

RAQUEL CARDOSO DE FARIA E CUSTÓDIO

AUGUSTO ROA BASTOS:
ENTRE *NAMBRÉNA* E AUSÊNCIA,
UMA ESCRITURA CALEIDOSCÓPICA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, Área de Concentração em Teoria Literária, Linha de Pesquisa em Teoria da Modernidade, da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof.a Dr.a Alai Garcia Diniz

FLORIANÓPOLIS
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Custódio, Raquel Cardoso de Faria e
Augusto Roa Bastos: entre nambréna e ausência, uma
escritura caleidoscópica. / Raquel Cardoso de Faria e
Custódio ; orientadora, Alai Garcia Diniz - Florianópolis,
SC, 2015.
223 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Ficção.. 3. Nambréna. 4. Escritura
Caleidoscópica. . 5. Ausência.. I. Garcia Diniz, Alai. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.


*"Augusto Roa Bastos entre nambréna e ausência, uma
escritura caleidoscópica"*

RAQUEL CARDOSO DE FARIA E CUSTÓDIO

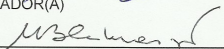
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof.^a Dr.^a Alaj Garcia Diniz
ORIENTADOR(A)

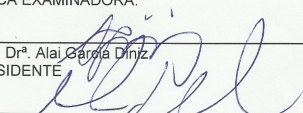


Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

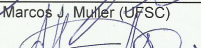
BANCA EXAMINADORA:



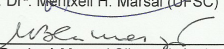
Prof.^a Dr.^a Alaj Garcia Diniz
PRESIDENTE



Prof. Dr. Marcos J. Muller (UFSC)



Prof.^a Dr.^a Meritxell H. Marsal (UFSC)


h) _____
Prof. Dr. José Manuel Silvero Arevalos (vídeo conferência-UNA - PY)


l) _____
Prof.^a Dr.^a Carmen Luna Sélles (vídeo conferência – UVIGO)

Dedico este trabalho ao dono do olhar mais profundo que já me mirou: Angelo Estevam.

AGRADECIMENTOS

Meu mais profundo agradecimento ao *Mejor del mundo entero* (Custódio), aquele que não é simplesmente uma pessoa positiva, mas que acredita em mim mais do que eu mesma, não me deixou desistir e me apoiou nas vacas magras e gordas e, principalmente, cuidou incondicionalmente de nosso bem mais precioso.

Ao senhor Ivair e à dona Maria, meus pais, que se desarraigaram e me trouxeram a paz de uma família próxima, constante e intensa, mesmo no olhar silencioso de meu pai e na força inextinguível de minha mãe.

À minha irmã Gisele, caçula e única em sua arte de me cutucar e desafiar sempre com a sua tão peculiar delicadeza.

Àquela que, nos idos de 2006, enxergou algo em mim que sigo buscando encontrar, Alai.

A Meritxell, pelas oportunidades que, em outro lugar, não teria, além da participação efetiva em minha qualificação.

CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e. *Augusto Roa Bastos: entre nambréna e ausência, uma escritura caleidoscópica*. 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RESUMO

O presente trabalho tem a finalidade de demonstrar como a escritura de Augusto Roa Bastos se articula, com o passar do tempo, a uma multiplicidade de elementos em constante movimento e desenvolve, assim, uma escritura caleidoscópica. *Nambréna*, palavra guarani que remete ao desprezo pelo autóctone como resquício de um sistema colonial e segue com os seus tentáculos na sociedade paraguaia, se apresenta desde os primeiros escritos roabastianos sendo um desses componentes. Outras características importantes como a realidade delirante, um texto ausente que ecoa no silêncio e na consciência, juntamente com a experiência do exílio, atuam na sua escritura como rizoma em multiplicidade de conexões que se estabelecem entre e no interior das obras e são utilizadas como em um caleidoscópio, por isso uma escritura caleidoscópica. Para tanto, a leitura crítica do primeiro livro de contos – *El trueno entre las hojas* (1953) – se faz basilar para a análise desses movimentos que foram, com o passar do tempo, sendo utilizados e modificados e, como frêmito, reverberam em *Contravida* (1995) e *Madama Sui* (1996). José Manuel Silvero desenvolve um discurso filosófico sobre a condição de *nambréna*. A concepção de rizoma, de Deleuze e Guattari, serve de direção na construção dos elementos da escritura caleidoscópica, do mesmo modo os autores que tratam de escritura e de autoria, como Roland Barthes, Walter Benjamin e Michel Foucault, além de outros teóricos que são referenciais para a construção dessa perspectiva de leitura de uma escritura caleidoscópica.

Palavras-chave: Ficção. Augusto Roa Bastos. *Nambréna*. Caleidoscópio. Ausência.

CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e. *Augusto Roa Bastos: entre nambréna e ausência, uma escritura caleidoscópica*. 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RESUMEN

La presente tesis intenta demostrar como la escritura de Augusto Roa Bastos se articula con el tiempo a una multiplicidad de elementos en movimientos constantes y desarrolla una escritura calidoscópica. *Nambréna*, término que viene del guaraní cuyo concepto identifica el ninguneo del autóctone como residuo de un sistema colonial, sigue con sus tentáculos en la sociedad paraguaya y se presenta desde los primeros escritos roabastianos como uno de esos componentes. Otros rasgos importantes como la realidad que delira, un texto ausente que ecoa en el silencio y en la consciencia asidos a la experiencia del exilio, actúan en su escritura como rizoma en la multiplicidad de conexiones entre y en el interior de las obras y son utilizados como en un calidoscopio, de ahí viene una escritura calidoscópica. Para eso, la escritura crítica del primero libro *El trueno entre las hojas* (1953) es central para el análisis de esos movimientos que con el tiempo pasan a ser utilizados y transformados y, como una emoción, reverberan en *Contravida* (1995) y *Madama Sui* (1996). José Manuel Silvero desarrolla un discurso filosófico acerca de la condición de nambréna. La concepción sirve de rizoma rumbo a la construcción de los elementos de la escritura calidoscópica. Del mismo modo autores que investigan la escritura y la autoría como Roland Barthes, Walter Benjamin e Michel Foucault, además de otros teóricos son referenciales para la construcción de esa perspectiva de lectura de lo que es una escritura calidoscópica.

Palabras clave: Ficción. Augusto Roa Bastos. Námbréna. Calidoscópico. Ausencia.

CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e. *Augusto Roa Bastos: entre nambréna e ausência, uma escritura caleidoscópica*. 2015. 223 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

ABSTRACT

The present work has the objective of showing how the writing of Augusto Roa Bastos articulates itself with the passage of time at a multiplicity of elements in constant motion and develops, thus, a kaleidoscopic writing. *Nambréna*, Guaraní word that refers to the spite for the autochthone as a residue of a colonial system that carries on its tentacles in Paraguayan society, presents itself since the early roabastian writings being one of its components. Other important characteristics such as the delirious reality, an absent text that echoes in the silence and in conscience, along with the experience of exile, act in his writing as a rhizome in multiplicity of connections that are established between and inside the work and are used as in a kaleidoscope, thus a kaleidoscopic writing. To this end, the critical reading of the first short story book – *El trueno entre las hojas* (1953) – is made basic for the analysis of these movements that were with the passing of time being used and modified and, as a shiver, reverberate in *Contravida* (1995) and *Madama Sui* (1996). José Manuel Silvero develops a philosophical discourse on the condition of *nambréna*. The concept of rhizome, by Deleuze and Guattari, functions in the direction of the construction of the elements of kaleidoscopic writing, in the same way as with the authors who deal with writing and authorship, such as Roland Barthes, Walter Benjamin and Michel Foucault, besides other theorists that are referential to the construction of this perspective of the reading of a kaleidoscopic writing.

Keywords: Fiction. Augusto Roa Bastos. *Nambréna*. Kaleidoscope. Absence.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 AUGUSTO ROA BASTOS E SEU ENTORNO	27
3 NAMBRÉNA ENTRE AS FOLHAS	35
3.1 “CARPINCHEROS”.....	35
3.1.1 “El viejo señor Obispo”.....	40
3.1.2 “El ojo de la muerte”.....	42
3.1.3 “Mano Cruel”.....	46
3.1.4 “Audiencia privada”.....	52
3.1.5 “La excavación”.....	57
3.1.6 “Cigarrillos Máuser”.....	60
3.1.7 “Regreso”.....	63
3.1.8 “Galopa en dos tiempos”.....	65
3.1.9 “El Karuguá”.....	69
3.1.10 “Pirulí”.....	73
3.1.11 “Esos rostros oscuros”.....	77
3.1.12 “La rogativa”.....	80
3.1.13 “La gran solución”.....	84
3.1.14 “El prisionero”.....	87
3.1.15 “La tumba viva”.....	89
3.1.16 “El trueno entre las hojas”.....	93
3.1.17 <i>El trueno entre las hojas</i> como rizoma.....	96
3.2 CALEIDOSCÓPIO RIZOMÁTICO.....	100
3.2.1 El tablón de algarrobo – biblioteca laboratório.....	101
3.2.2 Do germe ao rizoma.....	104
3.2.3 Rizoma e o caleidoscópio.....	109
4 REALIDADE QUE DELIRA	113
4.1 ECOS DESDE RAFAEL BARRETT.....	116
4.2 EXISTÊNCIA EXILADA.....	124
4.3 AUTOR, RELATOS: ELEMENTOS RIZOMÁTICOS.....	127
4.3.1 Morte e ressurreição – Barthes e Foucault.....	129
4.3.2 Produção e transformação – Benjamin e Roa Bastos.....	133
4.4 OUTRAS PARAGENS.....	141

4.4.1 “Borrador de un informe” – as entrelinhas como entranhas da escritura	141
4.4.2 “Nonato” – os silêncios da escritura como fragor de uma realidade delirante	147
4.4.3 Rumores que silenciam	153
4.4.4 A intermedialidade.....	157
5 SILÊNCIO DA AUSÊNCIA CONSCIENTE	163
5.1 O SILÊNCIO DE UM RETORNO	166
5.2 “MADAMA SUI” E A CONSCIÊNCIA	191
5.3 “MADAMA SUI” E A ESCRITURA.....	202
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	211

1 INTRODUÇÃO

Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana.

Ángel Rama

Augusto Roa Bastos (1917-2005) nasce e cresce em um país assolado por guerras fratricidas e dominado por ditaduras infundáveis. O primeiro exílio de Roa Bastos se dá no ano de 1947, sob as ordens do ministro da Fazenda Natalicio González do governo do General Higinio Morínigo. Em uma ação cinematográfica, Roa Bastos se esconde em uma caixa de água na qual passa toda a noite e consegue se safar dos militares, sendo acolhido por um brasileiro adido cultural, Guy de Holanda. Passam-se três dias e, como havia informantes, Holanda o leva à embaixada brasileira por ser mais seguro e poderem ser tomadas as providências legais. Permanece ali como asilado durante três meses, até o cônsul Francisco Negrão de Lima, depois de várias negociações, conseguir oficialmente seu salvo-conduto, e, sob forte pressão, chega a Buenos Aires.

Perseguido, exila-se na Argentina. Chega a Buenos Aires em 1947. Sem dinheiro, passa a trabalhar em todos os ofícios possíveis, mas no ano de 1953 trabalha em uma gráfica e justamente aí começa a escrever seu primeiro livro de contos: *El trueno entre las hojas* (1953). Exerce inúmeras profissões para a subsistência como exilado, de garçom a professor universitário. Posteriormente, em outro exílio parte para a França, onde cria espaços para dar aulas em universidades e institui um curso de sua língua materna, o guarani. De uma periferia ou margem, cria espaço no centro.

Para sua escritura, o lugar não existe, pois, desde uma terra mediterrânea em todos os seus aspectos, escreve acerca de um povo aplastado por governos e sistemas falidos, demonstrando as chagas de maneira tão nítida como se essas pulsassem em si mesmas, ou seja, esse lugar se transporta, rompe fronteiras e move sua escritura.

O exílio não foi um entrave, não criou rancor que pudesse impedir sua escritura; pelo contrário, o exílio não era espacial, como ele mesmo define: o “[...] o exílio é um fenômeno mais espiritual que físico [...] que se pode sofrer em qualquer circunstância; que o sofrem, sobretudo, as pessoas mais sensíveis que atuam com uma mistura de

liberdade extrema e medo, de coragem e ao mesmo tempo de desesperança” (ROA BASTOS, 2003, p. 128, tradução nossa).¹ E com essa sensibilidade criou uma escritura que revela pontos de contato de uma literatura oral e na qual a língua guarani deixa sua marca. Por se tratar de um país bilíngue, Alai Garcia Diniz (2011) esclarece que “Roa Bastos, mesmo no exílio por quase cinquenta anos, nunca deixou de reivindicar seu direito a defender a particularidade multicultural e bilíngue do Paraguai”, marcante não apenas em seu país, como em diversas partes do continente, com características que podem ser reivindicadas por outros que sofreram ditaduras tão desconcertantes quanto as do Paraguai.

Para Jean Franco (2010, p. 311), Roa Bastos escreve colado à “realidade”, mas o real roabastiano transcende o tempo e o espaço, como se nota em “Contar un cuento”, quando o personagem principal raciocina que falar em “realidade” estaria na moda, mas atribui essa tendência a uma insegurança generalizada em virtude da falência das relações; portanto, o que seria a realidade? Responde categoricamente que “[...] há o real do que não se vê e até do que não existe mais. Para mim a realidade é a que fica quando desapareceu toda realidade (ROA BASTOS, 2010b, p. 10, tradução nossa),² o que ele metaforiza utilizando a cebola, pois a cada camada uma nova surge rumo ao nada, mas o que fica, de fato, é o ardor, que queima e lagrimeja os olhos daquele que insiste em olhar para além do bosque das recordações; e, assim, o ardor produzido por essa busca incessante em um movimento que saca cada camada se suaviza com o lirismo nascente da língua guarani sempre presente.

Roa Bastos demonstra ter um projeto literário, segundo Carmen Luna Sellés (2006), que trata de uma necessidade de colonizar o espanhol que chegou como língua de dominação e expropriação, mas a dita colonização dar-se-ia de modo silencioso e sutil, com as estruturas guaranis, implantada no espanhol como semente delicada, frágil, mas com a potência do crescimento com que um conto transforma-se em cerne de um grande romance, ou o lirismo encontrado no

¹ Texto original: “[...] exilio es un fenómeno más espiritual que físico, [...] que se puede sufrir en cualquier circunstancia; que lo sufren, sobre todo, las personas muy sensibles que actúan con una mezcla de extrema libertad y de miedo, de coraje y al mismo tiempo de desesperanza” (ROA BASTOS, 2003, p. 128).

² Texto original: “[...] hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la verdad es la que queda cuando ha desaparecido toda realidad [...]” (ROA BASTOS, 2010, p. 254).

desaparecimento de uma menina, ou ainda, as emoções nascidas de um amor de infância que tragicamente acaba entre chamas. Assim, utiliza e reutiliza seus textos em um vaivém proposital, visto estar “colado à realidade”, não há como pôr fim a um acontecimento, as vidas continuam junto ao sofrimento e as garras do poder também persistem, por isso essa necessidade angustiante de trazer o guarani como alento e também como arma de combate, trabalho a longo prazo e sujeito a inúmeras influências políticas e sociais que remontam há séculos, mantêm as dimensões decorrentes desse tempo e seguem arraigadas até o presente.

Por outro lado, Bareiro Saguier (2006, p. 165) o classifica como escritor de “las tripas comunicantes” pela força que tomam suas palavras e sua postura comprometida, cuja força se desgarrar em qualquer lugar que esteja, a ponto de criar sua poética e estética das variações, essa maneira de não abandonar o já escrito, pois esse continua pulsando em outros olhos e mãos, os leitores; e, assim, ele retoma e reescreve alimentando um caleidoscópio vibrante e ininterrupto.

Para tanto, Roa Bastos reflexiona sobre sua posição de autor e por quais caminhos se encontra, aparecendo sempre o dizer em suas meditações, como dizer algo já dito ou mesmo não dito, abrindo espaço para o silêncio das palavras, porque sempre está entrelaçado a essa realidade que se verá delirante em virtude de inúmeras questões. E assim explica como pensa sua “poética e ética das variações”:

Esta “poética das variações”, uma de minhas invenções retóricas, tem sua justificativa no fato, não comprovado, que o original absoluto seria ilegível e incompreensível. Somente se pode variar – reinventar – o que foi dito, o que foi visto, o já existente. Criar é crer no novo, no dito de outra forma, de uma maneira de dizer pela própria maneira. A justificativa é fraca, reconheço, mas, mesmo assim, a poética das variações se sustenta desde o ângulo do autor sujeito que trabalha no universo não infinito, mas sim transfinito dos significados e signos. (ROA BASTOS, 2003, p .10-11, tradução nossa).³

³ Texto original: “Esta ‘poética de las variaciones’, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original sería ilegible e incomprendible. Solo se puede variar – reinventar – lo ya dicho, lo ya visto, lo ya existente. Crear es creer en lo nuevo, en lo dicho de otra manera, de una manera de decir que dice por la

Roa Bastos nasce literariamente em meio a um caudal de escritores que, como ele, queriam a voz de suas terras e suas línguas. Devido às condições de isolamento às quais o país foi subjugado durante muito tempo, é possível sublinhar desde o estado autárquico de José Rodríguez de Francia (1814-1840), depois com os presidentes López (Carlos Antonio e seu filho Francisco Solano, 1840-1870), em seguida, na linha histórica, a Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870), com muitos interesses externos, apadrinhada pelo Brasil, pela Argentina e pelo Uruguai, a Guerra do Chaco (1932-1935), que “fraternamente” quase extingue os poucos homens que restavam no país, e, para coroar o que Roa Bastos chama de “fábula desgraçada”, a ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Com um histórico como esse, não fica difícil imaginar as condições políticas, sociais e culturais desse país que, naturalmente, dificultava o florescimento de outros escritores e os novos que surgiam eram impedidos de produzir suas obras pelos mais variados motivos, como a falta de leitores, as escassas editoras, como descreve Lilibeth Zambrano (2010, p. 15, tradução nossa) a Roa Bastos ao investigar os autores paraguaios contemporâneos:

É obvia a dispersão das obras e o isolamento dos(as) escritores(as) que permaneceram no país sofrendo um exílio interior inquestionável. Esta situação se agrava pelo reduzido número de leitores. Este fato e a falta de política de propagação do livro dentro do país influiu de forma negativa no auge da literatura paraguaia. Com Stroessner se acentua a crise cultural-literária do Paraguai. Poucas pessoas liam e o governo defendia a ideia de que a leitura não tinha nenhuma utilidade. Stroessner defendeu o analfabetismo e usou a apatia das consciências como mecanismo de manipulação ideológica. O cenário era esse – proibido pensar e ler, o que prejudicou sobremaneira o trabalho editorial e comprometeu o desenvolvimento da literatura no país.⁴

manera. La justificación es débil, lo reconozco pero aun así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transnito de los significados y los signos” (ROA BASTOS, 2006, p. 10-11).

⁴ Texto original: “Es obvia la dispersión de obras y el aislamiento de los(as) escritores(as) que

Roa Bastos, junto a muitos outros escritores, criou suas histórias, como Hérib Campos Cervera, poeta; Carlos Federico Abente, médico e poeta guarani; Josefina Plá, paraguaia de adoção; o próprio Bareiro Saguier, entre outros que trataremos de localizar, pois seria uma incongruência analisar a escritura roabastiana como isolada e única em um país com uma história tão particular no continente latino-americano. Roa Bastos não está sozinho nesse mar de desmandos, talvez seu exílio tenha propiciado uma visibilidade maior, tanto que Miguel Angel Fernández diz a Diniz (2011):

Quando Augusto Roa Bastos voltou para ficar definitivamente, foi bem recebido pelos meios oficiais e pelo povo, mas “a boa sociedade” literária não se mostrou igualmente acolhedora, provavelmente porque Roa Bastos foi inequivocamente um escritor comprometido com as causas populares.

Essas razões causam ainda certo estremecimento, principalmente a todos os que passaram pela colonização e carregaram ditaduras nas entranhas.

