fuerzas para orientarse a uno mismo. Para nosotros, la grande metáfora del libro ocurre de la no-integración del *sertanejo* al contexto al cual pertenece, en otras palabras, a la falta de sentido que el entorno le ofrece. Concluimos que la metáfora en el texto vargasllosiano tiene una vinculación directa con la ironía y la alegoría, y que el texto bajo el primer texto, constituye una forma de comunicación que necesita una lectura más elaborada de sus entrelíneas, porque en este espacio en blanco, se encuentra lo no dicho, el causante de nuevos significados e interpretaciones a un mismo texto a través de los tiempos.

**Palabras-Clave:** Intertextualidad, Metáfora, Metáfora del *Sertanejo*.

## ABSTRACT

LIMA, Eleni Solange. The metaphor in *La Guerra del fin del mundo*. Três Lagoas, 2014. 117 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos Literários) – UFMS/CPTL.

This paper aims to analyze the metaphor in the novel *La guerra del fin del mundo* by Mario Vargas Llosa (1981). The novel is a retelling of what happened in the region during the Canudos War and its main intertext is *Os Sertões* by Euclides da Cunha (1902). We emphasize the intertextuality because it is an obvious element of both books, and in the intertextuality we show how the space is also intertextual as it delimits the countryside region. Then, we analyze the metaphor through the formation of tropes and oposite, because it is due to the construction of these structures that the metaphor begins to form in the text and starts to characterize the “vargasllosiano” countryman. However, in *La guerra del fin del mundo*, the countryman who appears to be indestructible, it is not. Instead, the countryman is a warrior to fight and defend himself, but a weak man when you needs act for himself. The book great metaphor results from the lack of integration regarding the countryman to his context and the way he acts within his surrounding. Through analysis of the submissive warrior, we identify a metaphor that breaks with the demarcation of the national territory. Finally, the metaphor of Vargas Llosa book is linked directly with the irony and allegory, also with two figures of speech where the metaphor is built and where we realize the unspoken speech through a more careful reading that promotes a new understanding and meanings for what was said before.

**Keywords:** intertextuality, metaphor, metaphor of the countryman

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
I. A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL .....	14
II. OS VÁRIOS ASPECTOS DA METÁFORA.....	32
III. A METÁFORA EM LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO .....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
ANEXOS .....	102
APÊNDICES.....	113
ÍNDICE.....	116

## INTRODUÇÃO

*La guerra del fin del mundo* (1981) é um livro de Mario Vargas Llosa, cujo texto apresenta a Guerra de Canudos, um episódio marcante da História do Brasil que ocorreu nos sertões entre os anos 1896 e 1897.

Além da guerra de Canudos, a história de Vargas Llosa focaliza a entrada de um homem cujas maneiras impressionam a população sertaneja de modo a transformá-la em uma sociedade regida pela adoração e culto a um desconhecido, o Conselheiro. As personagens que seguem o desconhecido são todas das regiões do sertão e a ele se juntam para lutar contra a República – que para eles seria a precursora do mal na Terra e a partir disso, começa uma batalha entre o exército e os canudenses, cujo desfecho extermina todos os habitantes de Canudos.

Segundo o autor, a obra levou oito anos para ser concluída devido às muitas pesquisas enveredadas para contar o que foi a Guerra de Canudos. É um dos livros que retrata o que aconteceu no sertão baiano no final do século XIX, uma vez que existem outras obras que também relatam o episódio no âmbito histórico-ficcional.

Neste contexto literário, temos *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902), texto ao qual Vargas Llosa se embasou para criar *La guerra del fin del mundo*. Deste modo, é possível percebermos detalhes de Euclides em Vargas Llosa, peculiaridade que nos permitiu introduzir os conceitos de intertextualidade e discuti-los de maneira a chegar à conclusão de que o livro é intertextual, não só pela forma, como também pelo assunto abordado.

No entanto, devemos levar em consideração que a intertextualidade, em Vargas Llosa, é uma ocorrência textual caracterizada por aspectos distintos quanto ao ano da escritura textual, quanto ao estilo do escritor de um texto e quanto às diferentes visões de mundo e contextuais que são acionadas na produção de um romance, por exemplo.

Procuramos identificar estas diferenças em Vargas Llosa para estudarmos as metáforas presentes em *La guerra del fin del mundo* levando em consideração os traços romanescos presentes no livro. Dentre estes traços, podemos citar a configuração de algumas personagens fictícias e o passeio pela psique de outras personagens que trazem resquícios de um passado atuante no presente de suas vidas.

A metáfora pode ser classificada como uma figura de linguagem que consiste na alteração de sentido de uma palavra ou expressão, pelo acréscimo de um segundo significado, quando entre o sentido de base e o novo sentido existe uma relação de semelhança, de

intersecção, isto é, quando apresentam traços semânticos comuns. Sendo assim, a metáfora pode ser definida como uma transferência de significado analógico por apresentar determinados conceitos semelhantes em algum ponto. A partir disso, amplia-se a abrangência da figura, instaurando-se a polissemia.

A metáfora, particularmente em *La guerra del fin do mundo*, aparece em pequenos fragmentos da narrativa, toma dimensões maiores e se transforma conforme os fatos vão se sucedendo, quer dizer, sua dimensão se prolonga nas entrelinhas. Depois, a figura aparece por meio da alegoria expressa pelo discurso prosaico do Conselheiro e, em seguida, a voz irônica do narrador edifica a construção da mesma, reproduzindo um novo texto. Em *La guerra del fin del mundo*, a disposição em que se encontra o significado oculto da metáfora identifica um sertanejo movido pela bravura, no entanto, a bravura é instigada pela persuasão do Conselheiro.

Podemos afirmar que Vargas Llosa apresenta um cenário nordestino de desolação e guerra que precisa ser estimulado por meio da propagação de um elemento que faça sentido aos habitantes do sertão, pois estes são um povo crente na salvação da alma através do sofrimento e da devoção espiritual. Essas crenças nos permitiu traçar um perfil do sertanejo apresentado no livro, porque inerente às características que perfilam os sertanejos, descobrimos informações relevantes quanto ao percurso que a metáfora pode alcançar entre distintos contextos e, como ela (a metáfora) pode aclarar determinados significados que estão presentes num momento passado, mas que podem validar ocorrências vigentes entre extratos diversificados de uma sociedade, em outro momento.

Nesta pesquisa abordamos a intertextualidade a partir dos conceitos de Bakhtin presentes no livro *Filosofia e Marxismo da Linguagem* (2006). Na discussão de Bakhtin, o discurso de outrem e a questão do dialogismo entre os discursos são uma ocorrência importante e estão presentes na maioria dos textos.

Finalmente, mostramos a divisão transtextual de Genette entre as categorias de intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

No que tange à metáfora, os conceitos aplicados ao texto analisado permitiram o enveredar-se nos caminhos percorridos pela figura desde a antiguidade até os dias atuais a fim de tentar desvendar o caráter misterioso da metáfora.

Este trabalho está organizado em três capítulos distribuídos do seguinte modo: No primeiro capítulo, intitulado “A construção intertextual”, mostramos a intertextualidade a partir do discurso de outrem abordado por Bakhtin, e finalizamos o capítulo com a divisão de transtextualidade de Genette porque podemos ler a Guerra de Canudos em Vargas Llosa,

mesmo que a conotação apresentada em “*La guerra del fin del mundo*” se diferencie em relação ao tempo, ao momento literário e à visão do autor com relação aos fatos. Ainda assim, a intertextualidade na obra em estudo, é um elemento manifesto e declarado pelo próprio Mario Vargas Llosa. Usamos sua declaração para ilustrar essa ocorrência.

O espaço é, também, um elemento intertextual e, para exemplificar a intertextualidade a partir do espaço, em *La guerra del fin del mundo*, efetuamos a análise do componente espacial que é mantido por Vargas Llosa dentro das mesmas proporções da realidade, ou seja, dentro das delimitações geográficas onde a guerra ocorreu.

O segundo capítulo mostra “Os vários aspectos da metáfora”. Partimos do conceito da figura desde a Retórica e Poética passando por Quintiliano e Cícero até chegar à metáfora instituída por Pierre Fontanier. Em continuidade, enfatizamos a concepção sobre a metáfora de I.A. Richards que mais tarde foi discutida e ampliada por Max Black e, finalmente, discutimos a metáfora cognitiva difundida por Lakoff e Johnson. Dentre desse escopo de discussão, apresentamos a formação de tropos em *La guerra del fin del mundo* a fim de mostrar como ocorre a formação da metáfora por meio de uma palavra. Demos também ênfase no aposto, outro elemento metafórico presente no romance.

No terceiro capítulo, “A metáfora em *la guerra del fin del mundo*”, discorremos sobre o conceito de alegoria. No texto vargasllosiano, o conteúdo alegórico se apresenta através dos conselhos que os sertanejos escutavam do Conselheiro. Nesse momento da narrativa, a fala do “peregrino dos sertões”, mostra fatos cujas entrelinhas refletem o que a imposição do poder faz aos menos favorecidos socialmente. Em seguida, discutimos a ironia mostrando como, naquele espaço de violência, reinava diversos modos de ver e interpretar o combate dos sertões. Especialmente a ironia, apresentada pela voz do narrador, configura uma metáfora entrelaçada aos dias atuais e, como essa metáfora alcança o perfil do sertanejo enquanto ser humano, inserimos um estudo intitulado “A metáfora do sertanejo”, cuja discussão individualiza e identifica o tipo vargasllosiano, situando-o de acordo com o contexto de época dos acontecimentos até o momento presente.

Finalmente, apresentamos as conclusões obtidas a partir do estudo.

## CAPITULO I

### A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL

A palavra intertextual é composta pela junção de “inter” e textual. Encontramos no *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* o seguinte significado para o verbete inter: “inter” é derivado do latim inter-(>entre) ‘entre, no meio de’ ((DA CUNHA, 1982, p. 440). Assim “inter” e texto é igual a intertexto e o mesmo acontece com intertextualidade, ou seja, “inter” mais “textualidade”.

Podemos dizer que a intertextualidade acontece quando um texto produzido primeiro pode ser percebido num novo texto, cujo assunto foi explorado por um autor diferente em outro tempo.

No *Dicionário de Linguagem e Linguística*, de Trask, encontramos a seguinte explicação:

O conceito de intertextualidade foi introduzido na década de 1960, pela crítica literária francesa Julia Kristeva. Num sentido mais óbvio, o termo pode ser aplicado aos casos célebres em que uma obra literária faz alusão a outra obra literária: por exemplo, o *Ulisses* de J. Joyce e a *Odisseia* de Homero [...]. (TRASK, 2004, p. 147).

De acordo com Trask, a intertextualidade acontece no interior de um texto onde encontramos alusão a outro texto, nesse caso, um texto literário. Kristeva, citada por Perrone-Moisés define intertextualidade da seguinte maneira:

Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos afirma Kristeva conforme o modelo de Bakhtin. Ela entende a intertextualidade como um trabalho constante de cada texto com relação a outros, configurando um imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Dessa forma, cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.( Perrone-Moisés 1993, p. 63).

No entanto, antes da noção de intertexto surgir, as relações que se firmavam entre os textos se baseavam em especular as fontes destes e compreender as influências que uma obra literária recebia. Após certo período de tempo, tais compreensões abriram espaço para a

instauração do conceito de intertextualidade, cujas bases sustentam promissora discussão desse fenômeno tão arraigado às artes em geral.

A partir da noção de intertextualidade, sabemos que todo texto está ligado a outros textos dos quais as aparências e conteúdos podem ser entendidos por meio de uma visita aos seus contextos. Existem textos que são modelos padrão por onde circulam outros textos provenientes de discursos anteriores em que as marcas, os fragmentos, ou as citações textuais mostram que o intertexto está presente, e não é a primeira vez que o texto foi lido, embora exista no intertexto a apresentação do assunto sob uma cosmovisão diferente.

Algumas dessas marcas podem prevalecer e facilitar a rememoração de outras histórias. Nesse caso, o leitor tem uma função imprescindível porque depende dele a decifração dos elementos intertextuais uma vez que estes emergem de acordo com a competência literária e o talento em decifrar a que gênero pertence um texto e demais elementos que permitem analisá-lo como intertextual.

Na busca em decifrar os possíveis entrelaçamentos intertextuais presentes num texto, o leitor movimenta todos os aspectos inerentes a sua formação idiossincrática, ou seja, formação cultural e crenças. Assim, todo leitor pode ser considerado um criador de intertextualidade porque se relaciona e dialoga no/com o interior das operações textuais. O intertextual passa a ser questão de contextos, efeitos e sensações individuais, pois para que haja intertexto, antes deve existir um primeiro texto, depois precisa surgir o efeito novo mediante a leitura e, finalmente, deve existir alguém para que a recepção da leitura se concretize e se transforme em nova maneira de ver e sentir o texto literário.

Quando o leitor consegue expandir as descobertas que fez através da leitura, ele participa mais profundamente daquilo que lê; a intertextualidade, então, oferece-lhe a possibilidade de sair do comum, porque o elemento intertextual detém o poder de promover novas situações discursivas: um verso pode aparecer sugerido numa crônica, ou vice-versa, provocando efeitos e sensações distintas.

No romance, a intertextualidade pode acontecer de maneira esporádica como também pode alcançar a narrativa inteira, por exemplo, a intertextualidade pode ser vista num pequeno fragmento, numa citação, no nome de um autor, dentre outros. Tudo depende da importância que o autor dá ao que já foi dito anteriormente sobre determinado assunto. Em termos de dimensão, o romance possui uma característica à qual podemos chamar de híbrida, quer dizer, uma narrativa pode ser composta pela mistura de outros textos pela citação, por exemplo. De modo que dentro dessa hibridez, o entrelaçamento interno e externo que tece um texto dá-nos a oportunidade de dizer que as camadas de um texto precisam ser descobertas. A partir destas

possíveis descobertas, existe o dito e o não dito, fatos reais ou ficcionais distorcidos, ampliados, ou ironizados em maior ou menor grau numa obra literária, os quais permitem um olhar mais atento ao que se enuncia. Todos estes aspectos podem ser sutis maneiras da intertextualidade configurar-se e trazer à tona momentos de uma obra, de uma época, aspectos de um território geográfico ou de um acontecimento marcante, embora a interpretação de muitos fatores intertextuais dependa também do perfil social de cada indivíduo, esse caráter variado induz quem lê a um grau mais elevado de leitura. Outro fator importante é que as maneiras classificadas por nós como sutis dependem do gênero textual e mais particularmente do texto em si.

Existem alguns requisitos que colaboram para que uma obra literária seja compreendida dentro de suas particularidades, nesse caso, as disposições classificatórias da literatura em geral, mundial, universal e nacional. Tais disposições sustentam aspectos próprios que nos orienta através dos séculos e facilitam o entendimento das operações mutáveis entre um período literário e outro. Deste modo, há no intertexto alusões a outras épocas, referências a outros séculos e, às vezes, citações explícitas de outros textos, aplicadas como uma maneira de engrandecer as obras de ficção.

Bakhtin explica a composição do romance em seu livro *Filosofia e Marxismo da Linguagem*, a partir da seguinte afirmação:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros [...]) Todos esses gêneros que entram no romance, introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo. (BAKHTIN, 2006, p. 124- 125).

De acordo com Bakhtin, em um romance é possível encontrarmos elementos tanto literários como extraliterários, logo, quando eles se mesclam no texto são capazes de traduzir uma nova maneira de ver e sentir aquilo que foi dito anteriormente. Do mesmo modo que tais elementos estratificam a unidade linguística, também colaboram para um novo modo de enunciar ideias e fatos sociais. Haja visto que cada escritor deriva de uma sociedade, vive numa época determinada, possui um perfil único, tem preferência por determinados temas e evocam determinados costumes, portanto, o que escrevem possuem um valor ideológico.

O romance, então, pode ser caracterizado um signo ideológico porque “um signo não existe apenas como parte de uma realidade, ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode

distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc” (BAKHTIN, 2006, p.32). Nesse contexto, a intertextualidade se constrói à medida que o novo texto reflete, refrata ou adiciona outra realidade à realidade já existente.

Mario Vargas Llosa produziu *La guerra del fin del mundo*, um dos principais intertextos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, conforme podemos confirmar no período epigrafado por Vargas Llosa no prólogo de *La guerra del fin del mundo*. O autor dedica o livro: “A Euclides da Cunha en el otro mundo [...]”. Ademais o depoimento do escritor peruano em que ele explica que *La guerra del fin del mundo* não poderia ter sido escrita sem a leitura de *Os Sertões* confirma a relação intertextual evidente entre os romances:

No hubiera escrito esta novela sin Euclides da Cunha, cuyo libro *Os Sertões* me reveló en 1972 la guerra de Canudos, a un personaje trágico y a uno de los mayores narradores latinoamericanos. Del guión cinematográfico que fue su embrión<sup>9</sup> y que nunca se filmó) hasta que, ocho años más tarde, terminé de escribirla, esa novela me hizo vivir una de las aventuras literarias más ricas y exaltantes, en bibliotecas de Londres y Washington, en polvorientos archivos de Río de Janeiro y Salvador, y en candentes recorridos por los sertones de Bahía y de Sergipe. Acompañado de mi amigo Renato Ferraz, peregriné por todas las aldeas dónde según la leyenda el Consejero predicó, y en ellas oí a los vecinos discutir con ardor sobre Canudos, como si los cañones tronaran todavía sobre el reducto rebelde y el apocalipsis pudiera sobrevenir en cualquier momento en esos desiertos erupcionados de árboles sin hojas, llenos de espinas. Los zorros salían a nuestro encuentro en las veredas y nos dábamos también por los caminos con encuerados, santones y cómicos de la legua que recitaban romances medievales. Donde estuvo Canudos, había ahora un lago artificial y en sus orillas proliferaban los casquillos y proyectiles herrumbrados de las atroces batallas. Innumerables bahianos me echaron una mano mientras trabajaba en esta novela, entre ellos, además de Renato, sería infame no mencionar al menos a tres: Antonio Celestino, José de Calanzans y Jorge Amado. Comencé a escribirla en 1977 en un pisito de Churchill College, en Cambridge, y la terminé a fines de 1980, en una torrecilla histórica de Washington DC – Estaba allí gracias al Wilson Center - alrededor de la cual volaban halcones y desde cuyos balcones había arengado Abraham Lincoln a los soldados de la Unión que combatieron en la batalla de Manassas.  
(MARIO VARGAS LLOSA, 1981, p. 9-10)

Eu não teria escrito esse romance sem Euclides da Cunha, cujo livro *Os Sertões*, me revelou, em 1972, a Guerra de Canudos, um personagem trágico e um dos maiores narradores latino-americanos. Desde o roteiro cinematográfico que foi seu embrião (e que nunca foi filmado) até que, oito anos mais tarde terminei de escrevê-lo, este romance me fez viver uma das aventuras literárias mais ricas e exaltantes, em bibliotecas de Londres e de Washington, em arquivos empoeirados do Rio de Janeiro e de Salvador, e em percursos escaldantes pelos Sertões da Bahia e de

Sergipe. Acompanhado pelo meu amigo Renato Ferraz, peregrinei por todas as vilas onde, segundo a lenda, o Conselheiro pregou, e nelas ouvi os moradores discutindo arduamente sobre Canudos, como se os canhões ainda tropejassem no reduto rebelde e o Apocalipse pudesse acontecer a qualquer momento naqueles desertos salpicados de árvores sem folhas, cheias de espinhos. As raposas vinham ao nosso encontro nas calçadas e também topávamos pelo caminho com homens de roupa de couro, santarrões e cômicos ambulantes que recitavam romances medievais. Onde era Canudos havia um lago artificial, e suas margens estavam coalhadas de cartuchos e projéteis enferrujados das atrozes batalhas. (MARIO VARGAS LLOSA, 1981, p.5)<sup>1</sup>

Na construção do texto vargasllosiano, temos a cosmovisão da Guerra de Canudos sob o olhar vargasllosiano que explora a desordem envolta às diferentes visões de mundo de algumas personagens em relação aos acontecimentos naquele cenário.

Encontramos resquícios de fidelidade ao texto primeiro como, por exemplo, a exposição da Guerra de Canudos como um fato histórico, a demarcação do grande espaço dos sertões do Brasil e algumas personagens também históricas como o Conselheiro. Com a introdução desses elementos presentes no texto primeiro, depreendemos que existe um processo de estruturação em *La guerra del fin del mundo* que alcança o discurso de outrem, estabelecendo com este discurso a intertextualidade que mantém viva a história contada por Euclides da Cunha em 1902 até o presente momento.

Assim, a história de Euclides e Vargas Llosa se circunscreve sob circunstâncias adversas que estabelecem uma relação ativa cuja representação pode assim ser explicada: *Os Sertões* (texto primeiro) = discurso de outrem – *La guerra del fin del mundo* (texto segundo) = texto co-criado. Mas, [...] “há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto”(BAKHTIN, 2006, p.152).

E são essas diferenças que identificamos entre Euclides e Vargas Llosa é que nos permitem sustentar que o romance vargasllosiano co-cria uma narrativa em que o narrador incorpora uma visão do texto primeiro e organiza o desfecho de todo o enredo a partir de pontos de vistas diversos e de condições ideológicas controversas que acabam por se destruírem conforme o enredo se desenrola.

O que significa que a co-criação vargasllosiana parece ter ficcionalizado mais situações da Guerra de Canudos ressignificando-as a partir de um caráter heterogêneo de opiniões, fatos, condições sociais, dentre outros. Na construção de uma narrativa onde

---

<sup>1</sup> A tradução de *La guerra del fin del mundo* é de Paulina Wacht e Ari Roitman.

notamos um texto anterior, importa-nos perceber a presença do discurso de outrem porque Segundo Bakhtin,

[...] discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral de construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o integrou (BAKHTIN, 2006, p. 150).

O discurso de outrem, ou seja, a presença da Guerra de Canudos permanece ativo, porque sabemos que o texto co-criado de Vargas Llosa apresenta resquícios que não puderam ser apagados e sim ressignificados.

Quando um escritor ficcionaliza a realidade ele escolhe um narrador para contar os fatos mais ou menos seguindo o real ou o usa para revertê-los. O narrador prevalece como o principal elo entre a história anteriormente contada e o novo universo que está organizando para narrar sua co-criação.

Munido do poder de organizar os fatos de enunciação numa narrativa não o faz somente para si, ou para um enunciador, mas sim para o receptor da mensagem e o contexto em que está inserido. A esse respeito Bakhtin explica que:

Naturalmente, há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. (...) Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa - a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso. (BAKHTIN, 2006, p. 152.).

O período literário em que *La guerra del fin del mundo* foi produzida reflete determinadas condições sobre a visão dos acontecimentos em Canudos, de acordo com estas condições, um romance que se baseia em outro já existente se configura como uma nova organização. A composição do intertexto reflete o momento literário de produção mais recente.

No texto de *La guerra del fin del mundo*, as personagens o Conselheiro, os acontecimentos da Guerra de Canudos e a demonstração do espaço geográfico podem ser caracterizados como marcas, ou resquícios anteriormente explorados por “outrem”.

Bakhtin denomina a utilização de elementos fielmente extraídos de outro texto de discurso de outrem explicando:

A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido. (BAKHTIN, 2006, p. 151).

A partir dos pressupostos intertextuais já mencionados, *La guerra del fin del mundo* apresenta em sua construção textual, uma configuração ficcional mais abrangente da situação de caos que sucedeu nos arredores do sertão naqueles anos. Podemos notar nos recursos ficcionais explorados por Vargas Llosa que a Guerra de Canudos não é completamente apreendida, pois o autor parece ter preferência em mostrar que tudo o que ocorreu nos sertões, foi uma situação de desentendimentos vários. E este fato, pode ser explicado dentro dos parâmetros de importância que o autor atribui àquilo que decide contar de um determinado acontecimento.

Por isso, à medida que a narrativa vargasllosiana se estende, percebemos que a idealização da paisagem local, a origem de personagens importantes como, por exemplo, o Conselheiro são menos importantes na ressignificação do combate nos sertões. Essa ocorrência está ligada, também, ao grau de importância dado ao que é contado de um acontecimento porque,

[...] os esquemas linguísticos e suas variantes têm a função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo da infiltração pelas entoações próprias ao autor, de simplificar e consolidar suas características linguísticas individuais. (BAKHTIN, 2006, p. 155).

Escolher o que, como e por que narrar uma história que já foi produzida anteriormente, é uma das características da intertextualidade, pois esse processo de escolha torna possível perceber os elementos presentes na ressignificação entre as obras literárias e discutir suas relações de analogia e diferenças composicionais.

Além da questão do discurso de outrem, Bakhtin explora o dogmatismo narrativo (estilo linear), individualismo realista e crítico (estilo pictórico) e individualismo relativista (ênfase no discurso de outrem). Para Bakhtin, o dogmatismo narrativo se baseia na veracidade daquilo que cita. Textos científicos são um bom exemplo desse estilo. Na tessitura literária, o narrador se equipa daquilo que para ele é uma verdade absoluta, mas essa ocorrência permanece implícita a uma perspectiva autoritária de quem narra os acontecimentos textuais.

A concretização do estilo linear se promove pela tendência autoritária da parte de quem narra, sendo assim, não existe espaço para oposição no que diz respeito a confronto de ideias.

O narrador parece plastificar o enunciado deixando claro sua ideologia, logo, “quanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão do discurso de outrem”. (BAKHTIN, 2006, p.156). Não há alteridade, portanto, outrem não aparece nesse tipo de estilo.

O discurso pictórico é mais individualizado, nele o autor elabora o discurso de outrem inserindo-lhe “réplicas e comentários” ( BAKHTIN, 2006, p. 156). Com isso, o discurso de outrem aparece mais rarefeito em consequência de que o “[...] narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado a fim de colorir-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento, ou o seu desprezo”. (BAKHTIN, 2006, p. 157).

Já no relativismo individualista, ao contrário dos discursos anteriores, a ênfase não recai naquele que narra ou naquele que enuncia o discurso citado e sim no “próprio discurso citado”. Portanto, o discurso citado possui preponderância sobre o discurso do narrador e o discurso de outrem. De acordo com essa característica, o contexto narrativo perde a sua objetividade e começa a ser diluído pelo discurso citado, tornando-se um requisito subjetivo que passa a ser reconhecido e percebido “como fala de outra pessoa”. Nesse estilo é importante ressaltar que:

O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluída, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo. ( BAKHTIN, 2006, p. 157).

Desta forma, o narrador deixa de ser o centro do poder e constitui-se num ser relativizado onde é difícil a distinção entre ele próprio, as personagens e o autor devido ao fato do uso do discurso indireto livre como recurso estilístico.

Em *La guerra del fin del mundo* o narrador faz uso do discurso pictórico quando apresenta a história por meio dos episódios irônicos apresentados no romance. A ironia no texto de Vargas Llosa, podemos dizer, rompe o percurso apresentado em *Os Sertões* onde o

narrador euclidiano “se posiciona contra o “erro” dos militares, contra a brutal repressão aos canudenses”. (FERNANDES, 2012, p. 55).

Ademais, temos na obra vargasllosiana marcas do relativismo individualista nas vozes dadas a algumas personagens, díspares em seu modo de expressar-se e entender o que estava acontecendo nos sertões. Esse fato nos sugere que a construção destas personagens ilustra a confusão que assolava os sertões naqueles anos, logo, os discursos, pensamentos ou atitudes delas dentro da narrativa, costumam refletir contradições e conflitos próprios. Segundo Bakhtin,

[...] é no romance precisamente, que vamos encontrar uma disposição especial à bivocalidade dialógica e à pluridiscursividade a fim de mostrar irrefutavelmente, contradições e conflitos ideológicos e sociais que transcendem cada universo diegético particular. (BAKHTIN, 1993, p. 98).

No romance de Vargas Llosa encontramos as contradições de ideologias advindas das visões de mundo das personagens que podem ser explicadas pela reação ao próprio contexto confuso em que estão inseridas. Além das contradições ideológicas que conferem um clima de tensão e distanciamento entre o universo de cada personagem, temos a amplitude de alguns elementos, ou seja, há determinadas características que extrapolam e que se explicam pelo conceito de transtextualidade de Gérard Genette (1982).

A transtextualidade, segundo Genette, pode ser entendida como o rompimento dos limites de um texto. O texto, então transcende as próprias fronteiras, alcançando outros limites, nesse caso, alcançando outros textos.

De acordo com essa teoria, os textos interagem, dialogam entre si e esse diálogo pode ser dividido em intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

De acordo com Genette, todas as categorias podem ser assim explicadas: a *intertextualidade* acontece quando é perceptível a presença de um ou mais textos em outro texto. A co-presença de um texto em outro se dá numa relação interior (inter); essa tendência é perceptível através da citação, do plágio ou da alusão.

A *paratextualidade*, outra categoria genettiana, é uma tendência de natureza ampla uma vez que engloba desde a formação das palavras que compõem um texto até alcançar o título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações, notas de rodapé, notas finais, advertências, dentre outros.

Por *metatextualidade* entendemos a relação mediada pela crítica quando esta opina a respeito de um assunto e tal opinião une um texto a outro texto.

A *arquitextualidade* é a relação que se estabelece a partir dos elementos que constituem um texto e o faz específico, como por exemplo, os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, dentre outros elementos que compõe sua estrutura. Finalmente, a *hipertextualidade* se edifica pela relação entre hipotexto e hipertexto, onde o hipertexto é um texto B que está ligado ao hipotexto (texto A).

Assim, a transtextualidade genettiana abarca toda manifestação exposta ou oculta que ocorre entre os textos quando estes se relacionam entre si, significa dizer que todas as categorias de Genette atuam em conjunto e em contínuo diálogo. Nesse conjunto contínuo de relações textuais, a arquitetura pode ocorrer por meio da imitação, o arquitexto se insere dentro do âmbito paratextual; os elementos paratextuais são formas de metatexto; o paratexto dentro de suas divisões inclui diferentes formas de comentário; o hipertexto pode ter valor de comentário; a metatextualidade somente se concretiza por meio da inserção de citações e o hipertexto se dá via alusões paratextuais ou textuais.

Seguindo os aportes de Genette de que os textos estão em constante diálogo, o intertexto pode ser também hipertextual. Nestes termos o hipotextual é um texto A que dá origem a um texto B (hipertextual). Segundo o autor, a criação de um texto perpassa outro(s) texto(s). Assim, um hipertexto é todo texto derivado de um texto anterior, chamado de hipotexto.