Por essa razão, pode-se afirmar que Roa Bastos escreve o que “vê” frente ao espelho, não somente ele próprio, mas, sem dúvida, o outro em si mesmo, não em um único lugar, mas em vários, rompendo o que mais atormentava o “Ministério do Medo”, de Stroessner, o pensamento livre. E, quando pensamos em Stroessner no século XX, sentimos os restos desse sistema colonial, ainda que com uma nova roupagem; no entanto, com os mesmos meios e estratégias de desmandos, anulando o outro que sempre se constitui o diferente, o necessitado de doutrinação e condicionamento em leis e manipulações alheias. Por um sem par de razões, Roa Bastos, por meio

han permanecido en el país, padeciendo un exilio interior incuestionable. Esta situación se agrava por el número reducido de lectores. Este hecho y la carencia de políticas de propagación del libro dentro del país, han influido de forma negativa en el auge de la literatura paraguaya. Con Stroessner se agudiza la crisis cultural-literaria de Paraguay. Muy pocas personas leían y el oficialismo defendía la idea de que la lectura no tenía ninguna utilidad. Stroessner abogó por el analfabetismo y usó el aletargamiento de las conciencias como mecanismo de manipulación ideológica. Es así como estaba – prohibido pensar y leer – y esto perjudicó notablemente el trabajo editorial y desfavoreció el desarrollo de la literatura en el país” (ZAMBRANO, 2010, p. 15).

de sua escritura atemporal, assentada em um não lugar, com uma fluidez que produz frêmito que move e não paralisa, e a um grau ainda maior movia e incomodava o estabelecido.

Além disso, os primeiros textos roabastianos mais intensamente destacam em especial uma condição levantada atualmente pelo filósofo paraguaio José Manuel Silvero, em seu livro *Nambréna: escritos “guaú” de filosofia y otras “vyréas”* (2009). O jovem filósofo salienta a condição histórica de “ninguneo”⁵ do povo paraguaio que está na mesma esteira de outros países colonizados. Octavio Paz, em *El labirinto de la soledad* (1950), faz uma análise bastante vigorosa sobre o “ninguneo” que permite entender o que o filósofo desenvolve a seguir com o termo guarani *nambréna*. Paz destaca que não se trata apenas de que as pessoas se sintam como transparentes e fantasmais, e sim propagam esse sentimento a outros por simplesmente desprezá-los, pois assim aquele que é ‘alguém’ se transforma em ‘ninguém’ e, dessa maneira, o ‘nada’ se individualiza tomando corpo, enquanto é *silencioso*, tímido e resignado e, ainda assim, mantém a *sensibilidade* e *sorri* sempre. Quando se atreve a falar, chorar ou gritar, não é ouvido. E continua tentando ser alguém e, normalmente, se perde no limbo de sua origem. Com o tempo, torna-se experto em dissimular sua existência, ou melhor, atua como se não existisse. Em palavras de Paz (1992, p. 16-17): “[...] as reticências de nossa conversa e de nosso silêncio”, por isso é ausência. O “ninguneado” é aquele não convidado, o esquecido, o vazio que não se preenche, ou seja, é ausência na presença.

E o filósofo paraguaio ainda acrescenta que existe a falta de confiança nas próprias ideias e empreendimentos e, além de todo o retrato histórico, se instala a colonização mental, que, sem dúvida, resulta em danos ainda maiores para aqueles desprezados que sempre ouviram: não homem ou *nambréna*, para toda e qualquer iniciativa. Mas também se cria uma contrapartida para o *nambréna*, o *gua’a*, que se estabelece na resistência ao desperezo, a verdadeira vingança nas sombras, a dissimulação perfeita em que se apresenta sem identidade, o estar consciente de não se apresentar integralmente em virtude do meio em que se encontra. E, por esses matizes sutis e ao mesmo tempo sólidos, caminha a escritura de Roa Bastos.

Por essa razão, o nome *escritura caleidoscópica* se torna

⁵ Ningunear: ação de não prestar atenção, não dar consideração ou menosprezar. As palavras que podem formar o sentido global de “ningunear” em português estariam entre “desprezo”, “desconsideração” e “desdém”.

pertinente, visto avançar pelos meandros, aquém e além, permite delinear infundáveis situações e resultados; no entanto, por si mesma e não uma escritura frágil a ponto de precisar de um interlocutor ou um “outro” que fale por ela ou que se criem estereótipos e paradigmas que a representem, e sim o espaço literário se torna tão desgarrador quanto a própria realidade com suas múltiplas reverberações. Dessa forma, como um alento, a escritura caleidoscópica abre espaço, cria um vitral que, em sua composição, permite não só a criação, por isso Roa Bastos não se furtou de nenhuma fonte para expor a condição do Paraguai como “[...] uma fábula desgraçada, cujas imagens mais incríveis são, exatamente, os acontecimentos de sua própria realidade que ‘delira como um moribundo e nos remete ao rosto uma rajada de sua imensa história” (ROA BASTOS, 2010, p. 21), mas reage à custa da própria existência.

Em “Lucha hasta el alba”, os indícios de uma escritura caleidoscópica aparecem em apenas uma observação em que temos a dimensão dos inúmeros “materiais” que são utilizados para o deslumbramento dessa escritura caleidoscópica, resultando em um universo não infinito, e sim transfinito, não apenas como simples oposição, mas como a gênese de um universo criado sobre um texto ausente, a oralidade, base da cultura guarani, esta, por sua vez, também em movimento constante.

Augusto Roa Bastos aparece no cenário literário, com maior força, com *El trueno entre las hojas* (1953), primeiro livro de contos constituído por 17 relatos inéditos, e 13 anos depois, em 1966, com a segunda coletânea de relatos inéditos, titulada *El baldio*, com 11 relatos. Segundo Carmen Luna Sellés (1993), no período de 1966 a 1980 Roa Bastos publica *Los pies sobre el agua* (1966), *Madera quemada* (1967), *Moriencia* (1969), *Cuerpo presente y otros relatos* (1972) e *Antología personal* (1980), apresentando uma característica em comum, os relatos inéditos nesse período de exatamente 14 anos são apenas 11, os outros em cada publicação são uma coletânea de relatos já publicados anteriormente. Interessante notar que o último inédito foi, em verdade, a primeira narrativa escrita por Augusto Roa Bastos na infância – “Lucha hasta el alba” (1980) –, fechando um projeto extremamente cuidadoso que juntava partes de um imenso quebra-cabeça ou como o próprio Roa Bastos compara a um grande espelho estilhaçado, cada fragmento teria luz própria de vida ou morte, contemplando inúmeras perspectivas; entretanto, formando um todo consequente com o universo oral do qual foi tomado.

Importante assinalar as 39 narrativas breves, ou fragmentos, no

período de 1953 a 1980. Observa-se que, nesse período, essas narrativas não se tornaram estanques ou simples obras terminadas e ponto final. Ao contrário, converteram-se em peças fundamentais desse grande caleidoscópio, cada montagem uma nova possibilidade, morte e vida, não como uma forma binária, mas como rizoma, abre-se um leque de 360 graus que, em cada passagem, se agrega uma nova camada, às vezes fina, em outras mais espessas, em outras ainda se socava a anterior e acrescentavam-se elementos diferentes, estes, por sua vez, são transformados em distintos textos, ocupando novos espaços e tempos. Nomes são mudados. Títulos são acrescentados. Novos espaços surgem. Contos se convertem em capítulos de romances. Há a inserção de poucos parágrafos em contos. Como exemplo entre as narrativas, temos “Racion de león”, da obra *Moriencia* (1969), que passa a ser titulado “Función”, em *Cuerpo presente y otros relatos* (1972). Capítulos de *Hijo de hombre*, “Macáριο” e “Hogar” aparecem como contos independentes em *Los pies sobre el agua* (1966), assim como “Kurupí”, que foi concebido como parte do mesmo livro. Ainda retocando cada parte a adequar-se a uma nova proposta ou viabilizar um novo todo, reconstrói um mesmo tema com “material” anterior. Um exemplo paradigmático é o conto “Kurupí” ao ser incorporado a *Hijo de hombre*, como observa Abkari (2006, tradução nossa):

“Madera Quemada” [...] a princípio, foi publicado como conto independente com o título de “Kurupí”, escrito em 1959, o que, posteriormente, formou parte de *Madera quemada*, coleção de contos publicada em 1967. No entanto, “Kurupí” apresenta diferenças significativas com “Madera quemada”, ainda que ambos se refiram ao comportamento negativo e à vilania de Melitón Isasi, um dos representantes da autoridade policial de Itapé. Roa Bastos o acomoda perfeitamente à evolução dos acontecimentos do romance [*Hijo de hombre*].⁶

⁶ Texto original: “Madera quemada’ [...] al principio, fue publicado como cuento independiente bajo el título de ‘Kurupí’, escrito en 1959 y que, posteriormente, formó parte de ‘Madera quemada’, colección de cuentos publicada en 1967. Sin embargo, ‘Kurupí’ guarda notables diferencias con ‘Madera quemada’, aunque ambos se refieren al comportamiento negativo y a la vileza de Melitón Isasi, uno de los representantes de la autoridad policial en Itapé. Roa Bastos lo acomodó perfectamente a la evolución de los sucesos de la novela [*Hijo de hombre*]” (ABKARI, 2006).

Além disso, essas mudanças se dão em vários níveis, ou seja, não apenas quando se utiliza um texto anterior em um novo, como também, no caso de *Hijo de hombre*, Roa Bastos elimina os juízos de valores, os princípios, as descrições, as imagens, as redundâncias, mas se fixa especificamente na memória do povo.

Nota-se, dessa maneira, que o movimento roabastiano se dá em direções diversas, recordando Cortázar (1999, p. 352), que, em seu *Alguns aspectos do conto*, disse que “O contista sabe que não pode proceder cumulativamente, que não tem o tempo como aliado, seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima, seja para baixo no espaço literário”. Roa Bastos não deixa de ser um exímio contista, assim seu gesto escritural dilata esse espaço literário, ultrapassa o abaixo e o acima, transcende os pontos cardeais e colaterais numa constante e, ao mesmo tempo, de forma lenta e cuidadosa. Dessa maneira, a escritura caleidoscópica é acionada, a cada material distinto o olhar também capta uma nova imagem. Seu procedimento permite um texto ser e, ao mesmo tempo, morrer e nascer em outro, em relação a sua produção e recepção.

A escritura caleidoscópica roabastiana perpassa toda a sua obra, pois, segundo Alai Garcia Diniz (2011, tradução nossa),⁷ “Roa se nega a transformar sua escritura em museu para propor um eterno despir-se de seus arquivos, aquele que batizou de ‘poética das variações’”. Dessa maneira, fornece vários dados com respeito a essa estratégia e, por isso, será a melhor fonte para elencar os múltiplos elementos que compõem a escritura caleidoscópica. O nome de seu livro – *Contravida* (1995) – viabiliza a ideia de oposição em constante tensão na própria escritura e, como resultado dessa fricção, se constroem os vários componentes. Como um diário, *Contravida* registra seu exercício escritural ao largo de 35 anos, seu início se deu antes mesmo de *Yo el supremo*, em meados do ano de 1960, e só foi publicado em 1995. Como a escritura pode proceder por “cleptominesis”, observa-se em *Contravida* a biografia de Roa Bastos, seu romances, seus contos e os de outros autores, como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo; sendo assim, o romance se transforma em fonte para identificação da escritura caleidoscópica roabastiana.

⁷ Texto original: “Roa rehusa a transformar sus escritura en museo para proponer un eterno despojo de sus archivos, aquello que él mismo llama de ‘poética de las variaciones’” (DINIZ (2011).

Os estudos sobre a poética das variações realizados centram-se especialmente em *Hijo de hombre* (1960) e *Yo el supremo* (1974), mas, como assinalado anteriormente, as narrativas robastianas, sejam os romances ou os relatos, estão em constante inter-relação, podendo o romance *Contravida* ser caracterizado como um dos auges de sua obra.

Ao pensar em um obra que abarca *Hijo de hombre*, *Yo el supremo* e *El fiscal* (1993) – a trilogia do poder –, além de inúmeros de seus mais de 37 contos que marcaram uma época com temas que passam da história à política, do homem à mulher, da razão à loucura, da escritura à leitura, é possível perceber que se trata de uma fonte esclarecedora de um processo que abre possibilidades de se estabelecerem, por meio da escritura, os vínculos implementados durante um período relativamente longo e, ainda assim, em constante fricção com a linha do tempo. E, mesmo assim, podem se complementar e se opor continuamente, em que uma conexão em certo momento se impõe e, ao mesmo tempo, é ameaçada, gestando uma escritura que permite transitar pelas mais diversas discussões. Por essa razão, Diniz (2011) desdobra o termo “variações”, ao dizer que “[...] eu penso que mais do que variações, Roa Bastos combina e desestabiliza fronteiras entre linguagens em diferentes aspectos e formatos”. Assim, ao utilizar o conto “La excavación” como embrião de *Contravida*, são rompidas essas fronteiras de linguagem, pois vida e morte se opõem e se irmanam.

Esse caminho proposto passa a ser desestabilizado e, ao mesmo tempo, ligado a suas origens, com várias fases intensas como que borbulhando na escritura mesma, criando um frêmito esclarecedor, visto que se encontram frações do gesto literário de Roa Bastos modificadas, trazendo à luz suas mentiras e criando novas leituras como resultado de um conjunto também fremente (TOVAR, 1999, p. 1232). Assim, os “estilhaços” do grande espelho da cultura, que tanto faz questão de pôr em evidência, são recompostos e, com isso, se exige sempre do leitor, como enfatizado por Tovar (1999), uma nova postura leitora diante desse novo constituído por esses deslocamentos.

Além do mais, *Contravida* expõe as tensões que os fragmentos textuais, que são, permanentemente, utilizados e reutilizados, podem evidenciar: as faces, às vezes, escondidas ou nas entrelinhas que retratam cada detalhe, porque não temos apenas uma reorganização, mas uma reconstrução, enquanto ao mesmo tempo esse processo se dá imbricado, não apenas na realidade paraguaia, mas nas de várias nações que se articulam em movimento contrário (contra a vida) tentando trabalhar a favor da fragmentação, que retrata o todo desses restos

coloniais.

Madama Sui (1996) é outra fonte que compõe a ideia de escritura caleidoscópica, tendo em conta que um dos nós do romance está encerrado em um diário escrito pela protagonista, mas que passa a ser contado de uma forma fragmentada, como sempre, pois se ouve uma infinidade de vozes. Até o momento, entre os romances é o menos investigado se comparado com *Yo el supremo*.

Um dos últimos textos escritos por Roa Bastos divide-se em 29 partes, um prefácio e um epílogo, trata da vida de uma das inúmeras amantes do ditador Stroessner, um narrador que anuncia relatar a história, desde uma visão de mundo e da sensibilidade feminina, muitas vezes se confunde com o autor pela abundância de referentes biográficos conhecidos. Apresenta algumas particularidades fundamentais para delinear a escritura caleidoscópica roabastiana, pois não só coincide com as questões de *Contravida* relacionadas ao apagamento da língua materna, que resiste à opressão colonial e por consequência ditatorial, como, bravamente, resiste mesmo quando é transposta para a língua do poder e, principalmente, como o poder usará seus tentáculos.

Assim como em *Madama Sui*, uma questão destacada está relacionada ao poder, pois é exposto sob uma nova ótica, a feminina, mas como pano de fundo e não como eixo central, o poder que faz da mulher descartável, pois Stroessner aparece como uma sombra durante toda a narrativa. Por essa razão, o narrador-escritor esclarece:

Carente do mesmo modo de sentido social, a protagonista se converteu em uma vítima propícia do processo de degeneração social e nacional que produziu a tirania. A estratégia do poder unipessoal encontrou na prostituição da mulher o elemento primário, o mais vulnerável; no entanto, mais eficaz, que permitiu implantar a corrupção generalizada de uma sociedade atrasada e indefesa. No contexto deste fenômeno massivo, por sua vez político e social, o destino da protagonista toma seu perfil verdadeiramente trágico, sua plena relevância como documento humano. (ROA BASTOS, 2009, p. 8, tradução nossa).⁸

⁸ Texto original: "Carente asimismo de sentido social, la protagonista se convirtió em uma

Mas essa estratégia de poder foi vencida por essa mesma “vulnerável” ao registrar em 20 cadernos cada ano de sua vida, fonte para a criação dessa “[...] história tomada do natural com personagens reais e autênticos é menos que um relato e mais que uma invenção” (ROA BASTOS, 2009, p. 7, tradução nossa).⁹ Dessa forma, o sacrifício propiciatório toma corpo em um outro espaço, concedendo voz e, assim, construindo um paradigma, pois gesta um pensamento desde uma experiência que passa pela escritura, suplantando as estratégias de poder e criando seu espaço.

Esse é um espaço múltiplo pela própria origem de Sui, Suindá, Lágrima Gonzalez, filha de um paraguaio com uma japonesa refugiada da Segunda Guerra Mundial, sua herança mestiça delinea um embate, o mesmo sofrido por Augusto Roa Bastos, embate eterno em relação a seu mundo bilíngue. Guarani e espanhol, de uma maneira ou de outra, também estão em contraposição, pois a língua oral (guarani) está imbricada ao espanhol e o contrário também se faz verdadeiro, porque quase 70% da população é bilíngue e, naturalmente, essa aproximação deixa marcas em ambas as línguas. Aproximação que poderia ser considerada um enriquecimento devido às diferenças, que, por sua vez, acrescentariam a diversidade mútua; no entanto, o que deveria ser considerado acréscimo se torna motivo de embaraço e atraso, pois a língua indígena não possui um “status”, assim como a língua oral (guarani) também é diminuída ante a língua institucionalizada (espanhol). Então, os dois fatores (evidentemente, estou limitando meu recorte porque os fatores são inúmeros, desde questões políticas, históricas, sociais, entre outros, mas esses dois seriam os básicos) nos levam ao que Roa Bastos (1991, p. 122-123, tradução nossa) descreve a respeito dos escritores paraguaios:

Houve um tempo, na verdade, em que os próprios escritores paraguaios acreditaram – mais de um expressou em desabafo – que o guarani era o

victima propiciatória del proceso de degeneración social y nacional que produjo la tiranía. La estrategia del poder unipersonal encontró en la prostitución de la mujer el elemento primario, el más vulnerable, pero también el más eficaz, que le permitió implantar la corrupción generalizada de una sociedad atrasada e inerme. En el contexto de este fenómeno masivo, a la vez político y social, el destino de la protagonista adquiere su perfil verdaderamente trágico, su pleno valor de documento humano” (ROA BASTOS, 2009, p. 8).

⁹ Texto original: “historia tomada del natural con personajes reales y auténticos, es menos que un relato y más que una invención” (ROA BASTOS, 2009, p. 7).

obstáculo que os impedia de alçar voo. Evidentemente, não era o guarani a causa dessas tormentas; era a má consciência dos escritores pertencentes aos grupos dominantes [...] essa espécie de esquizofrenia linguística e cultural.¹⁰

Assim, surge a questão que Roa Bastos denomina como “mala consciencia”, quando os escritores chegam ao extremo de dizer que o guarani seria um atraso no desenvolvimento; naturalmente, fica evidente a falta de consciência. Conclui-se que a tomada de consciência se trata de um processo que exige gerações para lançar raízes e produzir resultados, pois, ao se criar um “obstáculo” (rémora) que, em realidade, compõe uma das partes que formam o ser mestiço, por inumeráveis razões, haverá o embate, a não ser que a má consciência possa ser aniquilada e surja uma nova que valorize todos os âmbitos dessa herança indissociável, que acabe passando por um processo contrário, o aniquilamento. No entanto, o texto de *Madama Sui* justamente mostra o contrário dessa posição, que, desde um narrador que transmite o escrito, temos as inúmeras faces de uma escritura que, em si mesma, encobre e desvela uma consciência clara de como é construída.

Portanto, tendo em *El trueno entre las hojas* (1953) o primeiro ímpeto de escritura embebido no que se chamava literatura comprometida, os primeiros fios dessa escritura se entrelaçam em *Contravida* (1995) e *Madama Sui* (1996), que não são textos da maturidade, visto tratar-se de um resultado de décadas de burilar aqui e ali, construindo faces, maquiando e limpando. *Contravida* surgiu depois de um longo processo de “gestação” até encontrar seu equilíbrio, resultando em cinco contos autônomos que formam o livro *Moriencia*, ponte de mudança na escritura que leva a *Yo el supremo*, que tomou faces distintas às da primeira *El trueno entre la hoja*, mas sem perder o alento. Assim como *Madama Sui*, no olhar de Michèle Ramond (2011, p. 56, tradução nossa):

[...] anela é poder receber e restituir com mais

¹⁰ Texto original: “Hubo un tiempo, en efecto, en que los propios escritores paraguayos creyeron – más de uno lo expresó en significativo desahogo – que el guaraní era la rémora que les impedía levantar vuelo. No era el guaraní por supuesto, el causante de esta zozobras; era la mala consciencia de los escritores pertenecientes a los grupos dominantes [...] la que los quejaba de esta especie de esquizofrenia lingüística y cultural” (ROA BASTOS, 1991, p. 122-123).

amplitude, com amplitude que se aproxime à mulher por sua capacidade de acolher, nutrir e multiplicar a vida. O desejo do autor é ir elaborando uma obra segundo o modelo uterino que é também, em certo modo, o da câmara escura; se imprime a emoção, a sensação sobre a membrana sensível da câmara interior e ao contato com os tecidos uterinos e das substâncias hormonais próprias daquele recinto que se forma o menino futuro, a obra por nascer que logo caminhará pelo vasto mundo como uma progenitura independente de sua cripta-autora.¹¹

Madama Sui imprime uma nova rajada a essa escritura “uterina” cheia de inervações que criam distintas formas lançadas ao mundo. Extremos que se confundem e podem delinear essa escritura caleidoscópica, que nasce e renasce em si mesma em momentos como uma escritura – *Nonata* – não nascida naturalmente ou mesma não nascida fracassada e resgatada, o que traz sempre um sentimento, às vezes, de retrocesso, mas que, em verdade, avança, renova, se constrói sempre com uma nova perspectiva.

Portanto, para estabelecer as estratégias dessa escritura caleidoscópica, o olhar atento a *El trueno entre las hojas* se faz necessário por ser seu primeiro expoente, com mão de poeta, ao compor um cenário de um espaço próprio e, ao mesmo tempo, não único, visto se identificar com outros inúmeros espaços e tempos distintos, mesmo local passa ao universal. Para aprofundar ainda mais a conformação dessa escritura, seus dois últimos romances – *Contravida* e *Madama Sui* – farão parte deste *corpus*. *Contravida* se apresenta como uma recopilação de sua obra; para tanto, faz-se necessário, naturalmente, apoiar-se em outras obras, como os livros de contos *Moriencia* (1969), *Yo el supremo* (1974) (obra esta intensamente discutida e considerada o divisor de águas na escritura robastiana), entre outros livros de contos.

¹¹ Texto original: “[...] añela es el de poder recibir y restituir el mundo con mayor amplitud, con amplitud que se avecine a la de la mujer por su capacidad de acoger, nutrir y multiplicar la vida. El deseo del autor es ir elaborando una obra según el modelo uterino que es también, en cierto modo, el de la cámara oscura; se imprime la emoción, la sensación sobre la membrana sensible de la cámara interior y al contacto de los tejidos uterinos y de las sustancias hormonales propias de aquel recinto se forma el niño futuro, la obra por nacer que caminará luego por el vasto mundo como una progenitura independiente de su cripta-autora” (RAMOND, 2013, p. 56).

Madama Sui se apresenta ao paralelo feminino de *Contravida*, assim sendo excelente fonte para desvendar questões que calam sobre essa escritura.

2 AUGUSTO ROA BASTOS E SEU ENTORNO

Y sin embargo al verte
 con tu traje gastado, con tus zapatos viejos
 acostado en la muerte,
 sentí que me sangraban las costuras del alma
 con mi dolor de amigo;
 que me sangraba el hombro con el peso
 de tu esqueleto hecho de espadas y castigo;
 que me sangraba el labio con el beso
 que a hurtadillas dejé sobre tu frente
 como si profanara

Roa Bastos

Toda a trágica história paraguaia inundada por ditaduras e autoritarismo influenciou profundamente no desenvolvimento literário, resultando em um período em que apenas a poesia apresenta alguns expoentes. E isso em virtude de um isolamento forçado por sistemas políticos instituídos desde o século XIX, como bem descreve Renné Ferrer (1982, tradução nossa):

O isolamento de nosso país, devido a estas lamentáveis circunstâncias políticas e suas características geográficas de mediterraneidade, nos condenou ao desconhecimento de quanto se fez dentro desse espaço que se chegou a chamar de “poço cultural”, de acordo com o poeta Carlos Villagra Marsal, ou “a ilha sem mar”, segundo Juan Bautista Rivarola Matto, ou “esta pequena ilha rodeada de terra”, nas palavras de Augusto Roa Bastos.¹²

No entanto, esse isolamento não significou improdutividade, pois apenas nesse comentário de Ferrer (1982) há um mínimo de quatro pessoas pensando e analisando a condição dos escritores paraguaios, o

¹² Texto original: “El aislamiento de nuestro país, debido a estas lamentables circunstancias políticas y a sus características geográficas de mediterraneidad, nos ha condenado al desconocimiento de cuanto se hizo dentro de este espacio que se ha dado en llamar ‘el pozo cultural’, al decir del poeta Carlos Villagra Marsal, o ‘la isla sin mar’, según Juan Bautista Rivarola Matto, o ‘esta pequeña isla rodeada de tierra’, en palabras de Augusto Roa Bastos” (FERRER, 1982).

que leva à certeza de que existem grupos preocupados e ativos em relação à literatura e à cultura de modo geral. E por isso tem-se a necessidade de desmistificar, nos dias atuais, a falsa impressão de que a literatura paraguaia dos últimos tempos centra-se unicamente em Roa Bastos, devido a sua notoriedade internacional e à quase invisibilidade de seus contemporâneos, assim como a ideia de que a formação de Roa Bastos se deu única e exclusivamente no exílio, em Buenos Aires e na Europa, o que, por si só, se desfaz em virtude de o tema constante da obra roabastiana se centrar exclusivamente em terras paraguaias. Por outro lado, existem inúmeras razões históricas que corroboram esses equívocos, exigindo, assim, uma análise para trazer à luz alguns desses problemas.

Uma das questões que interessam a este trabalho foi levantada por Roa Bastos em entrevista a Mona Moncavillo, da *Revista Humor* (1984), de Buenos Aires, e que salienta que a condição cultural paraguaia tem um lapso de atraso de cem anos, o que leva seu nascimento por volta da década de 1930, concomitante com o novo romance latino-americano, resultando, dessa maneira, em um déficit, termo adequado, pois sugere a falta em um todo e não um todo inexistente, como pode parecer em um primeiro momento envolto em uma porção de preconceito (RODAS, 2011).

No entanto, não se pode negar a problemática que envolve a literatura paraguaia. O próprio Roa Bastos assinala a falta de uma literatura inaugural que contemplasse um passado literário, pois não havia uma tradição que ligasse obras que mantivessem um denominador comum, e resume que a literatura paraguaia vivia sem um passado, ou seja, um passado sem literatura (ROA BASTOS, 1990). E a literatura começa a tomar corpo no século XX, depois de um século reclusa e direcionada aos trágicos acontecimentos históricos, conforme explicita Carla Fernandes ao tratar da literatura de Renée Ferrer. A pesquisadora assinala que a prosa nesse período do final do século XIX leva a uma confusão entre a história ficcionalizada e a literatura historiográfica, em virtude da Guerra da Tríplice Aliança, tendo em vista que a poesia não plasmava os trágicos acontecimentos, situação que se repetirá com a Guerra do Chaco. Literatos e historiadores não encontram obras dignas de serem mencionadas e, por outro lado, o conflito encontrará lugar em algumas obras iniciais de Roa Bastos. Mas, mesmo diante desse contexto em que a literatura foi relegada no início do século XX, começam a surgir obras que se distanciavam dos moldes do século anterior (FERNANDES, 2005).

Por exemplo, no livro *Literatura paraguaia en el siglo XX* (1976) Josefina Plá realiza um apanhado da narrativa paraguaia. Plá descreve também os movimentos de poetas e intelectuais paraguaios envolvidos em projetos como a *Revista Crónica* (1913-1915), a *Revista Juventude* (1923-1926); e, após a Guerra do Chaco, o aparecimento do “El grupo del 40”. Um exemplo interessante é o grupo *y'araity*, que significa lugar de alegria, em que vários escritores e intelectuais viviam juntos em uma mesma casa, por volta de 1940, e por ali transitavam paraguaios, argentinos, entre outros; e Roa Bastos juntamente com Hérib Campos Cervera, Liber Fridman, Sila Godoy e Elvio Romero faziam parte desse grupo. Esses e outros escritores, mesmo sob o peso dos sistemas políticos opressores, estavam atentos aos acontecimentos e ao trânsito de seus compatriotas. Atuantes e produtivos, mesmo os que saíram do país por circunstâncias diversas, seguem escrevendo literatura paraguaia, o que, evidentemente, faz parte de uma construção, a duras penas, mas não completamente destruída.

Plá também destaca o início do romance moderno paraguaio com *Hombres, mujeres y fantoches* (1929), de Benigno Casaccia Bibloni, em seguida a Guerra do Chaco (1932-1935) toma espaço como tema nas produções em que, em palavras de Plá, a tragédia não expressa do homem se converte em tragédia narrativa. O *romance da terra* traz à tona o camponês e sua íntima relação com o seu ambiente e a sua luta em manter-se ligado ao que é seu. Logo em seguida, o *exotismo americano* e a *novela histórica* têm como relevo *Madama Lynch*, de Concepción Leys de Chaves. Concomitantemente, a *narrativa poética* de Carlos Villagra, em *Macuello y la perdiz* (1966), mescla o exótico ao poético. Enquanto a *narrativa da cidade* não apresenta nenhum representante significativo, segundo a opinião da escritora, surge o *romance psicológico* com teor social com Gabriel Casaccia Biboline, em *La Babosa* (1952). E Josefina Plá abre um espaço específico sob o título de *realismo mágico* no qual enquadra duas obras de Augusto Roa Bastos: *El trueno entre las hojas* (1953) e *Hijo de hombre* (1960), de modo que a autora insiste que há um atraso de mais de meio século na literatura paraguaia e que as obras de Roa Bastos e *La Babosa* e *Los exiliados*, de Casaccia, puderam alcançar níveis continentais devido ao salto com botas de sete léguas dado por esses e outros escritores exilados (PLÁ, 1976).

Com um pouco de esforço, evidencia-se que as considerações de que Roa Bastos seria a única expressão paraguaia e sua obra somente se produziu no exterior, se não pessimistas, são preconceituosas, visto que

a literatura paraguaia, mesmo sendo considerada pequena em número e trazendo em seu bojo uma história que a quis anular, não se tornou insipiente.

Ademais, o histórico político-social demonstra os interesses em manter a população sob um autoritarismo, diga-se de passagem, recorrente na história paraguaia. Quando analisamos apenas um episódio histórico, evidencia-se a profundidade dos problemas, um país de 800 mil habitantes antes da Guerra da Tríplice Aliança foi reduzido a 300 mil, sendo a maioria composta de mulheres, crianças, anciãos e mutilados pela guerra; naturalmente em uma geração não se dariam as devidas mudanças, sem contar as ditaduras seguintes. Levando em conta, principalmente, os grandes períodos de isolamento, como a dificuldade em produzir livros, resultado de uma política que defendia o analfabetismo, a leitura com o *status* de arma contra o governo, evidentemente, “devia” ser reprimida, e Stroessner mantém, como salienta Zambrano (2010, tradução nossa), “[...] apatia das consciências como mecanismo de manipulação ideológica [...]”.¹³ Com essa conjuntura, a leitura e a produção literária sofreram limitações reais, comprometendo, assim, as letras paraguaias. Além do mais, a equivalência sempre é realizada em comparação com as produções europeias, o que não acrescenta muito, porque a condição paraguaia, além de particular em questões políticas, também carrega consigo as peculiaridades linguísticas presentes na literatura oral.

Ainda assim, uma das questões pilares está na visibilidade, e não na falta de escritores, pois esta se dá de maneira peculiar, esclarece Zambrano (2010, p. 16-17, tradução nossa) ao dizer que “[...] nascem órfãos de oportunidades para a publicação de suas produções e de uma crítica literária que lhes permita transcender o isolamento cultural que se opõe ao desenvolvimento literário de cada um(a) e, conseqüentemente, do país”.¹⁴ Dessa orfandade borbulha a questão da existência exilada, tendo em vista que grande parte dos escritores paraguaios partiu ao exílio, fosse esse interno ou externo; o primeiro exemplo é Renée Ferrer, que nunca se exilou e ainda produziu suas obras dentro do próprio Paraguai, e o segundo exemplo são Roa Bastos, Ruben Bareiro Saguier,

¹³ Texto original: “[...] usó el aletargamiento de las consciencias como mecanismo de manipulación ideológica” (ZAMBRANO, 2010).

¹⁴ Texto original: “[...] nacen huérfanos de oportunidades para la publicación de sus producciones y de una crítica literaria que les permita transcender el aislamiento cultural, que atenta contra el desarrollo literario de cada uno(a) y, en definitiva, del país” (ZAMBRANO, 2010, p. 16-17).

Hérib Campos Cervera, entre outros.

Importante salientar que, mesmo com esse “déficit” ou atraso, como preferem alguns, a literatura paraguaia tem um corpo importante que estava estruturado, com problemas, dificuldades, número reduzido, sempre houve uma produção restrita sim, mas presente e atuante.

Uma situação que ilustra essa atuação se dá na segunda expulsão de Roa Bastos de sua terra natal; e observar os acontecimentos dessa visita até certo ponto silenciosa – visto que a princípio sua intenção era registrar seu filho de nove meses como paraguaio – ajuda a perceber que, mesmo sendo um país subjogado a uma ditadura sem precedentes, muitos resistiram e se movimentaram por entre as sombras. A segunda expulsão de Roa Bastos, segundo Aníbal Saucedo Rodas (2011), tornou-se um marco na consciência coletiva nacional, pois sua presença aflora discussões e o expõe aos “cuidados” do Tiranossauro, que, sistematicamente, dava fim a todo e qualquer um que ousasse interpor-se na manutenção da segurança nacional. E essa presença real se encaixava em uma presença quase mítica, visto que esse escritor era lido e conhecido por seu trabalho com alcance internacional, o que, com certeza, foi a razão de sua expulsão.

Mesmo considerando que aquela era uma geração vítima de um sistema educacional que tinha por meta a alienação, enquanto muitos intelectuais venderam suas consciências e trabalho, uma efervescência se deu nos meios de comunicação, em especial em revistas e jornais, e a literatura foi a discussão da vez, alguns que desejavam comprovar a veia comunista de Roa Bastos utilizam suas palavras no III Encuentro Internacional de Escritores, realizado no México, em que Roa Bastos trata da narrativa paraguaia, que sofreu dentro do contexto latino-americano um atraso devido às tão bem conhecidas razões históricas e sociais, outros utilizam suas explanações para comprometer o escritor. Muitos artigos de jornais são publicados criticando e defendendo Roa Bastos, o que comprova a ligação de leitores e intelectuais paraguaios a Roa Bastos, como a dele a seus contemporâneos; claro, nem sempre uma ligação amigável, mas sempre um entrelaçamento fecundo (RODAS, 2011).

Na verdade, sempre houve, de uma maneira ou de outra, uma cooperação entre os escritores, como observado nas palavras de Hérib Campos Cervera,¹⁵ e o espírito que permeava os escritores paraguaios.

¹⁵ Texto original: “Que nuestros artistas, nuestros escritores, nuestros luchadores de la causa de la libertad – le dice un día antes de su muerte – jamás olviden que toda su batalla debe tener

Ainda que embebido no nacionalismo e tendo uma visão da literatura engajada nos ocasos do povo, Cervera expressa o espírito que unia os escritores paraguaios. Por essa razão, Roa Bastos pôde escrever por ocasião da morte do poeta e amigo Hérib Campos Cervera.

Mi mano de poeta
 queda clavada aquí, sobre tu cruz,
 por siempre.
 La vida nos unió, la muerte quieta
 no nos separará. Mi pobre sombra
 viva atada a tu luz. Y mi silencio
 cuelgue su cencerro
 de arena
 del cuello ardiente de tu melodía...
 Entre los grandes ríos
 de nuestras dulces patrias enlazadas,
 la gente humilde, el pueblo
 transportará en sus hombros tu corona de hierro,
 tu sueño, tu esperanza,
 tu retrato indeleble.

Dessa maneira, evidencia-se o quanto havia relações estreitas entre os escritores paraguaios, mesmo diante das circunstâncias limitadoras. Ainda que pese sobre Augusto Roa Bastos o sucesso do meio acadêmico, chegando a ganhar o Prêmio Cervantes, um marco na literatura de língua espanhola, está claro o meio em que estava inserido mesmo antes de seu reconhecimento internacional, nunca interrompendo seus laços com os escritores paraguaios e latino-americanos. Outro ponto importante se encontra na intensa ligação com a língua guarani, ainda que escrevesse em espanhol como meio de dar a conhecer sua ilha rodeada de terra com suas peculiaridades e diferenças. Assim sendo, o entorno literário paraguaio, diferente do que muitos pensam até hoje, foi produtivo e ativo, rendendo muitos escritores que ainda lutam contra certo grau de ostracismo, embora venha sendo modificado.

por brújula lo nacional. Nada podrá ser construido con sentido de perennidad si se olvidan las profundas raíces nacionales. El arte, la política, el quehacer cultural, deben beber los zumos mejores de la nacionalidad. El proceso tiene este itinerario de lo nacional a lo universal, no a la inversa. Que no haya arte inútil, que no haya belleza divorciada del pueblo. El pueblo, su servicio, su redención, su felicidad, su justicia, deben constituir los motivos de todo trabajo. Lo nacional, Humberto, nuestro país, nuestros hombres, nuestros campesinos y obreros, nuestras mujeres. Es a ellos, a su elevación, que los artistas deben dedicar todos sus esfuerzos” (CERVERA apud FERNÁNDEZ, 2013).

Ainda hoje existem inúmeras discussões sobre o fato de Roa Bastos ser para muitos o único nome reconhecido da literatura paraguaia. O escritor Damián Cabrera (2014) relata que com *Yo el supremo* se estabeleceu uma das primeiras supremacias autorais e reafirma que a obra para muitos é única e definitiva representante da literatura paraguaia, transformando-se em um monumento; e, para o escritor, todo monumento lança sombra, o que para muitos têm impedido o florescimento de outros escritores e, apesar disso, Cabrera assegura o crescimento de outros tantos escritores nas bordas difusas dessa “sombra” estabelecida. Mas, como não é tempo de autonomias e hegemonias de super-heróis e “sombras”, conclui: “[...] es la hora de los negros”, ou seja, agora seria o momento dos excluídos, dos periféricos e dos desprovidos de possibilidades que começam a ocupar seus espaços.

O jovem escritor, com propriedade, assevera que agora é a hora daqueles que foram subestimados e subjugados por muito tempo. Observa-se não apenas no Paraguai, mas em todo o mundo, um movimento em que uma grande parcela da população, distanciada das questões sociais, políticas e educacionais, hoje passa a ter consciência de suas responsabilidades sobre a própria vida, como a de suas comunidades, questões essas que aparecem ficcionalizadas nos primeiros contos de Roa Bastos como compromisso, denotando que a luta por melhores condições de trabalho, da posição feminina, das relações entre povos e das questões políticas é fulcral no desenvolvimento da obra roabastiana.

Em virtude dessas questões, como ler hoje a escritura roabastiana? Como pode a escritura roabastiana reverberar ainda em nossos dias diante de algumas mudanças tanto nos escritores como nos leitores? Por quais caminhos poderia se destacar a escritura de Roa Bastos? Haveria a possibilidade de a escritura de Roa Bastos, que teve seu início há mais de meio século, ser lida hoje ante as mudanças? Devido a isso, a análise de sua primeira obra – *El trueno entre las hojas* (1953) – será fundamental para elucidar algumas dessas indagações.

3 NAMBRÉNA ENTRE AS FOLHAS

El trueno entre las hojas, quedé deslumbrado
 por la descripción del Paraguay,
 por la presencia de sus símbolos y mitos,
 su denuncia de la opresión política,
 el choque de culturas indígenas y extranjeras,
 la lucha por sobrevivir
 a la locura de la guerra.