Veja-se, a partir destes pressupostos, que o hipotexto é o livro *Os Sertões* e o hipertexto *La guerra do fin del mundo*. Desta maneira, no hipertexto de Vargas Llosa predomina a exposição dos problemas sequenciais da guerra de Canudos que podem ser analisados hoje. Além da situação da guerra, podemos pensar na situação social das minorias do continente sul americano. Por esta vertente, é possível que transpareça em *La guerra del fin del mundo* certa inclinação do escritor por temas de importância social, uma característica diretamente ligada à transtextualidade, uma vez que ao inserir em seu romance acontecimentos sociais, está representando fatos que já ocorrem ou ocorreram em determinada época. Daí o conceito de transtextualidade cumprir sua função porque *La guerra del fin del mundo* extrapola os limites da Guerra de Canudos e alcança uma problemática maior: questões sócio-políticas de um povo.

Vargas Llosa, então, co-cria outro texto sob diferente visão, apropriando-se de recursos que se distribuem pela voz de um narrador irônico e pela voz de algumas

personagens, importantes constituintes narrativos-textuais que permitem o estudo da ironia inerente à tessitura de *La guerra*, assim como a análise do contexto sócio-político do Brasil no século XIX. Um contexto que se configura pela contradição própria da natureza mutável em que se dão as grandes transformações em determinada sociedade e que ora se esbarram com a formação política-religiosa, ora se confundem com a opinião dos que se inserem no contexto em transformação.

## 1.1 O espaço como elemento intertextual

O espaço de uma narrativa diz muito sobre as personagens uma vez que mostra os perfis sociais dentro do seu contexto socioeconômico e psicológico. Isto quer dizer que o espaço onde as personagens se movem colabora para que estas mantenham determinadas atitudes ou se transformem, dependendo da situação em que se enredam.

O espaço identifica, também, os tipos sociais geograficamente. Deste modo, o espaço tem uma função denotativa, ou seja, ele está presente, mas não apresenta um papel simbólico em que pressupomos a tríade funcional personagem, espaço e ação. Se o espaço descrito for um sítio, nada mais representará, só aparecerá na narrativa para mostrar onde se encontra determinada personagem.

Dentre suas várias funções, o espaço pode funcionar como a representação dos sentimentos vividos pelas personagens; esses espaços podem ser transitórios assim como transitórios são os sentimentos, ou podem ser um elemento de contraste não apresentando vínculo algum com os sentimentos dos tipos sociais de uma narrativa.

Sendo *La guerra del fin del mundo* uma obra literária que rememora um fato histórico, classificamos a representação do espaço como um elemento realista porque o narrador cita lugares reais que existiram ou ainda existem no nordeste brasileiro.

Em *La guerra del fin del mundo*, encontramos estes lugares reais nos nomes dos povoados sertanejos geograficamente delimitados. O fato de o espaço representar a realidade ocorrida nos sertões baianos durante a Guerra de Canudos, 6 de novembro de 1896 a 5 de outubro de 1897, e o fato do livro de Vargas Llosa ter sido escrito pós leitura de *Os Sertões* (1902), temos que o elemento espacial funciona como intertextual. O fragmento de *La guerra del fin del mundo* mostra o espaço geográfico:

Mirandela, aldea de indios agrupados allí en el siglo XVIII por los misioneros capuchinos de la misión de Massacará, era un extraño enclave del sertón de Canudos, separado de Pombal por cuatro leguas de terreno arenoso, caatinga espesa y espinosa, a ratos impenetrable, y de una atmosfera tan ardiente que cortaba los labios y apergaminaba la piel. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 592).

Mirandela, aldeia de índios agrupados ali no século XVIII pelos missionários capuchinos da missão de Massacará, era um estranho território do sertão de Canudos, separada do Pombal por quatro léguas de terreno arenoso, uma caatinga espessa e espinhosa, às vezes impenetrável, com uma atmosfera tão quente que cortava os lábios e apergaminhava a pele. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 392).

O espaço conta uma história. A história de quem habitou naquelas terras, além disso, explica as divisões territoriais do nordeste e os aspectos de sua flora. A exploração do espaço no texto de Vargas Llosa é ampla, porém, objetiva, nada de idealizações. Os aspectos espaciais funcionam como contextuais, ou seja, mostram o cenário da Guerra e os acontecimentos catastróficos dos combates. O espaço é uma espécie de caminho por onde as todas as personagens precisam trilhar para chegar ao fim de suas ideologias.

Devido à extensão que o espaço vargasllosiano ocupa, optamos por dividir o espaço do romance em duas categorias: macroespaço e microespaço. Segundo esta divisão, os povoados do sertão são os microespaços porque estão contidos dentro de um macroespaço que são os sertões.

Apesar das duas categorias apresentadas, os microespaços são “deixados de lado pela população sertaneja” à medida que o número de peregrinos cresce e seguem o Conselheiro. O elemento espacial, em seguida, passa a ser dois territórios bem distintos: os sertões e o templo dos canudenses, uma vez que os seguidores do Conselheiro constroem um Templo que os isolam dos povoados sertanejos.

Depois da construção do Templo, os sertões continuam a ser o macroespaço, o local das dificuldades, das lutas, das intempéries, enquanto Canudos (ou o Templo) abrigam e protegem os sertanejos de todo o mal, passa a ser o microespaço. É, mais precisamente, um local de descanso e devotamento religioso. Sob esta vertente, o espaço se torna uma contradição, ou seja, podemos pensá-lo a partir da condição espaço mal, de lutas e contendas (os sertões) versus espaço bom, agradável e feliz (Fazenda de Canudos).

Se observarmos o espaço antes da chegada do Conselheiro, percebemos suas ruínas e esse estado de destruição é uma das primeiras questões apontadas pelo narrador do romance. Fato que colabora pensar nos sertões como um local abandonado.

Em outros momentos da narrativa, o espaço é descrito de acordo com a seca, por isso o narrador usa dos elementos próprios da paisagem para explicar a situação caótica do sertão na época em que aconteceram os fatos.

O que acontece então? O Conselheiro chega para mostrar que os destroços nos quais se encontram as igrejas e cemitérios dos povoados sertanejos, devem ser reconstruídos, reformados e cuidados. Por uma razão aparentemente simples o espaço-sertão, antes degradado, começa a se transformar. O exemplo abaixo mostra como o Conselheiro reagia quando chegava a um povoado e comprovava as ruínas da casa do Bom Jesus:

Pero él no comía ni bebía antes de llegar hasta la iglesia del pueblo y comprobar, una vez más, una y cien veces, que estaba rota, despintada, con sus torres trucas y sus paredes agujereadas y sus suelos levantados y sus altares roídos por los gusanos. Se le entristecía la cara con un dolor de retirante al que la sequía ha matado sus hijos y animales y privado de bienes y debe abandonar su casa, los huesos de sus muertos, para huir, huir, sin saber adónde. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 19-20)

Mas ele não comia e nem bebia antes de chegar à igreja da vila e constatar, mais uma vez, uma de tantas vezes, que estava em ruínas, descascada, com as torres semidestruídas, as paredes esburacadas, os pisos levantados, os altares roídos pelos vermes. Seu rosto se ensombrecia com uma dor de retirante a quem a seca matou filhos e animais e privou de bens, e agora precisa abandonar sua casa, os ossos dos seus mortos, para fugir, fugir, sem saber para onde. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 15).

Pela transcrição do fragmento percebemos a tristeza do Conselheiro em se deparar com a situação da casa do Senhor. A partir do momento que essa constatação era feita, os habitantes do povoado visitado tomavam providências e se uniam para reconstruir os locais destroçados apontados pelo Conselheiro.

Mas com as lutas se estendendo, os camponeses e seu mestre resolvem construir o templo do Bom Jesus nas proximidades do rio Vaza-Barris, pois muitos sertanejos conheciam o local onde se encontraria, mais tarde, as instalações do Conselheiro:

¿Y dónde echarían raíces y construirían ese templo? Lo supieron después de atravesar quebradas, tablazos, sierras, catingas – caminatas que nacían y morían con el sol -, escalar una ronda de montañas y cruzar un río que tenía poca agua y se llamaba Vassa Barris. Señalando, a lo lejos, el conjunto de cabañas que habían sido ranchos de peones y la mansión desvencijada que fue su casa grande cuando aquello era una hacienda, el Consejero dijo: “ Nos quedaremos allí”.( VARGAS LLOSA, 1981, p. 75-76)

E onde criariam e construiriam esse templo? Descobriram a resposta após atravessarem bocainas<sup>2</sup>, planaltos, serras, caatingas – caminhadas que nasciam e morriam com o sol – escalaram uma série de morros e cruzaram um rio que tinha pouca água e se chamava Vaza-Barris. Apontando, de longe, para um conjunto de barracos que haviam sido casebres dos peões e a mansão desmantelada que fora a casa-grande quando aquilo era uma fazenda, o Conselheiro disse: “Ficaremos ali”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 50).

Desde que encontraram o local para se instalarem e construírem o Templo, todo tipo de pessoa seguia a caminho da fazenda com a intenção de viver mais feliz e ter refúgio das atrocidades que assolavam o sertão. O templo acolhia os sertanejos que estavam sedentos pela paz espiritual, pelo abrigo e conselhos oferecidos pelo “Santo”. O exemplo, retirado do livro de Vargas Llosa, explica esta ocorrência:

En las semanas y meses siguientes se vio a grupos de curiosos, de pecadores, de enfermos, de vagos, de huidos que, por el norte, el sur, el este y el oeste se dirigían a Canudos con el presentimiento o la esperanza de que allí encontrarían perdón, refugio, salud, felicidad. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 95)

Nas semanas e meses seguintes viram-se grupos de curiosos, de pescadores, de doentes, de vagabundos, de fugitivos que, vindo do norte, do sul, do leste e do oeste, dirigiam-se a Canudos com o pressentimento ou a esperança de que ali encontrariam perdão, refúgio, saúde e felicidade. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 63).

Todos os que adentravam no Templo tinham suas obrigações, como por exemplo, viver em harmonia e sem desordem, além disso, todos deviam ajudar na construção do Templo de formas variadas: as mulheres limpavam, cozinhavam, cuidavam dos feridos em combate e rezavam; os homens precisavam mostrar suas habilidades nas lutas, na organização dos mantimentos e artefatos de guerra.

Os seguidores do Conselheiro, mesmo aqueles convalescidos se juntaram para construção do lugar onde nada e ninguém pudesse atingi-los. Empenharam-se meses levantando pesadas pedras e deslocando-as de um local ao outro até o encaixe perfeito para a segurança dos moradores de Canudos.

---

<sup>2</sup> Depressão numa serra. (Nota nossa).

Os canudenses pensavam que construindo o Templo em Canudos e rezando continuamente nada os atingiria, por isso trabalhavam constantemente dia e noite.

Las gentes lo escuchaban anhelantes, convencidas. La religión colmaba ahora sus días. A medida que surgían, las tortuosas callecitas eran bautizadas con el nombre de un santo en una procesión. Había en todos los rincones, hornacinas e imágenes de la Virgen, del Niño, del Buen Jesús y del Espíritu Santo, y cada barrio y oficio levantaba altares a su santo protector. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 157).

Todos o ouviam ansiosos, convencidos. Agora a religião preenchia seus dias. À medida que surgiam, as ruazinhas tortuosas eram batizadas numa procissão com o nome de algum santo. Havia por todas as partes nichos e imagens da Virgem, do Menino, do Bom Jesus e do Espírito Santo, e cada bairro e ofício construía altares para seu santo protetor. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 103-104).

O templo foi se transformando. De dia trabalho e ao entardecer conselhos e rezas para que o Bom Jesus abençoasse a vida e fortalecesse o povo escolhido. Notamos que a partir do momento em que o templo surgiu, o mal e o perigo estavam fora dele.

Canudos torna-se, então, a casa dos seguidores do Conselheiro, um lar que lhes protegia antes e depois da luta, pois os que sobreviviam retornavam aos seus lares.

O solo pedregoso de Canudos tornou-se um lar seguro, onde o pai, o Conselheiro, os educava a cada dia sobre como dividirem os bens entre si. Educou-os na maneira que deviam proceder ao comprarem o que precisavam.

Aqueles que chegavam ao templo deviam gastar os Réis da República em Cumbe ou Juazeiro, acompanhados de João Abade ou Pajeú, homens de confiança do Conselheiro, pois dentro do Templo não era admitido o dinheiro da República.

A grande casa (o Templo) sofria influências externas e também internas. As influências externas podem ser explicadas pela chegada do batalhão de Moreira Cesar, fato que instigou os canudenses a se unirem mais para o término da construção protetora. Como exemplo de fatos internos temos os conselhos do “Santo” que encorajavam os habitantes do templo a não se desanimarem das lutas contra a República:

El Anticristo podía mandar soldados a Canudos: ¿ De que le serviría? Se pudrirían, desaparecerían. Los creyentes podían morir, pero tres meses y un día después, estarían de vuelta, completos de cuerpo y purificados de alma por el roce con los ángeles y el tufo del Buen Jesús. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 378).

O Anticristo podia mandar soldados para Canudos: de que adiantaria? Eles iam apodrecer. Desaparecer para sempre. Os fieis podiam morrer, mas três meses e um dia depois, estariam de volta, completos de corpo e purificados de alma devido ao convívio com os anjos e a inspiração do Bom Jesus. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 250).

O elemento espacial difere-se de acordo com a sua localização: se no Templo (microespaço) reina a paz, a abundância de alimentos e a solidariedade, a justiça e a união dos justos e escolhidos, nos sertões (macroespaço), existe a preponderância à maldade, à miséria, à tristeza, ao domínio do Cão (República). Esse duplo espaço filtra um sentido maior, quer dizer, esta separação identifica espaços antagônicos porque encontramos características que os configuram como locais das adversidades, dos conflitos e do mal versus um ambiente de paz e união.

Nesse sentido, fica a cargo do estudioso absorver aquilo que o espaço realmente contém e explorá-lo unindo-o aos outros constituintes da narrativa ou explorando dele alguma característica sobressalente. Segundo Antonio Dimas, a função do estudioso,

[...] é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e originalidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos da narrativa, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (DIMAS, 1994, p. 5).

Em Vargas Llosa, o espaço aparece misturado com os outros elementos e é um quesito que se harmoniza com o desenrolar dos fatos na narrativa. Deste modo, o espaço-fazenda funciona como escudo e proteção mesmo antes do término de sua construção. Notamos que no espaço do bem, da devoção, as dificuldades parecem mais vivas que outrora. Essa ocorrência fica melhor explicada com a leitura do fragmento abaixo:

El Consejero parecia por el momento más preocupado por apurar la construcción del Templo del Buen Jesús que por la guerra. Seguía dirigiendo los trabajos desde el amanecer, pero éstos se demoraban por culpa de las piedras: había que acarrearlas de canteras cada vez más apartadas y subirlas a las torres era tarea difícil en la que, a veces, se rompían las cuerdas y los pedrones se llevaban de encuentro andamios y operarios. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 156).

O Conselheiro parecia, por ora, mais preocupado em apressar a construção do Templo do Bom Jesus do que com a guerra. Continuava dirigindo os trabalhos desde o amanhecer, mas estes se atrasavam por culpa das rochas: era preciso trazê-las de pedreiras cada vez mais

distantes, e subi-las nas torres era tarefa difícil, durante à qual, às vezes, as cordas arrebentavam e os enormes blocos esmagavam andaimes e operários. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 103).

No entanto, o Templo, que é um local de proteção torna-se um obstáculo para o governo e para o contexto político, representa um lugar-alvo, ou seja, devia ser exterminado para não se expandir daqueles confins. Segundo Lins, estudar o espaço pode acontecer variavelmente:

Observa-se que em algumas narrativas o espaço é rarefeito e impreciso. Mesmo então - executada, evidentemente, a eventualidade de inépcia -, há desígnios precisos ligados ao problema espacial: intenta-se, por um lado, concentrar o interesse nas personagens ou nas motivações psicológicas que enredam; pode ser também que se procure insinuar – mediante a rarefação e a imprecisão do espaço – que essas mesmas personagens e as relações entre elas são mais ou menos gerais, eternas por assim dizer, carentes, portanto, de significado histórico ou sociológico: de significado circunstancial. (LINS, 1976, p .65).

Deste modo, notamos o espaço exterior, ou seja, as terras do sertão onde a região aparece delimitada por suas demarcações, por seus nomes, suas características peculiares, desde as referências horizontais até as marcas de divisa entre estados. Nesse espaço exterior funcionam as tomadas e retomadas das ações das personagens. Nele, também notamos a mortandade ocorrida naquele século.

Las mujeres abortaban a poco de ser embarazadas los niños perdían los dientes y el pelo, y los adultos de pronto, comenzaban a escupir y a defecar sangre, se hinchaban de tumores o llagaban con sarpullidos que los hacían revolcarse contra los cascajos como perros sarnosos. El hombre filiforme seguía peregrinando entre la pestilencia y mortandad, imperturbable, invulnerable, como un bajel de avezado piloto que navega hacia buen puerto sorteando tempestades. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 44)

As mulheres abortavam assim que ficavam grávidas, as crianças perdiam os dentes e o cabelo, de repente os adultos começavam a cuspir e defecar sangue, inchavam-se de tumores ou ulcerações que os faziam rolar no cascalho como cães sarnentos. O homem filiforme continuava peregrinando no meio da pestilência e do morticínio, imperturbável, invulnerável, como barco com um piloto experiente que navega para bom porto vencendo as tempestades. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 31).

Ainda devemos levar em consideração a solidificação e secura do solo, uma das questões que está implícita às atitudes das personagens e à falta de demonstração de medo, até a invasão da casa-templo.

O segundo espaço - o Templo é o local provocador das diversas atmosferas que vão se formando durante a guerrilha entre fanáticos e Republicanos. É no Templo, símbolo de proteção, espécie de casa, que os sentimentos são demonstrados pelos sertanejos:

Mientras los yagunzos sobrevivientes entraban a Canudos – su llegada provocaba desconcierto, conversaciones sobreexcitadas, llantos, gritos, rezos a voz en cuello -, los soldados se dejaban caer al suelo, se abrían las guerreras rojazules, verdiazules, se sacaban las polainas, tan agotados que ni siquiera podían decirse unos a otros lo dichosos que estaban por la derrota del enemigo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 192).

Enquanto os jagunços sobreviventes entravam em Canudos – seu regresso provocava confusão, conversas muito excitadas, choro, gritos e rezas em voz alta - , os soldados se largavam no chão, abriam as jaquetas rubro-azuladas, verde-azuladas, tiravam as polainas, tão exaustos que não conseguiam sequer comentar entre si como estavam felizes com a derrota do inimigo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 126).

Os sertanejos, na verdade, se sentiam íntimos e da intimidade que lhes oferecia o lar, podiam expressar suas dificuldades, seus medos, suas carências, podiam rememorar o que viveram fora dali na guerra e, também, em seu passado. Essa atmosfera se torna ainda mais visível quando o exército invade o templo e os moradores são devastados enquanto outros lutam para sobreviverem escondendo-se entre as pedras e os escombros. Nesse momento é que o medo e a fé se misturam e percebemos o quanto a resiliência e a vontade de que todas as palavras ditas pelo Conselheiro iriam protegê-los e salvá-los da morte. No entanto, a destruição do Templo se consuma e mesmo os grandes protetores do templo são derrotados.

É nesse espaço que começa a formação das metáforas no romance. No próximo capítulo, explicamos como se dá o percurso de aparição da metáfora e como a figura se manifesta em *La guerra del fin del mundo*. Sobretudo por meio dos tropos e do aposto, dois veículos importantes para o entendimento da metáfora do sertanejo, aquela que explica algumas idiosincrasias do homem latino americano.

## CAPÍTULO II

### OS VÁRIOS ASPECTOS DA METÁFORA

Os primeiros estudos sobre a metáfora foram difundidos por Aristóteles. Na poética, definiu a metáfora como [...] “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie à espécie, ou por via da analogia” (ARISTÓTELES, 1964, cap. XXI, 7). Nesse caso, a transferência via analogia era por onde se percebia com mais facilidade a metáfora, logo se considerava a figura através do esquema A está para B tal como C está para D, onde a substituição de A por C ou vice-versa era uma das maneiras de se analisar o espaço ocupado pela metáfora.

A visão propagada por Aristóteles foi refutada posteriormente e a metáfora postulada por ele passou a ser chamada epífora do nome, a transposição de um nome estranho (*allotrios*) que designava outra coisa.

Com o surgimento da epífora do nome começou-se a pensar a metáfora como substituição. Era como se a metáfora fosse um pedido de empréstimo advindo de um significado literal. Concomitante, a comparação se explicou a partir do pressuposto de que comparar era uma expansão da metáfora por analogia, logo, a diferença entre metáfora e comparação ficou demarcada pela palavra “como”. De modo que a distinção entre metáfora e comparação se tornou menos controversa.

Mais tarde, Quintiliano e Cícero mudaram as concepções aristotélicas explicando a metáfora como uma comparação abreviada, entendimento que perdurou e permaneceu como a hipótese de estudos mais apropriada para análise da metáfora. No entanto, a dinâmica envolta ao enigma suscitado pela metáfora, continuou sua evolução rompendo teorias já postuladas, uma vez que sua presença permitia que novos pontos de vista fossem instaurados.

Ao longo dessa trajetória, a metáfora é recapitulada por Pierre Fontanier (século XIX), a partir da ideia de tropos, ou seja, o autor privilegia a metáfora enquanto palavra e como desvio em relação à primeira significação. Nessa lembrança, Fontanier demonstra que o tropo é uma figura de desvio. Um século depois, I. A. Richards considera a hipótese de que a metáfora é uma ideia sobre o signo de outra e designa a noção de teor (tenor) e veículo (vehicle), elementos que juntos abrem margem a outro modo de perceber e estudar a metáfora, pois em Richards a metáfora ultrapassa o nome e engloba a parte semântica da frase.

A concepção interativa da frase proposta por Richards considera o aspecto de tensão proveniente da semelhança metafórica como também dá importância aos aspectos que não possuem semelhança metafórica provenientes da relação tenor e veiculo.

Posteriormente, as concepções de Richards são revisitadas por Max Black que amplia a noção de metáfora sob os ângulos literal e figurado. Sob esses ângulos, Black apresenta as noções de foco (focus) e quadro (frame), a metáfora resulta então da relação entre foco tripartindo a análise da figura em: a teoria da substituição em que a metáfora se reduz à substituição de um nome por outro, teoria da comparação, em que a metáfora é uma comparação abreviada e teoria da interação, ou seja, a metáfora segundo Black.

Enumerando-se, existem duas correntes de estudo sobre a metáfora: a lógico-linguística, cujo campo teórico pertencem, entre outros, Aristóteles, Pierre Fontanier, Karl Bühler, Hedwig Konrad e Roman Jakobson. Nessa linha, a palavra é analisada dentro de seu contexto paradigmático.

E a corrente lógico-filosófica, cujo campo compreende a metáfora a partir da enunciação, da predicação, ou seja, compreende a metáfora no campo sintagmático, isso significa que o estudo da metáfora passa à interpretação dentro de um contexto onde haja uma interação feita por inter-relações estruturais.

As teorias aristotélica e anglo-saxã concordam que na linguagem denotativa temos o sentido real da palavra e que na linguagem conotativa alcançamos um mundo diferente do habitual, isto é, mais complexo e subjetivo.

Assim, as metáforas linguísticas possuem uma característica que pode servir-nos para que entendamos melhor as metáforas gastas pelo uso. Há outras classificações para esse tipo de metáforas como, por exemplo, em Lakoff e Johnson, elas são chamadas de mortas ou cristalizadas porque são muito comuns e não é preciso muito aprofundamento para entender seu substrato.

Existem as metáforas da invenção, aquelas que detem o poder de surpreender o leitor pela densidade de expressão que enunciam. José Paulo Paes explica:

[...] a dinâmica da metáfora de invenção instala, entre o real e o imaginário, uma ponte de mão dupla por onde a surpresa da descoberta irá transitar com prazer em um repetido ir e vir. Esse tipo de metáfora imanta com suas linhas de força toda a extensão da fala e não apenas o ponto dela em que instaurou uma impertinência semântica. Com isso funda o próprio discurso poético, que se constitui em um desvio tão radical da lógica da fala comum, que Kristeva o define como o discurso da negatividade (PAES, 1997, p. 21).

Encontramos a metáfora de invenção na linguagem conotativa, assim como encontramos a metáfora linguística, de sentido denotativo num período frásico em que notamos apenas uma mudança de sentido entre o campo semântico. Em seu sentido denotativo (literal e referencial) ou conotativo (figurado ou polissêmico), as metáforas podem ser vistas e analisadas de acordo com sua presença no texto.

Tendo em vista os sentidos denotativo e conotativo, não vamos desprezar o sentido denotativo, aquele em que lemos o sentido primitivo, uma vez que é com ele que a metáfora começa a se construir em *La guerra del fin del mundo*. Essa construção, para este estudo, se dá por meio de *tropos por dicção*, uma discussão que envolve a formação da metáfora por analogia, semelhança.

Para dar continuidade às condições de surgimento da metáfora-linguística, Ricoeur considera que a palavra, quando amparada dentro conjunto que lhe confira um significado, pode cumular outro significado. E explica,

Caso, enfim, se considerem as palavras isoladas, tudo o que se disse acima sobre a sinonímia e sobre a polissemia concorre para a mesma noção de textura aberta, repetindo-se no plano do conjunto do léxico, no plano regional dos campos semânticos e no plano local da palavra isolada. O caráter vago da palavra, a indecisão de suas fronteiras, o jogo combinado da polissemia que dissemina o sentido da palavra e da sinonímia que discrimina a polissemia e sobretudo o poder cumulativo da palavra que lhe permite adquirir um novo sentido sem perder os sentidos precedentes [...] (RICOEUR, 2005, p. 197)

De acordo com Ricoeur é a densidade da palavra que permite o surgimento de um novo sentido para o enunciado; mostraremos com exemplos de *La guerra del fin del mundo*, a existência da metáfora-palavra, pois a figura convida-nos a explorá-la e mostrar sua função dentro do romance de Vargas Llosa.

O fragmento retirado do romance em estudo nos mostra a densidade de algumas palavras e como a profundidade delas pode ser entendida em suas relações com um mesmo campo semântico, a saber:

¿Cuántos cientos de leguas hicieron en esos años las piernas robustas, fibrosas, indóciles de ese hombre que podía hacer jornadas de veinte horas sin descansar? Habían recorrido los sertones en todas direcciones y nadie conocía mejor que ellas las arrugas de los cerros, los enredos de la caatinga, los meandros de los ríos y las cuevas de las sierras. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 112).

Quantas centenas de léguas percorreram durante todos aqueles anos as pernas robustas, fibrosas, indóceis desse homem que enfrentava jornadas de vinte horas sem descansar? Haviam recorrido os sertões em todas as direções e ninguém conhecia melhor que elas as rugas das colinas, os enredos da caatinga, os meandros dos rios e as cavernas das serras. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 73).

Temos, nos exemplos acima, algumas palavras que cumulam outro sentido. Logo, são metáforas porque seu sentido denotativo remete a outro significado, a saber, “arrugas de los cerros, enredos de la caatinga, meandros de los ríos”. Aristóteles considera que,

Toda palavra é ou um termo ornamental, ou um termo cunhado, ou um termo ampliado, ou um termo abreviado, ou um termo modificado. Entendo por termo padrão aqueles de uso ordinário de uma comunidade, por termo dialetal, aquele de que servem os estrangeiros, conseqüentemente, é evidente que a mesma palavra pode ser dialetal e padrão [...] (ARISTÓTELES, 1964, p. 77-78).

Aristóteles (1964) explica que a palavra é detentora da clareza da linguagem ou muda a fisionomia dos termos correntes. Deste modo somente terá claro as expressões metafóricas “arrugas de las colinas” (quer dizer as rachaduras do solo seco), “enredos de la caatinga” (as dificuldades de adentrar na vegetação seca e espinhosa do sertão) e “meandros de los ríos” (neste caso, o desgaste do solo provocado pelo vento em regiões onde a chuva é escassa), aquele que subentender que estes vocábulos se referem à aridez do solo, interpolada pelas dificuldades de acesso aos lugares da região onde os fatos ocorrem.

Paul Ricoeur, em *Metáfora Viva* (2005), usa Aristóteles como referência para explicar a metáfora no nível da palavra e enumera três dos principais conceitos relacionados à metáfora discutidos pelo grego: o desvio, o empréstimo e a substituição. Esses três conceitos são melhor entendidos quando pontuada a diferença entre seu sentido denotativo (próprio) e conotativo (figurado).

O que significa que a metáfora na visão de Aristóteles pode ser entendida numa palavra cuja estruturação contenha semelhanças, ou seja, podemos utilizar um termo em lugar de outro, mesmo que essa utilização seja a partir do desvio, do empréstimo ou da substituição. A metáfora causa, então, uma mudança no mesmo campo semântico.

Na sequência de *Metáfora Viva* (2005), Ricoeur enfatiza os postulados de Pierre Fontanier que também prioriza a metáfora via palavra e desvio de significação na Teoria dos

Tropos. O esquema de Fontanier enuncia a metáfora como a figura de desvio impróprio, ou seja, a metáfora é empregada apenas com função de ornamento.

No entanto, existe um problema relacionado à metáfora tropo – vê-la unicamente em nível de palavra, o que impede a abordagem dos tropos como figuras. Segundo Ricoeur, os tropos ao serem estudados como figuras permitem um leque de significações porque “a figura pode ser indiferentemente referida à palavra, à frase ou aos traços do discurso que exprimem o movimento do sentimento e da paixão” (RICOEUR, 2005, p. 89).

Deste modo, tanto para Aristóteles como para Fontanier, a metáfora se encontra no nível do desvio, em outras palavras, ela é uma violação de sentido que transpõe a denominação substantiva, adjetiva, verbal e discursiva. Deste modo, o desvio é algo comum porque é catacrese ou inovador porque é metáfora.

Em outras palavras, a análise da metáfora no campo do desvio, não abarca somente a produção de significação no nível superficial do texto, é necessário mergulhar nas camadas do texto e decifrar os sentidos produzidos no percurso desviante.

Todavia a metáfora num nível superficial é também importante, embora os postulados aristotélicos tenham sido refutados, o estudo da metáfora-palavra propicia a entrada para outros campos de estudo sobre a figura, conforme explica Ricoeur:

A definição real da metáfora em termos de enunciado não pode eliminar a definição a definição nominal em termos de palavra ou de nome, na medida em que a palavra continua a ser a portadora do efeito de sentido metafórico; é da palavra que se diz tomar um sentido metafórico; eis porque a definição de Aristóteles não é abolida por uma teoria que não se refere mais ao lugar da metáfora no discurso, mas ao próprio processo metafórico. (RICOEUR, 2005. p. 108).

Em nível de frase, Paul Ricoeur explora Benveniste (1995) cujos estudos recaem sobre a unidade semântica e suas prerrogativas. Para Benveniste, a teoria da unidade semântica é contrária à teoria da palavra unidade semiótica.

A metáfora em nível de frase deriva da predicação e não de um nome, o que implica na diferenciação da função identificante (nominal) de função predicativa (verbal) e uma organização do sentido paradigmático e sintagmático. Nesse sentido, a metáfora é vista dentro das categorias semânticas (discurso) e semiótica (palavra).