Ernesto Sábato

A análise das narrativas de *El trueno entre las hojas* (1953) importa para pontuar os elementos utilizados na composição da escritura de Roa Bastos e que transitarão por toda a sua obra, em especial em *Contravida* e *Madama Sui*, além de perceber como conto a conto se estabelecem conexões entre textos, que, por sua vez, se conectam a uma realidade ficcional tão crua como uma fétida golfada e serão paulatinamente estabelecidas por meio de inúmeras estratégias textuais.

Um importante trabalho realizado de maneira pioneira por Carmen Luna Sellés, que analisa toda a narrativa breve de Roa Bastos, em *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos* (1993), será primordial nessa análise para estabelecer as relações dentro deste *corpus*, assim como *Nambréna: escritos “guau” de filosofía e otras “vyréasas”* (2009), de José Manuel Silvero, servirá como guia aos efeitos da dominação sobre o povo paraguaio. Iniciamos, assim, com o primeiro conto: “Carpincheros”.

3.1 “CARPINCHEROS”

“Carpincheros” abre o livro de contos *El trueno entre las hojas* (1959). O título leva a um grupo de caçadores de capivaras que viviam a maior parte do tempo nos rios caçando “carpinchos”¹⁶ para a subsistência, comendo a carne e vendendo o couro do animal. Em torno desse grupo livre das pressões que os peões das usinas açucareiras viviam, giram questões fundamentais a respeito do cenário paraguaio da

¹⁶ “Zool. Mamífero da fam. dos hidroquerídeos (*Hydrochoeris hydrochoeris*), encontrado na América do Sul, que vive em áreas alagadas ou próximo a rios e lagos, nas matas e no cerrado, e que é o maior roedor do mundo. [Masc., nesta acp.: *capincho* ou *carpincho* (que pode ser us. em sentido restrito de ‘capivara macho’, ou tb. como sinôn.).]” (AULETE, 2012).

época.

A introdução descreve detalhadamente como uma menina alemã – Margaret – tem seu primeiro contato com os silenciosos caçadores de capivara. Em uma noite de São João em que toda a comunidade se mobiliza em seus festejos, a menina se atém a um grupo que desce o rio, mas as luzes criam um ambiente mágico e a pequena fica fascinada a ponto de não compreender como se sustentam sobre as águas. Mas o espanto é recíproco, pois os silenciosos carpincheros “[...] levantaram seus rostos, talvez também estranhando aqueles três seres de farinha” (ROA BASTOS, 2003, p. 28-29, tradução nossa).¹⁷ Nesse ponto se confrontam duas realidades distintas e intrincadas ao mesmo tempo, os “três seres de farinha”, ou seja, a família vinda diretamente da Alemanha logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, dando, assim, um passado não menos doloroso que eles queriam mais que esquecer para poder recomeçar, e que passa a viver nos rincões de um Paraguai onde homens eram explorados até sua última gota de sangue.

Nessa introdução fica evidente que a língua pode ser vista como um corpo de prescrições de uma sociedade, pois a menina fala o espanhol normativo, mas sempre pontua sua língua materna quando se dirige ao pai. No decorrer do conto, em momentos cruciais, a língua materna surge como a ramificação de um rizoma que abre espaço desde o fundo da terra. O alemão como um pedido de socorro em uma terra distante, o guarani como identificação e preservação telúrica.

Enquanto os *caçadores de capivaras* são constituídos por um silêncio, quase que originário, e sua língua desconhecida não atua como forma de comunicação, porque suas atitudes falam mais a Margaret e remetem à liberdade, seu pai e os peões são escravizados nos engenhos, lembrando claramente o que se diz em *Lo que son los yerbales*, de Rafael Barrett.

Barthes, em *Grau zero da escritura* (1971), coloca a língua como uma área de possibilidades e não como uma fonte de inspiração, da mesma forma Roa Bastos tem na língua esse espaço no qual demonstra, por meio de sua escritura, os embates sofridos naquela sociedade; porém, cria redes até certo ponto insólitas, mas verossímeis. Chega ao ponto de criar as possíveis fricções entre três grupos distintos: a família alemã, os carpincheros e os peões, cada qual com a sua língua em constante embate, aparecendo nesse espaço uma conexão inesperada. Os

¹⁷ Texto original: “[...] levantaron sus caras, tal vez extrañados también de los tres seres de harina” (ROA BASTOS, 2003, p. 28-29).

grupos que, em sua realidade, poderiam ser opositores entre si aparecem irmanados diante de um opositor comum.

A jovem alemã, fascinada por esse novo universo que a capturava por todos os lados, transcende em sua imaginação e se liga aos caçadores de capivara, como mostra a passagem a seguir.

Torturou sua imaginação e inventou uma teoria. Deu-lhe um nome mais conforme sua misteriosa origem. Os chamou de *homens da lua*. Estava firmemente convencida de que eles procediam daquele pálido planeta devido a sua cor, por seu silêncio, por seu destino estranho. Os rios desceram da lua – dizia. Sim, os rios são seu caminho – concluía extasiada –, é certo que eles são *Homens da lua*. (ROA BASTOS, 2003, p. 30, tradução nossa).¹⁸

Aqui a metáfora “homens da lua” toma uma dimensão interessante, visto que esses, que, em silêncio, tanto encantaram, são colocados a princípio a uma distância segura, cumprindo o que Barthes (1971) diz a respeito da escritura como sendo uma realidade ambígua: por um lado, o confronto do escritor com a sua realidade, não esquecendo que a realidade paraguaia delira; e, por outro, uma transferência mágica remete o escritor para as fontes instrumentais de sua criação. E um de seus instrumentos está em sua narrativa com uma *aura poética* extremamente forte.

A violência permeia todos os contos desse livro, mas nesse conto aparece como pano de fundo, da mesma maneira que a condição de *nambréna* como um cenário dos engenhos em que os trabalhadores são personagens secundários e, ainda assim, fundamentais na composição da crítica à violência. Interessante notar que os dois grupos principais são exilados: os carpincheros, em sua própria terra, como Roa Bastos diz, um exílio interno e sempre silencioso; e o outro, a família alemã, que não aparece no patamar de domínio, e sim como “imigrantes” vindos do período posterior à Primeira Guerra Mundial, que convulsionou o

¹⁸ Texto original: “Torturó su imaginación e inventó una teoría. Les dio un nombre más acorde con su misterioso origen. Los llamo de hombres de la luna. Estaba firmemente convencida de que ellos procedían del pálido planeta de la noche por su color, por su silencio, por su extraño destino Los ríos bajan de la luna – se decía –. Sí los ríos son su camino – concluía fantástica –, es seguro que ellos son los Hombres de la Luna” (ROA BASTOS, 2003, p. 30).

mundo, e que desejavam construir um futuro. O desejo de um futuro diferente em que a liberdade seja a palavra de ordem cria em Eugen certa admiração aos carpincheros, segundo ele, homens livres; liberdade ansiada pelos trabalhadores escravos dos engenhos, dos canaviais e das máquinas e, por essa razão, a admiração “aos homens da lua” livres nos rios.

Na boca do alemão, também subjugado, aparece o que pode ser considerada uma paráfrase do texto bíblico Eclesiastes 8:9: “homem domina homem para o seu prejuízo”.¹⁹ Desde o seu primeiro conto – “Lucha hasta el alba” –, Roa utiliza textos e personagens bíblicos em suas narrativas, criando uma intertextualidade que aparece a partir de uma perspectiva para exemplificar algum tema e, nesse caso, a denúncia de dominação a que Roa Bastos se propõe naquele momento.

A narrativa segue até o ponto em que um dos *caçadores de capivara* é atacado por um animal selvagem e passa a lutar ferozmente, chegando até a casa de Margaret. E consigo traz o cheiro de almíscar, que, para Margaret, era o cheiro selvagem da liberdade. Novamente, a narrativa toma a aura poética que embeleza a fusão entre dois grupos completamente opostos: os carpincheros e a imigrante alemã, como se observa a seguir.

Fecha os olhos. Vê o rio em suave agitação, como tatuado por vaga-lumes. O cheiro de almíscar, o forte aroma montês dos caçadores de capivara encheu a casa. Aspira com ânsias. É o odor selvagem da liberdade e da vida. Estão se apagando da memória de Margaret muitas coisas nesse momento. Sua vontade se firma em torno a um pensamento fixo e nervoso que sente crescer dentro dela. Esse sentimento a empurra. Aproxima-se de um caçador alto e velho, o mais velho de todos, talvez o chefe. Sua mão se estende até a mão grande e escura e fica agarrada a ela como uma pequenina borboleta branca pousada em uma pedra do rio. (ROA BASTOS, 2003, p. 37, tradução nossa).²⁰

¹⁹ Disponível em: <<http://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/eclasiastes/8/>>.

²⁰ Texto original: “Cierra los ojos. Ve el río cabrilleante, como tatuado por luciérnagas. El olor almizclado, el recio aroma montaraz de los carpincheros há henchido la casa. [...] Lo aspira con ansias. Es el olor salvaje de la libertad y de la vida. De la memoria de Margaret se están borrando em este momento muchas cosas. Su voluntad se endurece en torno a un pensamiento

À luz dos vaga-lumes, o cheiro de almíscar se rompe na liberdade ansiada não apenas pela jovem alemã, mas por todos que são dominados por uma condição de apagamento, resultando, dessa forma, em uma fusão, pois o que conta está na harmonia entre a borboleta branca livre sobre a pedra resistente do rio.

Assim, Roa Bastos revela a condição de seus conterrâneos em sua escritura ao mostrar o lugar de onde advém o silêncio dos caçadores de capivara. O silêncio da liberdade não produz alegria, como o filósofo paraguaio José Manuel Silvero diz em seu livro *Nambrena*, evidencia que se em um caminho já instituído pelas instituições de poder se instala a condição de conformismo ante a imposição, mas paralelamente a essa condição de serem desprezados se criam inúmeros expedientes que, em verdade, se distanciam sempre da real felicidade e um desses expedientes está no silêncio envolvente que gera uma resistência ante a condição, há a necessidade de um disfarce para continuar persistindo e sobrevivendo nessa condição de simples espectadores da própria história (SILVERO, 2009). Percebe-se, assim, que poeticamente Roa Bastos utiliza os “homens da lua” como o conjunto do povo paraguaio que vive à margem, intimamente ligado à terra, com o brilho silencioso da lua a guiar seu caminho estreito e árduo.

A escritura nunca é inocente, segundo Barthes, dessa maneira a jovem alemã termina por se juntar aos homens da lua e, em uma descrição do olhar da mãe ao destino da filha, se nota qual o sentimento em relação aos caçadores de capivara, pois, ao olhar, a mãe não vê nada além de corpos sem rostos, apenas sombras como corpos fantasmais que deixam apenas os rastros de um som insurdecedor, de modo que se institui nessa dor a reação das sombras sobre os visíveis.

Assim, a narrativa poética, a intertextualidade com o texto bíblico e a metáfora nesse conto estabelecem conexões que serão utilizadas em suas futuras obras, de maneira que uma rede se estabelece no decorrer de seu fazer literário, visto que “[...] sua literatura constitui uma maneira de pensar a literatura, não de difundi-la” e, ainda assim, mantê-la em movimento constante (BARTHES, 1971, p. 24-25).

fijo y tenso que siente crecer dentro de ella. Ese sentimiento la empuja. Se acerca a um carpinchero alto y viejo, el más viejo de todos, y tal vez el jefe. Su mano se tende hacia la gran mano oscura y queda asida a ella como uma diminuta mariposa blanca posada en una piedra del río” (ROA BASTOS, 2003, p. 37).

3.1.1 “El viejo señor Obispo”

A descrição de um simples jantar dá início ao conto “El viejo señor Obispo”. Novamente, a intertextualidade com o texto bíblico perpassa todo o texto, a iniciar pela postura do clérigo, que se assemelha à do Cristo, ao proteger todos os desvalidos e aplastados pelos desmandos políticos e também religiosos: os primeiros, com a violência implantada para a dominação; e os segundos, para a corrupção.

Desde sua designação em que passou 12 anos nos “tapetes do Vaticano”²¹ e seu regresso à “terra vermelha e violenta”²² de seu país, o bispo carregava em si as dores e as marcas da Grande Guerra, “[...] porque o horror havia formado parte dos ares de sua infância, via tudo pelo lado de dentro dos olhos” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa).²³ E, devido a sua experiência em carne própria, vê-se surpreso com a discrepância entre as benesses oferecidas pelo Vaticano e o sofrimento de seu povo.

Dessa forma, passa a atender todos que sofrem e, assim, começa a crescer entre os pobres sua boa reputação, chegando também aos representantes políticos. Desse modo, como o Cristo que se negou a ser empossado como rei e até mesmo fugiu dessa circunstância, o bispo corajosamente se nega a apoiar o presidente, que o convida a assinar uma “Carta Pastoral” que daria razões para a expulsão de inúmeras pessoas de suas terras, à qual ele responde com outra pergunta: “Pacificar o país?”. E, contundente, diz que o país está sendo pacificado a balas que cumprem seus objetivos e, quando todos estivessem mortos, se alcançaria a tranquilidade”²⁴ (ROA BASTOS, 2003, p. 42, tradução nossa), mostrando que não apoiava a proposta. Ainda assim, o presidente oferece um posto superior ao bispo, mas sua postura continua inalterada e lança sua sorte para sempre, quando busca ajuda a seus superiores e é rechaçado (ROA BASTOS, 2003). A partir dessa atitude, começa seu calvário, pois passa a ser perseguido por todos os governos e a igreja, em silêncio, assume seu papel contra a meretriz apocalíptica.

Um ponto faz com que o bispo seja diferente do Cristo. Este sempre deu ênfase ao reino dos céus e nunca ao reinado humano, o

²¹ Texto original: “alfombras del Vaticano” (ROA BASTOS, 2003).

²² Texto original: “tierra roja y violenta” (ROA BASTOS, 2003).

²³ Texto original: “[...] horror había formado parte del aire de su niñez. Tenía esa visión para el lado dentro de los ojos” (ROA BASTOS, 2003).

²⁴ Texto original: “¿Pacificar el país? [...] Ya lo están consiguiendo a balazos. Cuando nuestro país sea un inmenso cementerio, todo estará muy tranquilo” (ROA BASTOS, 2003, p. 42).

bispo, por sua vez, assume o papel de porto seguro dos revolucionários ao esconder em sua casa todos aqueles que necessitavam de apoio físico ou espiritual; mesmo na hora da morte de um dos revolucionários, cava uma sepultura para dar dignidade aos que lutam. Devido a seu comprometimento com os desvalidos, novamente é colocado frente a frente aos mandatários, agora como o Cristo, que é levado inúmeras vezes aos romanos e seus sequazes e mantém sua postura intangível, causando fúria que resulta em sua prisão domiciliar.

Dessa forma, a escritura roabastiana, em sua liberdade, transita por uma revolução do Cristo que promete o reino dos céus, mas a libertação terrenal se mostra ainda mais ansiada. Por essa razão, o bispo-cristo cumpre sua função ao compor a mesa com seus 11 apóstolos escolhidos entre os mais pobres e, em sua prisão domiciliar, empobrece cercado por seus seguidores. Entre esses, figuram a prostituta, o louco, o bêbado, o negro, a surda-muda, o ex-sacristão, o pobre italiano, o amputado, o marinheiro abandonado, o sineiro enfermo e, finalmente, o coveiro, isto é, um grupo alijado de todas as esferas da sociedade. No entanto, esses assumem um papel singular na composição de um paradigma às avessas. Ademais, os 11 apóstolos estão livres do décimo segundo, ou seja, livres da traição.

É uma escritura comprometida com um passado e um presente, em que a crença já não basta em si mesma e o salvador já não cumpre seu papel, sendo necessária uma nova perspectiva sem perder a original, como Barthes diz: “A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança; é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto da escolha” (BARTHES, 1971, p. 26). Dessa forma, o Cristo pobre, humilde e amoroso se faz presente na vida cerceada do bispo, mas diverso na atitude revolucionária nas dores atuais, não apenas disseminando esperanças futuras do reino dos céus que levam ao conformismo e ao *nambréna* perpétuo.

A escritura roabastiana como liberdade se confronta com o *nambréna* presente em todas as instâncias. O vocábulo carrega a negação “no homem” dos conquistadores, que sempre desacreditavam no valor do povo autóctone e perpetuavam o sentimento generalizado de insignificância. Assim sendo, o bispo-cristo não é transformado em sacrifício propiciatório; contudo, sofre a humilhação de viver à margem sem instrumentos de reação, a não ser um prato de comida aos seus fiéis apóstolos até a noite de sua morte. Essa situação exige de sua fiel irmã a peregrinação inútil por um ataúde simples que refletisse toda a sua história, porque nunca esteve preocupado com o seu fim, somente

ansiava por quatro tábuas em que seu corpo pudesse descansar, o que só é possível com a venda do último bem da família: o órgão, ou seja, sacrifício sobre sacrifício.

3.1.2 “El ojo de la muerte”

E aconteceu que, seguindo eles andando,
falando ao andarem, ora, eis um carro de
guerra, de fogo, e cavalos de fogo, e eles
passaram a fazer uma separação entre os dois;
e Elias foi subindo aos céus no vendaval.

2 Reis 2:11

“El ojo de la muerte”, terceiro conto de *El trueno entre las hojas* (1953), se encontra entre uma das narrativas curtas de Roa Bastos menos discutidas e analisadas. As poucas encontradas passam pela renovação de mitos gregos como Perseo, Centauro, por obras como *MacBeth*, *Édipo*, entre outras possíveis (ARENAS, 2000). Mas, a partir de “El ojo de la muerte”, dentro do contexto desse primeiro livro, é possível apontar um diferencial que marcará não só esse livro, como o decorrer de sua escritura: sobreposições do tempo.

Assim como os dois primeiros contos, esse traz expressões guaranis dentro dos diálogos do protagonista Timó Almada e quase nunca na voz do narrador onisciente, o que, sem dúvida, marca a escritura com elementos diversos que, por sua vez, produzem um impacto, tendo em vista que a língua guarani ainda era considerada a língua da margem, mesmo sendo falada pela maioria do povo paraguaio, o que comprova o compromisso assumido por Roa Bastos e, ao mesmo tempo, rende-lhe críticas por essa mescla, que, a princípio, era uma forma de protesto e, como se verá, deixará de ser com o tempo. No entanto, não deixa de ter sua importância na construção de sua escritura.

O enredo gira em torno do protagonista Timó Almada, que recebe, por meio de uma cigana, o sinal do dia de sua morte; essa informação aparece logo no início da narração e perpassa todos os acontecimentos, havendo, assim, uma diferença no tempo em relação aos dois primeiros contos.

Por exemplo, em “Carpincho”, logo na primeira frase, se delimita a data do primeiro dia em que Margaret vê os homens da lua, ou seja, a noite de São João, o que passa a ser a marca do tempo dentro do desenvolvimento do conto, enquanto em “El viejo señor Obispo” a

narrativa também inicia *in media res* como em “El ojo de la muerte”, mas com uma delimitação do tempo quando o narrador assinala: “Às portas dos noventa anos” (ROA BASTOS, 2003, p. 40, tradução nossa),²⁵ ou seja, o tempo decorrido da narrativa se dá dentro desses anos. Por outro lado, “El ojo de la muerte” se divide em cinco partes, sem nenhum enlace temporal significativo, a não ser um ano em fuga decorrido de uma trapaça, sendo esse notado pelo avanço do encontro com a morte, cuja identidade não condiz com um ponto final, e sim com outra dimensão. Portanto, o tempo e a língua – como já sinalizado na utilização das duas línguas espanhol e guarani –, entre outras questões que serão levantadas no decorrer dos contos, delineiam influências profundas na construção da escritura, da mesma forma que na leitura do texto, como diz Julio Cortázar ao tratar da teoria do conto: “[...] algo neles explode enquanto lemos, propondo uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do episódio relatado”, o que se cumprirá perfeitamente em “En el ojo de la muerte” (CORTÁZAR, 1999, p. 353).