Contudo, a construção de sentido da metáfora semiótica engloba as relações de substituição enquanto a construção de sentido da metáfora semântica depende de relações elencadas entre as palavras do enunciado, o todo textual.

Deste modo, as palavras passam a ser mutáveis e seu sentido primeiro se esvai para que um novo apareça de acordo com a construção de sentido dentro do discurso. A explicação de Paul Ricoeur exemplifica a grandeza do caráter metafórico:

[...] a linguagem, como bem o viu Shelley, é “vitalmente metafórica”; se “bem metaforizar” é ter domínio das semelhanças, então não poderíamos sem ela apreender nenhuma relação inédita entre as coisas. Longe de ser um desvio em relação à operação comum da linguagem, a metáfora é “o princípio onipresente em toda a sua ação livre”; não constitui um poder adicional, mas a forma constitutiva da linguagem (RICOEUR, 2005, p. 128).

A metáfora no nível da construção semântica precisa ser interpretada uma vez que o sentido literal dá margem para um sentido novo entre os elementos do discurso. Podemos dizer que existe uma tensão proveniente do sentido literal que possibilita vir à superfície significados que estavam num nível mais profundo.

Em continuidade, Paul Ricoeur discute o fator semelhança para a significação do enunciado, enfatizando que a semelhança é imprescindível para a metáfora acontecer:

Na tropologia da teoria clássica, o lugar assinalado à metáfora entre as figuras de significação é especificamente definido pelo papel que a relação de semelhança desempenha na transferência da idéia primitiva à nova idéia. Esse pacto com a semelhança não constitui um traço isolado, pois no modelo subjacente à teoria da retórica clássica ele é solidário com o primado da denominação e dos outros traços que procedem desse primado. É, com efeito, primeiramente entre as idéias das quais as palavras são os nomes que a semelhança opera. Em segundo lugar, no modelo, o tema da semelhança é fortemente solidário com os de empréstimo; de desvio, de substituição, de paráfrase exaustiva. Com efeito, a semelhança é, antes de tudo, o motivo do empréstimo, em seguida é a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa. Ela é ainda a ligação interna da esfera da substituição e, enfim, é o guia da paráfrase que, restituindo o sentido próprio, anula o tropo. Na medida em que o postulado da substituição pode ser representativo da cadeia inteira de postulados, a semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras. (RICOEUR, 2005, p. 267-268).

O caráter de semelhança permite novos elos de significação. Um fenômeno assim é produzido porque a metáfora pela via de semelhança passa a ser evidente na composição discursiva, quer dizer, por meio de semelhanças se descubro o figurativo.

Há, na metáfora, portanto, o elemento diferente que em determinados momentos/contextos causam efeitos diversos no leitor, como por exemplo, por meio do som ou por uma imagem que se constrói dentro de um texto ou, ainda, pela mistura auditiva-visual, o que significa que a metáfora discursiva é o elemento que desenvolve uma linguagem inusitada que se estabelece ao longo do discurso, pois,

A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora da linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado pela ficção. [...] Assim, a obra é conduzida a seu tema mais importante: a saber que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade. Ligando dessa maneira ficção e redescrição, restituímos sua plenitude de sentido à descoberta de Aristóteles, na *Poética*, de que a *poiesis* da linguagem procede da conexão entre *mythos* e *mímesis*. (RICOEUR, 2005, p. 13-14).

Por seu caráter inovador, a metáfora funciona dentro do texto transmitindo os novos significados que permitem que novos limites surjam porque sua extensão edifica a construção de sentidos. Descobrir a metáfora é o mesmo que conhecer outro mundo ou outra visão de mundo, pois a metáfora depois de descoberta é o elemento capaz de mostrar um novo texto a partir de um já existente. Deste modo,

O texto é uma entidade complexa de discurso cujos caracteres não se reduzem aos da unidade de discurso ou frase. Por texto não entendo somente nem principalmente a escritura, embora a escritura ponha por si mesma problemas originais que interessam diretamente ao destino da referência; mas entendo, prioritariamente, a produção do discurso como obra. (RICOEUR, 2005, p.336).

A partir da metáfora em nível do discurso, o texto é configurado como uma nova realidade, ou seja, o texto passa a ter vida nova onde os caminhos proporcionados pelo todo textual viabilizam a compreensão das metáforas que podem ocorrer por meio de uma palavra, de uma frase ou pela interpretação do todo textual.

Se antes se priorizava a palavra como referência para a ocorrência da metáfora, no seguimento das novas pesquisas se priorizará a frase e finalmente o discurso. O fator que começa a desencadear pontos de vista diferentes sobre a metáfora entre as evidências propostas por Aristóteles é que a figura passa a ser entendida não mais como um desvio e sim como um elemento ligado por predicção num determinado enunciado. E só depois, com o

surgimento da análise da metáfora discursiva, é que os pesquisadores começaram a ver o elemento de construção textual unida ao contexto de produção.

Para entender a metáfora, é imprescindível sua atuação juntamente com os outros elementos do texto. Na contemporaneidade se sabe da existência do caráter multidisciplinar inerente aos estudos sobre a figura e o poder que esta tem para a construção de significados de um enunciado.

Quando a metáfora ocorre dentro de um texto, anteriormente, é preciso saber o significado primeiro, ou seja, é preciso compreender as metáforas a partir de dois termos, vocábulos ou sememas e descobrir sua significação ao longo da narrativa. Paul Ricoeur explica: “Quanto à relação de “conexão”, que contém a ideia de inclusão de duas coisas em um todo, ela se opõe diretamente à relação de correlação que implica certa exclusão mútua dos termos ligados”. (RICOEUR, 2005, p. 269).

Para entendermos a metáfora precisamos considerar o tropo como um caractere analítico, ou seja, as primeiras metáforas formadas servirão para obtermos um sentido novo àquilo que se disse primeiramente de uma história.

As contribuições teóricas sobre a metáfora não questionam somente a formação da metáfora no discurso escrito e demais artes visuais. Lakoff e Johnson explicam a metáfora de acordo com sua função cognitiva e esclarecem sua formação sob a seguinte vertente: “toda estrutura metafórica detalhada e consistente é parte de nossa linguagem literal cotidiana [...]” (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 82).

Conforme Lakoff e Johnson, a incidência da metáfora, confere que ela (a metáfora) atua no campo cognitivo não sendo apenas questão de linguagem ou de palavras, mas expressão de processos advindos do pensamento humano, uma vez que as ideias se formam primeiro no pensamento para depois serem expressas em palavras. Os estudiosos afirmam, ainda, que o pensamento humano é constituído, em grande parte, por conceitos metafóricos:

A maioria das pessoas acha que pode viver perfeitamente sem metáfora. Nós descobrimos ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. “Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza”. (LAKOFF E JOHNSON, 2002, p. 45).

Deste modo, é possível pensar a metáfora como uma construção mental que ocorre porque existe uma rede de interações advinda do pensamento que possibilita sua constituição,

como por exemplo, os sentimentos, comportamento moral e ético, crenças e contexto cultural, todas áreas de atuação de formação da metáfora que explicam determinadas idiossincrasias.

De modo que,

A metáfora é um dos mais importantes instrumentos para tentar compreender parcialmente o que não pode ser compreendido em sua totalidade: nossos sentimentos, nossas experiências estéticas, nossas práticas morais e nossa consciência espiritual. Esses esforços da imaginação não são destituídos de racionalidade; como se utilizam da metáfora, empregam uma racionalidade imaginativa. (LAKOFF E JONHSON, 2002, 303).

Sendo a metáfora um instrumento de compreensão do não dito e de idiossincrasias, seu emprego e constituição em determinados contextos, podem ser demarcados de acordo com seu uso, ou seja, podem ser classificadas entre metáforas mortas e vivas, conforme explanaremos a seguir.

A caracterização das metáforas em mortas (cristalizada) e vivas está diretamente ligada ao seu uso e inserção num determinado discurso linguístico. Por exemplo, Beatinho se tornou uma metáfora cristalizada para os sertanejos, mas, para aqueles que não vivem no sertão, a descoberta contextual dos motivos pelos quais essa personagem possui tal nome, identifica uma metáfora viva.

A metáfora viva, dentro do discurso literário/linguístico abrange um campo amplo e ao mesmo tempo restrito. Usamos o termo “restrito” porque existe o acúmulo de uso e sentido de uma expressão metafórica, o que diminui sua amplitude. Ou seja, ao longo dos discursos, as metáforas, se muito usadas, se tornam vocábulo transparente de sentido, figurativamente, morrem.

Em contrapartida, a contemplação da metáfora viva abarca o uso da criatividade e do pragmatismo dentro de um contexto. Do termo “viva” subentende-se aproveitável e explorável. Há a expectativa de novas interpretações devido à sua versatilidade, mas isso não quer dizer que aquelas classificadas como “mortas” não tenham sua validade dentro de um discurso.

Se, por um lado, as metáforas mortas são aquelas, que de tanto serem usadas, transmitem sentidos comuns, e podem ser compreendidas de imediato pelo leitor num poema, por exemplo, de outro é esperado que numa narrativa ocorra o mesmo. A diferença de sentido estaria ligada à quantidade de informações provenientes da linguagem de cada gênero textual. No primeiro, a linguagem condensada; no outro, a extensiva.

No entanto, em *Metáforas da vida cotidiana*, os autores esclarecem não ter sentido o termo metáforas mortas. Segundo os autores, as metáforas lexicalizadas decorrentes do uso dizem respeito à estruturação da forma como se percebe o mundo e nele se vive.

As metáforas mortas são aquelas mais vivas devido à sua repetição, logo, acabam por refletir a forma de viver, sentir e expressar o contexto ao qual o ser humano está inserido – são as denominadas ontológicas.

Cabe ressaltar que, num enunciado, existem critérios que permitem ao interlocutor a identificação do efeito de sentido, uma vez que a construção da metáfora requer a experiência de um sujeito, no caso o leitor/ouvinte, cuja ideia de expressão provocada pela metáfora é projetada ao mundo e modifica-o de acordo com suas vivências particulares. E esta peculiaridade relacionada ao leitor/ouvinte pode ser atribuída também ao produtor de discursos linguísticos quando este tem a função de criá-la e projetá-la ao mundo, por isso,

A metáfora quando é analisada e estudada a partir das caracterizações estranha, insensata, falsa e absurda é uma construção admissível de redescoberta de sentidos, e, por isso, suscita o desvendar dos seus significados. Assim, se uma metáfora causa algum tipo de sentimento ao outro, ela está cumprindo a sua função social discursiva. Todavia se o causar é despercebido, é importante ressaltar que ela está “servindo de base para a formação de outras metáforas”. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.95).

A metáfora, destarte, possui seu sentido excêntrico e, talvez, incomum, visto que a figura possui um enigma a ser revelado que a identifica como recurso detentor do poder de estender o significado literal das expressões linguísticas.

Ressaltamos finalmente, que esse poder de extensão proporcionado pela descoberta da metáfora, obriga a verificar a amplitude de desafios que ela suscita, como, por exemplo, o diálogo entre os sentidos denotativo e figurado que, ao invés de repelirem-se, consolidam novas formas para percepção de distintos significados ou identifica o modo de pensar de uma coletividade.

Na demonstração histórica acima fizemos uma panorâmica sucinta dos estudos sobre a metáfora, e podemos concluir, então, que a metáfora é uma figura de linguagem de focalização ampla e recorrente que alcança desde a palavra, períodos até o enunciado textual. Essa tendência enfática que recaiu sobre a metáfora palavra, frase e discurso, produz uma série de pesquisas que comumente enriquecem a perspectiva daqueles que se enveredam nos caminhos do descobrimento da significação metafórica.

O sem sentido, então, passa a dar nova significação a uma ideia ou amplia a leitura, viabilizando novos pontos de vista sobre um assunto ou um acontecimento. Razão pela qual a discussão sobre a figura permanece viva e sua aparição na oralidade, na construção de poemas e em modalidades narrativas, permitem que a metáfora apareça como tema principal de uma extensa lista de trabalhos acadêmicos que colaboram para os estudos relacionados à metáfora continuarem efervescentes.

Entender o extrato desconhecido de um texto é semelhante a adentrar em linhas que precisam ser desbravadas por meio do que o próprio discurso enuncia e, para isso, existem numerosas discussões entre os três níveis de atuação da metáfora.

Todas as correntes ou níveis de estudo relacionados à evolução da metáfora concordam sobre a importância que a figura representa para os campos linguístico e literário, haja vista que a linguagem metafórica dentro do discurso de uma língua está presente nele, caracteriza-o, e adiciona à palavra, período ou contexto, ingredientes admissíveis de questionamentos ou explicações.

O estudioso, então, pode entender os conceitos analógicos e descobrir o interdito, uma vez que a maneira como se expressa uma ideia, pode não necessariamente afirmá-la, mas sugerir-la.

É pela descoberta do que está sugerido que o discurso pode ser entendido como veículo de intenções por parte do enunciador, o que significa que a metáfora se revela pela escrita, quando o escritor faz uso de determinadas expressões para qualificar o discurso, aprimorando, muitas vezes, o que escreve.

Os tropos, nesse caso, *tropos de dicção* ( metáfora por analogia, semelhança), fazem parte da extensão do sentido figurado e, em sua amplitude, percebemos, no romance em estudo, que o sentido figurado produz uma transgressão do sentido literal, colaborando para a revelação da metáfora discursiva.

## **2.1. Os tropos em *La guerra del fin del mundo***

Esta seção compõe-se de um estudo que se baseia na noção de tropos conceituada por Pierre Fontanier em *Les figures du discours* (1830). O tratado de Fontanier pode ser chamado de uma retórica limitada por se concentrar numa classificação das figuras literárias, apenas. Nesse tratado, a noção de figura retórica é vista como um desvio de sentido em relação à expressão comum e cotidiana.

Para elucidar essa classificação, ele enumera duas distinções: a “significação” e o “sentido”. Em tal circunstância significação é aquela que acontece quando a palavra é considerada em si mesma, logo, outros efeitos são descartados, permanecendo como foco o seu sentido aparente. Em compensação, o sentido é o que se produz em sensações que se formam no espírito.

A partir dessas duas distinções, Fontanier classifica três tipos de sentido: o objetivo, o literal e o espiritual. Enumera, então, que o sentido objetivo é o que se identifica através do objeto ao qual se diz algo.

Deste modo, é um sentido substantivo, adjetivo, ativo, passivo, determinado ou indeterminado, por isso é um elemento que deve ser visto e analisado quanto a sua forma e função, dentro de um conjunto de relações proposicionais. Ao contrário, o sentido literal, primitivo (ausente de tropos) edifica-se pela exatidão da palavra, no entanto, o sentido literal pode se estender e produzir uma ideia subjetiva que provoca o aparecimento do elemento figurado.

Para Fontanier, o movimento advindo dessa subjetividade vivifica os tropos propriamente ditos e estes podem dar origem à metáfora, à metonímia e à sinédoque. Finalmente, o sentido espiritual, cuja ocorrência se dá no espírito, é aquele reconhecido como tropos impropriamente ditos, pois dependem de determinadas circunstâncias do discurso para acontecerem, como por exemplo, o tom da voz.

Como a metáfora em *La guerra del fin del mundo* começa pela formação de tropos de sentido objetivo e de sentido literal, nos deteremos em explicar a ocorrência da extensão do sentido literal (tropos propriamente ditos) e seu funcionamento enquanto palavra e como desvio de significação, ou seja, enquanto metáfora porque uma das formas de se entender a metáfora é analisar como ela ocorre a partir de duas ideias que dão entrada a um novo sentido para a leitura de algo.

A constituição de tropos propriamente ditos para Fontanier se dá por enfoque nos elementos ideia-palavra. Deste modo, uma das formas da metáfora acontecer no romance de Vargas Llosa é semelhante ao modelo dos tropos: numa palavra temos duas ideias que favorecem o transporte de uma a outra, pois “os tropos são certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras aplicadas a novas ideias” (ibid. Ricoeur, 2005, p.83).

A partir das considerações de Paul Ricoeur encontramos esclarecimentos que colaboram para melhor entendimento do tropo, pois

[...] é numa só palavra que o tropo consiste, mas no caso se possa dizer, é entre duas ideias que ele acontece, por transporte de uma a outra. Em um sentido que ainda se deverá especificar, o tropo, como a epífora de Aristóteles, acontece “a partir de dois”. (RICOEUR, 2005, p. 94).

Nessa relação edificada pelo tropo em sua extensão, existe uma palavra enunciada, que, ao lê-la, é possível reter duas ideias, deste modo, os novos sentidos oriundos do novo entendimento levam a uma reprodução maior de sentidos porque o tropo propriamente dito traduz uma significação que vai além da própria palavra enunciada primeiramente.

Na sequência, tratamos do método analítico proposto por Fontanier que distingue as ideias em simples, complexas, concretas, individuais e gerais, além disso, o estudioso enfatiza a forma pela qual elas “se ligam e se encadeiam umas às outras em nosso espírito para nele formar múltiplas associações, de conjuntos ou de grupos diversos” (apud RICOEUR, 2005, p. 83).

Nesse momento, temos as múltiplas associações derivadas de integrações discursivas onde o tropo se identifica como uma figura de desvio em relação ao seu sentido primeiro. Assim, a metáfora para Fontanier é um sentido descabido, usado sem necessidade como um mero ornamento para a linguagem.

Nós não concordamos que a metáfora, no romance em estudo, seja usada como um mero ornamento para a linguagem, ao contrário seu uso favorece uma leitura subjacente ao que foi a guerra de Canudos e explica uma questão importante para a leitura do romance, que é a formação do tipo sertanejo vargasllosiano.

Com a demonstração de alguns fragmentos pertencentes à *La guerra del fin del mundo*, mostraremos como funcionam alguns tropos propriamente ditos na narrativa vargasllosiana:

Que a lo largo de 1877 dejara de llover, se secan los ríos y aparecieran en las catingas innumerables caravanas de retirantes que, llevando en carromatos o sobre los hombros las miserables pertenencias deambulaban en busca de agua y de sustento, no fue tal vez lo más terrible de ese año terrible. Si no, tal vez, los **bandoleros** y las cobras que erupcionaron los sertones del norte. Siempre había habido gentes que entraban a las haciendas a **robar** ganado, se tiroteaban con los **capangas** de los terratenientes y saqueaban aldeas apartadas y a las que periódicamente venían a perseguir las volantes de la **policía**. Pero, con el hambre, las cuadrillas de bandoleros se multiplicaron como los panes y pescados bíblicos. Caían, **voraces** y **homicidas**, en los pueblos ya diezmados por la catástrofe para apoderarse de los últimos comestibles, de enseres y vestimentas y reventar a los tiros a los moradores que se atrevían a

enfrentáseles. Pero al Consejero nunca lo ofendieron de palabra u obra. Se cruzaban con él, en las veredas del desierto, entre los cactus y las piedras bajo un **cielo de plomo** o en la intrincada caatinga donde se habían marchitado los matorrales y los troncos comenzaban a cuartearse. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 42).

O fato de não ter chovido ao longo de 1877, de terem secado os rios e de desaparecerem nas caatingas numerosas caravanas de retirantes que, carregando seus miseráveis pertences em carroças ou nos ombros, perambulavam em busca de água e de sustento, não foi talvez a coisa mais terrível daquele ano terrível. E, sim, talvez, os **bandoleiros** e as cobras que irromperam nos sertões do Norte. Sempre houve gente que entrava nas fazendas para **roubar** gado, trocar **tiros** com os **capangas** dos fazendeiros e saqueava vilas afastadas, perseguidas periodicamente pelos volantes da **polícia**. Mas, com a fome, os grupos de bandoleiros se multiplicavam como pães e peixes bíblicos. Chegavam **vorazes e homicidas**, a povoados já dizimados pela catástrofe para se apoderar dos últimos restos de comida, objetos e vestimentas, e matar a tiros os moradores que se atreviam a enfrentá-los. Mas nunca ofenderam o Conselheiro com palavras ou atos. Cruzavam por ele nas trilhas do deserto, entre os cactus e as pedras, sob um **céu de chumbo**, ou na caatinga intrincada onde os arbustos haviam murchado e os troncos começavam a rachar. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 29)

No exemplo acima, observamos que as palavras pertencem a um mesmo campo de semântico: “bandoleros, robar, capangas, polícia, vorazes, homicidas”. Todos os vocábulos pertencem à violência que assolava os sertões.

Por exemplo, a palavra “bandoleros” não interfere na significação da frase até o momento que percebemos que ela e as outras palavras destacadas pertencem a um mesmo campo semântico, cujo entrelaçamento vivifica um tropo propriamente dito: **cielo de plomo** (**céu de chumbo**), onde a relação entre duas ideias ocorre pelo sentido figurado implícito à palavra **plomo** (**chumbo**), ou seja, retêm-se a ideia do céu pesado, carregado de nuvens, pronto para chover num primeiro momento; depois, o adjetivo **plomo** (**chumbo**) traduz a ideia da fumaça dos tiros e dos canhões, atmosfera que torna o ambiente turvo.

Deste modo, há uma tensão antes da descoberta do não dito, instaurando-se o sentido descabido: a metáfora. Ricoeur explica sobre o sentido inusitado da metáfora da seguinte forma:

Certos nomes pertencem a certos tipos (gêneros e espécies) de coisas, e pode-se denominar sentido próprio o sentido desses termos. Por contraste, a metáfora e os outros tropos são sentidos impróprios ou figurados: postulado do próprio e do impróprio ou do figurado. (RICOEUR, 2000, p. 79).

Como acontece em outras partes de *La guerra del fin del mundo*, “cielo de plomo” (céu de chumbo) representa um novo sentido porque temos duas ideias que produzem uma modificação do sentido literal: pesado x turvo, então, existe um contexto que pode ajudar a entender céu de chumbo. Nesse movimento, implícito à palavra chumbo, temos cor, textura e estado: escuro ou cinza, duro e ágil, elementos possíveis para uma leitura subjacente ao sentido literal da palavra.

O caráter de figura retórica defendido por Fontanier explica que o elemento habitual da expressão comum e cotidiana é rompido pelo desvio de sentido proporcionado pelo choque do novo. O que faz com que as ideias sejam ambíguas.

Outras vezes, a estranheza visível pode sugerir maneiras de se compreender o tropo propriamente dito em sua extensão de sentido. É o que notamos em *La guerra del fin del mundo* com relação às personagens João Satã e Leão de Natuba, dois perfis que podem exemplificar a ocorrência de tropos propriamente ditos dentro do romance em estudo.

A extensão que toma o sentido literal configura, além da história aparente, uma vertente distinta da história primeira para cada uma dessas personagens. Por exemplo, João Satã; Satã = Diabo = Malvado (*Dicionário dos Símbolos*, 2012, p. 337), uma leitura óbvia porque o sentido literal está explícito e é sabido que o diabo representa a maldade.

O nome da personagem faz jus às suas ações dentro da narrativa, pois ele age maldosamente matando nos sertões durante certo período de tempo:

No había cumplido veintecinco años y era la cabeza por la que más alto precio se ofrecía en los cuarteles de bahía, Pernambuco, Piauí y Ceará. Su suerte prodigiosa, que lo salvó de emboscadas en las que sucumbían o eran capturados sus compañeros y que, pese a su temeridad en el combate parecía inmunizarlo contra las balas, hizo que se dijeron que tenía negocios con el Diablo. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 111).

Não tinha completado vinte e cinco anos e já era a cabeça pela qual se oferecia o preço mais alto nos quartéis da Bahia, Pernambuco, Piauí e Ceará. Sua sorte prodigiosa, que o salvou de emboscadas em que seus companheiros sucumbiram ou eram capturados e que, apesar da sua temeridade no combate, parecia imunizá-lo contra as balas, deu-lhe a fama de ter tratos com o diabo. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 73).

O narrador explica o motivo pelo qual João é denominado de Satã e, a partir destas colocações, percebemos que existe um paradoxo atrelado ao nome da personagem. João é um

nome bíblico que significa “Deus é cheio de graça”, “agraciado por Deus” ou “a graça e misericórdia de Deus” e “Deus perdoa”. Satã é uma abreviação da palavra Satanás (*Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, 1982, p. 708), o anjo rebelde expulso do céu e a representação do mal.

Ao analisar o tropo temos duas ideias que permitem pensar em João abençoado x malvado e as duas ideias se casam na narrativa porque depois de ser malvado, de roubar e matar, exercendo a “função do mal”, João é salvo pelo Conselheiro e se torna seu discípulo. No decorrer do romance João Satã tem seu nome mudado para João Abade pelo Conselheiro e passa a viver uma vida gnóstica em que seu passado de bandido parece dissolvido em meio às lembranças:

Quando terminó su historia, miró a los forasteiros. Sin vacilar, se dirigió a João, que tenía los ojos bajos. “¿Cómo te llama?”. Le preguntó. “João Satã”, murmuró el cangaceiro. “Es mejor que te llames João Abade, es decir, apóstol del Buen Jesús”, dijo la ronca voz. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 119).

Quando terminou a história, olhou para os forasteiros. Sem hesitar dirigiu-se a João, que estava de olhos baixos. “Como é seu nome?”, perguntou. “João Satã”, murmurou o cangaceiro. “É melhor chamar-se João Abade, quer dizer, apóstolo do Bom Jesus”, disse a voz rouca. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 78).

As duas ideias implícitas ao sentido literal das palavras Satã e Abade possuem uma extensão de sentido contrária que desenham a personalidade da personagem ao longo da narrativa.

Fato parecido ocorre ao Leão de Natuba. No entanto, o Leão é um ser deformado e vitimado pelas características físicas. A população de Natuba o despreza e ele vive isolado de todos os natubenses. A condição disforme de Felício (verdadeiro nome de Leão), não o impede de se destacar perante os outros sertanejos:

El hecho es que el León había aprendido y que desde esa época se le vio leyendo y releendo, a todas horas, encogido a la sombra de los árboles de jazmín caiano de Natuba, los periódicos, devocionarios, misales, edictos y todo lo impreso a que podía echar mano. Se convirtió en la persona que, con una pluma de ave tajada por él mismo y una tintura de cochinilla y vegetables, redactada, en letras grandes y armoniosas, las felicitaciones de cumpleaños, anuncios de decesos, bodas, nacimientos, enfermedades o simples chismes que los vecinos de Natuba comunicaban

a los de otros pueblos y que, una vez por semana, venía a llevarse el jinete del correo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 171).

O caso é que o Leão tinha aprendido, e desde essa época foi visto lendo e relendo, a qualquer hora, encolhido à sombra das árvores de jasmim-de-caiena de Natuba, os jornais, os devocionários, missais, editais e qualquer outro tipo de impresso que lhe caísse nas mãos. Tornou-se uma pessoa que, com uma pena de ave talhada por ele mesmo e uma tinta de cochonilha e vegetais, redigia, em letras grandes e harmoniosas, os cumprimentos de aniversário, avisos de falecimentos, bodas, nascimentos, doenças, ou simples mexericos que os habitantes de Natuba comunicavam aos de outras vilas e que, uma vez por semana, o homem do correio vinha buscar. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 112).

A personagem caricaturada se move pelos dons que possui. Apesar de ser descrito e tratado como uma aberração, a ideia do animal (leão) sugere força e inteligência, mas se contradiz com a ideia que os habitantes de Natuba tinham a respeito de Felício.

Analisando a personagem, percebemos que Leão = sabedoria (*Dicionário de Símbolos*, 2012, p. 538), contrariamente à forma física enunciada pelo narrador, existe a inteligência, de modo que temos um nome, ou seja, uma palavra (Leão) que identifica duas ideias, a força e a sabedoria, pois quando se pensa em leão (animal), implícito à palavra há a ideia de sua força para sobreviver em meio às dificuldades da selva. Assim como temos sua esperteza/inteligência perante outros animais, nesse caso, o Leão de Natuba era o único que sabia ler em Natuba.

Nesse caso, a ideia de sabedoria e inteligência se projeta e assegura sentido à palavra e, esse fato, “garante o movimento da ideia à palavra” porque as ideias são “os objetos que nosso espírito vê” (apud RICOUER, ano 2005, p.41) no momento em que se lê determinada palavra, por exemplo. Deste modo, “o pensamento compõe-se de ideias, e a expressão do pensamento pela fala compõe-se de palavras”.

O tropo como uma figura de desvio, em seu sentido primeiro, é substituído por outro sentido, instaurando, portanto, uma extensão deste, ou seja, o nascimento de uma metáfora. Na metáfora instaurada pelo tropo, evidenciamos na personagem Leão, a transfiguração do homem sertanejo, não só pela composição do perfil de Felício, mas pelas crenças que norteiam o imaginário sertanejo de que aqueles com deformidades físicas deveriam ser mantidos à margem da sociedade.

Na verdade, essa transfiguração relembra uma personagem famosa da literatura estrangeira, o corcunda de Notre Dame de Vitor Hugo, um ser horripilante para a sociedade da época. Vargas Llosa parece enunciar situação parecida quando mostra o desprezo e maus tratos pelos quais Felício vivia no povoado de Natuba.

Deste modo, os tropos começam assinalando pequenos trechos do romance de Vargas Llosa, depois são encontrados em fragmentos, já em sua extensão, e entretecem significados de modo a compor a estrutura narrativa. Humberto Eco, no livro *Quase a mesma coisa*, comenta sobre a possibilidade de entrelaçamento entre as partes e o todo:

Esse caráter dinâmico da unitotalidade da obra de arte pode explicar as relações que nela subsistem entre as partes e o todo. Na obra de arte, as partes entretêm um duplo gênero de relação: de cada uma com as outras e de cada uma com o todo. Todas as partes estão ligadas entre si em uma indissolúvel unidade de modo que cada uma é indissolúvel e indispensável e tem uma colocação indispensável e insubstituível, a tal ponto que uma ausência dissolveria a unidade e uma variação traria de volta a desordem. Cada parte é instituída como tal pelo todo, o qual reclamou e dispôs, ele próprio, as partes da qual resulta: se a alteração das partes é a dissolução da unidade, é porque o próprio todo preside à coerência das partes entre si e as faz todas juntas para formar o inteiro. (ECO, 1932, p. 196).

Podemos dizer que em *La guerra del fin del mundo*, a ideia que está implícita na constituição de tropo ocorre a partir da superioridade ideia-palavra. Então, temos tropos propriamente ditos de uso cotidiano na região nordestina que evidenciam a metáfora em nível de palavra.

Estas camadas de níveis superficiais são expressas por palavras estruturadas à predicação da narrativa e o tropo aparece em sua extensão figurando o sentido literal. E desse modo, a metáfora é vista sob algumas das formas (qualitativos) que comumente pode descrever as personagens, o espaço seco e a situação da guerra, mas isso não significa que haja apenas estas expressões para que se manifeste a metáfora, nesse caso, para o leitor de *La guerra del fin del mundo*. Ao contrário, existem vários exemplos a se considerar.