Ao se retomar o tempo em que Timó encontra a cigana, há uma frase aparentemente deslocada do contexto do conto: “Foi a uma procissão da padroeira em Santa Clara. Ainda não havia se ‘juntado’ com Anuncia; nem Poilú havia nascido” (ROA BASTOS, 2003, p. 55, tradução nossa).²⁶ Santa Clara marca um lugar; entretanto, Anuncia e Poilú não aparecem no desenvolvimento dessa narrativa. Temos aqui um fragmento espacial: Santa Clara; temporal, porque marca o período do nascimento de Poilú; e Anuncia marca um acontecimento não desenvolvido no conto e, ainda assim, indica um enlace esmaecido que será concretizado em outro(s) texto(s).

A terceira parte inicia ainda mais difusa: “Depois havia acontecido muitas coisas” (ROA BASTOS, 2003, p. 56, tradução nossa).²⁷ A partir desse ponto, compreende-se a razão da fuga de Timó: em uma aposta acaba por ferir um homem que, em consequência, morre.

Na quarta parte Timó percebe o olho do cavalo com uma nova cor, sendo essa mudança de cor também ocorrida no espaço, pois, como um raio, aparece a lembrança do agouro da cigana: “[...] sentiu um estrépido, lhe pareceu um céu escuro cheio de vento e água, viu um imenso facão enferrujado que vinha voando desde o fundo desse céu

²⁵ Texto original: “En el umbral de los noventa años” (ROA BASTOS, 2003, p. 40).

²⁶ Texto original: “Fue en una función patronal de Santa Clara. Todavía no se había ‘juntado’ com Anuncia; todavía Poilú no había nascido” (ROA BASTOS, 2003, p. 55).

²⁷ Texto original: “Después había sucedido muchas cosas” (ROA BASTOS, 2003, p. 56).

negro, entre relâmpagos deslumbrantes que o buscavam, qua caía sobre ele com ira cega e terrível, inevitável” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa).²⁸ E, em seguida, empreende a fuga em um afã de tentar salvar sua vida, mas é completamente descaracterizado na última parte, visto que seu nome não aparece, ele não pronuncia nenhuma palavra – “Os olhos moribundos olhavam algo que eles não viam [...]. Dava a impressão de que havia perdido a memória dessas coisas” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa)²⁹ – e sua atitude passa a ser semelhante à de um louco. E o último paragrafo faz uma descrição detalhada de uma tormenta grandiosa e do homem como em transe: “[...] que havia passado sem transição de uma magia a outra magia, que ainda seguia avançando, que avançou uns passos mais até o ventre da tormenta, que o engoliu para o parir do outro lado, na morte” (ROA BASTOS, 2003, p. 59, tradução nossa).³⁰ Essa conclusão se assemelha ao relato bíblico de 2 Reis 2: 11, 12,³¹ em que o profeta Elias é tomado por um vendaval, levado aos céus e, pelo que indica o texto bíblico, transportado a outro lugar e não aos céus, não o relacionando com a morte, visto ser citado posteriormente em 2 Crônicas 21: 12.³² Novamente, o texto bíblico cobra espaço na escritura, uma razão significativa está na forte influência da própria mãe de Roa Bastos, que lia as Escrituras em guarani aos filhos. Dessa maneira, a escritura sofre a influência do momento, como diz Barthes (1971, p. 26): “Mas este momento é um dos mais explícitos da História, já que a História é sempre antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha. Porque deriva de um gesto

²⁸ Texto original: “[...] sintió un fragor, le pareció ver un cielo oscuro lleno de viento y agua, vio un inmenso machete arrugado que venía volando desde el fondo de ese cielo negro, entre relámpagos deslumbradores, que lo buscaba, que caía sobre él com ira ciega y torva, inevitable” (ROA BASTOS, 2003).

²⁹ Texto original: “Los ojos mortecinos miraban algo que ellos no veían [...]. Daba la impresión de que había perdido la memoria de esas cosas” (ROA BASTOS, 2003).

³⁰ Texto original: “[...] que había pasado sin transición de una magia a otra magia, que aún seguía avanzando, que avanzó unos pasos más hasta que el vientre verdoso y mercurial de la tormenta lo chupó hacia adentro para parirlo del otro lado, en la muerte” (ROA BASTOS, 2003, p. 59).

³¹ 2 Reis 2: 11, 12: 11 E aconteceu que, seguindo eles andando, falando ao andarem, ora, eis um carro de guerra, de fogo, e cavalos de fogo, e eles passaram a fazer uma separação entre os dois; e Elias foi subindo aos céus no vendaval. 12 Enquanto isso, Eliseu o via e clamava: “Meu pai, meu pai, o carro de guerra de Israel e seus cavaleiros!” (TESTEMUNHAS DE JEOVÁ, 2012a).

³² 2 Crônicas 21: 12: 12 Por fim chegou a ele um escrito da parte de Elias, o profeta, dizendo: “Assim disse Jeová, o Deus de Davi, teu antepassado: ‘Visto que não andaste nos caminhos de Jeosafá, teu pai, nem nos caminhos de Asa, rei de Judá’” (TESTEMUNHAS DE JEOVÁ, 2012b).

significativo do escritor”. E Roa Bastos viveu intensamente essa escolha, como uma carta a Sabas Martín (1991, p. 135, tradução nossa) esclarece:

Eu sempre estou em uma luta terrível com a realidade, não só do passado, também com a do presente. Na criação artística sempre há uma liberação, uma descarga dessas monstruosas entidades, obsessivas, que povoam o mundo real e onírico dos homens e da cultura, ao passar do tempo, ao largo da vida de um homem e de uma coletividade, formam constelações de desejos, mitos; constelações de realidade que não são, contudo, realidade e que tratam de se expressar, que tratam de se apegar a sua forma através da linguagem [...] um escritor é o grande náufrago da história que se comunica através destas mensagens que, às vezes, não chegam ao destino.³³

Essa declaração remete ao universo roabastiano, que não se conecta apenas a uma simples dualidade, como inúmeros³⁴ estudos abordam e o próprio Roa Bastos declara também um sem par de vezes. A oposição vida e morte, guarani e espanhol, Deus e homem e outras “dualidades” estão presentes na escritura roabastiana, especialmente em *El trueno entre las hojas*, mas fazem parte de um gesto que resulta em relações transfinitas, em constantes encontros e desencontros, produzindo resultados tão diversos que extrapolam a pura e simples dualidade.

Quando Roa Bastos traz à tona em sua escritura o texto bíblico, inicia uma das muitas formas de fragmentação nesse livro; evidentemente essa fragmentação aparece em “Lucha hasta el alba”, seu

³³ Texto original: “Yo siempre estoy en una lucha terrible con la realidad, no solo del pasado, sino también la del presente. E la creación artística siempre hay una liberación, una descarga de esas entidades monstruosas, obsesivas, que pueblan el mundo real y onírico de los hombres y de la cultura. [...] A lo largo del tiempo, a lo largo de la vida de un hombre y de una colectividad, forman constelaciones de deseos, mitos; constelaciones de realidad que no son todavía realidad y que tratan de expresarse, que tratan de asir su forma a través del lenguaje. [...] un escritor es el gran náufrago de la historia que se comunica a través de estos mensajes que, a veces, no llegan a destino” (MARTÍN, 1991, p. 135).

³⁴ Como exemplo, cita-se Eric Courthès, em *Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidade y maestro de la delegación de la escritura*.

primeiro conto, e surgirá em textos futuros, configurando uma escritura caleidoscópica que alberga possibilidades transfinitas.

Ao observar a conclusão de “El ojo de la muerte”, ficam patentes as marcas de uma rede de conexões possíveis. Nesse caso específico, a referência bíblica subjaz ao texto como em uma memória remota, tendo em conta que o texto bíblico como herança da colonização chega por intermédio do guarani e passa a fazer parte do texto ausente, que trata de elementos distintos em um entrecruzar de mitos refletores de uma realidade inexistente; entretanto, tão delirante quanto a “real”.

Dessa maneira, Timó Almada, ao perceber a mudança da cor do olho de seu cavalo, presságio da cigana que marcaria a sua morte, avança até o olho da tormenta, que o traga. Enfrenta a mão pesada do destino. Ainda sem poder reagir ante a ferocidade da tormenta, passa a ser acolhido pelo vendaval destruidor, que toma características maternas, tendo em conta que o pariu em outro lado, num encontro transcendente em que início e fim se fundem e não mais marcam tempo nem espaço.

3.1.3 “Mano Cruel”

No juega nunca a la quinielas/pero en todo la suerte/le acompaña
Cuando Perurimá/juega las cartas./tiene más mañas ocultas/que barajas

Perurimá solo sabe contar/hasta diez,
pero nadie le puede hacer cálculos/al revés.

Mientras vivi Perú./vivirá Zonzo

Perurimá.../Zonzorimá.../-nos da lo mismo-/
hermanos. Muy hermanos/nuestros. Acaso parte de nosotros mismos.

Ramiro Domínguez

O título do quarto conto, “Mano Cruel”, remete a uma relação íntima e desajustada. Sem deixar de lado que a crueldade faz parte da violência presente na maioria dos contos, a faceta da violência aqui destacada está relacionada ao domínio moral e psicológico. O narrador onisciente apresenta Críspulo Gauto em uma situação inusitada, quando desperta de um sono e não sabe exatamente onde se encontra. O espaço é delimitado, visto que o homem desperta no átrio da Catedral de Asunción, em meio a uma multidão. Logo após, o tempo passa a ser o grande enigma, porque seu assombro o levou ao passado, nas

lembranças e nas desgraças, uma característica semelhante à de Alejo Carpentier, em seu conto “Viaje a la semilla”, em que o ponteiro do relógio toma a direção oposta, transformando a realidade.

O narrador descreve Crispulo como em uma dimensão diferente, pois ele se vê jovem, não como no conto do cubano em que o personagem sofria fisicamente a transformação do tempo, tampouco como uma lembrança da juventude, mas como um espectador da própria desfortuna, tendo em vista que, em seguida, na descrição de sua vida entra em ação “Mano Cruel”, cujo aspecto e determinação se distinguem de Crispulo.

“Mano Cruel” é descrito como sequestrador, enganador, adúltero, desonesto e, por outro lado, artiloso, inteligente, astuto, rápido, empreendedor, enquanto Crispulo se submete às espertezas do amigo e colhe as consequências – prisão, trabalho forçado, humilhações –, aparentemente sem nunca reagir.

Esses dois personagens trazem à tona questões fundantes relacionadas ao povo paraguaio, sem esquecer o compromisso de Roa Bastos neste momento com as suas origens. Interessante notar, primeiramente, o personagem “Mano Cruel”. Considerado por Arenas (2000, tradução nossa) “[...] um pícaro astuto que elabora todos os meios para tirar proveito de tudo e de todos, características herdadas de uma tradição arraigada na literatura de língua espanhola, desde o Século de Ouro: a história do pícaro”,³⁵ não se restringe à tradição espanhola, mas se expande por toda a Hispano-América.

Roa Bastos, no discurso em que recebe o Prêmio Cervantes, admite que sua obra mais celebrada – *Yo el supremo* – foi plasmada em *D. Quixote*, de Miguel de Cervantes, o que evidencia seu conhecimento e respeito pelo escritor espanhol. Essa pode ser uma razão para vincular Mano Cruel à tradição picaresca cervantina. *A historia de la literatura española* (2003), de José Garcia López, descreve uma peça fundamental – *Pedro de Urdemalas* – como

[...] a melhor peça de teatro cervantino, se desenvolve em um ambiente de pícaros e ciganos. O protagonista, tipo pitoresco e simpático, se vê obrigado a renunciar ao amor de Belicia, ao

³⁵ Texto original: “[...] esa especie de astuto pícaro que se las ingenia para obtener beneficio de todo y de todos”, características herdadas de una tradición muy arraigada en la literatura en lengua española, desde el llamado Siglo de Oro Español: la historia de un pícaro” (ARENAS, 2000).

descobrir sua origem. Cenas cômicas e motivos líricos populares dão interesse à obra. (LÓPES, 2003, p. 277, tradução nossa).³⁶

As terras americanas absorveram e transmutaram o típico *Pedro Urdemalas*, sendo esse vinculado ao universo literário em grande parte das literaturas hispânicas.³⁷ No Paraguai leva o nome de *Perurimá* ou *Perú*. Segundo José Manuel Silvero (2009), trata-se de um parente distante de Pedro de Urdemalas e mantém algumas características do pícaro; entretanto, evidencia os desafios diários das classes desfavorecidas nas quais se encontram as disparidades, as desigualdades e as desordens enfrentadas por esses grupos de pessoas, o que se enquadra nas características básicas do pícaro. Assim, o filósofo paraguaio registra que a Assunção de Perurimá assume uma máscara para disfarçar uma condição de silêncio, ou melhor, de descontentamento, e, por meio desse arquétipo, o transforma em resistência.

O livro *Perurima Rekovekue: aventuras de Perurima* (2010), organizado por Carlos Villagra Marsal, apresenta uma coletânea das histórias de Perurimá. O propósito está em difundir a cultura popular, além de valorizar a língua materna de todo paraguaio, o guarani. Pensando nisso, os organizadores decidiram por uma edição bilíngue que alcançaria todos os paraguaios, sem deixar sua identidade. O prólogo, elaborado por Domingo Adolfo Aguilera de forma clara e objetiva, descreve as origens, as facetas, os países e o forte vínculo que há entre Perurimá e o paraguaio; e vale destacar um excerto, ainda que longo, do prólogo que servirá de base para decifrar algumas características fundamentais de “Mano Cruel”:

Quando se trata de sobreviver, Perurimá não tem

³⁶ Texto original: “[...] la mejor pieza del teatro cervantino, se desenvuelve en um ambiente de pícaros y gitanos. El protagonista, tipo pintoresco y simpático, se ve obligado al fin renunciar al amor de Belica, al descubrirse el origen de ésta. Escenas cómicas y motivos líricos populares dán interés a la obra” (LÓPES, 2003, p. 277).

³⁷ Conhecido na Argentina como *Pedro Ordimán* ou *Pedro Urdimal*; na Bolívia como *Pedro Urdemalis* ou *Pedro Malazarte*; no Chile como *Pedro Undemales*, *Pedro Undimales*, *Pedro Mal Urde*, *Pedro Malas Artes*, *Pedro Urdimalis*, *Pedro Urdimale*, *Pedro Ulimán*, *Pedro Ulimali*, *Pedro de Urdemales*, *Pedro Undimale* e *Pedro Urdemales*; na Espanha como *Pedro de Urdemalas*, *Juanito Malastrampas* e *Pedro el de Malas*; na Guatemala como *Pedro Animal*; em Honduras como *Pedro Urdimales*; no México como *Pedro Animales*; no Peru como *Pedro de Urdmarís*; na Venezuela como *Pedro Rimales*. E o nosso tão bem conhecido Pedro Malazartes, eternizado por Mazaropi em seus filmes (MARSAL; AGULIERA, 2012).

dúvida ao enganar, sabotar, fornicar, condenar à morte sem nenhum escrúpulo, mesmo que seja seu irmão ou o Rei, símbolo do ávido poder econômico, ou do poder político repressor, ou de ambos, assim como as outras vítimas de seus enganos são padres, representantes da cobiça clerical. Sem dúvidas, quase todos os paraguaios seriam contra a conduta de Perurimá: alguns o condenariam por ser grosseiro e ruim, outros, por inescrupuloso ou covarde, ou talvez muitos o teriam por herói dos pobres, ou como um político capaz, ou simplesmente como personagem engraçado e pitoresco. Coincidiríamos unanimemente é que Perurimá é autenticamente paraguaio, como a mandioca ou o tereré. Pois fala nossa língua, é um camponês, come nossa comida, se veste como nós, compartilha todos os nossos gostos, medos e modos. Mas cuidado! Perurimá pode estar nos enganando. (AGUILERA, 2010, tradução nossa).³⁸

As características aqui descritas transitam pela desonestidade dos níveis familiares a institucionais representados por seus líderes, sejam esses políticos ou religiosos; pela pessoa comum, pode ser considerado inescrupuloso, um herói ou um simples personagem engraçado. A questão central está em sua identificação com o paraguaio campesino, com a sua língua, com os seus medos e modos. No entanto, a advertência final levanta uma desconfiança de que, de modo geral, tem sido um estigma do povo paraguaio: o engano.

Segundo Silvero (2009), o personagem Perurimá indica alguns comportamentos relevantes para a presente análise, quando diz que ele representa os desvalidos tentando revidar aos de condição superior e,

³⁸ Texto original: “Cuando se trata de sobrevivir, Perurimá no duda en engañar, sabotear, fornicar, condenar a la muerte sin ningún escrúpulo, aun a su propio hermano o al Rey, símbolo éste del ávido poder económico, o del poder político repressor, o de ambos, así como las otras víctimas de sus engaños son curas, representantes de un codicioso poder clerical. Indudablemente, casi todos los paraguayos estaríamos en contra de la conducta de Perurimá: unos lo condenaríamos por grosero y ruin, otros, por inescrupuloso y cobarde, o quizás muchos lo tendríamos por héroe de los pobres, o como político capaz, o sencillamente como personaje gracioso y pintoresco. En lo que coincidiríamos unánimemente es en que Perurimá es auténticamente paraguayo, como la mandioca o el tereré. Pues habla nuestra lengua, es un campesino, come nuestra comida, se viste como nosotros, comparte todos nuestros gustos, fobias y modales. Pero, ¡cuidado!, Perurimá puede estar engañándonos” (AGUILERA, 2010).

por outro lado, quase em um estado de catarse trapaceia, passando a liberar suas penas. Contudo, o espírito crítico e o enfrentamento com os poderes econômico, político e ideológico são outra marca. O personagem não estaria contra a lei, e sim contra o sistema desonesto instituído, por isso se torna um herói, sendo, dessa forma, bem-visto por todos. Devido a isso, “[...] o paraguaio inteligente arquiteta modos para sobreviver em um meio hostil à vida racional” (SILVERO, 2009, p. 21, tradução nossa),³⁹ ou seja, estratégias são construídas com engenhosidade, imaginação, sem violência, mas com astúcia para sobrelevar sua situação. Em virtude disso, Perurimá se desloca entre o céu e o inferno, deixando em evidência sua humanidade em seus “pecados”, mas também carrega suas virtudes e força de superação ante suas limitações.

Diante do exposto, muitas características que constroem o personagem “Mano Cruel” estão delimitadas: a esperteza diante dos poderes instituídos, o engenho ao iludir o amigo, os planos para ludibriar o marido ciumento, os negócios bem-sucedidos e, por fim, o Perurimá roabastiano logra mais uma peripécia de mestre, quando chega a um cargo do alto escalão eclesiástico, sem deixar de manobrar as situações a seu favor, o que denota como Roa Bastos nesse seu primeiro trabalho não se desvincula da realidade, buscando na cultura popular as respostas a uma realidade fraturada pelos sistemas políticos, religiosos e ideológicos. Ainda assim, a escritura grita contra o instituído e aponta as formas de reação.

Contudo, há um contraponto dentro dessa narrativa que merece destaque. Mano Cruel, personagem principal, sem nenhuma dificuldade pode ser ligado ao personagem Perurimá como reflexo da cultura popular. Entretanto, Crispulo, amigo fiel de Mano Cruel, também apresenta características de um pícaro, mas com nuances que, em uma primeira análise, poderiam passar despercebidas.

O narrador inicia destacando Crispulo, o secretário indulgente de Mano Cruel, ao despertar em um espaço emblemático: a Catedral de Assunção. O tempo não é determinado. A atitude em toda a narrativa gira em torno a um mutismo desconcertante ante as peripécias de Mano Cruel, a fiel personificação de Perurimá. A única reação de Crispulo se dá em forma de vingança silenciosa: “[...] por tudo o que havia feito e por tudo o que ainda haveria de fazer. Mas foi uma vingança simbólica,

³⁹ Texto original: “[...] paraguaio inteligente que se ingenia para sobreviver en un médio hostil a la vida racional” (SILVERO, 2009, p. 21).

muito complicada, circunstancial, indireta, quase insignificante” (ROA BASTOS, 2003, p. 67, tradução nossa).⁴⁰ Ou seja, aqui temos uma postura encontrada em vários personagens de *El trueno entre las hojas*, que, em seu silêncio, gritam os mais complexos nós da existência. A revanche de Crispulo é complicada e não perceptível, pois, por muito tempo, se sujeitou a Mano Cruel, o que se tornou recorrente em sua vida. É circunstancial, por ser uma revanche sem planejamento. É indireta, por afetar Mano Cruel de maneira a não comprometer sua posição. É insignificante, por estar velada e sentida única e exclusivamente por ele mesmo, sem afetar seu alvo.