Não existe uma imagem única e consistente a que se ajustem todas as metáforas presentes no romance em estudo, o que as fazem coerentes é que todas são metáforas existem devido à existência do contexto em que os fatos ocorrem.

O exemplo abaixo possui elementos próprios do sertão durante a guerra, mas antes da guerra já existia o cenário seco, por isso chamamos o tropo propriamente dito de metáfora

base da seca, pois a seca é que propiciou a posição de determinados elementos oriundos da condição climática da região sertaneja:

O regimiento está pasando junto a un promontório **pedregoso**, en el que se divisa – el espectáculo frecuente – **el pellejo y la cabeza de una vaca a la que los urubus han arrancado todo lo comestible**. Un pálpito hace murmurar a un soldado que **esa res muerta es un escondrijo de un vigía**. Apenas lo ha dicho cuando varios rompen la formación, corren y, con aullidos de entusiasmo, ven asomar del hueco donde estaba apostado, debajo de la vaca, a un yagunzo esquelético. Caen sobre él, le hunden sus cuchillos, sus baionetas. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 431-432).

O regimiento está passando junto a um promontório **pedregoso**, onde se vê - o espetáculo é frequente - **o couro e a cabeça de um boi do qual os urubus já arrancaram tudo o que puderam comer**. Um palpito faz um soldado murmurar que **o animal morto é um posto de vigilância**. Ao ouvir isto, vários soldados rompem a formação, correm e, com uivos de entusiasmo, veem sair do buraco onde estava escondido, debaixo do boi, um jagunço esquelético. Enfiem-lhe facas, baionetas. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 285)

Neste sentido, os elementos elencados por Vargas Llosa mostram a descrição do ambiente externo e sua preponderância à construção do tropo como uma metáfora.

Notamos que essa metáfora provoca uma mudança de sentido dentro do campo semântico porque é metáfora oriunda do sentido figurado do tropo. Nesse caso, a metáfora é constituída pelo sentido conotativo, ou seja, em sua constituição percebemos que a palavra favorece duas ideias para a construção de sentido.

A saber, uma ideia de aridez relativa ao clima e outra referente à aridez como refúgio e proteção para os homens que guerreavam nos sertões. Ou seja, a situação implícita ao fragmento identifica a precariedade do homem sertanejo tanto em relação à seca daqueles anos como em relação à precariedade de recursos para guerrearem.

Existe uma conectividade entre o clima, a vegetação e os acontecimentos cuja “relação de conexão incluirá, também ela, numerosas espécies: da parte ao todo, da matéria à coisa, da singularidade à pluralidade, da espécie ao gênero, do abstrato ao concreto, da espécie ao indivíduo”. (RICOEUR, 2005, p. 94). O fragmento acima edifica a ideia da singularidade à pluralidade, pois percebemos que as consequências da seca, uma singularidade da região sertaneja, permitiu um aproveitamento dos seus recursos pelos habitantes do sertão, a pluralidade.

Esboçadas as formas em que os tropos se constituem em *La guerra del fin del mundo*, é importante salientar o lugar das figuras que se arquetam a partir das palavras na construção textual.

Isto posto, evidenciamos que as figuras “são as formas, os traços, os contornos mais ou menos assinaláveis e com um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão de ideias, distancia-se mais ou menos do que foi a expressão simples e comum” (FONTANIER, 1977, p. 64 e 179).

O lugar das figuras em *La guerra del fin del mundo* é o lugar da multiplicidade das mesmas uma vez que os tropos são concebidos da “[...] necessidade por extensão, para suprir as palavras que faltam na língua para algumas ideias, ou por escolha ou por figura, para apresentar as ideias com imagens mais vivas e mais marcantes que seus próprios signos” (FONTANIER, 1977, p. 57)<sup>3</sup>.

A respeito dos tropos de *La guerra del fin del mundo*, percebemos que o uso do aposto constitui, também, uma extensão do sentido que prenuncia uma metáfora maior, a discursiva.

A palavra atribuída em lugar dos nomes das personagens de Vargas Llosa possui conotação maior que aquela que o significado primeiro – o da palavra – transmite como já mostramos com as personagens Leão de Natuba e João Satã.

Nos casos dessas personagens, é importante ressaltar o caráter ambíguo que o tropo traduz e, esse novo significado condensa um percurso onde,

A progressão não é linear de uma unidade a outra; propriedades novas surgem, derivadas da relação específica entre unidades de mesmo nível tem entre si relações distributivas, os elementos de nível diferente tem relações integrativas. (RICOEUR, 2005, p. 110).

A exposição de uma ideia e outra não aparecem linearmente devido a existência da extensão do tropo, ou seja, um novo sentido. Nesse movimento, o sentido aparece dotado de um caráter subjetivo, proveniente de associações vindas do espírito de cada interpretante.

Interpretamos essa mudança nominal de aposto, porque ela caracteriza a personagem e permite um estudo de mapeamento do histórico de suas vidas, como o Beatinho, por exemplo. De outro modo, o uso desse aposto constrói a história de alguns tipos sociais, como o Conselheiro, por exemplo.

---

<sup>3</sup> *Elementos da semiótica tensiva*. Claude Zilberberg, 2011, p. 215.

O subcapítulo a seguir trata mais especificamente da análise dos nomes de algumas personagens e seu desenrolar na narrativa vargasllosiana.

## 2.2. O aposto como metáfora

A análise dos nomes de algumas personagens de *La guerra del fin del mundo* é importante porque é mais um indício da extensão do tropo que se encontra amplamente distribuído pelo texto em estudo. Segundo Machado “o Nome é sempre significativo. E sempre uma forma de classificação” (MACHADO, 2003, p. 27). Nesse sentido todo nome tem um caráter significativo.

A autora faz a seguinte colocação frente às abordagens tradicionais relacionadas aos nomes:

Aristóteles, assinalando o aspecto convencional e arbitrário do nome em geral, observa particularmente que no caso do nome próprio, as partes dotadas de um significado originário o perdem para constituir o Nome. Peirce vê o nome próprio apenas como índice. John Stuart Mill, negando no nome próprio a possibilidade de existência de conotação, conclui que ele é desprovido de significado. Bertrand Russel vê no Nome o modelo lógico do pronome demonstrativo, cuja função não seria significar, mas apenas mostrar, indicar. Para Gardiner, os “nomes próprios são marcas de identificação reconhecíveis, não pelo intelecto, mas pela sensibilidade”, simples sonoridades distintivas, de caráter significante. (MACHADO, 2003, p. 24).

Conforme a autora, os estudos de Lévi Strauss propõem uma interpretação significativa ao nome ao afirmar que: “os nomes próprios são parte integrante dos sistemas tratados por nós como códigos: meios de fixar significações, transpondo-as em termos de outras significações”<sup>4</sup> (MACHADO, 2003, p.25).

Em consonância com os postulados apresentados acima, nosso estudo partirá do nome das personagens, mas com foco no aposto ligado a essas personagens, uma vez que implícito ao aposto, temos uma rede de significados inerentes à personagem.

Aposto é um substantivo ou expressão equivalente que se junta a outro substantivo para melhor caracterizá-lo. (DA CUNHA, 1982, p. 59)

---

<sup>4</sup> Claude Lévi- Strauss, *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962, p. 228.

Logo, o aposto em *La guerra del fin del mundo*, é uma metáfora conforme passa a ser o nome da personagem e, à medida que passa a ser o nome da personagem, passa a ser um apelido. O narrador de *La guerra del fin del mundo* explica esta ocorrência da seguinte forma: “No se llamaba León sino Felicio, pero el sobrenombre, como ocurría en la región, una vez que prendió desplazó el nombre” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 171). “Não se chamava Leão e sim Felício, mas o apelido, como costumava ocorrer na região, uma vez conhecido, apagava o nome” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 112).

Consoante ocorre às diversas personagens do romance, as características atribuídas a elas pelo narrador de *La guerra del fin del mundo* podem ser vistas como uma metáfora; a metáfora do sertanejo, pois mostram o homem do sertão vargasllosiano.

As novas perspectivas de estudos relacionadas ao elemento lexical denominado aposto tem mostrado que ele é um objeto importante tanto quanto as demais categorias do período frásico. Existem várias discussões sobre qual é o seu verdadeiro sentido no quadro enunciativo. Julgamos adequado enumerar alguns conceitos sobre as visões de estudiosos como Mário Perini e Ingedore Koch, primeiramente.

O linguista Perini, em sua *Gramática descritiva do português*, ressalta a necessidade de revisão do conceito de aposto parentético:

(...) os parentéticos: elementos que podem posicionar-se livremente entre os constituintes oracionais e que na escrita são sempre separados por vírgula.

Os parentéticos ainda não foram estudados com o cuidado que sem dúvida merecem; mas já se pode vislumbrar o suficiente para sugerir que a sua análise pode vir a ser importante para uma melhor compreensão de certos termos de comportamento algo obscuro, como o “aposto” da gramática tradicional (...). (PERINI, 1995, p. 120)

Para Koch (2006), existem os conceitos de referência e referenciação cujos preâmbulos analisados admitem que existam modificações no interior do texto que corroboram para a reconstrução de objetos do discurso (KOCH; ELIAS, 2006, p. 123)

A união entre a modificação do objeto do discurso e sua transformação dentro da narrativa estudada é viável desde que se entenda o referente como Antonio o Conselheiro e Antônio o Beato.

É importante ressaltar que a transformação dessas personagens é oriunda das ações das mesmas dentro do contexto narrado pelo narrador do romance, pois o aposto predispõe aquele (a) ou aquilo ao qual se liga a conduzir-se de acordo com os pressupostos anteriormente vividos.

O referente pode transformar-se, modificar-se, conduzir-se e diferenciar-se por meio de pequenos detalhes que venham a se tornar pontos cruciais para a melhor compreensão analítica de uma obra literária.

As considerações oriundas das pesquisas de Genette (1976), Cunha; Cintra (1985), Brait (2012), Ricoeur (2000), dentre outros, serão utilizadas de modo a aproximar uma relação que pode ocorrer na narrativa quando esta pode ser estudada pela gramática descritiva e, algumas vezes, chamar a memória para situar algumas funções ligadas ao aposto como o referente e referencial difundidos por Koch e Elias (2006).

A base para as delimitações sofridas pelo objeto do discurso serão o Beatinho e o Conselheiro.

O aposto dentro da narrativa de Vargas Llosa, desde seu aspecto sintático até sua dimensão dentro do campo semântico-discursivo, sofre mutações. Essa dimensão mutável a que nos referimos parte do pressuposto de que as personagens serão apresentadas em função de um qualitativo que pode ser lido como um elemento que os individualizam perante as demais personagens. Neste caso, o aposto se refere a um nome ou expressão para especificá-lo diferenciando-os dos demais constituintes do texto.

O aposto é o porta-voz de peculiaridades da diegese, ou seja, para que o elemento qualificador seja especificativo deve ocorrer uma relação genérico-específica entre termos que se complementam na formação de um sentido dentro de um texto.

Para este estudo, escolheu-se como modelo genérico o substantivo próprio Antonio porque ele é a base comum por onde as personagens o Conselheiro e o Beatinho se edificam. O termo lexical é uma rota onde se consegue conhecer melhor os indivíduos que se movimentam na narrativa vargasllosiana.

A gramática tradicional analisa o aposto dentro de categorias ligadas à sintaxe, por isso, sua classificação sempre apareceu conceituada como sendo um termo acessório do período discursivo. Celso Cunha e Luis Cintra explicam o que são termos acessórios:

Chamam-se *acessórios os termos* que se juntam a um nome ou a um verbo para precisar-lhes o significado. Embora tragam um dado novo à oração, não são eles indispensáveis ao entendimento do enunciado. Daí a sua denominação. São *termos acessórios*: a) o *adjunto adnominal*; b) o *adjunto adverbial*; c) o *aposto*. (CUNHA;CINTRA, 1985, p. 145). (GRIFOS DOS AUTORES)

Koch (2005) traz outras contribuições sobre a maneira de ver e de analisar o aposto divergente das abordagens tradicionais. O aposto, para Koch permeia três categorias. Vejamos os exemplos:

- 1-ativação – processo pelo qual um referente textual até então não mencionado é introduzido, passando a preencher um nóculo (“endereço” cognitivo, locação) na rede conceptual do modelo de mundo textual: a expressão linguística que o “representa” permanece em foco na memória de curto termo, de tal forma que o referente fica saliente no modelo;
- 2- reativação – um nóculo já introduzido é novamente ativado na memória de curto termo, por meio de uma forma referencial, de modo que o referente textual permanece saliente (o nóculo continua em foco);
- 3- de-ativação – ativação de um novo nóculo, deslocando-se a tenção para um outro referente textual e desativando-se, assim, o referente que estava em foco anteriormente. Embora fora do foco, porém, este continua a ter um endereço cognitivo (locação) no modelo textual, podendo a qualquer momento ser novamente ativado. (Koch 2005, p. 83).

É o que se percebe com as personagens Antônio do livro *La Guerra del fin del mundo*. Às vezes eles são ativados, outrora reativados e posteriormente ativados, porém, ao Antônio Beatinho, a correta definição é a que remete à categoria de ativação. Há momentos em que o lugar de suas origens ajuda a compor o modelo textual da personagem.

O aposto como referenciação permite um sentido entrelaçado à questão do uso pragmático e semântico que ajudam na compreensão dos elementos de uma narrativa. Logo, o estudo do aposto evidenciado nos nomes escolhidos para esse estudo partirá da hipótese de que não foi por mera coincidência que seu uso foi colocado em evidência na composição do enredo de *La guerra del fin del mundo*. Sobre esta hipótese, Machado esclarece:

No caso da narrativa, tal posição é indefensável. Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas quando isso ocorre, tal fato só vem a confirmar que a coerência interna do texto exige que o nome signifique. É lícito supor que, em grande parte dos casos, o Nome do personagem é anterior à página escrita. Assim sendo, ele terá forçosamente que desempenhar um papel na produção dessa página, na gênese do texto. (MACHADO, 2003, p. 28).

Podemos dizer que o aposto que substitui o nome de alguns tipos em Vargas Llosa, remete o leitor a condições anteriores ao presente da obra, rememora a história de vida de outros, e os identifica enquanto pessoas através do tempo.

Atentemos para o contexto de fé e peregrinação abordados em *La guerra del fin do mundo* e o pragmatismo e percebemos o Beatinho e o Conselheiro dentro daquele tempo e

espaço agindo conforme a situação surgida no momento dos fatos. Suas funções se encaixam de acordo com seu aposto. Vejamos.

Antonio, o Beatinho e Antonio, o Conselheiro, possuem distinções; no primeiro, o aposto remete ao estudo da lembrança, ou seja, para se entender o motivo pelo qual Antonio é chamado de o Beatinho, é preciso que façamos a digressão na narrativa, o que justifica o estudo de memória, esta entendida como a construção da história da personagem vista pelo narrador.

O contexto sociocultural e específico em que se encontra a personagem permite explicarmos, por meio do retorno ao seu passado, algumas de suas ações. Nesse sentido, elenca-se uma das explicações sobre o discurso da memória apresentado por Brait:

Assim, as diferentes formas de um autor promover o diálogo entre textos resultam na evidência de que não há apenas a convocação de textos, a invocação, mas diferentes maneiras de estabelecimento do processo, provocando, como consequência, relações dialógicas, discursivas, ideológicas entretidas por discursos de diversas procedências. Essas relações não são necessariamente lógicas, nem são dadas de antemão. Elas não estão nos textos em si, mas justamente na posição encontrada pelo autor para confrontá-los, colocá-los em tensão, em fronteiras, de maneira mais ou menos clara, mais ou menos explícita. E a percepção dessa relação vai depender, também, da posição ocupada pelo leitor, pelos diferentes leitores, diante do texto, dos textos, das enunciações colocadas em confronto, dos valores diante da vida e da linguagem. (BRAIT, 2012, p. 128)

Na questão das distintas maneiras de diálogos entre os textos, particularmente, há o entrelaçamento sobre a individualidade e a memória. Rebuscamos a memória individual do Beatinho para analisarmos os aspectos sócio-políticos, culturais e religiosos de seu passado, de modo a evidenciar a razão pela qual a personagem, no presente, aparece envolta aos mandos do Conselheiro.

Supomos que é por intermédio das condições contextuais e psicológicas vividas na infância de Antonio o Beatinho que ele tenha se transformado no fiel seguidor de Antonio O Conselheiro e podemos dizer que houve uma pré-disposição advinda do contexto religioso do sertão.

No entanto, o aposto da segunda personagem escolhida – O Conselheiro, não permite que retornemos ao seu passado, no sentido de saber suas origens, sua descendência. Podemos pensar nele como um objeto de ativação, nos termos propostos por Koch (2005).

O que afirmamos sobre o uso do aposto para o Conselheiro é que o especificador surgiu depois de seus conselhos chamarem / ativarem a atenção dos sertanejos. A formação do aposto para as duas personagens ocorre de modo contrário.

O aposto do Beatinho formou-se devido às ações dessa personagem desde o passado, enquanto que o aposto referente ao Conselheiro se forma de acordo com as ações que ele vive no presente.

A memória aparece com uma formação diferente da costumeira, pois o índice - Conselheiro-começa a se formar (em Vargas Llosa) depois de sua entrada na comunidade do sertão, porém o passado do pregador de conselhos permanece como uma incógnita até que ele comece a aconselhar e se agreguem ao peregrino os seus seguidores. A partir de então, o Conselheiro e seus seguidores começam a modificar a situação dos arredores do sertão. O índice começa a tomar vida.

Para que se entenda a configuração do aposto no nome de Antonio, o Beatinho, é necessário ver a questão do retorno às origens do menino como um *índice* também. Nas definições de Peirce, (1999), existem índices nos nomes próprios e pronomes pessoais, cuja referência individualiza os seres.

A partir do momento em que o narrador toma a personagem por sua individualidade, a faz de modo memorialístico, ou seja, apresenta a personagem mediante a alusão aos momentos de tragicidade de sua vida. Antonio, enteado do Tibúrcio da Mota, é apresentado por meio das perdas vivenciadas. É por meio dessa configuração da memória individual que a própria construção narratológica coloca em evidência a personalidade do Beatinho.

O narrador provido do ir e vir dos fatos revela o passado vivo no presente da personagem. Para o Beatinho há um passado; em outras palavras, há um elemento que o identifica, que o torna possível de análise no presente.

Ao contrário, o Conselheiro poderá ser estudado a partir da memória que se vai construindo enquanto ele vive entre os sertanejos, não há um referente passado, ou seja, uma história, um fato concreto que possa explicar o motivo pelo qual suas ações se dão no presente.

Deste modo, quando o narrador começa a apresentação do Beatinho, percebemos a explicação dos motivos pelos quais ele teve uma nova identificação perante o povo daquela localidade. A seguir um trecho do livro de Vargas Llosa que mostra o passado do Beatinho:

Había nacido en Pombal y era hijo de un zapatero y su querida, una inválida que, pese a serlo, parió a tres varones antes que a él y pariría

después a una hembra que sobrevivió a la sequía. Le pusieron Antonio y, si hubiera habido lógica en el mundo, no hubiera debido vivir, pues cuando todavía gateaba ocurrió la catástrofe que devastó la región, matando cultivos, hombres y animales. Por culpa de la sequía casi todo Pombal emigró hacia la costa, pero Tiburcio da Mota, que en su medio siglo de vida no se había alejado nunca más de una legua de ese poblado en el que no había pies que no hubieron sido calzados por sus manos, hizo saber que no abandonaría su casa. Y cumplió, quedándose en Pombal con un par de docenas de personas apenas, pues hasta la misión de los padres lazaristas se vació.

Cuando, un año más tarde, los retirantes de Pombal comenzaron a volver, animados por las nuevas de que los bajíos se habían anegado otra vez y ya se podía sembrar cereales, Tiburcio da Mota estaba enterrado, como su concubina inválida y los tres hijos mayores. Se habían comido todo lo comestible y, cuando esto se acabó, todo lo que fuera verde y, por fin, todo lo que podían triturar los dientes. El vicario don Casimiro, que los fue enterrando, aseguraba que no habían perecido hambre sino de estupidez, por comerse los cueros de la zapatería y beberse las aguas de la laguna del Buey, hervidero de mosquitos y de pestilencia que hasta los chivos evitaban. Don Casimiro recogió a Antonio y a su hermanita, los hizo sobrevivir con dietas de aire y plegarias y, cuando las casas del pueblo se llenaron otra vez de gente, les buscó un hogar. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 29).

Tinha nascido em Pombal e era filho de um sapateiro e sua amante, uma inválida que, mesmo assim pariu três meninos antes dele e ainda pariria uma fêmea que sobreviveu à seca. Deram-lhe o nome de Antônio e, se houvesse lógica no mundo, não deveria ter sobrevivido, pois quando ainda engatinhava ocorreu a catástrofe que devastou a região, matando lavouras, homens e animais. Por culpa da seca, quase toda Pombal emigrou para a costa, mas Tibúrcio da Mota, que em seu meio século de vida nunca se afastara mais de uma légua desse povoado onde não tivesse pés que não houvesse calçado sapatos feitos por suas mãos, declarou que não sairia de casa. E cumpriu, permanecendo em Pombal com mais duas dúzias de pessoas, pois até a missão dos padres lazaristas ficou vazia. Quando um ano mais tarde, os retirantes de Pombal começaram a voltar, animados com as notícias de que as baixadas tinham se alagado outra vez e já se podiam plantar grãos, Tibúrcio da Mota estava enterrado, assim como sua concubina inválida e seus três filhos mais velhos. Tinham comido tudo o que era comestível e, quando não havia mais, tudo o que fosse verde e, por fim o que os dentes podiam triturar. O padre Casimiro que os foi enterrando, afirmava que não tinham morrido de fome e sim de estupidez, por comerem os couros da sapataria e beberem as águas da lagoa do boi, fervedouro de mosquitos que até os bodes evitavam. O padre abrigou Antônio e sua irmãzinha, conseguiu fazê-los sobreviver com uma dieta e ar e orações e, quando as casas do povoado se encheram de gente outra vez, arranjou um lar para eles. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 21)

A passagem acima, em sua dimensão dialógica com o passado, permite entendermos algumas questões idiossincráticas de Antônio e, de modo sugestivo, refletir sobre o motivo pelo qual ele se tornou o Beatinho.

Se pensarmos na memória como a responsável pela identificação social, percebemos que ela aparece no romance em distintos momentos e, para avivá-la, o narrador faz uso da fragmentação do discurso para evidenciar informações relevantes da formação psicossocial da personagem o Beatinho. Nas palavras de Genette, existem três noções distintas sobre o sentido da palavra narrativa, a saber:

1-Num primeiro sentido que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum – narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos [...];

2-Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto deste discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. Análise da narrativa significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração de medium, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento [...];

3-Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conta alguma coisa. (GENETTE, 1976, p. 22- 23)

A segunda abordagem de Genette servirá de roteiro para as explicações derivadas deste estudo. A narrativa de *La Guerra del fin del mundo* em seus distintos vínculos difundem meios que colaboram para uma análise textual de tal modo que se quisermos fontes de verossimilhança tem-se os escritos de Euclides da Cunha – *Os Sertões*, para elucidar as proposições de Vargas Llosa.

*La guerra del fin del mundo* não é o único objeto, ou seja, a única fonte de onde se adquire informações sobre a Guerra de Canudos. As ponderações de Brait sobre os vários textos chamarem à memória outros textos merece destaque:

David Lodge menciona essa dimensão em vários momentos, iniciando pela expressão “faz lembrar”. A interação entre o leitor e o texto, e não apenas as formas encontradas pelo autor para sinalizar o diálogo entre textos, é que possibilita a percepção das faces da intertextualidade, que promove a interdiscursividade, ou seja, a convocação de discursos, possibilitando que o processo se apresente como discurso sobre discurso e não apenas como texto a partir de texto. De alguma maneira, há conhecimentos prévios, conscientes ou não, que permitem atualizar um

possível diálogo, cabendo aos profissionais do texto descrever as relações aí estabelecidas, os discursos que as constroem, os consequentes e diversificados efeitos de sentido possíveis. (BRAIT, 2012, p.129)

Os discurso que subjaz o texto de Vargas Llosa possui duas vertentes para um mesmo acontecimento, ou seja, o modo de ver a guerra de Canudos é outro, porque a prioridade por determinados elementos e efeito de sentido da história recontada, revela um conjunto de significações entre os paralelismos e as oposições e, entre outros elementos ocultos à obra literária que funcionam como um sistema completo para a dissecação e descoberta das entrelinhas.

Um destes ângulos é a ideia da analepse enquanto recurso da diegese, fato que remete a uma ocorrência mais difusa inerente à questão da memória. As dimensões que a memória alcança, ou omite ou deixa reservado também, na escrita de um texto, podem aparecer como um recurso estilístico.

As marcas da fragmentação presentes no texto de Vargas Llosa compõem e recompõem as apresentações das personagens e as edificam a partir de seu passado. Paul Ricoeur explica que:

De fato, antes do abuso, há o uso, a saber, o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa. Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva. Alcançamos, aqui, a relação estreita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico. [...] As estratégia do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. (RICOEUR, 2005, p. 208.)

Quando o passado é trazido à tona, fica visível a continuidade temporal entre aquele e o presente, e essa continuidade somente é permitida pela memória e sua orientação como elemento cronológico. Assim, podemos dizer que a digressão, nesse caso, é um recurso literário utilizado com o fim de esclarecer ou criticar o fato passado em questão e favorecer o estudo da memória individual como a garantia da continuidade de uma vida que pode ser mapeada, se assim for necessário.

De acordo com a tradição, a memória individual é considerada como uma experiência “eminentemente pessoal”, cujas vivências somente possuem acesso aqueles que viveram a

situação, ou seja, seus dados são intransferíveis. Porém existe um narrador que faz o papel de testemunha ou a intermediação entre o leitor, a personagem e o fato.

É oportuno que se considere como objeto do discurso, o aposto o Beatinho, pois foi transformado, delimitado e desenvolvido no e para a diegese a partir da memória de seu passado. Nesse sentido, o aposto modifica o objeto ao qual se liga.

Veja-se o Beatinho como uma personagem-referência. Sendo assim, a ideia de o Beatinho ser visto como o objeto de referência se sustenta porque ele é um ser que foi construído na obra por meio de um sistema de referenciação, moldado pela formação de uma memória.

É correto pensarmos no aposto como uma forma de referenciação, onde o objeto construído é o Beatinho. Nesse caso, o aposto oferece uma peculiaridade própria do objeto: embora haja pistas de como se desenhe a imagem da personagem pelo interlocutor, existe a visão que o leitor constrói e, esse processo, independe de sugestões das sugestões referenciais propostas pelo narrador de um texto, pois existe o risco da interpretação não ser a mesma proposta pelo produtor literário.

E esse risco é possível de ser estudado com as explicações de Mondada e Dubois (2003) e a ideia de “mapeamento” (mapping, matching) das palavras sobre as coisas e objetos. Para os autores, existe uma problemática implícita ao modo individual que cada ser se remete a algo.

O que nos permite dizer que a possibilidade de Antonio ser apreciado como um verdadeiro beato dependerá de como se posicionará o leitor do livro, ainda que se perceba na obra o uso da analepse e seu uso seja uma forma de mostrar as vicissitudes pelas quais a personagem passou até vir a ser o que é no presente.

No caso do Conselheiro, a problemática apresentada por Mondada e Dubois (2003) (mapping matching), parece se prestar a um caso de projeções futuras, ou seja, é necessário que se analise o presente, pois é a partir das ações nesse tempo que poderemos mapear as dimensões das ações da personagem.

Sendo, por meio dessa hipótese, possível fornecer uma junção dos acontecimentos na narrativa, mediante a imersão da personagem na vida da comunidade sertaneja. Com os atos e fatos acionados no momento presente pelo conselheiro, explicamos o passado no presente do peregrino em *La Guerra del fin del mundo*.

Uma breve análise anacrônica fará jus a muitas explicações sobre o misterioso Conselheiro. Apreciado e idolatrado pelos sertanejos, levou-os a pensar de acordo com suas ideologias, nascidas de um mistério concernente com a sua aparição entre o povo nordestino.

O seu valor foi crescendo e tomando dimensões vastas a ponto de enfiar a elite governante, primeiro da Bahia, depois do governo federal. Sua memória foi se formando, se delimitando, lhe dando poder de gerir uma comunidade a ponto de sua completa desaparecimento.

A seguir, explanamos a linguagem conotativa oriunda do sentido literal da narrativa em estudo.

Aos poucos o texto primeiro apresenta elementos que se interligam e facilitam o descobrimento da importante questão social sugerida nas entrelinhas de *La guerra del fin del mundo* do por meio recontagem do episódio de Canudos.

## CAPÍTULO III

### A METÁFORA EM *LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO*

Comumente a construção da metáfora ocorre a partir de dois termos, vocábulos ou sememas que facilitam sua estranheza. Na narrativa, o sentido descabido, inusitado, estranho, e, às vezes, aleatório passa despercebido em primeira leitura, mas pode ser compreendido dissecando-se o que existe por trás da moldura textual. Nesse sentido, a moldura textual, entendida como a linguagem denotativa, oferece os parâmetros para descobrirmos as entrelinhas do todo textual, trazendo à tona a leitura verticalizada, em outras palavras, uma leitura mais profunda.

Consideramos que a grandeza da metáfora no romance em estudo parte de um jogo de aproximações entre duas figuras de linguagem, a ironia e a alegoria.

A ironia como figura de linguagem se expressa por aquela “pela qual se diz o contrário do que se pensa, com intenção sarcástica” (CHERUBIM, 1989, p.41).

Por outro lado, a alegoria é reconhecida quando a representação de algo dá a ideia de outro algo. Um marco de exemplo de literatura alegórica são *Os Sermões* de Padre Antonio Vieira. Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, dizer alguma coisa diferente do sentido literal” (E. dicionário eletrônico de termos literários de Carlos Ceia).

Na antiguidade, em Cícero, no *De Oratore*, a alegoria era reconhecida como um sistema de metáforas, contudo há diferenças entre a alegoria e a metáfora: a primeira funda-se na análise de termos isolados dentro do texto, e a segunda alcança maior amplitude textual.

A alegoria recupera os sentidos duplos e figurados das parábolas e, sua associação à obra literária é, necessariamente, uma relação com outro sentido. O diálogo do Conselheiro, por exemplo, possui um caráter alegórico porque aparece vinculado a trechos bíblicos, mais especificamente ao Apocalipse. O que nos permite enfatizar que a alegoria, em *La guerra del fin del mundo*, possui como intertexto, também com a Bíblia.

Na narrativa vargaslosiana, a alegoria e a ironia permitem que o dito e o não dito não se solidifiquem no tempo, mas permaneçam em movimento unindo o passado ao presente. Um acontecimento marcante que foi transformado em texto literário, ganha um novo entendimento e a literatura, desse modo, cumpre uma função mediadora enquanto representante das sociedades.

Sabemos que o texto de *La guerra del fin del mundo* expressa a Guerra de Canudos, fato real, histórico, datado, objeto de críticas e motivo de representação literária. Em contrapartida, lemos um texto secundário que revela a situação problemática criada por um mito e sua pretensão de doutrinar a sociedade sertaneja. Tomamos as considerações sobre mito de Roland Barthes que aponta: “O mito como se sabe é um valor: basta modificar o que o rodeia, o sistema geral (e precário) no qual se insere, para poder determinar com exatidão o seu alcance” (BARTHES, 2001, p.165).

Logo, temos modificados em *La guerra del fin del mundo* os povoados do sertão baiano por intermédio da fala do Conselheiro. O Santo, como passa a ser chamado no decorrer da narrativa, aparece na narrativa de Vargas Llosa sem antecedentes; é um ser misterioso, sem paradeiro: “¿A que puerto se dirigia el Consejero tras ese peregrinar incessante? Nadie se lo preguntaba ni él lo decía ni probablemente lo sabía” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 44). A que porto se dirigia o Conselheiro após aquele peregrinar incessante? Ninguém lhe perguntava, ele não dizia, e provavelmente nem sabia. (VARGAS LLOSA, 1981, p.31).

Todo o mistério que envolve o Conselheiro vargasllosiano foi mantido no decorrer do romance. Não houve qualquer indício de suas origens e a ninguém era importante saber de sua procedência. Ainda assim, ele revolucionou a vida dos homens do sertão com sua fala e fez com que estes lutassem contra os poderosos da época.

As proposições de Barthes sobre mito ajudam a compreender melhor a função do Peregrino, pois ele pode ser visto e analisado como tal, uma vez que seu modo de persuadir provocou alvoroço em quem o ouvia, pois o que ele dizia aos sertanejos: “Naturalmente, não é uma fala qualquer. [...] Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem” (BARTHES, 2001, p.131).

É necessário considerar o discurso conselheiral como o grande responsável pelas transformações, porque os conselhos traziam uma mensagem e essa mensagem “frutificava” e causava mudanças naqueles que a escutava. Aqui podemos falar da alegoria, pois as mudanças provocadas pelo Conselheiro começam a repercutirem no sertão baiano por meio do discurso alegórico. Sua fala relaciona alguns textos do Apocalipse e do fim do mundo ao que aconteceria nos sertões. O exemplo do romance inicia a discussão sobre o recurso alegórico:

Un silencio seguía a su voz, en el que se oía crepitar las fogatas y el bordoneo de los insectos que las llamas devoraban, mientras los lugareños, conteniendo la respiración, esforzaban de antemano la memoria para recordar el futuro. En 1896 un millar de rebaños correrían

de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y, a partir de entonces, habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 23).

Um silêncio acompanhava sua voz, e nele se ouviam o crepitar das fogueiras e o zumbido dos insetos que as chamas devoravam, enquanto os presentes, prendendo a respiração, faziam um esforço antecipado de memória para recordar o futuro. Em 1896 mil rebanhos correriam da praia para o sertão, e o mar viraria sertão e o sertão, mar. Em 1897 o deserto se cobriria de grama, pastores e rebanhos se misturariam e, a partir de então, haveria um único rebanho e um único pastor. Em 1898 os chapéus aumentariam e as cabeças diminuiriam, e em 1899 os rios ficariam vermelhos e um novo planeta cruzaria o espaço. (VARGAS LLOSA, 1981, p.17)

Podemos depreender da citação o declínio da humanidade devido às catástrofes que invadiriam o mundo quando este viesse a acabar, no entanto, a humanidade é os sertanejos e o mundo é o sertão. Percebemos uma mudança de paradigma no momento em que o Conselheiro começa a utilizar-se de trecho do Apocalipse para contextualizar como estava a situação das igrejas e dos cemitérios dos sertões.

A partir dessas observações, o narrador começa a utilizar-se de uma voz premonitória. O fragmento abaixo exemplifica indícios de que algo muito ruim pairaria sobre a região sertaneja:

Había, pues, que prepararse. Había que restaurar la iglesia y el cementerio, la más importante construcción después de la casa del Señor, pues era antesala del cielo o del infierno, y había que destinar el tiempo restante a lo esencial: el alma. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 23).

Era preciso, então, preparar-se. Tinham que restaurar a igreja e o cemitério, a construção mais importante depois da casa do Senhor, pois era antecâmara do céu ou do inferno, e destinar o tempo restante ao essencial: a alma. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 17).

Brevemente, as pregações do Conselheiro começam a ser respeitadas pelos cidadãos do sertão. Eles as escutavam e acatavam as ideias advindas das colocações apocalípticas do desconhecido.

Essas reuniões ou sessões dadas pelo “Santo” forçavam os sertanejos a imaginar a situação do final dos tempos antes que acontecesse porque a “voz cavernosa”, assim

classificada pelo narrador do romance, trazia esperança e conforto aos povoados esquecidos do sertão. E, mediante esses conselhos, os homens do sertão começam a se preparar para o futuro e para o fim do mundo.

Em pouco tempo uma multidão de adeptos, sabendo da fama do Pregador e dos rumores de sua santidade, se espalham pela região árida. E, logo, caravanas de crentes começam a procurá-lo para ouvir seus conselhos desde os pobres até os cangaceiros, como lemos abaixo:

Los bandoleros, comprobando su extrema pobreza, seguían de largo, pero a veces se detenían al reconocer cuyas profecías habían llegado a sus oídos. No lo interrumpían si estaba orando, esperaban que se dignara verlos. Él les hablaba al fin con esa voz cavernosa que sabía encontrar los atajos del corazón. Les decía cosas que podían entender, verdades en las que podían creer. Que esta calamidad<sup>5</sup> era sin duda el primero de los anuncios de la llegada del anticristo y de los daños que precederían la resurrección de los muertos y de lo Juicio Final. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 43).

Os cangaceiros, quando constatavam sua extrema pobreza, seguiam em frente, mas às vezes paravam ao reconhecer o santo cujas profecias tinham chegado até seus ouvidos. Não o interrompiam se estivesse rezando; esperavam que se dignasse a atendê-los. Afinal se dirigia a eles, com sua voz cavernosa, que sabia encontrar os atalhos do coração. Dizia coisas que eles podiam entender verdades em que podiam acreditar. Que aquela calamidade era sem dúvida o primeiro aviso da chegada do Anticristo e dos males que viriam antes da ressurreição dos mortos e do juízo final. (VARGASLLOSA, 1981, p.30)

Nas citações percebemos um paralelo com a doutrina cristã. O uso desse paralelismo pode ser explicado por meio das provações pelas quais o povo eleito tinha que passar antes de chegar à terra prometida, ou ao paraíso, espaço onde a vida é feliz, sem sofrimentos.

Mas, para que o espaço paradisíaco fosse uma realidade, era preciso dedicar tempo às coisas enunciadas pelo Conselheiro.

E, deste modo, todos os moradores dos sertões se dedicam a escutar os sermões: “Los vaqueros y los peones del interior lo escuchaban en silencio, intrigados, atemorizados, conmovidos, y así lo escuchaban los esclavos y los libertos de los ingenios del litoral y las mujeres y los padres y los hijos de unas y de otras” (VARGAS LLOSA, 1981. p. 22). “Assim, os vaqueiros e peões do interior o ouviam em silêncio, intrigados, atemorizados, comovidos, e

---

<sup>5</sup> Seca de 1877.

da mesma maneira o ouviam os escravos e os libertos dos engenhos do litoral e as mulheres, pais e filhos de uns e de outros” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 17).

O Conselheiro começa a receber as honrarias de um salvador, aquele que chegara para aplacar todos os desajustes da sociedade sertaneja. Seus prelúdios são absorvidos e os homens da região se vestem daquelas palavras como se elas fossem o único elemento do qual eles podiam retirar algo de bom para si. Porque as palavras continham para eles, as verdades universais, por isso, nas andanças entre um povoado e outro, a quantidade de seguidores aumentava conforme ele visitava os povoados sertanejos.

Para exemplificar a situação caótica do sertão retiramos um trecho do romance onde é possível percebermos a formação do séquito do Conselheiro:

Cuando la sequía de 1877, en los meses de hambruna y epidemias que mataron a la mitad de hombres y animales de la región, el Consejero ya no peregrinaba solo sino acompañado, o, mejor dicho, seguido (él parecía apenas darse cuenta de la estela humana que prolongaba sus huellas) por hombres y mujeres que, algunos tocados en el alma por sus consejos, otros por curiosidad o simple inercia, abandonaban lo que tenían para ir tras él. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 41).

Durante a seca de 1877, nos meses de fome e epidemias que mataram a metade dos homens e animais da região, o Conselheiro não peregrinava mais sozinho. Ia acompanhado, ou melhor, seguido (nem parecia notar a esteira humana que prolongava suas pegadas) por homens e mulheres que, alguns tocados na alma por seus conselhos, outros por curiosidade ou simples inércia abandonavam tudo o que tinham para ir atrás dele. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 29).

As citações acima mostram que as profecias do Conselheiro começam tomar vida. A seca de 1877 é apenas o início de tempos piores porque o “Anticristo” apareceria para instalar a desordem e o mal.

No decorrer da narrativa, o “Anticristo” aparece como o “Santo” havia previsto. Tudo o que o Conselheiro profetizava, de repente, se torna realidade. O “Anticristo” é representado pela união República-fim do mundo. A partir da aparição do “Cão” (outra denominação para o novo regime de governo), uma reviravolta se dissemina pelos sertões.

O Conselheiro, elencando as leis da República ao fim do mundo ao qual estavam acostumados a pertencer, convence os sertanejos a lutarem contra essas leis. Num determinado momento da narrativa, o “Santo” então caminha por entre a multidão que o cerca e age com fúria demonstrando sua indignação contra o “Anticristo”.

O Conselheiro por si só deu vida aos sermões que pregava e, convicto de sua certeza, conseguiu penetrar na conduta do homem sertanejo, como lemos abaixo:

Y, sin embargo, instantes después, al tiempo que una suerte de explosión interior ponía sus ojos ígneos, echó a andar, a correr, entre la muchedumbre que se abría a su paso, hacia las tablas con los edictos. Llegó hasta ellas y, sin molestarse en leerlas, las echó abajo, con la cara descompuesta por la indignación que parecía resumir la de todos. Luego pidió, con voz vibrante que quemaran esas maldades escritas. Y cuando, ante los ojos de los sorprendidos de los concejales, el pueblo lo hizo e, además, empezó a celebrar, reventando cohetes como en día de feria, y el fuego disolvió en humo los edictos y el susto que provocaron, el Consejero antes de ir a rezar a la iglesia de la Concepción, dio a los seres de ese apartado rincón una grave primicia: el anticristo estaba en el mundo y se llamaba República. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 49/50).

E, no entanto, instantes depois, enquanto uma espécie de explosão interna incendiava seus olhos, começou a andar, a correr no meio da multidão que se abria para lhe dar passagem, rumo às tábuas com os decretos. Foi até lá e, sem necessidade de ler, derrubou-as no chão, com o rosto transfigurado por uma indignação que parecia resumir a de todos. Depois pediu, com uma voz vibrante, que queimassem aquelas maldades escritas. E, quando, ante o olhar surpreso dos funcionários do governo, o povo as queimou e, ainda por cima, começou a festejar, soltando foguetes como num dia de feira, e o fogo transformou em fumaça os decretos e o temor que eles provocavam, o Conselheiro, antes de ir rezar na igreja da Conceição, deu aos seres do lugarejo remoto uma grave notícia: o Anticristo estava no mundo e se chamava República. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 34-35).

As predições sobre o fim do mundo tomam amplitude maior quando os sertanejos começam a se preparar para o tempo sombrio que o “Anticristo” traria às redondezas.

De maneira sutil, a fala do Conselheiro, cuja ênfase maior recai na República como disseminadora do mal que dizimará os habitantes do sertão, vai penetrando no cotidiano dos sertanejos e, à medida que os combates se estendem, os seguidores do desconhecido entendem que precisam se proteger do “Cão”, do “Anticristo”, ou seja, precisam se proteger da República e do mal que ela esparramará nas redondezas donde vivem. Há uma espécie de moralidade na fala do homem desconhecido dos sertões.

Entendemos que os sertanejos, então, eram doutrinados a partir de sua condição social de ouvintes passivos, ou seja, pessoas que são persuadidas. Abaixo, apresentamos um exemplo do romance que evidencia o uso do novo sistema de governo como o responsável pela desordem e caos nos sertões:

En el reposo de la primera noche, después de la acción de gracias y el rosario, les habló de la guerra, de los países que se entremataban por un botín como hienas por la carroña, y, acongojado, comentó que el Brasil, siendo ahora República, actuaría también como las naciones herejes. Le oyeron decir que el Can debía estar de fiesta, le oyeron decir que había llegado el momento de echar raíces y de construir un Templo que fuera, en el fin del mundo, lo que había sido en el principio el Arca de Noé. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 75).

No descanso da primeira noite, depois da ação de graças e do rosário, falou da guerra, dos países que se matavam por uma bota de cano de cano longo como hienas pela carniça, e, desolado, comentou que o Brasil, agora sendo República, também iria agir como as nações hereges. Ouviram-no dizer que o Cão devia estar de festa, ouviram-no dizer que chegara o momento de criar raízes, de construir um Templo que fosse, no fim do mundo, o que a Arca de Noé fora no princípio. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 49).

A alegoria se diferencia da metáfora por aquela acontecer em tópicos menores na narrativa, ou seja, sua aparição se dá em momentos isolados pelo diálogo, quando o Conselheiro se reúne com seus adeptos e os aconselha ou pela voz do narrador quando conta o que o líder dos sertanejos lhes dizia. A partir da audição dos conselhos, o texto alegórico, contendo moral e ensinamentos dá novo ânimo àquele povo. A República é a destruidora da paz e do bem no mundo. Mais que isso, a República representa o poder que massacra os fracos que se opõem à ideologia do poder.

Para se protegerem do mal (da República), os habitantes do sertão buscam proteção na construção de um forte para a população sertaneja: a fazenda de Canudos. Um território do monarquista Barão de Canabrava. O local faz alusão ao “Paraíso”, lugar onde todos podem ser salvos de viverem felizes.

Seguindo os mandos de seu líder, a população sertaneja, começa a construção do Templo que para ela seria o lugar de abrigo e salvação de todo mal que a República causava.

Mesmo que a construção do “forte” sertanejo estava inacabada, muitos campesinos começam a desfazerem-se de seus pertences para viver no lugar onde a vida é justa e o povo é livre e protegido de todos os males do mundo:

Esa noche, la del comienzo del fin del mundo, todo Canudos se aglomeró en torno al Templo del Buen Jesús-un esqueleto de dos pisos, con torres que crecían y paredes que se iban rellenando para escuchar al Consejero.

[...]. Antes de la guerra, habló de la paz, de la vida venidera, en la que desaparecerían el pecado y el dolor. Derrotado el demonio, se establecería el Reino del Espíritu Santo, la última edad del mundo antes del juicio final. ¿ Sería Canudos la capital de ese Reino? Si lo quería el Buen Jesús. Entonces, se derogarían las leyes impías de la República y los curas volverían, como en los primeros tiempos, a ser pastores abnegados de sus rebaños. Los sertones verdecerían con la lluvia, habría maíz y reses en abundancia, todos comerían y cada familia podría enterrar a sus muertos en cajones acolchados de terciopelo. Pero, antes, había que derrotar al Anticristo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 127-128).

Nessa noite, a do começo do fim do mundo, toda Canudos se reuniu em volta do templo do Bom Jesus - um esqueleto de dois andares, com torres que cresciam e paredes que iam sendo preenchidas - para ouvir o Conselheiro [...] Antes de falar da guerra, falou da paz, da vida vindoura, em que o pecado e a dor desapareceriam. Derrotado o Demônio, o Reino do Espírito Santo se estabeleceria como última era do mundo antes do Juízo Final. Canudos seria a capital desse reino? Se o Bom Jesus quisesse. Então seriam abolidas as leis ímpias da República e os padres voltariam a ser, como nos primeiros tempos, abnegados pastores de seu rebanho. O sertão ficaria verdejante com a chuva, haveria milho e bois em abundância, todos comeriam e cada família poderia enterrar seus mortos em caixões acolchoados de veludo. Mas antes era preciso derrotar o Anticristo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 83-84).

Tão breve, e assim que os sertanejos entendem que estavam no mundo para vencer o mal e que eram dotados de valores para combater a República, percebemos que as atitudes dos habitantes começam a mudar, quer dizer, eles se organizam em torno de um único objetivo: vencer a causadora do mal, a República.

A construção discursiva- retórica do Conselheiro transbordante de alegoria, produz um duplo sentido: próprio (literal) onde o que é instituído é inteligível porque é conhecido, e o figurado (conotativo), implícito, sensível e dependente da interpretação do receptor.

Acreditamos que os textos do Conselheiro transbordam alegoria porque representam um desabafo contra os poderosos e suas ideologias. A personagem misteriosa de Vargas Llosa é uma voz que fala por variadas instâncias e, apesar de falar sozinho, não fala diretamente, prefere unir-se ao texto sagrado para se referir à realidade que acomete os sertões.

Desta maneira, o que era conhecido para os habitantes dos sertões (o sentido literal do texto do Conselheiro), era a vida pautada no sofrimento, onde o júbilo se conhecia depois da morte. Por conhecerem o lado trágico da vida e estarem acostumados com as intempéries entendem que enfrentando o mal e combatendo-o, seriam salvos e viveriam num mundo provido de bondade. Talvez por isso, as mensagens apocalípticas faziam tanto sentido para toda a população sertaneja.

Por outro lado, o sentido conotativo das mensagens do Conselheiro (o sentido oculto ou implícito), ou seja, aquele que depende da interpretação entre as linhas e, nesse caso, entre os espaços do pensamento, ficou deturpado, pois o sertanejo de Vargas Llosa parece desconhecer que era fruto de um sistema iníquo onde melhores condições de vida, talvez, estivessem envoltas às decisões da elite pensante do Brasil naqueles anos.

Parece que o narrador quer mostrar o caos do descaso social daqueles que vivem em regiões afastadas dos grandes centros comerciais e, mais que isso, como a implantação igualitária de determinadas leis não tem sentido para uma população sem o mínimo necessário para sobreviver.

Na exposição abaixo percebemos pela intermediação do narrador, certa falta de entendimento do que instituía a República naquele espaço de tempo:

Que si querían salvar el alma debían prepararse para las contiendas que se librarían cuando los demonios del Anticristo-que sería el Perro mismo venido a la tierra a reclutar prosélitos-invadieran como mancha de fuego los sertones. Igual que los vaqueros, los peones, los libertos y los esclavos, los cangaceros reflexionaban. Y algunos de ellos-el cortado Pajeú, el enorme Pedrão y hasta el más sanguinario de todos: João Satã-se arrepentían de sus crímenes, se convertían al bien y lo seguían. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 43).

Que se eles queriam salvar a alma deviam preparar-se para os combates que se travariam quando os demônios do Anticristo – que seria o próprio Cão vindo à Terra para recrutar adeptos – invadissem o sertão, como uma mancha de fogo. Da mesma maneira que os vaqueiros, peões, libertos e escravos, os cangaceiros também refletiam. E alguns deles – o tímido Pajeú, o enorme Pedrão e até o mais sanguinário de todos: João Satã – se arrependiam dos seus crimes, convertiam-se ao bem e o seguiam. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 30).

Deste modo, podemos elencar as considerações a respeito da interpretação de discursos de Arrojo e Rajagopalan (1992). Os autores postulam que a maneira de ler e interpretar os significados promove a maneira como os seres humanos vão reagir no mundo que os cercam:

Consequentemente, a leitura-tanto em seu sentido restrito como em seu sentido mais amplo-enquanto produtora de significados é a única forma possível de relação entre o homem e o mundo. Como lembra Stanley Fish (1980), "todos os objetos são criados e não descobertos, e são criados pelas estratégias interpretativas que colocamos em ação" (op.cit.: 331). Essas estratégias interpretativas, que atribuem significado às coisas, são, por sua vez, estabelecidas pelo grupo social em sua localização

histórico-social (a "comunidade interpretativa", segundo Fish) ao qual pertence o indivíduo interpretante. Nesse sentido, todo indivíduo interpretante é, ao mesmo tempo, produtor e produto dos significados que necessariamente terão que ser abrigados pela comunidade em que atua e da qual faz parte (ARROJO, RAJAGOPALAN, 1992, p.47).

Os habitantes do sertão, ao interpretarem os discursos do Conselheiro mediante o sentido literal, ou seja, o sentido que conheciam – da dor, da fome, do sofrimento e da morte, entendem que precisam lutar contra a República, por isso, transformam Canudos em um local peculiar, muito distinto daquele mundo paupérrimo conhecido por eles, que, depois da construção do Templo, era somente um campo de batalha. Reina no novo mundo, uma sociedade justa e fraterna onde as relações humanas não se esbarravam em conflitos, pois “La diversidad humana coexistia en Canudos sin violència, en médio de una solidaridad fraterna y un clima de exaltación que los elegidos no habían conocido” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 158). “A diversidade humana coexistia em Canudos sem violência, em meio a uma solidariedade fraternal e um clima de exaltação que os escolhidos não conheciam até então” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 104).

A sociedade canudense fecha-se em seu cerco para lutarem pela independência das leis do país ao qual faz parte, já que este é mal e age injustamente com os justos e oprimidos. Tendo em vista que o mal é a República, rejeitam tudo o que ela institui inclusive o dinheiro:

Una fuente de problemas era el inaceptable dinero de la República: al que se sorprendía utilizándolo en cualquier transacción los hombres del Consejero le quitaban lo que tenía y lo obligaban a marcharse de Canudos. Se comerciaba con las monedas que llevaban la efigie del emperador don Pedro o la de su hija, la princesa Isabel, pero como eran escasas, se generalizó el trueque de productos y de servicios. Se cambiaba rapaduras por alpargatas, gallinas por curación de hierbas, farinha<sup>6</sup> por herraduras, tejas por telas, hamacas por machetes y los trabajos, en sembríos, viviendas, corrales, se retribuían con trabajos. (VARGAS LLOSA, 1981, 99-100).

Uma fonte de problemas era o inaceitável dinheiro da República: se surpreendessem alguém utilizando-o em qualquer transação, os homens do Conselheiro lhe tiravam tudo o que tivesse e expulsavam de Canudos. O comércio era feito com as moedas que tinham a efígie do imperador dom Pedro ou da sua filha, a princesa Isabel, mas como elas eram escassas, generalizou-se a permuta de produtos e serviços. Trocavam-se

---

<sup>6</sup>A palavra farinha aparece escrita em Português no romance em Castelhana, como se observa no fragmento acima.

alpargatas por rapadura, galinhas por tratamento de ervas, farinha por ferraduras, telhas por tecidos, redes por facões e o trabalho, em roças, casas, currais, era retribuído com trabalho. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 66)

O proselitismo do Conselheiro faz com que a população sertaneja aja como se não pertencesse ao sistema político e social em instauração, concomitante, os sertanejos instituem suas próprias leis e propagam um entendimento dos conhecimentos da Escritura Sagrada que os levam à destruição de si mesmos.

A sociedade imaginada pelo Conselheiro, um ser dado à prática espiritual contemplativa, foi construída pelas famílias do sertão. Homens, mulheres, velhos e crianças ávidos na crença de um mundo onde os escolhidos seriam felizes, porém, suas atitudes moveram um número de soldados que contrastou com o número de canudenses e os levou à completa desapareição.

De um modo geral, a investida dos seguidores do Conselheiro contra o sistema de governo republicano pode ser vista como uma atitude impensável em relação ao contexto em que estavam inseridos. Investir contra o governo, nessa situação, foi abrir margem para conflitos ainda maiores do que aqueles de natureza regional como a seca, a escassez de bens de consumo primário como alimentação, por exemplo.

A atitude de guerrear contra o sistema de governo passa por uma contradição emitida pelas ordens de um desconhecido e pelo desejo de um mundo mais justo por parte da população sertaneja. Mesmo havendo elementos que se contradizem, é importante destacar que a população obedecia aos comandos do “Santo”. É o que mostramos com o fragmento abaixo:

A la mañana siguiente del choque, los había despertado el Consejero, quien rezó toda la noche sobre las tumbas de los yagunzos muertos. Lo notaron muy triste. Les dijo que lo ocurrido la víspera era sin duda preludio de mayores violencias y les pidió que regresaran a sus casas, pues si continuaban con él podían ir a la cárcel o morir como esos cinco hermanos que ahora estaban en presencia del Padre. Ninguno se movió. Pasó sus ojos sobre los cien, ciento cincuenta, doscientos desarrapados, que lo escuchaban inmersos todavía en las emociones de la víspera, y además de mirarlos pareció verlos. “Agradézcanle al Buen Jesús”, les dijo con suavidad, “pues parece que los ha elegido a ustedes para dar el ejemplo”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 74-75).

Na manhã seguinte ao confronto, foram acordados pelo Conselheiro, que passara a noite inteira rezando junto às tumbas dos jagunços mortos. Parecia muito triste. Disse que o que tinha acontecido na véspera era sem

dúvida prelúdio de violências maiores e pediu que eles voltassem para suas casas porque, se continuassem com ele, poderiam ser presos ou morrer como esses cinco irmãos que agora estavam em presença do Pai. Ninguém se mexeu. Passou os olhos pelos cem, cento e cinquenta, duzentos maltrapilhos que o ouviam, ainda imersos nas emoções da véspera, e, mais que olhar, pareceu vê-los. “Agradeçam ao Bom Jesus”, disse com suavidade, “pois parece que escolheu vocês para dar o exemplo”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 49).

Como expressa a passagem acima, a adesão dos homens do sertão é consciente frente à luta que travavam, ao mesmo tempo em que é perceptível a falta de consciência dos mesmos, o que nos leva a afirmar que os sertanejos pareciam anestesiados, ou seja, pareciam não saber o que faziam.

O texto vargasllosiano mostra uma luta desencadeada por questões das quais pouco se entendiam, como por exemplo, o desemprego, o laicismo, e, mesmo não sabendo da veracidade de tudo o que estava lhes acontecendo, havia um intérprete – o Conselheiro - para aclarar-lhes os significados do que iriam ter que viver se quisessem ser salvos, de maneira que a luta tornava-se mais significativa como podemos ver abaixo:

Cada tarde, antes de los consejos, el santo recibía, dentro del Templo, todavía sin techo, a los recién llegados. Eran encaminados hasta él por el Beatito, a través de la masa de fieles, y aunque el Consejero trataba de impedirselo diciéndoles “ Dios es otro”, se tumbaban a sus pies para besárselos o tocar su túnica mientras él los bendecía, mirándolos con esa mirada que daba la impresión de estar mirando siempre el más allá. En un momento dado, interrumpía la ceremonia de bienvenida, poniéndose de pie, y entonces le abrían camino hasta la escalerilla que subía a os andamios. Predicaba con rauca voz, sin moverse, sobre los temas de siempre: la superioridad del espíritu, las ventajas de ser pobre y frugal, el odio a los impíos y la necesidad de salvar a Canudos para que fuera refugio de justos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 157).

Toda tarde, antes dos conselhos, o santo recebia os recém-chegados no Templo ainda sem telhado. Eram levados pelo Beatinho, através da massa de fiéis, e, embora o Conselheiro não concordasse, dizendo “Deus é outro”, todos se jogavam aos seus pés para beijá-los ou tocar na sua túnica enquanto ele os abençoava, com um olhar que dava sempre a impressão de estar olhando para o além. Em dado momento, interrompia a cerimônia de boas-vindas, levantava-se, e então lhe abriam passagem até a escadinha que levava aos andaimes. Pregava com sua voz rouca, sem se mexer, falando sobre as questões de sempre: a superioridade do espírito, as vantagens de ser pobre e frugal, o ódio aos infiéis e a necessidade de salvar Canudos para que fosse refúgio dos justos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 103)

Chamar o Conselheiro de Santo e tratá-lo como um deus é sarcástico, uma vez que ele era um nordestino desconhecido e comum. O único diferencial entre os sertanejos e o “Santo” era a mania dele em difundir os textos do apocalipse responsabilizando as leis do novo regime de governo pelo fim do mundo.

A partir destas ironias evidenciadas pela voz do narrador e pela forma que a República foi convertida na maldade, entendemos que a ironia maior vem à tona pela forma que os diálogos e instruções conselheiristas tomaram vida, favorecendo uma luta sangrenta onde a agressividade dizimou grande quantidade de homens por uma questão de contradições ideológicas. Primeiro ao fato dos sertanejos darem atenção às preleções do Conselheiro e deixar seus escassos pertences para seguir um desconhecido, cujas intenções eram protegê-los do mal, e das leis impostas à sociedade do século XIX, mas o “Santo” não os protegia do mal, ao contrário, os instruía a lutar mesmo que morressem, pois seriam salvos. A seguir, a contemplação do Conselheiro em relação à destruição de seus seguidores chama a atenção para o lado contraditório dessa enigmática personagem, advinda de lugar nenhum no romance vargasllosiano.

Então, uma dúvida permite-nos perguntar: será que o Conselheiro queria a vitória do sertanejo ou ele é a personagem cuja mente é contrária ao sistema de um modo geral; é o antagonista? É óbvio que sim, mas é um antagonista bem quisto por seus súditos, fato bastante irônico.

E os fatos se tornam mais irônicos quando analisamos as personagens que fazem parte do enredo, como por exemplo, Moreira Cesar, Galileo Gall, Epaminondas Gonçalves, Barão de Canabrava e o jornalista Míope, cujas ações e diálogos deixam evidente suas ideologias. Rinaldo de Fernandes, aborda a questão dos vários pontos de vista em *La guerra del fin del mundo* explicando:

[...] em *La guerra del fin del mundo* a variedade de pontos de vista engloba a perspectiva de Antônio Conselheiro e seus seguidores (visão mítico-religiosa), a de Galileo Gall (visão revolucionária), a de Epaminondas Gonçalves com a do Coronel Moreira César (visão Republicana), a do Barão de Canabrava (visão Monarquista) e a do Jornalista míope (visão do jornal a que está vinculado e, com a experiência da guerra, uma visão próxima a dos canudenses). (FERNANDES, 2012, p. 40).

A representação dos vários pontos de vista pode ser esclarecida pela vertente da representação dos tipos sociais existentes na sociedade brasileira do século XIX. Temos um contexto de implantação de um novo sistema de governo onde predominava adeptos do regime governamental anterior e adeptos do regime instituído.