Aqui se instala o que o filósofo paraguaio Silvero (2009) explica como sendo parte de um processo de “ninguneo”,⁴¹ instituído pelos conquistadores, e expõe a expressão “apo í”, a qual carrega o sentido de insignificância, quando o paraguaio utiliza a expressão “che apo í” diz que o estão degradando, que seu projeto, sua intenção não alcançou êxito ou se trata de algo sem futuro; algo que se encontra claramente nas atitudes de Crispulo. No entanto, todos os expostos sistematicamente a essas condições criam formas de reações. Por essa razão, Silvero (2009, p. 21, tradução nossa) esclarece: “Quando o desprezo é constante e a atividade se degrada desde e através de algum poder – divino intelectual, militar, etc., – temos a tendência de nos disfarçar para seguir persistindo e sobrevivendo”.⁴² E as consequências são sentidas nas reações que o narrador onisciente explicita: uma pequena vingança, o que se enquadra muito bem ao significado da palavra “gua’u”, que, em sua complexidade, não se trata apenas de se “fazer de bobo”, mas de uma resistência muito mais elaborada diante do menosprezo sistêmico e que conseqüentemente o transforma em um dissimulado, ao esconder a própria identidade, sua procedência e a convicção em um ambiente em que o desprezo impede a expressão sincera do ser. Dessa forma, vê-se em Crispulo também o arquétipo do pícaro ao se passar por inocente

⁴⁰ Texto original: “[...] por todo lo que había hecho y por todo lo que aún había de hacerle. Pero fue un desquite simbólico, demasiado complicado, circunstancial, indirecto, casi insignificante” (ROA BASTOS, 2003, p. 67).

⁴¹ “Ninguneo. 1. tr. No hacer caso de alguien, no tomarlo en consideración. 2. tr. Menospreciar a alguien”. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2012). Em português, a palavra que pode se aproximar a “ninguneo” seria o “menosprezar”, tendo em conta que não há uma palavra correlata, o que toma uma dimensão maior, visto fazer parte de uma estratégia para impor o poder e, assim, imobilizar e silenciar.

⁴² Texto original: “Cuando el ninguneo es constante y el quehacer se degrada desde y a través de algún poder – divino, intelectual, militar, etc., - tendemos a disfrazarnos para seguir persistiendo y sobrevivendo” (SILVERO, 2009, p. 21).

diante da astúcia de Mano Cruel.

Entretanto, essa atitude inocente toma uma dimensão diferente cujo nascimento se dá através de um escritor que busca descrever uma realidade delirante e, ao mesmo tempo, sufocada e que só pode ser percebida na irrealidade da escritura.

Como se sabe, Roa Bastos busca plasmar nessa sua primeira obra a cultura popular e a oralidade, em sua maioria representada pela língua guarani e pelo texto ausente em verdade sempre presente, nos elementos que abrem uma das formas de fragmentação da escritura; e muitas vezes a incompreensão se dá pelo fato de a escritura não abarcar todos os matizes que a oralidade e o texto ausente têm na cultura guarani.

3.1.4 “Audiencia privada”

Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida
palabra hablada, que hizo de la ciudad letrada
una ciudad escrituraria, reservada a una
estricta minoría.

Ángel Rama

O quinto conto – “Audiencia privada” – apresenta mais uma faceta da violência. Enquanto no conto anterior aparece a violência psicológica, nesse encontramos a violência do poder instituído, não de forma clara como em narrativas futuras, e sim de um modo dissimulado, baseado em razões duvidosas, mas ainda assim efetivo.

O ministro se apodera de um projeto elaborado por um cidadão que, por sua vez, tem uma debilidade psicológica: a cleptomania. O narrador onisciente parece ter acesso apenas ao jovem, visto descrever suas intenções e seu passado, enquanto chegamos às características do ministro apenas pela descrição do ambiente e de algumas informações acerca de sua atitude, mas em nenhum momento há detalhes de seus desejos ou pensamentos, como se dá com o jovem rapaz. Paira uma impressão de que o narrador atua de maneira a camuflar a verdadeira identidade do ministro. Ainda assim, tais marcas evidenciam perfeitamente a postura do político e seus reais interesses.

Esse conto apresenta pistas da importância que a escritura tomará nas obras robastianas, tanto como Roa Bastos constrói seu texto e a escritura como tema de suas discussões. Barthes (1971, p. 31, grifos do autor) diz que a escritura “[...] parece sempre simbólica, introvertida, voltada ostensivamente para uma vertente secreta da linguagem”, o que

pode ser verificado nessa narrativa.

Em primeiro lugar, a construção do texto representa a violência do poder; no entanto, para se chegar a isso, a escritura se traveste dessa linguagem secreta que necessita ser secreta, escondida, entrelinha, em virtude do que se quer exposto e declarado. Nesse momento histórico algo deveria ser dito, reclamado pela circunstância política e social, e seus resultados, um entre eles, deveriam ser o exílio. Assim, “[...] a escritura está sempre enraizada num além da linguagem, desenvolve-se como um germe e não como uma linha, manifesta-se como essência e ameaça de um segredo, é uma contra comunicação, intimida” (BARTHES, 1971, p. 32). E, em “Audiência privada”, o além da linguagem se evidencia por meio de detalhes que indicam a atuação do governo mão de ferro.

Um jovem é convocado a apresentar ao ministro seu projeto que beneficiaria inúmeras pessoas do charco do Tebicuary e isso evidentemente chega aos ouvidos do ministro, que o convoca. Entretanto, esse encontro não se dá em seu gabinete, o que seria natural, as decisões importantes eram tomadas no extraoficial, não havia provas e os resultados poderiam ser remanejados. O ambiente, ainda que doméstico, impunha os meios usados pela autoridade, no meio do pátio entre as árvores o visitante percebe homens armados e, mesmo dentro da casa, a marca da “proteção” estava presente, pois onde deveria haver um lugar para guardar os guarda-chuvas havia fuzis de diferentes tamanhos. E ironicamente o narrador afirma que há muito tempo reinavam a ordem e a tranquilidade, palavras que bem se conhece em países que sofreram governos ditatoriais – ordem, paz e progresso –, aparecendo em outros contos como justificativa de desmandos, motivo de desapropriações e injustiças descaradas (ROA BASTOS, 2010).

Roa Bastos se vale desse momento em que está fora do Paraguai, no exílio argentino, para, segundo Rubén Bareiro Saguier (2006, p. 149, tradução nossa), pôr em evidência pela primeira vez “[...] uma obra narrativa [que] colocava sobre a mesa restos fétidos de nossa realidade, desnudava a injustiça e a violência cotidiana [...]. Enquanto utilizava os instrumentos de um autêntico escritor”,⁴³ o que lhe propicia elementos para, por meio da escritura, ameaçar “um segredo” que, por mais absurdo possa parecer, permanece sendo “segredo” até a década de

⁴³ Texto original: “[...] una obra narrativa ponía sobre el tapete jirones calientes de nuestra realidad, desnudaba la injusticia y la violencia cotidiana [...]. Y lo hacía con los instrumentos de un auténtico escritor” (SAGUIER, 2006, p. 149).

1980, quando Stroessner, ironicamente, se exila no Brasil. Portanto, a escritura robastiana se inscreve em um tempo, refletindo sua postura assumidamente denunciadora. Enquanto o germe ameaçador está instalado como expresso nesse conto e em outros, certamente se transmutará em elemento transfinito em obras futuras.

Não apenas no conto como na obra robastiana, a escritura assume um lugar de destaque. Logo no início, o espaço começa a ser descrito detalhadamente, visto que, através desse, o narrador declara a personalidade do ministro e, nesses “pormenores inúteis”, segundo Barthes (1984), aponta o rumo da escritura.

Convém observar que a casa em meio rural com detalhes da modernidade compõe um quadro de mau gosto e os livros apareciam como um disfarce, pois a escritura estava somente relacionada aos trâmites “legais”, ou seja, os papéis oficiais, mostrando, assim, a força dos fuzis em lugar de guarda-chuvas, ou seja, a escritura servia apenas para legitimar a força das armas, enquanto a narrativa traz esse além da linguagem registrado na escritura, que denuncia e intimida o poder. É um fator significativo se encontra na ausência da escritura não oficial, que reflete desde o lugar de que fala o narrador. Esse é um lugar privilegiado e não isento de responsabilidade, pois, como dito anteriormente, decifra a natureza do ministro nas entrelinhas e expõe os considerados inferiores. Por exemplo, em um diálogo com uns dos empregados fica evidente de qual camada pertenciam por sua linguagem fora do padrão normativo da língua espanhola: “¿Te va a atender la señor minitro?” (ROA BASTOS, 2003, p. 74), ou seja, a escritura, ao trazer a linguagem à tona, decifra um real que passa, muitas vezes, sem a devida atenção, dado que a escritura traz um olhar mais atento, profundo, diferente e, por sua vez, não mais significativo para a linguagem.

Por outro lado, o ministro demonstra uma familiaridade com a escritura não oficial, visto que reconhece o valor do projeto do jovem, a ponto de requerer o projeto para análise. Tão grande é seu interesse que elogia o projeto como sendo a salvação da população que vivia nesses locais insalubres e, inteirado de toda dificuldade das populações, promete juntamente ao jovem colocar em vigor o projeto, mas o mesmo projeto levanta uma questão: Qual o interesse por essas pessoas? A pergunta, por si só, denota a consideração do ministro pela população, pois por que alguém com tamanho conhecimento interessar-se-ia por essa gente dos banhados, excluídas, doentes, desprovidas do mais básico para a sobrevivência? Quando o jovem apresenta suas razões que são

pautadas na honra, no heroísmo do povo e, assim, se sente na obrigação de retribuir o bem recebido, vem à tona a relação da escritura e do poder na próxima interrogação: “Não estará querendo se converter em um caciquezinho desses que aumentam pela campanha?” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa).⁴⁴ Com isso, a constatação do real interesse do ministro dizia respeito a se aquele jovem que dominava não só a escritura, mas meios de organização, poderia estar disposto a se tornar líder entre os camponeses, sendo, dessa forma, uma ameaça ao estado de “ordem e tranquilidade”.

O poder e a escritura contemplados nesse conto evidenciam as questões que serão tratadas profundamente durante toda a sua obra. A escritura é a grande protagonista, observada nos seus processos mais complexos, sendo amada e, em alguns momentos, odiada. Os fragmentos fazem parte de uma unidade impossível de imaginar, muitas vezes a serviço da intertextualidade e de citações historiográficas. Os personagens principais, sem exceção, ligados intimamente à escritura, a começar pelo próprio Supremo, são seu escrivão e o compilador; todos, de algum modo, questionam o fazer da escritura, o que fica evidente o processo que sofreu a escritura robastiana desde suas primeiras narrativas a sua obra de maior prestígio.

Por último, outro tema que surge em “Audiencia privada” que reiteradamente se fará presente e culminará em *Madama Sui* (1995) é a mulher. Novamente, o narrador expõe a sensibilidade do jovem projetista. Diante da ordem à esposa para trazer um café e uma bebida, o jovem visitante pensa:

Uma mulher sem dúvida silenciosa, deteriorando-se lentamente na dura sujeição conjugal, cuidando da casa, amamentando um bebê atrás do outro, acatando ao marido importante, amando-o a seu modo, suportando suas contínuas infidelidades, suas maquinais e esporádicas luxúrias. (ROA BASTOS, 2010, p. 77, tradução nossa).⁴⁵

⁴⁴ Texto original: “¿No estará querendo convertirse usted en un caciquito de esos que abundan en la campaña?” (ROA BASTOS, 2003).

⁴⁵ Texto original: “Una mujer sin duda silenciosa, deteriorándose lentamente en la dura sujeción conyugal, atendiendo a la casa, dando de mamar a un chico tras otro, acatando al marido importante, amándolo a su modo, soportando sus continuas infidelidades, sus maquinales e esporádicas lujurias, temiendo por su parte, sintiendo en ella sola todo el odio acumulado sobre él desde afuera” (ROA BASTOS, 2010, p. 77).

Roa Bastos introduz aqui mais uma questão de difícil trato, em um único parágrafo, a submissão feminina em todas as suas vertentes. Ainda que em “Carpincheros” Margaret, mesmo menina, tome uma atitude revolucionária – que somente fará sentido em *Contravida* –, é nessa mulher sem nome que recaem os infortúnios femininos não só do Paraguai, mas de todos os lugares e que se abre caminho para outras tantas personagens femininas, algumas protagonistas e outras secundárias.⁴⁶ Entretanto, nas condições mais adversas as mulheres demonstram uma capacidade natural para cumprir seu destino genético e social com mais força, generosidade e firmeza que os homens (ROA BASTOS, 2003 apud SAGUIER, 2006). E, com isso, Roa Bastos arrasta para a escritura um universo paralelo e intrincado, como se verá mais adiante, pois, segundo a jornalista paraguaia Amanda Pedroso (2010, tradução nossa),

Roa Bastos sempre foi um admirador fervoroso e conhecedor da mulher. Compreendeu muito bem e mostrou a mulher envolta em um turbilhão social capaz de tragá-la sem que seus passos e atividades deixassem rastros. E nunca esqueceu a mão que embalou o berço. Seguramente dali surgiu seu grande amor e admiração pelas mulheres. E, sobretudo, a mulher de sua terra que embalou, tristeza a tristeza e parto a parto, a nação paraguaia.⁴⁷

E essa mulher cor de terra, ao ser parida em uma escritura tão dolorosa como sua própria existência, toma um vulto expressivo diante do próprio silêncio, das infidelidades, dos filhos, de um amor imposto e da própria deterioração como mulher.

⁴⁶ Entre elas, Salu'i, de *Hijo de hombre*; María de los Ángeles, de *Yo el supremo*; Suindá, de *Madama Sui*; Vaca brava, Lua Branca, Eleutéria, Cesarina etc.

⁴⁷ Texto original: “Roa Bastos siempre fue un ferviente admirador y conocedor de la mujer. La comprendió muy bien y la expresó envuelta en esa vorágine social capaz de tragarla sin que dejasen huellas sus pasos y haceres [...] Y él nunca olvidó la mano que meció la cuna [...]. Seguramente de allí le vino su gran amor y admiración por las mujeres. Y sobre todo, de la mujer de su tierra que acuñó, quebranto a quebranto y parto a parto, la nación paraguaya” (PEDROSO, 2010).

3.1.5 “La excavación”

O sexto conto tem em seu fio condutor a violência da Guerra do Chaco (1932). Sangrenta e destruidora, resultou na morte de milhares de paraguaios. Uma luta deflagrada por interesses alheios aos dois países, Paraguai e Bolívia, questão explícita no conto quando o narrador recorda com detalhes em sua ânsia de morte. E assim acontecia porque era preciso que a população americana seguisse morrendo, se matando, para que certas coisas fossem expressas corretamente em termos estatísticos e de mercado para satisfazer as “aves de rapina” internacionais, demonstrando a familiaridade dessa “gente americana” que se digladiou para o próprio prejuízo.

A recordação permeia toda a narrativa e se lança para fora desse conto não só em relação à história do país, mas dentro do próprio livro, tendo em vista o personagem Perucho Rodi, estudante de Engenharia que pode ser considerado o jovem projetista sem nome de “Audiencia privada”. Ao ler os dois contos em sequência, uma sensação de continuidade fica evidente, como se um período de tempo fosse ocultado entre uma narrativa e outra. Barthes (1971) diz que a escritura é “uma linguagem endurecida”; no entanto, o transcorrer do tempo, dentro da narrativa, permite estabelecer pontos de contato nítidos. Nesse caso, não apenas dentro de *El trueno entre las hojas*, mas, ao atravessar outras obras, se funda uma escritura criadora de linhas de conexões, “[...] configurando con todos os materiais a visão caleidoscópica de um universo em constante movimento” (TOVAR, 1999, p. 1223, tradução nossa).⁴⁸ Muito mais que uma poética das variações, Roa Bastos instaura uma escritura caleidoscópica por não se centrar meramente em sua poética, e sim nas linhas transfinitas produzidas nesse universo cambiante (TOVAR, 1999).

Para tanto, sua escritura permite a leitura de um mundo composto de elementos do real em outra esfera, a literária. Ou como descreve Ruben Bareiro Saguier, quando diz que, em *El trueno entre las hojas*, existe menos violência que na realidade, visto que, ao escrever, a tinta flui e não o sangue, como acontece na realidade. E, dessa forma, o livro explode e vomita anos de censura, raiva, sofrimento e exílio como em um esforço para descobrir o por baixo, o entre, o através, o além, o por meio de inúmeros elementos como sombra do real (SAGUIER, 2006).

⁴⁸ Texto original: “[...] configurando con todo ese material la visión calidoscópica de un universo en continuo movimiento” (TOVAR, 1999, p. 1223).

Por essa razão, o relato “La excavación” parece uma escritura noturna por não refletir nenhuma esperança atual, e sim os rastros das lembranças. A primeira frase relata o desprendimento de terra logo atrás do rebelde que anseia a liberdade sequestrada pela Guerra Civil. Cria-se uma contradição em relação à terra natal. O ambiente rural em que se ambientam as totalidades dos relatos de *El trueno entre las hojas* tem na terra o elemento de liberdade, de fonte de esperança e de sobrevivência.

Logo, o elemento libertador se transforma ao se configurar em prisão e impedimento da própria liberdade, ou seja, *contra a vida*. As contradições crescem, como em um movimento de vida e morte, porque, conforme o ar fica mais escasso, uma animação o toma e sua “esperanza crecía con su asfíxia”, da mesma forma quando não mais sente as pernas, devido ao soterramento, e começa a recordar. Essa instância – a lembrança – baila entre o sonho e o real e, de forma inusitada, marca a própria escritura por meio de parênteses: “Pensou, por exemplo, no escapulário carmesim de sua mãe (real); no imenso Panambi de bronze da tumba do poeta Ortiz Guerreiro (fictício), em sua irmã Maria Isabel, recém-formada como professora (real)” (ROA BASTOS, 2010, p. 84, tradução nossa).⁴⁹ Aqui a lembrança não se dá como marca de um texto ausente como em outros relatos, mas como marca da memória “[...] voltada para a realidade anterior, a anterioridade que constituía marca temporal por excelência ‘da coisa lembrada’ como tal” (RICOUER, 2007, p. 26). Dessa forma, na rigidez da escritura se mostra como imaginação que está no campo da ficção, do irreal, do possível; entretanto, dentro do espaço narrativo se torna memória como conexões que se confundem, pois o escapulário da mãe, ainda que marcado como concreto, remete ao sagrado e, nesse momento, nada tem de real; o Panambi como representativo da nação, nos versos do poeta nacional Ortiz Guerrero, de fictício passa à razão da morte em virtude da guerra. Logo em seguida, o narrador revela que são lembranças incoerentes da imaginação.

Agora se se leva em conta a dissociação entre memória e imaginação, evidencia-se a trama⁵⁰ construída nesse conto e na obra robastiana. O vaivém entre memória, dentro da narrativa, e imaginação, como parte do processo escritural, ecoa como lembrança de uma

⁴⁹ Texto original: “Pensó, por ejemplo, en el escapulário carmesí de su madre (real); en el inmenso Panambi de bronce de la tumba del poeta Ortiz Guerrero (ficticio), en su hermanita María Isabel, recién recibida de maestra(real)” (ROA BASTOS, 2010, p. 84).

⁵⁰ Trama em ao menos duas concepções: a de conjunto de fios entrelaçados que se constrói na escritura e como artimanha na confusão resultante desse entrelaçamento.

realidade. Assim, a escavação, não só como título mas como movimento do texto, remete a esse processo de imaginar-se livre dentro do sonho como lembrança. O excerto a seguir reflete essa trama.

Sonhou (recordou) que voltava a sair por aquela cratera em erupção em direção à noite azulada, metálica, fragorosa. Voltou a sentir a metralhadora ardente e convulsa em suas mãos. Sonhou (recordou) que voltava a descarregar rajada a rajada e voltava a lançar granada atrás de granada. Sonhou (recordou) o rosto de uma das vítimas. As viu nitidamente. O sonho de Perucho Rodi ficou sepultado nessa greta como um diamante negro que iria iluminar ainda outra noite. (ROA BASTOS, 2003, p. 85, tradução nossa).⁵¹

Como destaca Silva (1970, p. 25), de fundamental importância no entendimento do conto de Roa Bastos, “[...] o sonho tem uma função psíquica encarregada de compensar, de suavizar, de substituir mesmo, uma realidade que nos é hostil” e, assim, sonhar (lembrar) a possibilidade de sair e ver a noite, bem como ter o poder da arma e da ação em acabar com os seus inimigos, sustenta o que irá permanecer imóvel, impotente, mas valoroso como o diamante enterrado pronto para ser liberto em algum momento, mesmo que na esperança de outra noite qualquer. E a escritura, ao se assinalar marcando a própria tessitura, proporciona a fruição e, por essa razão, o sonho sepultado de Perucho Rodi “[...] se descortina diante da alma e onde todas as nossas ações parecem absurdas, justamente porque as mais censuráveis, na sociedade em que vivemos, gozam, enquanto dormimos de uma espécie de liberdade incondicional” (SILVA, 1970, p. 25). E, dessa forma, conto a conto os componentes para a sua escritura caleidoscópica são compilados.

“La excavación” é um hipotexto de *Contravida* (1995), visto que os elementos textuais de uma narrativa passam à outra, pequenos

⁵¹ Texto original: “Soñó (recordó) que volvía a salir por aquel cráter en erupción hacia la noche azulada, metálica, fragorosa. Volvió a sentir la ametralladora ardiente y convulsa en sus manos. Soñó (recordó) que volvía a descargar ráfaga tras ráfaga y volvía a arrojar granada tras granada. Soñó (recordó) la cara de cada una de sus víctimas. Las vio nítidamente. [...] El sueño de Perucho Rodi quedó sepultado en esa grieta como un diamante negro que iba alumbrar aún otra noche” (ROA BASTOS, 2003, p. 85).

detalhes, de um conto a um romance, ou sendo o caminho contrário também possível. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), de Gérard Genette (2010, p. 142), explica: “[...] toda situação redacional funciona como um hipertexto em relação à precedente, e como um hipotexto em relação à seguinte”. E o gesto robastiano permite essas relações não só na escritura, como em outros “textos”, um exemplo são os fílmicos, em que alguns contos se tornam hipotextos de filmes, como em *El trueno entre las hojas*, *La gran solución* e *Castigo al traidor* (1966), que serão analisados mais adiante, com exceção de “El encuentro con el traidor”, do livro *El baldío* (1966).

3.1.6 “Cigarrillos Máuser”

O sétimo conto – “Cigarrillos Máuser” – apresenta a violência psicológica. Uma mulher abusa sexualmente de um jovem de 12 anos e um pai deixa a família a cargo da mãe em busca de trabalho. Essas duas dimensões são dispostas desordenadamente e tomam sentido com o desenvolvimento de cada microcapítulo, pois, pela primeira vez no livro, um conto apresenta uma separação em microcapítulos que podem ser ordenados linearmente. No entanto, o primeiro está conectado ao título logo no primeiro parágrafo, por meio do pronome demonstrativo “ese”, e termina com o fim de um processo, a princípio não identificado com a dominação emocional e sexual do menino, porque somente assinala que esse pacote de cigarros marcou o fim de uma iniciação.

Enquanto o narrador-personagem começa a assinalar um embate de vida e morte, estabelece-se uma dúvida: “O menino fumou todos que pôde. Quando lhe encontraram, estava morto, ou quase morto” (ROA BASTOS, 2003, p. 88, tradução nossa).⁵² Novamente, percebe-se um vaivém entre lembrança e presente, mas que se esclarecerá ao final do último microcapítulo, em que se poderá ter uma visão geral dos acontecimentos, como se a lembrança fosse seletiva diante dos acontecimentos passados.

A negra entra na vida do jovem depois de um tempo de sofrimento familiar, pois o pai havia se afastado em busca de emprego até o ponto em que a esposa cansa de esperar e segue em busca do esposo, juntamente com os seus dois filhos. Quando chega ao destino, não o reconhece, tendo em vista a condição deplorável em que se

⁵² Texto original: “El chico se fumo todos los que pudo. Cuando lo encontraron estaba muerto, o casi muerto” (ROA BASTOS, 2003, p. 88).

encontra o chefe da família. Alguns estudiosos comparam essa passagem ao personagem Ulisses, de Homero, na *Odisseia*, pois em seu retorno não é reconhecido pela própria esposa. No entanto, tal aproximação parece distante das influências e do movimento de sua escritura, que gira em torno do Paraguai e de seus mitos, por isso parece mais coerente pensar que esse costume de deixar a família em busca de trabalho nas usinas açucareiras foi extremamente forte não só na vida de Roa Bastos, como uma realidade paraguaia nos anos pós-guerra.

Em entrevista, Roa Bastos faz menção direta a “Cigrrillos Máuser” como sendo parte da memória de sua infância. Descreve ser um jovem de família remediada que se muda para o interior paraguaio para se instalar em uma usina açucareira e ali tem contato com um mundo completamente distinto, além de sofrer as influências do idioma e das diferenças de classe. Tem formação em grego e latim por meio de seu pai. As pessoas, tão diferentes como os jovens negros e desnutridos que ele considerava como os verdadeiros heróis, eram um contraste com a sua família branca de olhos claros e de formação religiosa e acadêmica, o que os tornavam pessoas de outro planeta. Mais um embate existencial vive Roa Bastos: a contraposição entre a máquina/técnica e as pessoas simples do lugar, como os *carpincheros*, os agricultores, os pescadores, a mulher agricultora, a morte de crianças por desnutrição devido à falta de acesso às condições básicas de sobrevivência. Com tudo isso, ficou motivado a colocar em sua escritura a parte mágica da vida, além de tentar reproduzir o irreproduzível, criando-se, assim, uma brecha para a sua imaginação. Nessa fenda entre o vivido e o imaginado é que Roa Bastos desenvolve uma segunda natureza que o obriga a relatar em palavras o que havia vivido (SAGUIER, 2006).

Também assinala a influência de uma mulher, Doña Rufina, que viveu em sua casa depois de um ciclone que destruiu a redondeza e sabia tudo sobre a vida e as questões dos camponeses, além de ser uma excelente contadora de histórias, sendo essas características amplamente descritas na personagem Petrona, quando contava estranhos contos de horror, crimes, estupros, que deixavam o menino ainda mais enredado à noite escura da sua pele negra e ao seu assédio sexual de maneira sutil e, ao mesmo tempo, abrasador, que abre a porta da vida, principalmente, devido a seus poucos anos. Naturalmente, vive sozinho essas emoções e, mesmo quando retorna ao lugar já adulto, relembra contraditoriamente apenas um ou outro raio de luz “detrás de la piel negra” de sua infância. Assim sendo, todas essas e outras tantas contradições apresentadas nesse

conto são ambientadas no que Roa Bastos chama de quase selva, eram mágicas aos seus olhos infantis. E admite “[...] que necessitava contar suas coisas para poder ver e recordar através das palavras o que havia vivido” (ROA BASTOS apud SAGUIER, 2006, p. 46).⁵³

Portanto, seria impossível tratar a escritura roabastiana sem levar em consideração toda a influência familiar e histórica na sua vida, principalmente nesses seus primeiros escritos, tendo em vista sua condição de exilado, o panorama em que se encontrava seu país, subjugado a uma ditadura, e sua própria postura como intelectual engajado. E por isso vale considerar o que Silvia Carcamo (2007, p. 219) diz a respeito:

O seu romance familiar, impregnado de passado e de tradições culturais, representa uma outra forma de seguir contando uma história coletiva. Vale a pena contemplar os fulgores autobiográficos de Roa, que estabelecem com frequência a analogia entre o destino familiar e os destinos da nação, segundo um relato que, inscrito em coordenadas de fortes ressonâncias histórico-culturais e escolhas morais, conecta intensamente com as esperanças e fracassos do Paraguai como nação, com a figura do escritor-intelectual e com a origem e sentido de seu projeto literário.

Dessa forma, a autobiografia passa a ser outro elemento utilizado para compor a escritura caleidoscópica de Roa Bastos; entretanto, de forma diversa porque não se trata apenas de história pessoal, mas sim um amálgama de sua história e a de outros tantos, como vimos anteriormente. Por essa razão, Carla Fernandes (2013, p. 42, tradução nossa)⁵⁴ explica que “Antes de ser universal em sua obra Roa Bastos foi local e esta foi sua grande conquista e o que lhe deu um caráter específico a sua obra”. O ser local implica o próprio e o alheio; e sua escritura se transmuta e não se distancia, buscando outra dimensão histórica ou clássica. E, assim, parte de seu lugar e das suas entranhas e avança para o seu exterior, lançando, a partir dessa transcendência, ao universal.

⁵³ Texto original: “[...] necesitaba relatar sus cosas, ver o recordar a través de las palabras lo que había vivido” (ROA BASTOS apud SAGUIER, 2006, p. 46).

⁵⁴ Texto original: “Antes de ser universal en su obra Roa Bastos fue local y éste fue sin duda su gran logro y lo que dio un carácter específico a su obra” (FERNANDES, 2013, p. 42).

3.1.7 “Regreso”

“Regreso” junto a “Esos rostros oscuros” talvez sejam os dois contos mais duros e com os desenlaces terrificantes. Luis Martul Tobío, em *Pensamiento y formulación trágica en dos cuentos de Augusto Roa Bastos* (1991), assevera que “Regreso” se enquadra nos preceitos de Poe, respeitando perfeitamente a fórmula clássica do gênero: introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Por outro lado, mesmo que se enquadrando aos modelos literários da época, não foge às intenções literárias (TOBÍO, 1991).

O oitavo conto, “Regreso”, está tecido pela violência, nesse caso ambientada na Guerra do Chaco. Dois jovens – Lacú e Sevo’i – são descritos em condições sub-humanas. Em Lacú “A fome e as penúrias de cinco anos de aventuras pelas costas apenas haviam conseguido marcar nesse rosto de expressão ainda infantil, [...] sua pele havia envelhecido mais rapidamente do que ele” (ROA BASTOS, 2003, p. 95, tradução nossa).⁵⁵ Não tinha mais que 15 anos, tendo o menino saído de casa para enfrentar um mundo hostil e desigual com apenas 10 anos, ou seja, ainda uma criança estava exposto a todas as agruras de um país em guerra. O companheiro Sevo’i passa a ser considerado “irmão”, principalmente no enfrentamento dos dias de escravos dentro de um barco; esse apresenta as mesmas características de Lacú, mas em situação ainda mais grave, visto que parecia mais velho e, ao mesmo tempo, mais menino. E de uma maneira poética, Roa Bastos o descreve como um desses seres “[...] cinzas que passam pela vida como uma leve rajada anônima. Uma gota humana resvalando sobre o fio da faca” (ROA BASTOS, 2003, p. 96, tradução nossa).⁵⁶ As metáforas são uma constante na narrativa roabastiana, em alguns casos, como a anterior, beirando o lírico. Roa Bastos não abandona seu espírito poético, ainda que sua mão seja a de um contista/romancista, ainda mais com a presença do texto ausente ao propiciar infinitas linhas de contato. Principalmente esse primeiro trabalho, segundo Rubén Bareiro Saguier, é um livro portador de uma língua metafórica mesclada por odores, sons, sussurros no meio da vegetação, cheia de silêncios que produzem

⁵⁵ Texto original: “El hambre y las penúrias de cinco años de aventuras por las costas apenas habían conseguido demarcar en ese rostro de expresión todavía infantil, [...] su piel había envejecido más rápidamente que él” (ROA BASTOS, 2003, p. 95).

⁵⁶ Texto original: “[...] cenicientos que pasa por la vida como una leve ráfaga anónima. Una gota humana resvalando sobre el filo de un cuchillo” (ROA BASTOS, 2003).

atalhos e desvios. Logo se nota que não se trata de um labirinto com inúmeras possibilidades de caminhos que levam a uma única saída, e sim um universo de veredas com transfinitas saídas, ou seja, “Uma escritura, em suma, que está marcada pelos estratos subterrâneos do idioma indígena, em uma curva que vai desde as incorporações mais evidentes até os mais sutis e floreados recursos de integração linguística” (SAGUIER, 2006, p. 170-171, tradução nossa).⁵⁷

Roa Bastos consegue amalgamar o sentimento mais angustiante com um pequeno resquício de esperança. Utiliza as metáforas quase como uma materialização da dor, do desencanto; e, em contrapartida, um único alento brota entre o caos da desilusão, uma esperança descabida mantenedora da própria escritura, em virtude das desesperadoras circunstâncias resultantes. E isso se dá não apenas na metáfora no nível da palavra ou da frase, “[...] mas à referência do enunciado metafórico enquanto poder de ‘redescrever’ a realidade”, segundo palavras de Paul Ricoeur, em seu exaustivo estudo *A metáfora viva* (2000), o que permite essa transcendência; ainda que o texto poético não tenha a referência do real, surge a referência poética. Ainda de acordo com o autor de *A metáfora viva*, a evidência de sua amplitude se dá porque “A metáfora apresenta-se, então, como uma estratégia de discurso que, ao preservar e desenvolver a potência criadora de linguagem, preserva e desenvolve o poder heurístico desdobrado da ficção” (RICOEUR, 2000, p. 13); dobra sobre dobra dessa realidade referencial, mas pulsante.

Regressar é outra constante em Roa Bastos e frequentemente um retorno à morte. Os dois inocentes companheiros, desfalecidos pela dureza do retorno, logram manter uma atitude positiva a despeito de qualquer tribulação; estão sempre dispostos a ajudar aqueles que, como eles, estão subjugados, e o narrador onisciente descreve quão profundamente isso atinge os dois meninos no mais íntimo de suas jovens consciências e passa a pensar em como poderia ajudá-los. Mesmo sofrendo as mesmas injustiças, os jovens demonstram empatia por seus semelhantes e articulam um plano para matar a sede daqueles que estavam em condições sub-humanas. Os dois assumem o papel de resgatadores, sendo essa atitude destacada dentro do ambiente construído na narrativa em contraponto com as atrocidades do tempo de

⁵⁷ Texto original: “Una escritura, en suma, que está marcada por los estratos subterráneos del idioma indígena, en una curva que va de las incorporaciones más evidentes a lo más sutiles y alambicados recursos de integración lingüística” (SAGUIER, 2006, p. 170-171).

guerra. Isso acontece, em especial, quando tomam a decisão de seguir incansavelmente tirando água do rio para os prisioneiros, pois haviam atravessado as mais diversas formas de sofrimento. O retorno se converte em uma saga dolorosa e também em um período de profunda reflexão sobre as relações humanas degradadas pela guerra, mas da mesma maneira estavam determinados em não perder o que era mais nobre no ser humano, manter a esperança ainda que em situações adversas, uma condição que será vista em outras obras, como *Contravida* (1995).

O retorno pode ser considerado uma fração do exílio, a fração final, o extremo desejado pela maioria. Mas nesse espaço das primeiras narrativas robastianas a fração final é o retorno por um caminho doloroso; sem nenhuma conquista e privados não só do seu lugar, como também da própria vida e de seus entes queridos.

Assim, o final surpreendente do conto ecoa a “contravida”, ou seja, o retorno ao encontro da morte, cujo brilho resplandece com: “Disparem aqui covardes!!! Adeus, mamãe! Viva o Paraguai! Quando chegou o grito estrondoso de seu irmão, a descarga do pelotão se junta a sua última palavra. Por um instante ainda vê o peito desnudo de seu irmão” (ROA BASTOS, 2003, p. 104-105, tradução nossa).⁵⁸

Todo o calvário dos dois jovens, além da vida devotada do irmão de Lacú, resulta em uma cena de barbárie em que os três são executados publicamente. Os corpos são o retrato da condição dos homens que se negam a deixar de regressar, mesmo que isso implique a morte. Do mesmo modo, a escritura, como sugere Barthes, não depende simplesmente dos desejos das experiências ou do engajamento político do escritor, e sim do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua e, conseqüentemente, a escritura passa a transitar e se apropriar de algo, mesmo que seja a morte.

3.1.8 “Galopa en dos tiempos”

Em “Galopa en dos tempos” se encaixa a violência psicológica, pois a jovem e inocente Rosa se enreda a um homem experiente, mais velho e que, por um motivo não explicitado, lhe nega o desejo de ter um

⁵⁸ Texto original: “¡Disparen aqui covardes...!!! Adiós, mamá! Viva el Paraguay! Cuando llego el grito estentóreo de su Hermano, la descarga cerrada del pelotón se anuda a su última palabra. Por un instante todavía ve el pecho desnudo de su hermano” (ROA BASTOS, 2003, p. 104-105).

filho; por submissão, deixa-se levar pelo desejo de seu companheiro, ainda que tivesse “[...] que suportar que lhe saqueassem as entranhas para tirar-lhe o que mais desejava no mundo (ROA BASTOS, 2003, p. 112, tradução nossa).⁵⁹ Paralelamente a isso, seu companheiro é descrito como homem que domina as letras, por meio de suas crônicas sobre acontecimentos policiais; é admirado pela população por ser contundente e, devido a essa capacidade, chama a atenção também da classe política, que o convida a ser subsecretário de um ministério. Esse primeiro nível do texto pode ser levado, a princípio, às dicotomias tão exploradas nos textos roabastianos e também, como exposto anteriormente, à violência como pano de fundo de todos os contos. No entanto, outros planos também merecem atenção nessa narrativa, porque apresentam uma construção intrincada com inúmeros elementos que se tocam e são lançados para outras narrativas.

Quando se menciona o sucesso do cronista policial, diz-se que havia desenvolvido um “compêndio da ciência do crime”, o que é exemplificado com a seguinte frase: “O pior crime não é o que termina em assassinato. É possível destruir um ser vivo de muitas maneiras. O pior não é a morte. O pior crime é aquele ao qual a vítima sobrevive fisicamente” (ROA BASTOS, 2003, p. 111, tradução nossa).⁶⁰ O que diferenciava suas crônicas era justamente o fato de seus relatos terem um tom autobiográfico e, nesse caso, se referia a uma travessura infantil, mas ainda assim cruel; e são justamente essas características conjugadas que o distinguiam entre seu público. Essa frase vaticina o futuro do personagem dentro dessa irrealidade, criada de forma fragmentária por Roa Bastos, visto que o tempo da narrativa se centra em acontecimentos passionais – como seu primeiro encontro com Rosa e as discussões sobre o filho –, enquanto as questões sobre o exílio subjazem entre e por meio de outros argumentos. O tempo do exílio eclode silenciado e vomita um retorno em que o personagem evidentemente sofre o crime que o fez sobreviver fisicamente (o que era escritura no enredo do texto se torna realidade no próprio espaço textual); como uma sombra,⁶¹ não é reconhecido e não se reconhece, pois até seu sotaque não é o mesmo. “Era um estrangeiro, um desgarrado, um intruso” (ROA BASTOS,

⁵⁹ Texto original: “[...] tuvo que soportar que le saquearan las entrañas para despojarle de lo que más deseaba en el mundo” (ROA BASTOS, 2003, p. 112).

⁶⁰ Texto original: “El peor crimen no es el que termina en un asesinato. Se puede destruir a un ser vivo de muchas maneras. Lo peor no es la muerte. El peor crimen es aquel al que la víctima sobrevive físicamente” (ROA BASTOS, 2003, p. 111).

⁶¹ Sombras retornam do exílio em vários textos futuros, por exemplo, *Contravida* (1996).

2003, p. 111-112, tradução nossa),⁶² transformado não apenas por fora, mas por dentro.

Roa Bastos manobra sua escritura como um caleidoscópio desde suas primeiras narrativas, como se observa nesse conto, pois põe em relevo o já visível, o cotidiano, o recorrente. Entretanto, no corriqueiro brotam o invisível, o incomum, o periódico, como em uma linha de diversas rotas – histórica, literária, espiritual, artística – que estão sempre abertas para novas conexões, independentemente de tempo ou lugar, sem dizer, com isso, que não haja conexões com a realidade, por isso a necessidade de avançar para entender o que seria essa realidade, cujas linhas se conectam com outras dimensões e podem formar o nada em que se encontra o universo que abriga todas as possibilidades transfinitas, de maneira a produzir o lacrimejar diante de cada nova conexão, como em “Contar un cuento” (ROA BASTOS, 1991).