Daí observarmos a problemática existente entre ideologias distintas que, ao contrário de entender as mudanças, deturpam-na, ainda mais, tanto por parte dos canudenses, quanto por parte dos políticos:

\_ No hay hechos, sólo las fantasías y las intrigas más increíbles – intervino el diputado Rocha Seabrá. –Nos acusan de azuzar a los sebastianistas, de enviarles armas, de estar conspirando con Inglaterra para restaurar el imperio. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 280)

\_ Não há fatos, apenas fantasias e as intrigas mais incríveis – interveio o deputado Rocha Seabra. -Eles nos acusam de incitar os sebastianistas, de enviar-lhes armas, de estar conspirando com a Inglaterra para restaurar o Império. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 185).

No contexto em que os fatos aconteceram, a monarquia abolira a escravidão, mas a República instituía a cobrança de impostos, a implantação do censo, fatos interpretados pelo Conselheiro como atributos do “Anticristo”.

Outro fator que podemos denominar de deturpado é a conclusão de que Canudos agia por intermédio de ideais monarquistas, tendo como base sustentadora comparsas ingleses, tudo isso fundiu-se num grandioso mal entendido. O diálogo entre Jurema e Padre Joaquim representa a situação confusa da guerra nos sertões:

- Esas violencias, muertes, robos, saqueos, venganzas, esas ferocidades gratuitas, como cortar orejas, narices. Toda esa vida de locura e infierno. Y, sin embargo, ahí está, también él, como João Abade, Taramela, Pedrão y los demás...El Consejero hizo el milagro, volvió oveja al lobo, lo metió al redil. Y por volver ovejas a lobos, por dar razones para cambiar de vida a gentes que sólo conocían el miedo y el odio, el hambre, el crimen y el pillaje, por espiritualizar la brutalidad de estas tierras, les mandan ejército tras ejército, para que los exterminen. ¿Qué confusión se ha apoderado del Brasil, del mundo, para que se cometa una iniquidad así? (VARGAS LLOSA, 1981, p.722).

- As violências, mortes, roubos, saques, vinganças, as ferocidades gratuitas, como cortar orelhas, narizes. Uma vida de loucura e inferno. E, entretanto, aí está, ele também, como João Abade, como Taramela, Pedrão e outros... O Conselheiro fez o milagre, transformou o lobo em ovelha, colocou-o no redil. E por transformar lobos em ovelhas, por fazer mudarem de vida pessoas que só conheciam o medo e o ódio, a fome, o

crime, a pilhagem, por espiritualizar a brutalidade destas terras, mandam exércitos e exércitos atacá-los, exterminá-los. Que confusão tomou conta do Brasil, do mundo, para que se cometa uma injustiça dessas? (VARGAS LLOSA, 1981, p. 476).

Notamos na passagem acima que o Padre Joaquim, um religioso que levava mantimentos e armas para Canudos expressa sua opinião com relação ao que acontecia nas terras sertanejas e, percebemos o clima de animosidade que reinava naquelas paragens, porém, as personagens João Abade, Taramela e Pedrão, a nosso ver, não deixaram de cometer o mal, pois ainda o faziam em nome do Bom Jesus.

O que nos remete a pensar que a ironia está presente no modo como as personagens eram modificadas pelos conselhos, e no modo como começavam a agir; todas tinham maneiras duvidosas, com resquícios fortes de suas personalidades defeituosas. Por exemplo, todas as personagens possuíam defeitos grosseiros, mas principalmente, o habitante do sertão que aparece com tipologia física anômala. Parece que são aberrações ora físicas, ora mentais. Em outras palavras, quando o físico não denuncia suas deformidades, suas ações revelavam deformidades maiores ainda, para algumas personagens.

Concomitante, outros fatos irônicos vão sendo expostos pelo narrador como a visão revolucionária de Galileo Gall parecida com as atitudes dos canudenses: “Porque allá pasan cosas por las que he luchado toda mi vida” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 436). “Porque lá estão acontecendo coisas pelas quais lutei toda a minha vida” (VARGAS LLOSA, 1981, p. 288), no entanto, ele é um estrangeiro, cujas maneiras são atípicas as dos sertanejos. Ao mesmo tempo em que o escocês é a favor da agitação dos canudenses, ignora alguns costumes, como por exemplo, a defesa de Jurema em seu favor depois da relação sexual forçada entre ambos e a atitude de Rufino em lavar sua honra matando-o, tornam-se situações incompreensíveis para Galileo Gall:

“Eso es lo que no entiendo”, pensó Gall. Habían hablado otras veces de lo mismo y siempre quedaba él en tinieblas. El honor, la venganza, esa religión tan rigurosa, esos códigos de conducta tan puntillosos ¿cómo explicárselos en ese fin de mundo, entre gentes que no tenían más que los harapos y los piojos que llevaban encima? (VARGAS LLOSA, 1981, p. 382).

“Isto é o que eu não entendo”, pensou Gall. Tinham falado outras vezes do mesmo assunto, e ele continuava na ignorância. A honra, a vingança, essa religião tão rigorosa, códigos de conduta tão exigentes, como explicar tudo isso neste fim de mundo, entre gente que só possuía seus

farrapos e os piolhos que tinha no corpo? (VARGAS LLOSA, 1981, p. 252)

Notamos a incompreensão entre um ser humano e outro no livro em estudo, em outras palavras, as contradições parecem não se encaixar, mesmo que Galileo Gall queira uma aproximação mais forte com os de Canudos, refuta seus costumes. Logo, o frenólogo escocês começa a perceber a distância existente entre si e os sertanejos:

Pero se dio cuenta que hablaba en inglés. Rufino venía hacia él y Galileo comenzó a retroceder. El suelo era ya barro. Atrás del Enano trataba de desnudar a Jurema. “No te voy a matar todavía”, creyó entender, y que el rastreador iba a ponerle la mano en la cara para quitarle su honor. Tuve ganas de reírse. La distancia entre ambos se iba acortando por segundos y pensó: “No entiende ni entenderá razones”. El odio, como el deseo, anulaba la inteligencia y volvía al hombre puro instinto. ¿Iba a morir por esa estupidez, el hueco de una mujer? ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 483).

Mas percebeu que estava falando em inglês. Rufino andava em sua direção e Galileo Gall começou a recuar. O chão já era pura lama. Atrás o Anão tentava desamarrar Jurema. “Não vou matar você agora”, pensou ouvir, e também que o rastreador ia bater-lhe na cara para atingir sua honra. Sentiu vontade de rir. A distância entre os dois diminuía rapidamente e pensou: “Ele não entende e nem jamais entenderá argumentos” O ódio tal como o desejo, anula a inteligência e faz do homem puro instinto. Será que morreria por essa estupidez, o orifício de uma mulher? (VARGAS LLOSA, 1981, p. 319).

O choque entre realidades diferentes é um fato bem explorado por Vargas Llosa. A modernidade do mundo de Gall entra em conflito com o mundo de honra do habitante do sertão.

A noção de manter-se digno de respeito perante uma comunidade, a ponto de morrer ou matar extrapola a noção do real e do princípio de modernidade pelo qual passava o Brasil. Deprendemos que os elementos na narrativa, ao final estão intimamente ligados com a noção do entendimento das razões pelas quais as personagens se movem no romance. Cada qual age de acordo com o que acha estar correto; não há uma análise das consequências do porvir.

Todas as discrepâncias de entendimento aparecem expressas pela voz do narrador. Por intermédio dessa voz distanciada dos fatos, existe um texto que se constrói paralelo às questões da religiosidade, das condições humanas, da imposição de poder, da política, e dos desajustes sociais. A ficção de Vargas Llosa mostra a realidade, e, esta é mostrada pelo seu lado doentio, denunciando o caos com o qual os sertanejos conviveram.

Está presente no primeiro texto uma denúncia com relação ao que acomete os seres humanos mediante as suas preferências que podem tornar-se doentias, muitas vezes. Sobretudo, no romance em estudo, essa ocorrência está presente nas opções políticas de Moreira César, Epaminondas Gonçalves e Barão de Canabrava que são exploradas de modo claro e preciso por meio de diálogos onde as conversas explicitam seus rancores em relação à posição política entre um e outro.

Em determinado momento na narrativa essas personagens se juntam e seus reveses permitem que o antagonismo entre si produza uma hostilidade primata que facilita o questionamento daquilo que é ou não coerente para se levar em conta diante da situação política e social do Brasil nos finais do século XIX.

O exemplo retirado do diálogo entre o coronel Moreira César e o Barão de Canabrava é o reflexo dos ideais políticos explorados no romance de Vargas Llosa:

Brasil no seguirá siendo el feudo que explotan hace siglos. Para eso está el progreso, para imponer la unidad nacional, para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte. Vamos a remover los obstáculos, sí: Canudos, usted, los mercaderes ingleses, quienes se crucen en nuestro camino. No voy a explicarle la República tal como la entendemos los verdaderos republicanos. No lo entendería, porque usted es el pasado, alguien que mira atrás. ¿ No comprende lo ridículo que es ser barón faltando cuatro años para que comience el siglo XX? Usted y yo somos enemigos mortales, nuestra guerra es sin cuartel y no tenemos nada que hablar. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 365-366).

O Brasil não vai continuar sendo o feudo que vocês exploram a séculos. Para isso serve o exército. Para impor a unidade nacional, trazer o progresso, estabelecer a igualdade entre os brasileiros e construir um país moderno e forte. Vamos remover os obstáculos, sim: Canudos, o senhor, os comerciantes ingleses, todo aquele que se intrometer no nosso caminho. Não vou lhe explicar a República como os verdadeiros republicanos a veem. Não iria entender, porque o senhor é o passado, alguém que olha para trás. Não percebe como é ridículo ser barão faltando quatro anos para começar o século XX? O senhor e eu somos inimigos mortais, nossa guerra é sem quartel e não temos mais nada a conversar. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 241).

Ainda que as ideologias permaneçam distribuídas de forma dispersa entre as personagens de *La guerra del fin del mundo*, em determinados momentos as ideologias se encontram e se repelem, corroendo um sistema contextual já defasado. É significativo explorarmos essas questões sob a ótica da religião, uma das entidades que se desentendeu com o império.

No livro, o texto sagrado aparece deformado, mal interpretado, em outras palavras, um texto paralelo cujas intenções, ao invés de moralizar rumo à emancipação religiosa de uma comunidade, transfiguram a ordem, instaurando o prejuízo dos fiéis, nesse caso representados pelo Conselheiro e seus seguidores.

As condições de vida da comunidade sertaneja retratadas pela vertente da pobreza e ignorância cumpre, de um lado, a representação das classes menos favorecidas, e de outro, a resignação com que a gente sertaneja aceitava o que lhe parecia divino:

Las cinco caras mostraban esa mezcla de fatiga que daban el hambre y el sufrimiento físico, y de regocijo del alma que invadía a los peregrinos al pisar Belo Monte. Sintiendo el roce de ángel, el Beatito decidió que eran bienvenidos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 391).

Os cinco rostos mostravam uma mistura de fadiga provocada pela fome e o sofrimento físico com o regozijo da alma que invadia os peregrinos ao colocarem os pés em Belo Monte. Sentindo o toque do anjo, o Beatinho decidiu que eram bem-vindos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 258).

Percebemos que a população sertaneja cria num mundo de alegria plena, onde o mal seria extinto. Mas, além das crenças, existia uma realidade nova onde imperava a destruição de Canudos.

Os habitantes do sertão eram a minoria frente à grandiosidade do exército nacional. Esse contraste de números espelha as relações contraditórias da política de exclusão social que causam os desajustes sociais, como o extermínio e a injustiça ou o genocídio, principalmente no romance em estudo, uma vez que os habitantes de Canudos representam a população sertaneja, quase dizimada, como podemos ver na citação exposta pelo narrador do romance:

Y la mente del Beatito, como si fuera de otro, imagina a las decenas de hombres de la Guardia Católica que han caído con el campanario, y las decenas de heridos, enfermos, inválidos, parturientas, recién nacidos y viejos centenarios que están en estos momentos apachurrados, quebrados, triturados, bajos los adobes, las piedras y las vigas, muertos, ya salvados, ya mártires hacia al trono del Padre, o, acaso, aún agonizando en medio de espantosos dolores entre escombros humeantes. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 835).

E a mente do Beatinho, como se fosse de outro, imagina as dezenas de homens da Guarda Católica que caíram com o campanário, e as dezenas

de feridos, doentes, inválidos, grávidas, recém-nascidos e velhos centenários que devem estar, neste momento, esmagados, quebrados, triturados sob os tijolos crus, as pedras e as vigas, mortos, agora redimidos, corpos gloriosos subindo a escadaria dourada dos mártires rumo ao trono do Pai, ou talvez, ainda agonizando, em meio a terríveis dores entre os escombros fumegantes. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 550).

A destruição da população sertaneja é evidenciada pelo olhar de Beatinho, cuja visão religiosa não consegue enxergar a gravidade do que acontecia ao seu redor, assim como os outros sertanejos que estavam prestes a serem mortos pelo exército. Percebemos na reflexão da personagem que ela primeiro pensa em seus irmãos de Canudos sendo salvos e redimidos, para depois pensar na realidade da guerra.

Num sentido mais abrangente, a metáfora em *La guerra del fin del mundo* reproduz o mundo real do sertanejo que, analisado e enunciado por meio de suas imperfeições, realiza um diálogo com questões pontuadas numa determinada época, mas que podem ser vistas em sua complexidade através dos tempos e, nesse sentido, a situação conflitante da imposição de ideologias postulada por Vargas Llosa, abre caminho para que se analise alguns elementos, como por exemplo, as condições socioeconômicas da população sertaneja, as condições dos aristocratas, dos republicanos, a condição da mídia jornalística naquela época, todos demonstrados pelas personagens envoltas na narrativa. Fernandes aborda esse assunto com a seguinte explicação:

Além disso, o escritor peruano - ampliando a perspectiva do acontecimento histórico para muitas vozes; vozes que metaforizam aquelas que se manifestam no próprio contexto da guerra, e que já são notadas por Euclides da Cunha, e ainda aquelas que foram se revelando com a cultura política do séc. XX - termina por remeter o sentido da crise para o contexto contemporâneo da América Latina, em que ainda não houve uma "solução" para alguns dos fatores que estavam na base daquele conflito do final do séc. XIX (como a permanência de um sistema social iníquo, que exclui a maior parte da população de direitos básicos, fazendo com que a barbárie perdure; a natureza, predadora da classe dirigente do continente, que, recorrendo aos militares quando lhe convém, mune-se com a violência devida para reprimir movimentos sociais; a resposta também violenta desses movimentos sociais, quando sintonizados, sobretudo com personagens ou setores com um maior poder de reivindicação). (FERNANDES, 2002, p.710).

As condições de colonizados dos países latino-americanos, seu desenvolvimento perante outros continentes, a implantação de políticas públicas escassas e, muitas vezes, tardias, a proliferação de ideologias político-partidárias que na maioria das vezes refletem a

carência de uma análise profunda da real situação social local são fatores que merecem ser lidos no romance.

Fatos que permanecem pouco questionados, mas que impulsionam a propagação da desigualdade diante de regimes de governo que postulam como um dos seus maiores trunfos a democracia e a igualdade de todos os cidadãos. Deste modo, Vargas Llosa expôs a questão social e sua hierarquia, onde as minorias, mesmo inaptas são tratadas com aptidão semelhante aos demais. Não obstante, o texto de Vargas Llosa sugere uma discussão sobre a superposição de conceitos idealizados numa determinada cultura ou continente. Em entrevista a Ricardo A. Setti (1986), Vargas Llosa explica:

A tragédia na América Latina é que nossos países, em diferentes momentos de nossa história, se viram divididos e lançados em guerras civis, repressões maciças ou mesmo matanças, como a de Canudos, por cegueiras recíprocas parecidas. [...]. Basicamente, é o fenômeno do fanatismo e da intolerância que pesa sobre nossa história. Em alguns casos eram rebeldes messiânicos; em outros, eram rebeldes utópicos ou socialistas; em outros ainda, lutas entre conservadores e liberais. E se não era a mão da Inglaterra, era a do imperialismo ianque, ou a dos maçons, ou do diabo. Nossa história está manchada dessa incapacidade de aceitar divergências. (FERNANDES, 2012, p. 53-54).

*La Guerra del fin del mundo* pode ser entendida como um livro cuja ressignificação é mais uma contribuição de Vargas Llosa para o contexto literário ficcional de maneira geral. Além disso, as narrativas historiográficas detêm a memória de uma comunidade. Quando um autor decide contá-la a outras comunidades, ele está se utilizando da memória de outra cultura, reafirmando, desta forma, a importância daquilo que lhe aconteceu. Nas palavras de Emmanuel Lévinas:

Compreender uma pessoa já é falar-lhe. Por a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. “Ter aceito”, “ter considerado”, não corresponde a uma compreensão, a um deixar ser. A palavra delinea uma relação original. (LÉVINAS, 1991 p. 27.)

*La guerra del fin del mundo* é uma das obras literárias representantes da situação vivida pelos sertanejos no século XIX, dos seus costumes, de sua pobreza, de sua falta de conhecimentos, de sua distancia dos grandes centros urbanos. É um texto cuja história cria metáforas, por exemplo: criou a metáfora do sertanejo enquanto tecia a história dramática de

certas personagens. Fernandes (2012) explica que “o que interessa observar nessas personagens é sobretudo a forma como o narrador constrói suas biografias – há um drama, em determinado momento de suas vidas , que o Conselheiro chega para aplacar”.

Os nomes das personagens Maria Quadrado, O Beatinho, João, o Demônio, Antonio o fogueteiro, todos os nomes representam as imagens que metamorfoseiam o sertão. Analisemos: João, o Demônio é assim chamado devido a crueldade que fora antes do Conselheiro aparecer. Antonio o Fogueteiro porque soltava foguetes em comemorações, o Beatinho porque era bom e caridoso. Temos uma cadeia semântica de significados que somente juntos se explicam. Para esclarecer a explicação anterior consideramos Ricoeur, pois assinala que:

Somos assim levados a representar o discurso como um jogo recíproco entre a palavra e a frase: a palavra preserva o capital semântico constituído pelos valores contextuais sedimentados em sua área semântica, e o que ela traz para a frase é um potencial de sentido, sendo que esse potencial não é uniforme: há uma identidade da palavra. Certamente é uma identidade plural, uma textura aberta, como dissemos, mas essa identidade basta para identifica-la e para reidentificá-la como a mesma em contextos diferentes. (RICOEUR, 2000, p. 202).

O livro de Vargas Llosa dispõe atmosferas de fanatismo, crenças populares, personagens complexas e que se movimentam por meio de um ser maior: o Conselheiro. Vargas Llosa mostra pessoas levadas à destruição por fanatismo religioso.

Sob o véu da bravura e da ignorância sertaneja vemos um povo deformado pela seca e falta de recursos. O ir e vir do passado é um dos precursores da metáfora em *La Guerra del fin del mundo* de um homem sertanejo fragmentado e, as ações pontuais deste identifica a falta de apego à vida física.

Na construção da metáfora-enunciado, o contexto em que seres vargasllosianos se movem contém a explicação dos motivos que os levam a agir da forma que agem. Por meio da constatação dos elementos que explicam os seres de acordo com suas idiossincrasias, percebemos que o não dito reafirma questões de submissão e poder entre fracos e fortes e entre ricos e pobres.

Concomitante, a construção do perfil sertanejo fundamenta o esfacelamento do homem do sertão que melhor será explicado no subcapítulo intitulado “A metáfora do sertanejo”.

### 3.1. A metáfora do sertanejo

O sertanejo de Vargas Llosa não é um forte. Pode parecer forte, mas no fundo é fraco porque é menor hierarquicamente. É um homem comum, é minoria, figurado sem idealizações, uma vez que seu perfil é apresentado por suas deformidades físicas e morais. O homem do sertão vargasllosiano é ser humano que crê no sobrenatural, mesmo que sua crença o leve à destruição. Para entendê-lo, é necessário compô-lo a partir de sua fragmentação, ou seja, analisá-los a partir de suas contradições, pois suas aflições ainda existem no momento em que agem na narrativa.

São homens movidos por convicções e crenças que os diversificam enquanto agentes sociais. A implantação das convicções e crenças, mediadas pelo Conselheiro, faz do homem sertanejo uma pessoa que não age por si só, mas sim, guiada e manipulada como podemos perceber na citação a seguir:

El Consejero había utilizado la superstición religiosa para soliviantar a los campesinos contra el orden burgués y la moral conservadora, y enfrentarlos a aquellos que tradicionalmente se habían valido de las creencias religiosas para mantenerlos sometidos y esquilados. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 438)

O Conselheiro utilizava a superstição religiosa pra sublevar os camponeses contra a ordem burguesa e a moral conservadora, e dirigi-los contra aqueles que tradicionalmente usaram as crenças religiosas para mantê-los submetidos e espoliados. (VARGAS LLOSA, 1981, P. 289.).

Depreendemos da passagem acima que os sertanejos eram motivados pelo Conselheiro a lutarem contra o sistema burguês. Além disso, para o contexto em que os fatos ocorreram, transição de Monarquia à República, podemos dizer que era comum a situação transitória de ideais e cosmovisões em que muitas personagens se encontram na narrativa.

As personagens em *La guerra del fin del mundo* são a representação da metáfora do homem sertanejo moderno, uma vez que todo homem traz consigo um conflito entre seu ser e o mundo que o rodeia. Essa metáfora significa o fatalismo irreversível perante o sistema social em que um grupo convive.

No caso de *La guerra del fin del mundo*, as desgraças provocadas pelas atitudes de muitas personagens, a seca proveniente do clima árido do sertão, a carência de bens de necessidades básicas, a falta de informação devido a longevidade dos grandes centros

urbanos, a debilidade física por causa da escassez de alimentos, dentre outros, representam motivos para a explicação do fatalismo inerente à população dos sertões. Para demonstrar um exemplo do perfil da gente do sertão observemos a transcrição retirada de *La guerra del fin del mundo*:

Poco a poco, se formó en torno un auditorio de pesadilla. Esqueletos humanos de edad y sexo indefinibles, la mayoría con las caras, los brazos y las piernas comidos por gangrenas, llagas, sarpullidos, granos, salían de las casas y, venciendo una aprensión inicial, apoyándose uno en otro, gateando o arrastrándose, venían a engrosar el círculo. “ No dan la impresión de agonizantes”, pensó Gall, “ sino de haber muerto hace tiempo”. Todos, principalmente los niños, parecían viejísimos. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 386-387)

Pouco a pouco formou-se em torno deles um auditório de pesadelo. Esqueletos humanos, de idade e sexo indefiníveis, a maioria com caras, braços e pernas comidos por gangrenas, feridas, brotoejas, espinhas, saíam das casas e, vencendo uma apreensão inicial, apoiando-se uns nos outros, engatinhando-se ou se arrastando, vinham engrossar o círculo. “Não dão a impressão de agonizantes”, pensou Gall, “mas de terem morrido faz tempo”. Todos, principalmente as crianças pareciam velhíssimos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 256).

Percebemos, por intermédio da citação acima, a descrição de uma sociedade desprovida de idealizações, pois nela habitam pessoas castigadas pelas condições socioeconômicas que reinavam no País, especialmente na região nordestina.

Desta maneira, a formação social do sertanejo, enunciada pelo narrador de *La guerra del fin del mundo*, se comparada à formação dos outros tipos sociais como o Barão de Canabrava, Epaminondas Gonçalves, Adalberto de Gumúcio, dentre outros, são perfis representantes da classe desfavorecida da sociedade brasileira.

Uma sociedade margeada por limites, aos quais deviam, como todas as sociedades, ser respeitados. No entanto, os camponeses romperam as margens de demarcação quando ultrapassaram o limite de seu fatalismo enfrentando a República e suas leis.

O caos que se instaurou devido à conduta sertaneja os separou do resto da sociedade brasileira ainda mais, uma vez que eles tinham um Templo para abrigo. Em consequência, deixaram de existir, porque, de certa forma, estavam fadados a não existirem.

É nesse jogo de tecer sentidos que observamos em *La guerra del fin del mundo* a percepção do sertanejo como um homem fruto de um sistema iníquo onde os desfavorecidos não possuem condições de lutar por aquilo que pensam ser o certo e, quando resolvem combater, são mortalmente combatidos.

Consoante, a metáfora do sertanejo em *La guerra del fin del mundo* começa a se formar por meio do discurso aparentemente pacífico do Conselheiro, um homem em peregrinação que anda pelos povoados do sertão e começa a envolver os habitantes do lugar, explicando-lhes um texto paralelo ao cristianismo.

Na sequência do livro, passa a ser admirado por todos, embora surja denunciando o descaso dos sertanejos para com a casa do Bom Jesus. Logo que chega aos povoados sertanejos faz a costumeira observação do lugar em que dará seus conselhos, porém:

[...] él no comía ni bebía antes de llegar hasta la iglesia del pueblo y comprobar, una vez más, una y cien veces, que estaba rota, despintada, con sus torres trucas y sus paredes agujereadas y sus suelos levantados y sus altares roídos por los gusanos. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 20).

[...] ele não comia e nem bebia nada antes de chegar à igreja da vila e constatar, mais uma vez, uma de tantas vezes, que estava em ruínas, descascada, com as torres semidestruídas, as paredes esburacadas, os pisos levantados, os altares roídos pelos vermes. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 15).

Embora seja um desconhecido, o fato de orar e falar de Deus inspira confiança aos sertanejos, porque falava sempre coisas singelas, revelando-lhes a verdade. E as atitudes demonstradas pelo viajante começam a transformar a maneira de ver dos homens do sertão. O modo como a personagem chegava e se estendia ao chão, rezando por tempo admirável, contagiou os campesinos.

A passagem do romance de Vargas Llosa exposta a seguir, corrobora ao que se sugere quanto à metáfora acontecer, também, por meio do discurso porque a atenção que o sertanejo dá aos conselhos denota sua fragilidade de sofrer manipulação:

Les hablaba del cielo y también del infierno, la morada del Perro, empedrada de brasas y crótalos, y de cómo el Demonio podía manifestarse en innovaciones de semblante inofensivo. Los vaqueros y los peones del interior lo escuchaban en silencio, intrigados, atemorizados, conmovidos, y así lo escuchaban los esclavos y los libertos de los ingenios del litoral y las mujeres y los padres y los hijos de unos y de otras.  
(VARGAS LLOSA, 1981, p. 22).

Falava do céu e também do inferno, a morada do cão, forrada de brasas e cascavéis, e como o Demônio podia se manifestar em inovações de aparência inofensiva. Os vaqueiros e peões do interior o ouviam em

silêncio, intrigados, atemorizados, comovidos, e da mesma maneira o ouviam os escravos e os libertos dos engenhos do litoral e as mulheres, pais e filhos de uns e de outros. (LLOSA, 1981, p. 17).

Em sessões pregadas diariamente e em horários propícios a todos do lugar, é que se vai construindo o perfil de um homem em transformação. Os diálogos conselheiristas persuadem os sertanejos a compactuarem com as atitudes e modos de agir enunciados pelo Conselheiro.

Esclarecemos que a relação entre a análise de um discurso por determinada comunidade e a condição de lê-lo, ou seja, o modo como se interpreta e, neste caso, o modo como os habitantes sertanejos interpretaram o discurso do Conselheiro, sugere que o sertanejo crê num mundo sobrenatural. O fragmento abaixo mostra essa concepção de mundo dos sertanejos:

En ese momento llegó el santo. Debía haber puesto los pies en Natuba la noche anterior, o esa madrugada, y alguien le informaría lo que estaba por suceder. Pero esa explicación era demasiado ordinaria para los vecinos, a quienes lo sobrenatural era más creíble que lo natural. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 177).

Nesse momento apareceu o Santo. Devia ter chegado em Natuba na noite anterior, ou naquela madrugada, e alguém lhe contara o que estava para acontecer. Mas esta explicação era simples demais para aquela gente, que achava o sobrenatural mais crível que o natural. (LLOSA, 1981, p. 116).

O narrador pontua a credulidade do habitante do sertão na passagem acima. Observemos que o Conselheiro é chamado de Santo, algo divino, o que prova a crença dos camponeses em elementos sobrenaturais, haja vista que o Conselheiro é um homem como eles (os sertanejos).

Depois o narrador explora as falas prosaicas do Conselheiro que começam aos poucos povoarem as mentes sertanejas. Essas primícias, podemos dizer, fundiram-se para que as transformações espaciais ali tomassem vida.

Enumerando-se as mudanças, temos: primeiro, as transformações que foram repercutindo ali pela ação do Conselheiro em reerguer as igrejas destroçadas do lugar e a construção de cemitérios onde o povo pudesse ser enterrado com decência.

Em seguida, a proposição de Galileo Gall instigando a união dos que amavam a justiça com os moradores de Canudos colabora para que percebamos o contexto de mudanças no romance.

Sucessivamente, tem-se a transformação progressiva do órfão Beato em um servo de Deus, e de outras personagens, cujo passado trágico, podia ser aliviado mediante as bênçãos do Conselheiro. Todas as personagens do romance sofreram transformações positivas ou negativas, advindas dos pronunciamentos pacíficos oferecidos em algumas praças que ainda restavam no sertão.

Notamos que as pregações do Conselheiro mobilizaram todo um sistema social desde a população sertaneja até os governantes do País, logo, desde o primeiro capítulo do romance há correspondentes que denotam o uso de expressões arraigadas à transformação desse sistema, por isso a metamorfose das personagens é elemento visível, mas proliferou o definhamento dos habitantes do lugar, pois uns foram dizimados enquanto outros continuaram vivos, mas com a vida destrozada.

Observemos as colocações do Conselheiro sobre a transformação que ocorreria nos sertões:

“El fuego va a quemar este lugar”, dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro. Sólo habían descansado cuatro horas, pues la procesión de la víspera terminó pasada la medianoche, pero el León de Natuba, que tenía un oído finísimo, sintió en el sueño la voz inconfundible y saltó del suelo a coger la pluma y el papel y a anotar la frase que no debía perderse. El Consejero, con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: “ Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús”. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 259).

“O fogo vai queimar esse lugar”, disse o Conselheiro, levantando-se do catre. Só tinham descansado quatro horas, porque a procissão de véspera terminara depois da meia-noite., mas o Leão de Natuba, dono de um ouvido apuradíssimo sentiu no sono a voz inconfundível e pulou para pegar a pena e o papel e anotar a frase que não se podia perder. O Conselheiro, de olhos fechados, mergulhado na visão, acrescentou: “Haverá quatro incêndios. Eu apagarei os três primeiros, e o quarto deixarei nas mãos do Bom Jesus”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 171).

O Conselheiro faz uma premonição dos acontecimentos futuros da região sertaneja. Tudo motivado pela questão sócio-política da mudança de governo - Império em República. O fragmento do texto de Vargas Llosa sustenta a afirmação sobre a mudança de regime político:

Así, antes de que terminara el Imperio y después de comenzada la República, los lugareños de Tucano, Soure, Amparo y Pombal, fueron escuchándolos; y, mes a mes, año a año, fueron resucitando de sus ruinas

las iglesias de Bom Conselho, de Geremoabo, de Massacará y de Inhambupe. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 23).

Assim, antes do final do Império e depois de proclamada a República, os habitantes de Tucano, Soure, Amparo e Pombal os ouviam; e, mês após mês, ano após ano, foram ressuscitando das ruínas as igrejas do Bom Conselho, de Geremoabo, de Massacará e de Inhambupe. ( VARGAS LLOSA, 1981, p. 18).

A maneira como os textos apocalípticos eram enunciados pelo Conselheiro e o modo como ele contextualizava as palavras que sua boca proferia aos fatos que ocorriam nos sertões deram subsídios aos sertanejos para que eles se conformassem com o seu fatalismo e lutassem contra algo maior que o exército republicano, ou seja, contra o mal do mundo.

O narrador posiciona-se em relação à barbárie que aconteceu no sertão explicando que o caos ultrapassava os limites da temporalidade:

La guerra que ellos libraban era sólo en apariencia la del mundo exterior, la de uniformados contra andrajosos, la del litoral contra el interior, la del nuevo Brasil contra el Brasil tradicional. Todos los yagunzos eran conscientes de ser sólo fantoches de una guerra profunda, intemporal y eterna, la del bien y del mal, que se venía librando desde el principio del tiempo. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 194).

A guerra que eles travavam só era aparentemente a mesma guerra do mundo exterior, a de fardados contra maltrapilhos, a do litoral contra o interior, a do novo Brasil contra o Brasil tradicional. Todos os jagunços tinham consciência de serem meros fantoches de uma guerra profunda, atemporal e eterna, a do bem contra o mal, que vem sendo travada desde o princípio dos tempos. (VARGAS LLOSA, 1981, p.127).

De acordo com a colocação do narrador e de acordo com a brutalidade da guerra, os sertanejos podem ser vistos como a própria imagem do esquecimento, do descaso e desamparo social, pois eram uma comunidade longínqua, aonde as notícias do Brasil chegavam tardias.

A explanação do narrador de *La guerra* confirma o que dissemos anteriormente:

Cuándo se enteraron el Consejero y su corte de penitentes que en 1888, allá lejos, en esas ciudades cuyos nombres incluso les sonaban extranjeros – São Paulo, Río de Janeiro, la propia Salvador, capital del Estado – la monarquía había abolido la esclavitud y que la medida provocaba agitación en los ingenios bahianos que, de pronto se quedaron sin brazos? Sólo meses después de decretada subió a los sertones la

noticia, como subían las noticias a esas extremidades del imperio – demoradas, deformadas y a veces, caducas – y las autoridades la hicieron pregonar en las plazas y clavar en la puerta de los municipios. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 46).

Em que momento o Conselheiro e sua corte de penitentes souberam que em 1888, lá longe, em cidades cujos nomes até lhe pareciam estrangeiros - São Paulo, Rio de Janeiro, a própria Salvador, capital do estado -, a monarquia tinha abolido a escravidão e isso estava provocando agitação nos engenhos baianos que, de repente, ficaram sem braços? A notícia só chegou ao sertão meses depois do decreto, como costumavam chegar as notícias a esses confins do Império – atrasadas, deformadas e às vezes caducas -, e um dia as autoridades determinaram que fosse apreendida nas praças e fixada na porta das prefeituras. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 32).

O sertanejo é um homem marcado pela tragédia e intempéries advindas do clima regional onde a seca imiscui-se à formação da personalidade da gente sertaneja. As condições de vida acabam por fazer com que a população acredite na salvação dos males por meio de milagres. Por isso afirmamos que o sertanejo do romance em estudo é um ser humano que precisa ser entendido por dois extremos: o homem acostumado ao trágico e o homem transformado pela tragicidade, pois o esboço do passado de maldade ou sofrimento enunciado pelo narrador das várias personagens pode ser a razão para que muitas delas se entregassem à fatalidade da guerra e da luta até o sucumbir com o fim do mundo, ou melhor, com o fim do mundo dos sertanejos, como notamos no fragmento retirado do romance:

Encuentran a Pau Seco desierto de gente, de cosas, de animales. Dos soldados, junto al tronco sin ramas donde bailotea el banderín que dejó la vanguardia, saludan. Moreira César frena su caballo y pasa la vista por las viviendas de barro, cuyo interior se divisa por puertas abiertas o arrancadas. De una de ellas emerge una mujer sin dientes, descalza, con una túnica por entre cuyos agujeros se le ve el pellejo oscuro. Dos criaturas raquíticas, de ojos vidriosos, una de las cuales está desnuda y tiene el vientre hinchado, se prenden de su cuerpo. Miran con asombro a los soldados. Moreira César, desde lo alto del caballo, sigue observándolas: parecen la encarnación del desamparo. Su cara se contrae en una expresión en la que se mezclan la tristeza, la cólera, el rencor. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 294-295).

Encontraram Pau Seco deserta de gente, de coisas, de animais. Dois soldados, ao lado do tronco sem galhos em que tremula a bandeirola deixada pela vanguarda, batem continência. Moreira César freia o cavalo e passa a vista pelos casebres de barro, cujo interior se divisa através das portas abertas ou arrancadas. De um deles emerge uma mulher banguela, descalça, com uma túnica por cujos buracos se vê sua pele escura. Duas

crianças raquíticas, de olhos vidrados, uma das quais nua e com a barriga inchada, estão agarradas em seu corpo. Olham espantadas para os soldados. Moreira César do alto do cavalo, também as observa: parecem a encarnação do desamparo. Seu rosto se contrai numa expressão em que se misturam tristeza, cólera e rancor. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 194).

As cidades sertanejas aos poucos foram ficando desertas porque muitas famílias deixaram suas moradias para viver no Templo religioso de Canudos. E era comum encontrar lugares abandonados nas redondezas sertanejas.

A apresentação do morador dos sertões por Vargas Llosa mostra suas fraquezas, mais que sua força, mas, parece que é por causa das carências e tragédias do passado e do presente, que a coragem embala o habitante do sertão. Por essa razão afirmamos que existe a fragmentação do sertanejo. Sua divisão em partes pode ser comprovada pelas idas e voltas ao passado dos tipos narrados que compõem a narrativa e pela demonstração de suas histórias em episódios separados.

Percebemos um passado vivo no presente das personagens que as fazem moverem-se na vida atual. Esse passado as tornam sensíveis, fragmentadas, por isso o sertanejo não representa o “forte”, aquele com características de força inatingíveis, ele é mais parecido ao homem comum, cujas intempéries lhe atingem.

A construção das biografias das personagens do romance de Vargas Llosa é feita por meio dos acontecimentos trágicos que a personagem viveu. Por exemplo, o Beatinho é órfão de pais, passa longo tempo servindo os mais pobres e desprezados, depois conhece o Conselheiro e este o persuade a usar um arame na cintura e, só então, se torna íntimo do Santo.

O Leão de Natuba é mostrado mediante suas deformações, traços que o leva quase à morte, mas que por um milagre é salvo pelo Conselheiro no dia em que ia morrer incendiado. Torna-se, assim, escritor de Canudos. João Grande, escravo formoso, fruto do cruzamento de raças africanas, depois de assassinar brutalmente sua patroa, torna-se seguidor do Conselheiro e preside a guarda católica, cuja função é proteger o Conselheiro. A mulher do Barão de Canabrava, um ser belo e inteligente enlouquece depois de saber que a fazenda à qual vivia seria incendiada em nome do Bom Jesus. Essas são algumas personagens, dentre as muitas de *La guerra del fin del mundo*, que sofrem alterações em sua personalidade no decorrer da narrativa.

Outras personagens são evidenciadas por meio de suas ideologias e por imporem-nas ao contexto em que os fatos acontecem, têm suas vidas destruídas como é o caso de Galileo

Gall, Barão de Canabrava e o Conselheiro e seus jagunços. Cornejo Polar se posiciona quanto a essa ocorrência no romance de Vargas Llosa explicando:

Por lo pronto, como se advierte sobre todo en la primera parte de **La guerra del fin del mundo**, el relato se estructura mediante la alternancia de episodios que se vinculan por oposición: así los fragmentos dedicados al Consejero evocan un mundo misterioso y primitivo, regido por la magia, el misticismo y otras oscuras pero poderosas instancias de la conciencia humana, mientras que los relativos a Galileo Gall plasman la modernidad y enfatizan sus caracteres institucionales (parlamento, periodismo), ideológicos (liberalismo, anarquismo) y científicos (ciencia positiva, frenología). Representados de manera independiente, en cursos narrativos hasta formalmente separados, ambos mundos se contemplan en la novela no más que como alteridades inquietantes, en último término excluyentes, sin que sea posible detectar, con los elementos que proporciona el texto, una instancia que los explique globalmente. (POLAR, 1993, p. 84)

Na primeira parte de **La guerra del fin del mundo**, como se nota, a história é estruturada pela alternância de episódios opostos: o que diz respeito ao Conselheiro evoca um mundo misterioso e primitivo, regido pela magia, misticismo e outros enigmas da consciência humana, enquanto o mundo de Galileo Gall representa a modernidade e enfatiza suas características institucionais (política, jornalismo), ideológicos (liberalismo, anarquismo) e científicos (positivismo e fenologia). Dois mundos representados e estruturados, na narrativa, de forma independente, mas que se contemplan como alteridades inquietantes, em outras palavras, mundos excludentes. Deste modo, não há um parâmetro no texto que explique-os globalmente. (Tradução nossa)

As personagens de Vargas Llosa aparecem distribuídas de acordo com suas crenças e ideologias. De acordo com sua natureza peculiar, estas personagens ferir-se-ão num determinado momento da história, porque cada uma delas possui uma visão de mundo peculiar que as tornam personalidades inquietantes.

Deste modo, o homem vargasllosiano é um elemento que transforma seu habitat quando age de acordo com sua natureza peculiar. Por exemplo, o Conselheiro modificou a vida de milhares de sertanejos, quando os levou a segui-lo. Galileo Gall destruiu a vida de Jurema quando a desonrou, os sertanejos queimarão a fazenda onde residiam ela e a família, em nome do Bom Jesus, destruindo a vida do Barão. As personagens se atingem e se destroem por causa de seus fanatismos.

Vargas Llosa mostra estas adversidades de uma maneira independente, quer dizer, em episódios separados, talvez, para mostrar-nos que o outro deve ser visto em sua individualidade e compreendido a partir dela. Mas também, o modo como os mundos se

independentem, pode denunciar que não existe um modelo absoluto a se contemplar, principalmente, no caso de identidade cultural, onde reina a variedade de pensamentos, crenças e ideologias.

Em todo caso, o que prevalece em relação ao habitante dos sertões, é o ser mitificado; aquele sobrenatural que resiste a tudo pela fé:

La fatiga se há evaporado como por ensalmo. Debe ser otro indicio de la presencia divina, otra manifestación de lo sobrenatural en su persona. ¿Cómo explicarlo, si no es a través del Padre, del Divino o del Buen Jesús? Desde que supo la noticia del asalto no ha hecho otra cosa que andar y correr. Hace un rato, cruzando la laguna de Cipó, las piernas le flaquearon y el corazón le latía con tanta furia que temió caer desvanecido. Y ahí está ahora, corriendo sobre ese terreno pedregoso, de subidas y bajadas, en ese final de la noche que las bombardas fulminantes de la tropa iluminan y atruenan. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 758).

O cansaço desapareceu como que por encanto. Deve ser outro sinal da presença divina, outra manifestação do sobrenatural na sua pessoa. Como explicar isso, a não ser com o Pai, o Divino ou o Bom Jesus? Desde que soube da notícia do ataque, não fez outra coisa além de andar e correr. Há pouco, atravessando a Lagoa do Cipó, suas pernas fraquejaram e seu coração batia com tanta fúria que teve medo de cair desmaiado. E agora está ali, correndo nesse terreno pedregoso, de subidas e descidas, num fim de noite que os bombardeios fulminantes da tropa iluminam e estrondeiam. (VARGAS LLOSA, 1981, p.500).

O mundo de místico que envolve o sertanejo é um dos aspectos que o individualiza. É contra este sertanejo místico que o sistema se voltou e destruiu porque o cataclismo inerente ao habitante do sertão ameaçava o bom caminhar do novo sistema de governo que se implantava no país.

É importante não esquecermos que as disputas, as revoltas e pequenas rebeliões sociais existiram e existem por causa de grupos, diversos e, às vezes, segredados que não concordam com a desenrolar dos acontecimentos onde habitam.

No caso dos canudenses e suas condições enquanto seres sociais, notamos que eles estavam acostumados às dificuldades e, nesse caso, a guerra foi uma situação aceitável, ou seja, algo natural. No entanto, eles lutavam contra o mal, o Demônio, o Anticristo, o Cão, elementos sobrenaturais trazidos às suas rotinas pelo Conselheiro, um fanático e manipulador dos povos do sertão.

Daí parte nossa suposição de que o sertanejo não é um forte; forte no sentido de ser capaz de agir por si só, sem ser guiado e manipulado. Não queremos entrar no mérito da força

e resiliência do homem do sertão no que diz respeito ao seu condicionamento físico, quando este luta pela sobrevivência deslocando-se a locais onde há água e podem fazer suas plantações, resistindo às extensas épocas sem chuva sobre o calor escaldante, dentre outros fatores regionais. Sua fraqueza se manifesta entre os dois mundos que conhece: o mundo místico e o mundo das perdas, sua realidade.

O sertanejo não sendo um forte, é um homem marcado pela dualidade religiosa-existencial onde está sujeito a acreditar naquilo que lhe trouxer alguma esperança, como por exemplo, ter a alma limpa, santificada para ser absolvido dos pecados que cometera na Terra, ainda que mate para conseguir entrar no reino do céu. Vejamos a ironia presente na formação do homem vargasllosiano a partir da apresentação deste com tendência manipulável.

Contraditório, sim. Mas, é de contradições que o sertanejo de Vargas Llosa é formado e enunciado em *La guerra del fin del mundo*. Na passagem abaixo a personagem Maria Quadrado, seguidora do Conselheiro, faz uma reflexão e, desse ato mental, podemos retirar indícios dessa dualidade existencial:

Pronto, la ciudad fue un foso de tinieblas en el que María Cuadrado no distinguía ni las facciones del escriba.

“Se me ha quitado el miedo”, pensó. Había comenzado la guerra, en cualquier momento otro cañonazo podía caer aquí mismo y convertirlos a ella y al León en el amasijo de músculos y huesos que debían ser los habitantes de la casa destruída. Y, sin embargo, ya no tenía miedo. “Gracias, Padre, Señora”, rezó. Abrazando al escriba, se dejó caer al suelo, igual que otra gente. Trató de percibir el tiroteo. Pero no había disparos. ¿Por qué esta oscuridad, entonces? Había hablado en voz alta, pues la voz viva del León de Natuba le repuso: “Para que no puedan apuntarnos, madre”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 499).

Logo a cidade virou um poço de trevas onde Maria Quadrado não distinguia sequer as feições do escriba.

“Perdi o medo”, pensou. A guerra tinha começado, a qualquer momento outro tiro de canhão podia cair aqui mesmo e transformar ela e o Leão na massa uniforme de músculos e ossos que deviam ser agora os habitantes da casa destruída. E, no entanto, não tinha mais medo. “Obrigada Pai, Nossa Senhora”, rezou. Abraçando o escriba rezou. Deitou-se ao chão como tantas outras pessoas. Tentou acompanhar o tiroteio. Mas não havia disparos. Por que essa escuridão então? Tinha falado em voz alta, pois a voz viva do Leão de Natuba lhe respondeu: Para que não possam vir mirar em nós, Mãe”. (VARGAS LLOSA, 1981, p. 329).

Como percebemos o homem sertanejo, mesmo apegado às suas crenças possui as características às quais nos referimos anteriormente, quer dizer, é um homem que, apesar da

bravura demonstrada em nome do Bom Jesus Conselheiro, é também um ser humano fragilizado que precisa estar unido aos demais para sobreviver.

No romance, a fé, e a crença num salvador uniu os sertanejos ao redor de um propósito que começou aos poucos e se transformou num grandioso episódio da história do Brasil.

Vargas Llosa contou a Guerra de Canudos, em outra época, com uma cosmovisão peculiar, a ressignificou mostrando o sertanejo pelo viés de sua condição social. Deste modo, no romance vargasllosiano temos um sertanejo desestruturado, mas valente, de outro lado, observamos um indivíduo que crê no sobrenatural e morre por ele versus um homem que sobrevive aos obstáculos do clima regional, além disso, existe o homem sem instrução, mas dotado de honra e dignidade, um guerreiro, no entanto, um fraco, um homem passivo, que só ouve versus um selvagem porque age como um animal.

Na verdade, o sertanejo é o representante de vários homens ao mesmo tempo, todos eles identificam perfis que metamorfoseiam o habitante do continente sul americano e sua miscigenação. Mas, a miscigenação não pode explicar totalmente o homem vargasllosiano. Podemos pensar que a mortandade evidenciada em *La guerra del fin del mundo* representa, também, o alto índice de mortes na América Latina por fatores ligados à pobreza, a questões de saneamento básico e, mais recentemente, aos quartéis do tráfico de drogas. Por outro lado, o livro de Vargas Llosa nos remete a pensar na questão da imposição do poder e suas hierarquias, ou seja, o modo como se articula os mandos dentro de uma sociedade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão a que se chegou sobre a pesquisa apresentada neste trabalho é a de que a metáfora em *La guerra del fin del mundo* é um requisito de construção da narrativa que disciplina determinados elementos presentes no texto vargasllosiano, como por exemplo, o espaço, os tropos, o aposto, e a metáfora do sertanejo. Sem a disciplina que citamos, estes elementos não poderiam ser analisados com a conotação apresentada por Vargas Llosa, no livro em estudo.

Vejam, o espaço representa dois ambientes adversos: o bem e o mal. No espaço do bem, temos um Templo que guarda e protege o sertanejo, que se torna frágil e mortal; necessita de apoio incondicional. No espaço do mal, onde ocorre o derrame de sangue, o sertanejo é forte, um guerreiro, nada teme porque no espaço do bem recebeu toda a proteção necessária para agir e combater. Por isso, o sertanejo está condicionado a agir distintamente nos dois ambientes.

Os tropos identificam um desvio do sentido primeiro que aparece por semelhança ou conexão de ideias e, isoladamente, podem ser lidos como metáforas no nível de palavra. O substantivo que se apõe ao nome das personagens, ao qual denominamos de aposto, simboliza a construção do perfil do sertanejo vargasllosiano, sua tendência ao sobrenatural e à decadência social. A metáfora do sertanejo perfila mais profundamente o homem sertanejo dando a ele uma abrangência continental em que a conotação metafórica rebusca fatos oriundos dos estigmas da colonização, assim como reproduz uma releitura das políticas socioeconômicas que as populações latino-americanas tem vivenciado através dos tempos.

Além disso, o uso de elementos estruturais da narrativa como algumas personagens, espaço e tempo, foram antes situados e apresentados por Euclides da Cunha no insigne *Os Sertões*. Característica que mostra o quanto Vargas Llosa se apossou do texto euclidiano, especialmente dos atributos históricos e dos fatos reais ocorridos nos sertões na época da guerra, para, depois, dar-lhes um novo olhar. Nesse sentido, cumpre-se a intertextualidade cujos parâmetros apresentamos a partir dos postulados bakhtinianos sobre o *discurso de outrem*.

É significativo a dimensão que o espaço abrange em *La guerra del fin del mundo*, pois o ele é amplo e passa por quase todas as localidades sertanejas, mostrando suas características socioeconômicas e culturais. Apesar de, no romance vargasllosiano, a intertextualidade ser um requisito manifesto, e também assumido por Vargas Llosa, o intertextual identifica a

formação de metáforas por meio de um narrador-observador cuja demonstração dos fatos que narra e a descrição que faz das personagens em suas mais insignificantes características, intensifica a voz de um indivíduo que não está de acordo com o modo pelo qual a situação transcorrida nos sertões foi conduzida pela sociedade de modo geral. Este ser inconformado vai além dos anos da Guerra de Canudos e apresenta um espaço onde se fixa diferentes incompreensões e modos de interpretar o mundo ao redor de si.

Sob esta visão descontente, o narrador deixa transparecer a imagem do sertanejo como um mecanismo que se esfacela ao longo dos acontecimentos de *La guerra del fin del mundo*.

Fazendo uma recapitulação dos primeiros momentos na narrativa, o Conselheiro aparece persuadindo os homens do sertão, quando diz a eles que precisam reconstruir suas igrejas e cemitérios. Por consequência, são levados a se prepararem para sua degradação, ou seja, para a morte. Reconstruir as igrejas e o cemitério, cuja finalidade é a resignação e o fim, identifica uma população que espera viver de orações até que venha a morrer, ou seja, até que encontre o seu fim, no cemitério.

A partir da construção desse antagonismo proporcionado pela igreja (vida) e cemitério (morte), o narrador diagnostica a fragilidade da população sertaneja em ser comandada de início por uma pessoa cuja procedência é estranha e desconhecida. A seguir apresenta o Conselheiro como um ser intocável, a quem todos obedeciam e idolatravam.

Os textos espalhados pelo Conselheiro começam a corporificar o pensamento da população sertaneja de modo a transformá-la. Surge, então, a formação das metáforas pertinentes ao romance.

Os tropos evidenciam as metáforas-palavras, cujo sentido contribui para a formação de outras metáforas mais amplas, como por exemplo, o desvendar do mistério envolto aos nomes das personagens. Dentro deste quadro, temos o aposto, elemento significativo para o entendimento da formação do tipo social vargasllosiano.

E, finalmente, a metáfora oriunda da alegoria e da ironia, as figuras de linguagem construtoras de sentido complementar que permeiam a formação do homem de Vargas Llosa, que mostram as contradições morais, sociais e culturais deste ser e constroem as bases para a decifração do texto implícito ao primeiro.

É por causa do sentido obtido pelo texto alegórico-irônico que podemos dar à metáfora na narrativa de Vargas Llosa um significado mais antropológico em relação à figura do sertanejo perfilado pelo narrador do romance. O sentido antropológico quer dizer, nesse caso, a constituição do homem sertanejo enquanto uma pessoa atuante dentro de uma sociedade conflitante.

Logo, o sertanejo como pertencente a essa sociedade, reflete tais conflitos sofrendo-os de modo desordenado. Levando-se em conta a situação de regime governamental, a explicação se torna mais coerente porque a sociedade reflete o que acontece ao seu redor, de alguma forma.

De modo que o narrador de *La guerra del fin del mundo* marca a trajetória do povo nordestino nesta mudança de governo e envolve o leitor numa mistura alegórica-irônica que resulta em mais que a representação de uma guerra em particular. A Guerra de Canudos e seu desfecho, é uma síntese de todas as situações, atrocidades, vivências e, talvez, realidades pelas quais vivem, ainda hoje, alguns países da América do Sul.

Nesse sentido, o homem vargasllosiano é aquele que ultrapassa as dimensões nacionais, porque o sertanejo representa mais que a sociedade brasileira. O homem do sertão para Vargas Llosa é o homem latino (colonizado) e americano (morador do continente sul americano), uma vez que o nordeste foi a região que recebeu os primeiros colonizadores e, a América do Sul foi colonizada, em grande escala, por Portugueses e Espanhóis. Por essas constatações, o homem latino-americano é um cidadão que vive, ainda hoje, os estigmas da colonização e, também, da implantação de regimes políticos onde prevalece grande incidência de desigualdades sociais.

A metáfora do sertanejo, vista por este ângulo, é uma figura que desvenda o que se disse da Guerra de Canudos e o que hoje conseguimos captar com a leitura de *La guerra del fin del mundo*. Por meio do desvendar da metáfora do sertanejo de Vargas Llosa, o entendimento deste homem esfacelado e recomposto, novamente, entre um tempo e outro, se torna essencial para o entendimento do sertanejo enquanto representante do homem latino americano porque estimula a discussão da Guerra de Canudos no momento presente.

Desta maneira, a análise de todas as metáforas analisadas em *La guerra del fin del mundo* torna o romance um “mundo de metáforas” onde a diversidade da formação estrutural das mesmas facilita o entendimento do tipo social sertanejo vargasllosiano. Um tipo social que, a nosso ver, representa a metáfora de um homem que se deixa conduzir por aquele que vem de fora, nesse caso, o Conselheiro.

Finalmente, a metáfora do sertanejo em seu vasto alcance, a metáfora discursiva, remete-nos à formação e transformação do homem do continente sul americano através dos tempos. E nos permite pensar na sua formação sócio-política sob a análise de seu perfil e desenvolvimento social enquanto ser humano e cidadão atuante dentro da sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção "OS PENSADORES"). Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de Pina, S.J.
- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993. 817 p.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- ARROJO, Rosemary; RAJAGOPALAN, Kanavillil. A noção de literalidade: metáfora primordial. In: ARROJO, Rosemary. (org.) O signo desconstruído – implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006. (12<sup>a</sup> Edição).
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e a estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Parma, 2005.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do Verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAIT, Beth. *Os textos chamam, a memória responde*. Dossiê. Todas as Letras T, v. 14, n. 2, 2012.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio. 2012.
- DA CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*: Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1982
- CUNHA, Celso; Cintra, Luis F. Lindley. *Nova Gramática do Português contemporâneo*: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 1994

- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003.
- FERNANDES, Rinaldo de. Vargas Llosa. *Um prêmio Nobel em Canudos: Ensaio de literatura brasileira e hispano-americana*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1977, p. 64.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- KOCK, Ingedore Villaça; Elias Vanda M. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- KOCK, Ingedore Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Contexto, 2005.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução Maria Sophia Zanotto et al. [Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora – GEIM]. Campinas, SP: Mercado das letras; São Paulo: Educ, 2002.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. Tradução Marie Agnès Chauvel. Prefácio Maria Isaura Pereira Queiróz. São Paulo: Brasiliense, 2003(15ª reimpressão).
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: Ensaio sobre alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Metáfora: do ornato ao transtorno*. In: \_\_\_\_\_. *Aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LIMA, Sônia Maria Van Dijck. *Gênese de uma poética da transtextualidade*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1993.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome. Leitura de Guimarães Rosa- À luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães et al. *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada; história, teoria e crítica*. 2. Ed. São Paulo: Edusp. 2000.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERINI, Mário A. *Gramática descritiva do português*. São Paulo: Ática, 1995.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SOUZA E SILVA, Maria Cecília Perez de & KOCH, Ingedore. *Linguística aplicada ao português: Sintaxe*. São Paulo, 1996.

TRASK, Robert Laurence. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

VARGAS Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo*. Argentina: Punto de Lectura, 1981.

VARGAS Llosa, Mario. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos da semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Dissertação e Tese

CORNEJO POLAR, Antonio - “*La guerra del fin del mundo: sentido y (sin-sentido) dela história*”. Disponível em: [www.jstor.org/discover](http://www.jstor.org/discover).

FERNANDES, Rinaldo de. “*Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa*”. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>

Documento eletrônico - Online

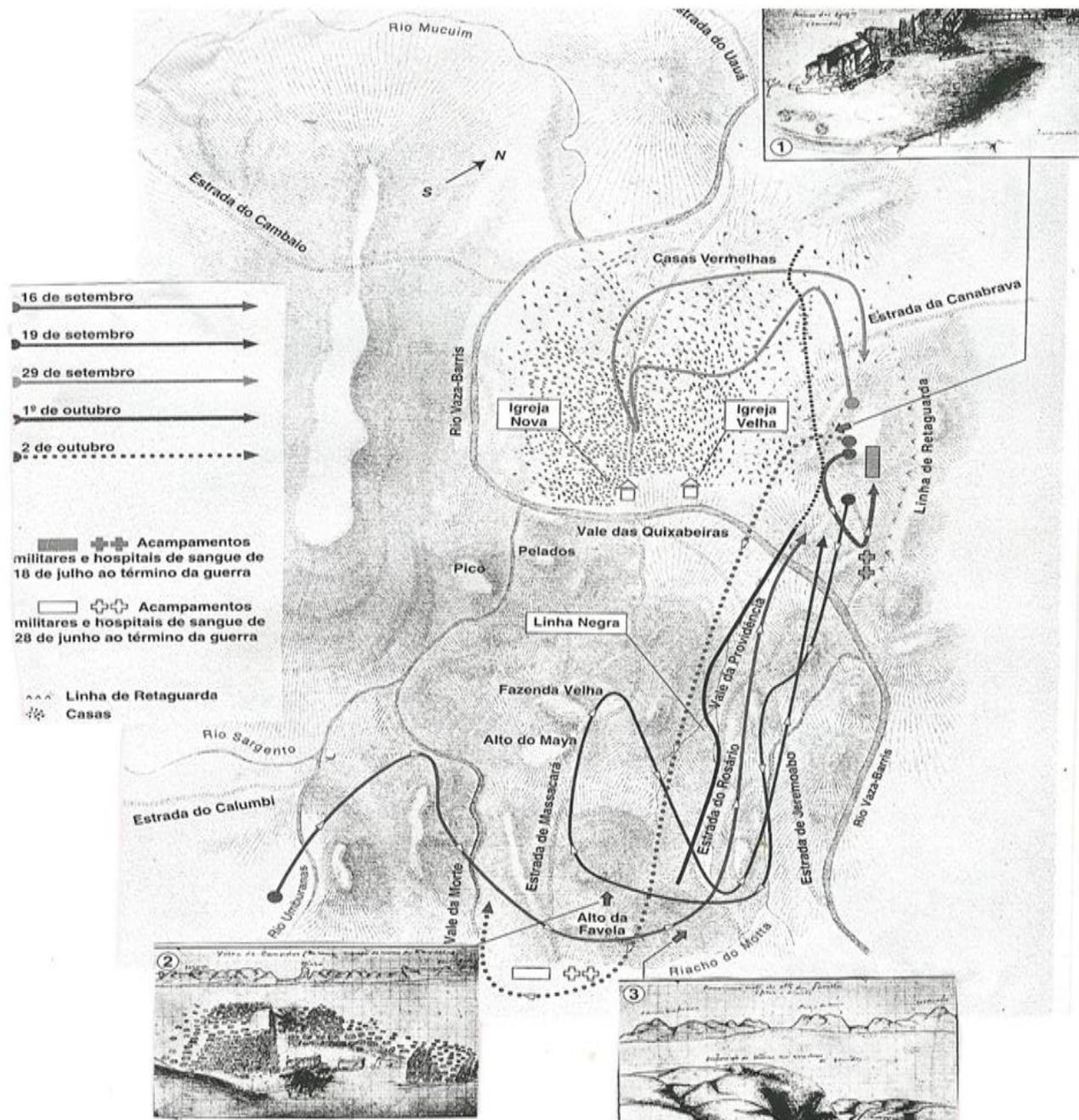
GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês (1982) por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas, Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005. 99 p. Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/4657/3782>. Acesso em 24/11/2013, 18:40:28.

BURKHARDT, Armin; Nerlich, Brigitte. *Tropical Truth(s) . The epistemology of Metaphor and other Tropes*. Disponível em [http://books.google.com.br/books?hl=pt-R&lr=&id=IKqHoo\\_TJ0cC&oi=fnd&pg=PA297&dq=trope+ pierre+fontanier+inglês](http://books.google.com.br/books?hl=pt-R&lr=&id=IKqHoo_TJ0cC&oi=fnd&pg=PA297&dq=trope+ pierre+fontanier+inglês). Acesso em 30/11/2013, 20:35:20.

<http://www.edtl.com.pt/> ( Dicionário eletrônico de termos literários de Carlos Ceia)

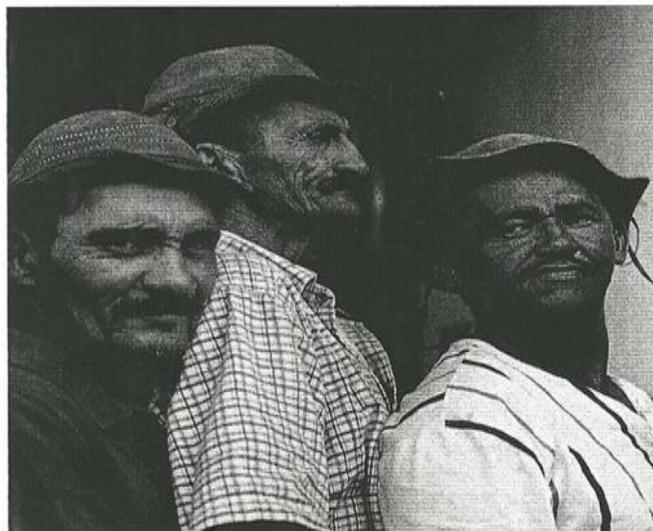
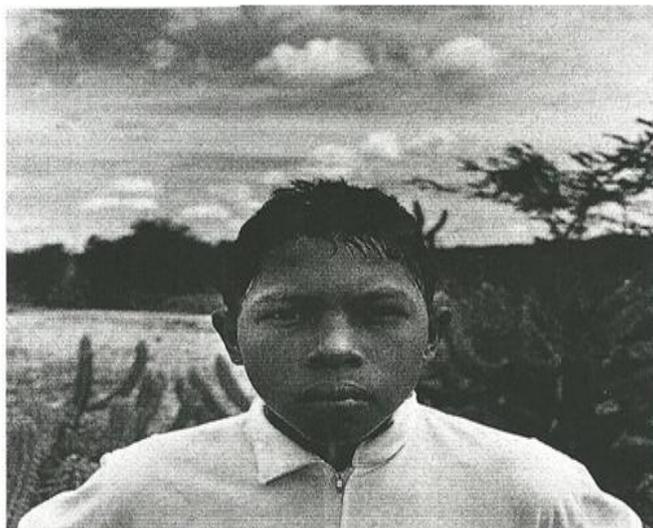
## **ANEXOS**

Figura 1-Mapa dos arredores de Canudos



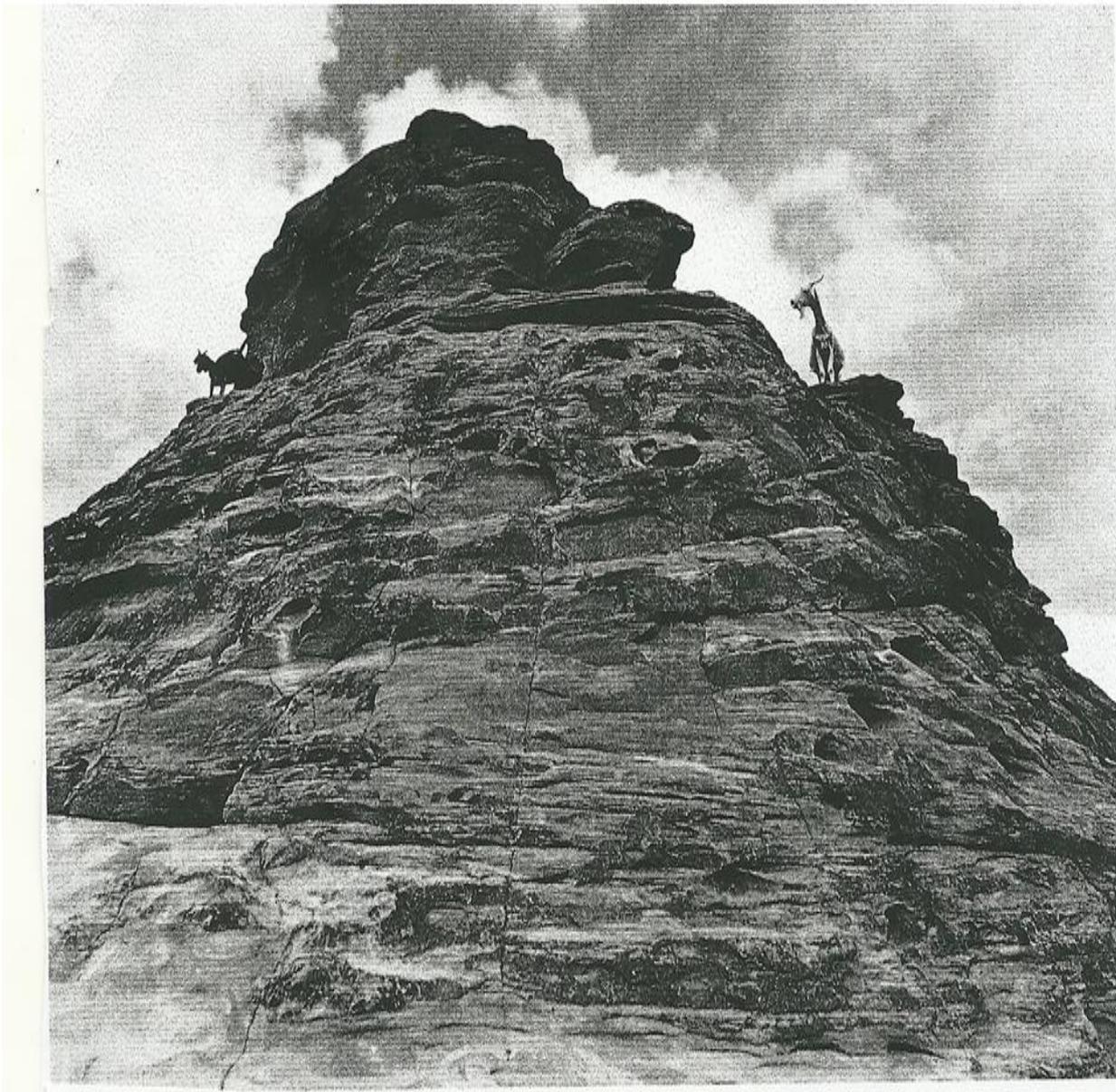
Fonte: Salles, 2002.

Figura 2-Homem do sertão



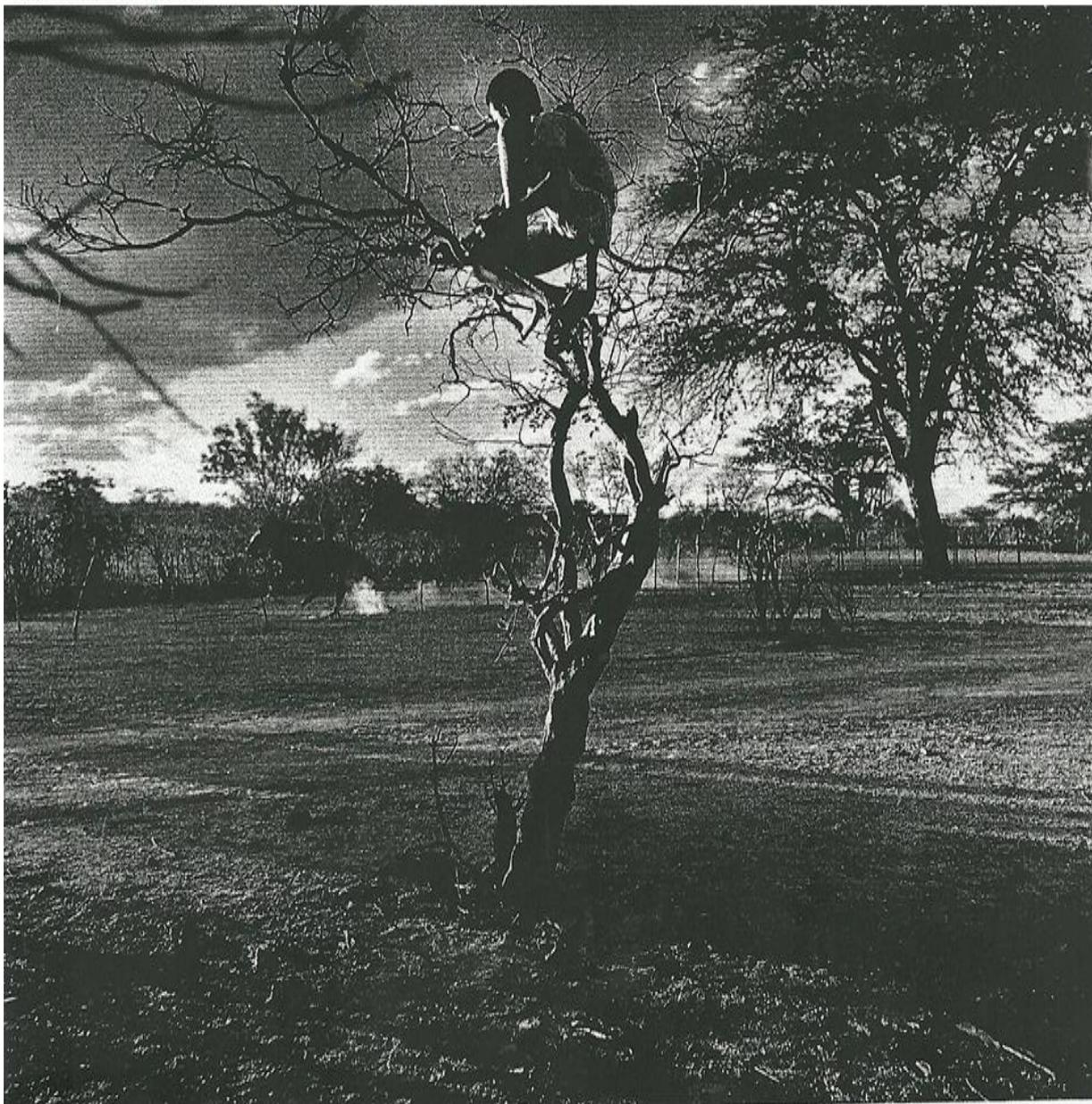
Fonte: Salles, 1957, p. 55.

Figura 3-Animais em cima das rochas.



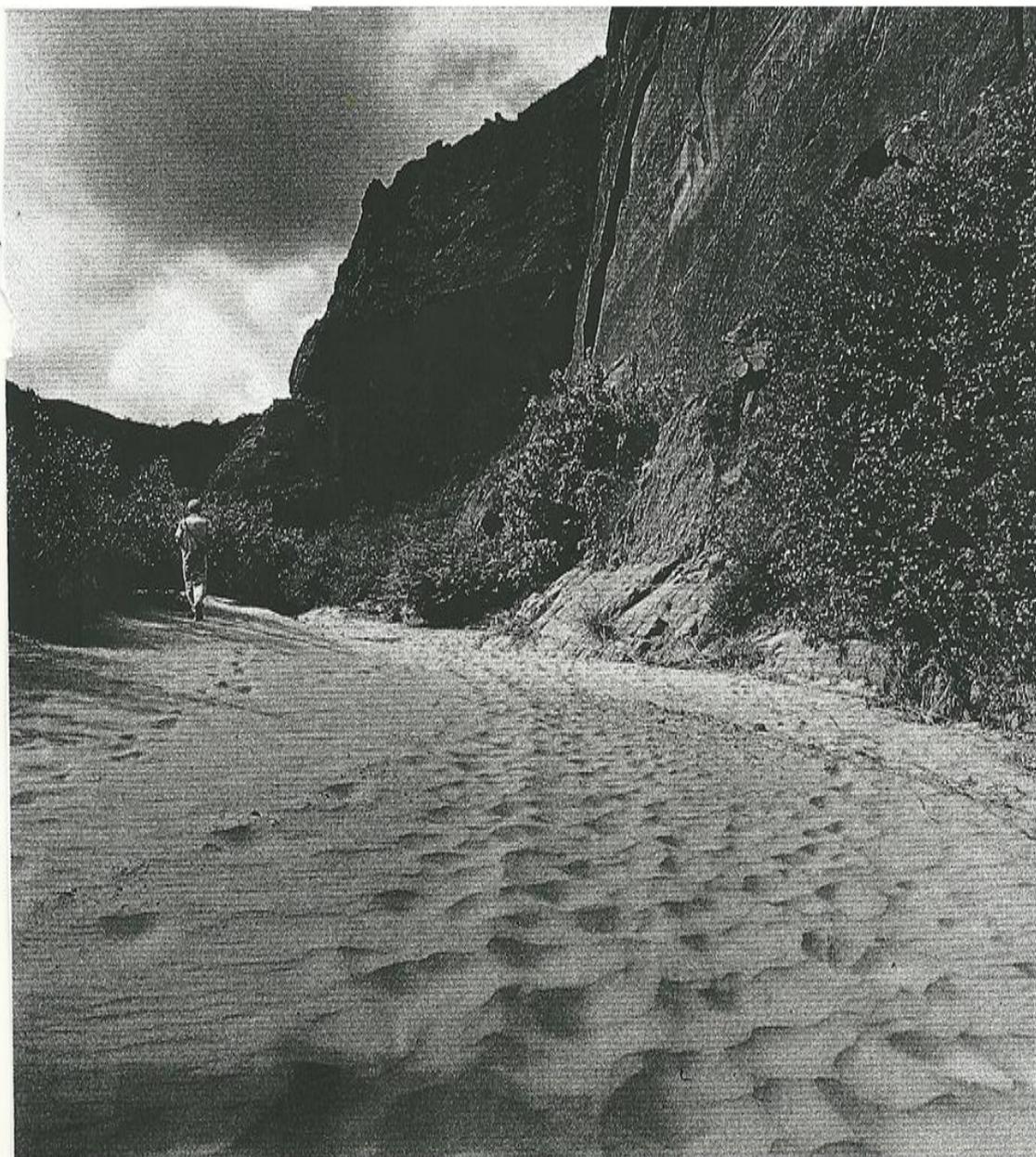
Fonte: Salles, 1957, p. 60.

Figura 4-Paisagem dos sertões



Fonte: Salles, 1957, p.61.

Figura 5- Solo arenoso do sertão



Fonte: Salles, 1957, p. 62.

Figura 6-Família de sertanejos



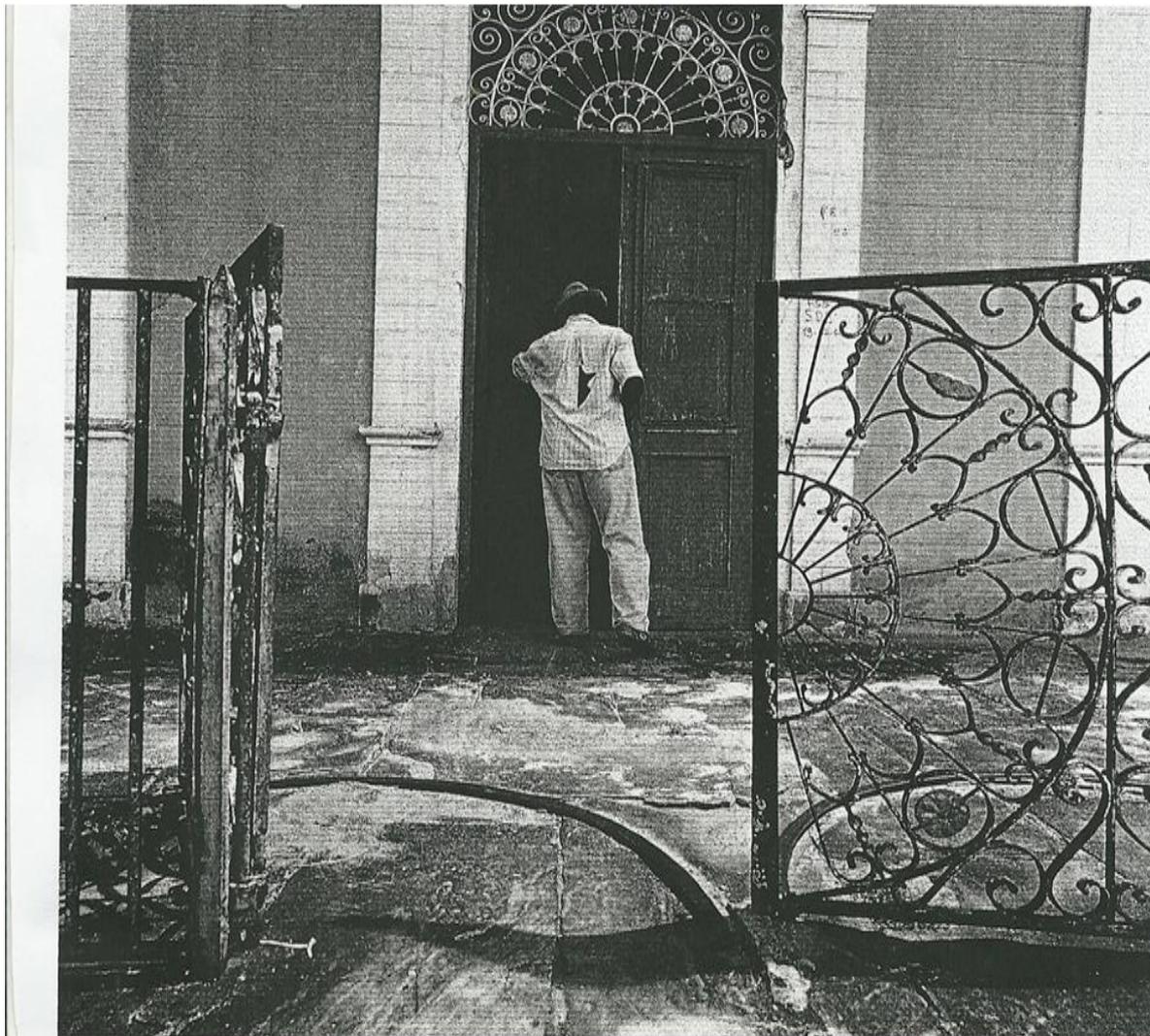
Fonte: Salles, 1957, p. 64.

Figura 7-Construções típicas do sertão.



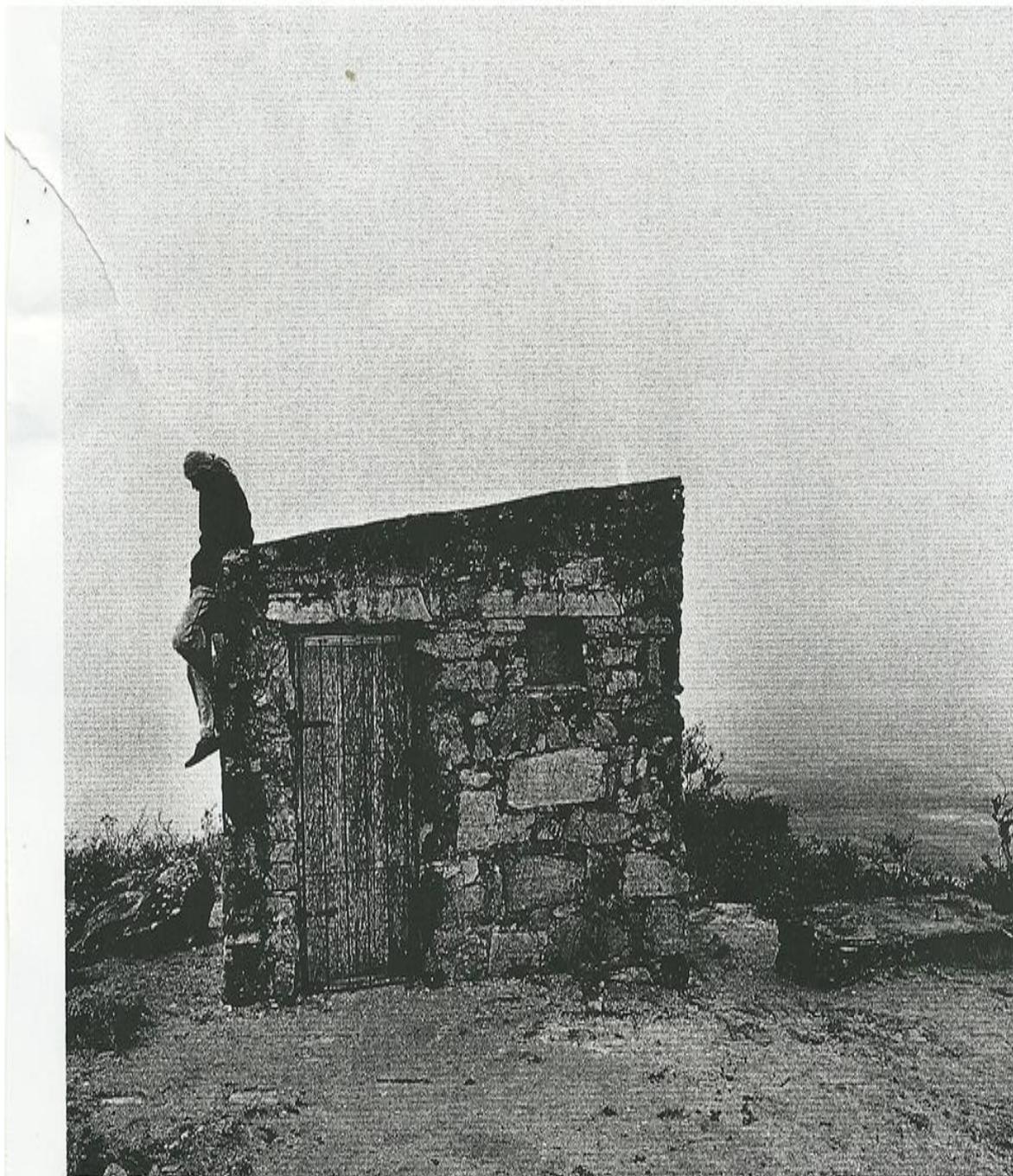
Fonte: Salles, 1957, p. 66

Figura 8-Vestimenta do sertanejo



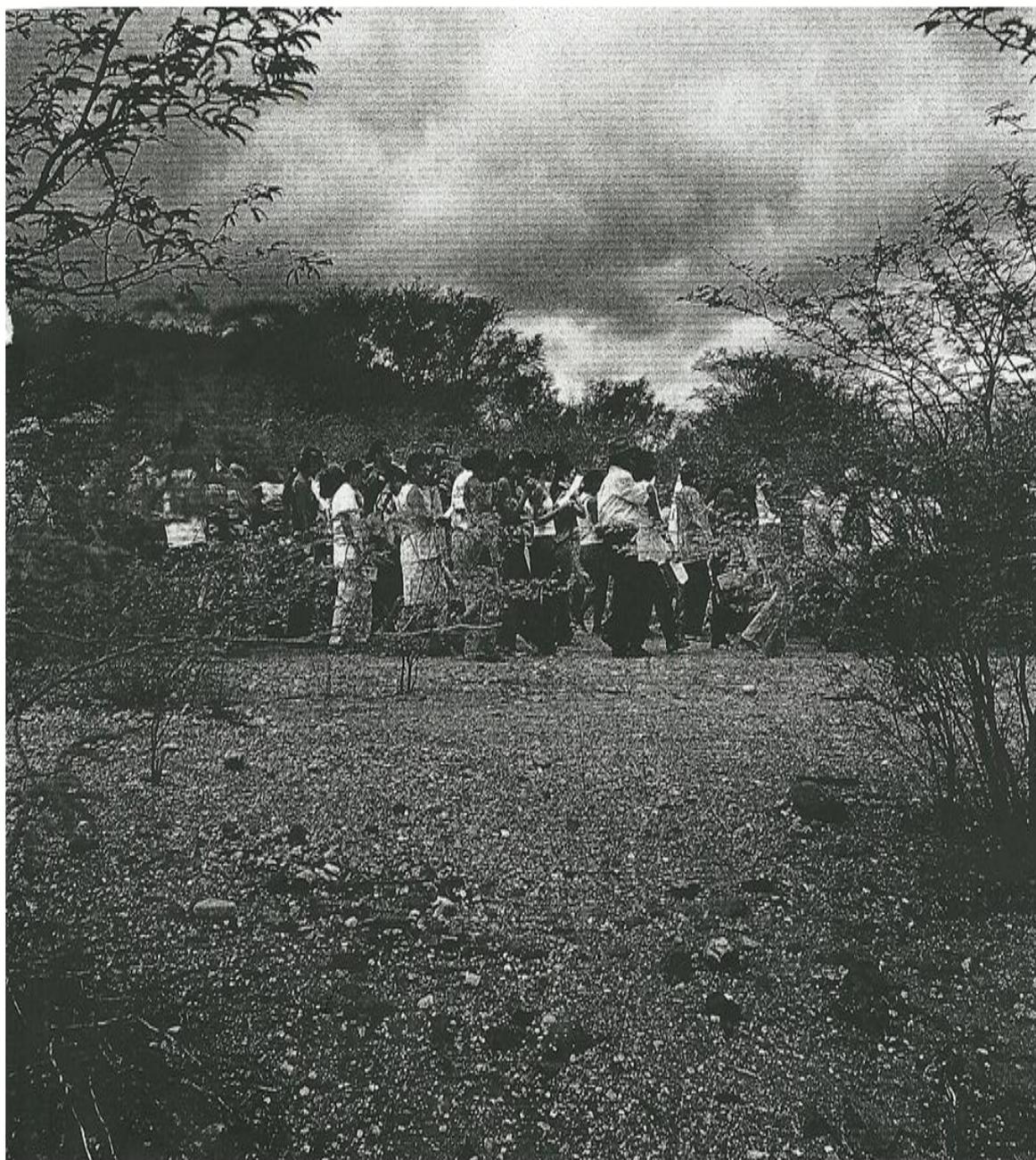
Fonte, Salles, 1957, p. 67

Figura 9-Casa típica da região sertaneja



Fonte: Salles, 1957, p. 63.

Figura 10-Procissão no meio do sertão.



Fonte: Salles, 1957, p. 54.

## **APÊNDICES**

## Apêndice 1-Fortuna Crítica

	Autor	Texto	Ano	Categoria	Publicação
1	Antonio Cornejo Polar	“La guerra del fin del mundo: sentido y (sin-sentido) de la historia”.	1982	Ensaio	Revista Hispamerica
2	Carlos Menezes	“La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa”.	1983	Artigo	Revista Iberoamericana
3	Alfred Mac Adam	“Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales”.	1984	Artigo	Revista Iberoamericana
4	Patricia G. Montenegro	“La relatividad de perspectivas en La guerra del fin del mundo”.	1984	artigo	Revista de crítica literária latinoamericana
5	Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez	“Trajetoria ficcional de Mario Vargas Llosa”.	1985	Ensaio	Revista de Letras
6	Sara Castro – Klarén	“Santos e cangaceiros: inscription without discourse in Os Sertões and La Guerra del Fin del mundo”.	1986	Artigo	Revista The Johns Hopkins University Press.
7	Renata R. Mautner Wasserman	“Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the strategy of intertextuality”.	1993	Artigo	Revista Modern Language Association.
8	Sabine Schilikers	“Conversacion en la Catedral y La Guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total”.	1998	Artigo	Revista de Crítica Literaria Latinoamericana
9	Claudia Mentz Martins	“Em busca de um paraíso: O messianismo em La guerra del fin del mundo e Videiras de Cristal”.	1998	Dissertação	Não informado
10	Rinaldo de Fernandes	“Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del mundo, de M.V. L”	2002	Dissertação	Biblioteca digital Unicamp

## Apêndice 2-Endereços eletrônicos

Nº	Texto	Disponível em:
1	“La guerra del fin del mundo: sentido y (sin-sentido) de la história”.	<a href="http://www.jstor.org/discover">www.jstor.org/discover</a>
2	“La visión del periodista, tema recurrente en Mario Vargas Llosa”.	revista-iberoamericana.pitt.edu
3	“Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales”.	revista-iberoamericana.pitt.edu
4	“Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales”.	revista-iberoamericana.pitt.edu
5	“La relatividad de perspectivas en La guerra del fin del mundo”.	<a href="http://www.jstor.org/discover">www.jstor.org/discover</a>
6	“Trajetoria ficcional de Mario Vargas Llosa”.	<a href="http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3636">http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3636</a>
7	“Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the strategy of intertextuality”.	<a href="http://www.jstor.org/discover">www.jstor.org/discover</a>
8	“Conversacion en la Catedral y La Guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa: novela totalizadora y novela total”.	<a href="http://www.jstor.org/discover">www.jstor.org/discover</a>
9	“Em busca de um paraíso: O messianismo em La guerra del fin del mundo e Videiras de Cristal”.	<a href="http://www.laab.com.br/claudiaMentzMartins">www.laab.com.br/claudiaMentzMartins</a>
10	“Mundo múltiplo: uma análise do romance histórico La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa”.	<a href="http://www.bibliotecadigital.unicamp.br">www.bibliotecadigital.unicamp.br</a>

## ÍNDICE

Folha de rosto .....	2
Termo de aprovação.....	3
Dedicatória .....	4
Agradecimentos .....	5
Epígrafe .....	6
Resumo.....	7
Resumem.....	8
Abstract .....	9
Sumário .....	10
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>I. A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL .....</b>	<b>14</b>
I.1. O espaço como elemento intertextual .....	24
<b>II. OS VÁRIOS ASPECTOS DA METÁFORA .....</b>	<b>32</b>
II.1. Os tropos em <i>La guerra del fin del mundo</i> .....	42
II.2. O aposto como metáfora .....	52
<b>III. A METÁFORA EM LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO .....</b>	<b>63</b>
III.1. A metáfora do sertanejo .....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>102</b>
Anexo 1-Mapa dos arredores de Canudos .....	103
Anexo 2-Homem do sertão .....	104
Anexo 3-Animais em meio às rochas .....	105
Anexo 4-Paisagem dos sertões.....	106
Anexo 5-Solo arenoso do sertão .....	107

Anexo 6-Família de sertanejos.....	108
Anexo 7-Construções típicas dos sertões .....	109
Anexo 8-A vestimenta do sertanejo .....	110
Anexo 9-Casa típica da região sertaneja.....	111
Anexo 10-A procissão no meio dos sertões.....	112
<b>APÊNDICES</b> .....	113
<b>ÍNDICE</b> .....	116