A cebola, rizoma puro, chega ao nada da realidade, da mesma maneira que um homem retorna em uma anistia geradora do lacrimejar realístico. E qual seria seu primeiro encontro, senão aquela mulher abandonada, também exilada de todos os seus sonhos e desejos, transformada em uma silhueta esquelética e indesejável? Essa seria a única e possível chance de encontrar algo perdido em um tempo não vivido. Entretanto, “todos os rostos são muitos rostos” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa)⁶³ no tempo silenciado e, por isso, difícil de serem reconhecidos. Por essa razão, as carícias mecânicas da mulher se assemelhavam à falta de desejo da sombra convertida em espectro, um vazio tão profundo que a escritura se converte de uma posição fixa, como vimos anteriormente, em escritura fria compatível com a realidade do enunciado.

E a última capa da cebola entrecruza os dois tempos desse galopar sem perspectiva de um devir e apenas com a penumbra do passado. Os dois exilados confrontam os corpos transformados e em acordo:

Esse homem e essa mulher deitados nessa cama,
dois seres fantasmais que nada tinham em comum
entre si, além de sua desgraça comum, tampouco
puderam resistir à herança de seu instinto, a seu
costume, a seu fatal destino parecido à gravidade.

⁶² Texto original: “Era un extranjero, un desarraigado, un intruso” (ROA BASTOS, 2003, p. 111-112).

⁶³ Texto original: “todo rostro son muchos rostros” (ROA BASTOS, 2003).

Sem dar-se conta, estiveram em seguida um no braço do outro. No entanto, seus corpos cansados e gastos se roçavam um contra o outro em uma inércia puramente animal, da qual qualquer vestígio de voluptuosidade havia desaparecido. (ROA BASTOS, 2003, p. 116, tradução nossa).⁶⁴

Assim, a escritura assume um papel petulante ante o tempo silenciado, porque, como o excerto anterior deixa evidente, o nada a que chegaram os seres, desterrados e animalizados em si mesmos, desvela, mais adiante, o primeiro galopar em conexão à linha do tempo emudecido e, ainda assim, com vínculo ao tempo anterior, quando em uma única frase “é meu filho” o primeiro tempo se sobrepõe ao segundo e produz “[...] por um instante brevíssimo o rosto de... Rosa [...]”. O brevíssimo instante havia voltado a durar 15 anos de um golpe, ao resplendor dessa faísca que se apagou entre os dedos do homem com uma sensação distante e indolor,⁶⁵ mas os dois galopares se tornam presentes e contaminam um ao outro, visto que o primeiro tinha a chama da juventude e o segundo se converte em uma sensação insípida e distante, tal qual a presente.

Isso demonstra como no silêncio do tempo e da própria escritura se produz o apagamento das sensações; e, sem dúvidas, esse resultado pode ser atribuído às experiências do exílio, porque o próprio Roa Bastos diz que o sofrimento do exílio não está apenas em ser expulso de sua terra e depende de cada um. E, como a realidade se torna realidade apenas depois de sua evaporação, a verdade do exílio também apresenta

[...] uma verdade e sua contraverdade: que o exílio é um fenômeno mais espiritual que físico, diferente em cada caso, que em qualquer circunstância se pode sofrer; que o sofrem, sobretudo, as pessoas muito sensíveis que agem

⁶⁴ Texto original: “Ese hombre y esa mujer acostados en un catre, dos seres fantasmales que anda tenían de común entre sí más que su común desgracia, tampoco pudieron abstraerse al puro atavismo del instinto, a su costumbre, a su fatal mandato parecido a la pesantez. Sin darse cuenta, estuvieron enseguida el uno en el brazo del otro. Sin embargo, sus cuerpos cansados y gastados se frotaban el uno contra el otro en una inercia menos que puramente animal, de la cual todo vestigio de voluptuosidad había desaparecido” (ROA BASTOS, 2003, p. 116).

⁶⁵ Texto original: “[...] por un instante brevísimo el rostro de... Rosa [...]. El instante brevísimo había vuelto a durar quince años de un golpe, al resplendor de esa cerilla que se apagó entre los dedos del hombre con una sensación indolora y lejana” (ROA BASTOS, 2003, p. 117).

com uma mescla de liberdade extrema e de medo, de coragem e ao mesmo tempo de desesperança. (ROA BASTOS apud SAGUIER, 2006, p. 128, tradução nossa).⁶⁶

E por isso a petulância da escritura entretece tempos e sensações, transbordando e arrancando todas as capas da cebola, deixando apenas o ardor desse processo que marca encontros e desencontros dos que são apagados por um estado de transparência, não havendo outro caminho, senão aquele que leva ao desaparecimento das ideias e dos sentimentos.

3.1.9 “El Karuguá”

Segundo Carmen Luna Sellés (1993), “El Karuguá” retrata a violência irracional como resultado da Guerra do Chaco, em que as marcas evidentes de uma guerra foram na verdade fomentadas por interesses capitalistas que resultaram no aniquilamento de milhares de paraguaios. Aparicio Ojeda carrega as similitudes de um ex-combatente que oprime os espoliados pela guerra ao intitular-se líder: “Eu não sou somente um salvador religioso, senão também um salvador político [...] trago a vocês a salvação, mas também trago o castigo” (ROA BASTOS, 2003, p. 126-127, tradução nossa).⁶⁷ Como na guerra, Ojeda assaltava, matava, saqueava, roubava gado e também usurpava os corpos pela dominação sexual. Além disso, subjugava seus seguidores a seu apetite sexual degradado, pois homens e mulheres eram seus escravos sexuais, conjugados a um grupo de virgens que eram trocadas assim que perdiam sua castidade, visto estarem sob o “toque de la gracia”, que apenas Aparicio Ojeda podia conferir. Uma comunidade inteira se encontrava indefesa diante de suas atrocidades.⁶⁸

⁶⁶ Texto original: “[...] una verdad y su contra-verdad: que el exilio es un fenómeno más espiritual que físico, distinto en cada caso, que se puede sufrir en cualquier circunstancia; que lo sufren, sobre todo, las personas muy sensibles que actúan con una mezcla de extrema libertad y de miedo, de coraje y al mismo tiempo de desesperanza” (ROA BASTOS apud SAGUIER, 2006, p. 128).

⁶⁷ Texto original: “Yo ko no soy solamente un salvador religioso sino también un salvador político. [...] traigo a usted la salvación pero también te traigo el castigo” (ROA BASTOS, 2003, p. 126-127).

⁶⁸ Devido a uma ocasião a que Mano Cruel expôs Aparicio Ojeda como homem sem poderes, ao colocar em sua cadeira vespas que o atacam, desmoralizando Ojeda em toda a comunidade, que passa a desconsiderá-lo, isso alimenta seu ódio e ele diz aplicar o castigo merecido à comunidade. Assim, temos uma das várias inter-relações de personagens na obra, chamadas por Carmen Luna Sellés de conexão entre realidades imaginárias e que, sem dúvida,

Mas novamente a violência aparece entretecida em outros pontos, tomando o lugar de pano de fundo. O personagem principal, Sergio Miscowsky, conhecido na comunidade antes afetada pelos ataques de Ojeda que culminaram no suicídio coletivo no lodoso Karuguá, se torna o único sobrevivente, visto não se sujeitar aos desejos do mestre. Fugiu da prisão com a ajuda da irmã, grávida de Ojeda. O mulato Zumé não teve a mesma sorte, pois não quis fugir; e, após sua liberação, fica evidente sua demência. Miscowsky passa a ser acusado pela comunidade de ser amante da irmã e pai da sobrinha e, assim, passa os anos velando a sobrinha Isabel Miscowsky, persistindo as acusações de incesto, principalmente devido ao encerramento a que submete a jovem, alimentando, assim, as histórias ligadas ao profeta Ojeda.

Até aqui foi apresentado um pequeno resumo do conto, mas o que mais se destaca e apresenta certo grau de ineditismo dentro dessa obra e que será repetidas vezes utilizado em outras são as vozes sobrepostas a um mesmo acontecimento e que denotam as várias faces, ou melhor, a diversidade de elementos caleidoscópicos utilizados na composição de um enredo. O narrador-personagem não vive o período de atuação de Ojeda e, tampouco, conhecia Sergio Miscowsky, tira suas conclusões acerca dos acontecimentos passados com base nas histórias contadas pela dona da pousada: vivente e sobrevivente dos acontecimentos, enquanto Sergio Miscowsky também tem a sua versão dos fatos, além das pessoas da comunidade, que fazem parte não só do enredo como do propagar dos acontecimentos, cada um a seu modo.

Todas essas conexões são apresentadas na escritura, mas advindas de uma linguagem também cheia de outras influências. Como já apontado anteriormente, a escritura tem sua passagem pela linguagem, como explicita Barthes (1971, p. 11): a “[...] escritura cuja função não é mais comunicar ou exprimir apenas, mas impor um além da linguagem, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma”. E esse relato evidencia o “além” da linguagem e um “partido”. Para delimitar essas esferas, faz-se necessário pontuar como a linguagem se transforma na escritura tomando a dimensão literária e deflagra uma resistência muitas vezes não possível na própria linguagem, sendo, como vemos, esferas também compostas por diferenças.

Primeiramente o narrador-personagem conhece o relato por meio

da dona de uma pousada, ou seja, reproduz um relato advindo da oralidade e mesclado por expressões do guarani⁶⁹ e pelo espanhol fora da norma, enquanto o narrador apresenta o espanhol normativo, quase em uma tradução do que ouve da “posadera”. O narrador tem papel significativo ao assinalar essas diferenças, quando diz que, “A partir desse momento, o relato se torna mais indeciso e confuso. Tratei de imaginar, a meu modo, a vida de Aparicio Ojeda, no Karuguá” (ROA BASTOS, 2003, p. 127, tradução nossa).⁷⁰ Devido a isso, a escritura faz uso das feições de um narrador que toma para si o direito de relatar de acordo com a sua própria mirada, ficando o que escapa desse narrador na entrelinha, no não dito, no silêncio da escritura, mas, sem dúvida alguma, grita no momento da leitura, cumprindo, assim, o papel transgressor que a escritura assume.

A dificuldade em compreender não se restringe à linguagem, e sim a um ambiente construído em torno da “posadera”, que refletia o próprio Karuguá: nauseabundo e fétido. O Karuguá se torna um personagem que influi em todos os seres de seu entorno, criando uma imagem de podridão e sujeira e, contraditoriamente, a partir dele surgindo um lugar santo, tendo em conta o sacrifício que ali foi realizado, sendo a jovem Isabel Miscowsky batizada nas águas negras do Karuguá, local em que seu pai regressou a Deus e retornou, segundo ele, para conversar com a sua filha. E novamente o narrador interfere no ambiente, pois ele imaginou

[...] a Isabel Miscowsky debaixo da lua inclinada espionando no lamaçal os olhos escuros de seu pai e confundindo-os com qualquer estrela que chegara a refletir-se no negro caldo brilhante. Imaginei-a envolta nos vapores nauseabundos como uma criatura espectral e ela caindo também em uma noite nessa tumba sem fundo. (ROA BASTOS, 2003, p. 131, tradução nossa).⁷¹

⁶⁹ Tal procedimento aparece em contos anteriores, ou melhor, aparece em todos os contos. No entanto, em “El Karuguá” subentende-se como se torna difícil a compreensão dessa mescla e, por esse motivo, se torna diferente dos outros relatos em que a língua guarani aparece incluída, mas sem nenhuma referência de interpretação no que se é dito.

⁷⁰ Texto original: “A partir dese momento, el relato se volvió más indeciso y confuso todavia. Traté de figurarme a mi modo la vida de Aparicio Ojeda, en el Karuguá” (ROA BASTOS, 2003, p. 127).

⁷¹ Texto original: “[...] a Isabel Miscowsky inclinada bajo la luna espionando en la ciénaga los ojos oscuros de su padre y confundiéndolos con cualquier estrella que llegara a reflejarse en el caldo negro brillante. La imaginé envuelta en los vapores nauseabundos como una criatura

Fica evidente como a voz do narrador se posiciona a respeito das pessoas daquele lugar e toma seu partido quando descreve o ambiente sepulcral. José Manuel Silvero (2014, p. 205, tradução nossa), em seu livro *Suciedad, cuerpo y civilización*, discorre sobre a sujeira simbólica e qual papel desempenha: “A sujeira não é somente passível de ‘contaminação’, também contém ‘em si’ razões para instalar mecanismos e dispositivos em prol de um eficaz exercício de estigmatização, exclusão e controle”.⁷² Dessa forma, esse ambiente pútrido ratifica os acontecimentos passados e desqualifica as crenças, ou seja, a escritura toma suas várias faces dentro de um mesmo texto, evidenciando os meandros que constituem uma realidade delirante, em virtude do mesmo sistema que estigmatiza, exclui e controla.

Sergio Miscowsky aparece como o “gringo”, suas características físicas – “sus ojillos azules” – demonstram sua ascendência; entretanto, sua linguagem se assemelha à da “posadera”. Como em uma traição, a escritura cria disfarces, um “gringo” que fala como nativo. Não obstante, mostra o outro lado, pois Sergio Miscowsky é o “[...] último e esquecido descendente de um técnico que o Marechal López havia contratado para o arsenal de Assunção, um pouco antes da Guerra da Tríplice Aliança” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa).⁷³ Em verdade, Sergio Miscowsky é paraguaio e carrega o peso de sua ancestralidade como um marco histórico tão traumático como a Guerra do Chaco e, de uma maneira ou de outra, se sobressai entre seus conterrâneos porque “Não era muito o que tinha, mas o seu arroz era o melhor da região” (ROA BASTOS, 2003, p. 120, tradução nossa).⁷⁴ E, diferente da família alemã de “Carpincheros”, que gozava de certa posição privilegiada, Sergio Miscowsky está integrado ao universo paraguaio, tendo em conta que, ao fim e ao cabo, mais que qualquer outro, era discípulo de Ojeda e deixa claro: “Sim, minha sobrinha Isabel é filha de Aparicio Ojeda, o enviado de Deus. Minha irmã morreu

espectral y cayéndose también ella una noche en esa tumba sin fondo” (ROA BASTOS, 2003, p. 131).

⁷² Texto original: “La suciedad no solamente es pasible de ‘contaminación’, también contiene ‘en sí’ razones para instalar mecanismos y dispositivos en pos de un eficaz ejercicio de estigmatización, exclusión y control” (SILVERO, 2014, p. 205).

⁷³ Texto original: “[...] último e ignorado descendente de un técnico que el mariscal López había contratado para el arsenal de Asunción, un poco antes de la guerra de la Triple Alianza” (ROA BASTOS, 2003).

⁷⁴ Texto original: “No era mucho lo que tenía, pero su arroz era el mejor de la región” (ROA BASTOS, 2003, p. 120).

amando-o. [...] Eu o odiava, mas depois vim aqui com sua filha de poucos meses, soube quem era ele, e eu também comecei a amar Aparicio Ojeda e a reverenciá-lo” (ROA BASTOS, 2003, p. 130, tradução nossa).⁷⁵ E, assim, torna-se guardião da filha do profeta. Então, lado a lado santidade e ambiente deteriorado se fundem com o mesmo objetivo de exclusão.

A linguagem oral é marcada no texto em uma tentativa de integrar os excluídos em um lugar vetado a eles, a escritura, o que rende a Roa Bastos inúmeras críticas e, em tempos futuros, será reconhecido pelo próprio escritor como sendo um recurso desnecessário e desaparecerá nas futuras obras. Entretanto, não deixa de ser fundamental na compreensão do desenvolvimento e da evolução da escritura roabastiana.

3.1.10 “Pirulí”

Jose Manuel Silvero (2009) salienta que, no âmbito da literatura paraguaia, a presença do pícaro⁷⁶ é uma constante e, entre os citados pelo filósofo, se encontra Pirulí, de Roa Bastos, o menino de rosto bonito e terrível submetido à ausência do pai, às privações e ao trabalho forçado e monótono em ambiente de violência. Encontra meios para sobrelevar as condições adversas por afrontá-las e, em casos mais extremos, por tomar a vingança como lugar de resposta. No entanto, a descrição do menino se dá de forma graciosa e poética, suavizando o retrato doloroso em que está incrustado, sem deixar de salientar seu lado matreiro:

[...] a carinha de furão de Pirulí é bonita e terrível. Suas extremidades têm as nervuras flexíveis das dormideiras. Por sua boca intratável, já começava a brotar um sorriso como um raio de sol sobre uma pedra seixo limpo e cobre de arroyo. Debaxo da pele escura, já está despertando também o diabinho. (ROA BASTOS, 2003, p.

⁷⁵ Texto original: “Sí; mi sobrinha Isabel es hija de Aparicio Ojeda, el enviado de Dios. Mi hermana murió amándolo. [...] Yo lo odiaba, pero depué que vine aquí con su hija de poco'mese, supe quién era él, y yo también empecé a querer Aparicio Ojeda y a venerarlo” (ROA BASTOS, 2003, p. 130).

⁷⁶ Em “Mano Cruel” foram traçadas algumas características do pícaro em relação ao personagem Críspulo.

134, tradução nossa).⁷⁷

Assim, a metáfora “talho de sol” irradia uma imagem de força e calor. Segundo o filósofo paraguaio Silvero (2009), o sorriso se transforma em vitória sobre o medo e, dessa maneira, consegue encontrar o lado débil do adversário e, com isso, pode se proteger das degradações a que está submetido. Justamente por isso passa Pirulí, que, em suas artimanhas picarescas, reage sem medo quando causa um acidente de grandes proporções, tendo sua coragem feroz e sorridente, herança paterna, que enfrentar

[...] esse grande monstro de ferro, de fogo e de rumor viajava o mistério, o desconhecido, o proibido, o que eles nunca conheceriam [...] viam caras humanas [...] como se desdenhassem deles, que tinham apenas a selva, seu pântano, seus insetos, sua esfarrapada e miserável liberdade em que estavam cativos. (ROA BASTOS, 2003, p. 136, tradução nossa).⁷⁸

Assim, junto a seus amigos, produz um acidente sem precedente com o trem cheio de passageiros ao colocar uma cobra gigantesca nos trilhos que leva o trem a descarrilar, ou seja, uma travessura fora de proporção para um jovem. No entanto, a condição subalterna gera uma força vingativa nos jovens, revelando essa condição de *nambréna* outra postura explicitada pelo mesmo filósofo, a *vyrésa*: uma indiferença, mas não a do dominador, e sim a do que sobrevive ao desprezo. E, com isso, o resultado se dá em um disfarce: o sorriso sonhador e vingativo (SILVERO, 2009), de modo que Carmen Luna Sellés (1993, p. 31, tradução nossa) descreve em outros termos que permitem fundamentar essa postura:

O menino Pirulí, protagonista desse relato, sente o

⁷⁷ Texto original: “[...] la carita de comadreja de Pirulí es hermosa y terrible. Sus extremidades tiene la flexible nerviosidad de las adormideras. Por su boca discolorida ya empieza a manar la sonrisa como un tajo de sol sobre un guijarro limpio y cobrizo de arroyo. Bajo la piel oscura ya está despertando también el diablito” (ROA BASTOS, 2003, p. 134).

⁷⁸ Texto original: “[...] ese gran monstruo de hierro, de fuego y de rumor viajaba el misterio lo desconocido, lo prohibido, lo que ellos nunca conocerían. [...] veían caras humanas [...] como si se burlaban de ellos que sólo tenían su selva, su estero, sus sabandijas, su desarrapada y miserable libertad en la que estaban cautivos” (ROA BASTOS, 2003, p. 136).

impulso de causar dano a seus semelhantes porque essa é a única saída que conhece e pode exercer para escapar do ambiente social que o restringe [...] sua violência não representa a maldade pela maldade, senão é a forma de rebelião contra o sistema que o oprime.⁷⁹

O que mais impacta nesse relato está no resultado da condição subalterna em um jovem de apenas 12 anos, provando, dessa maneira, o quão precocemente os jovens são afetados pela condição desprezível e geradora de postura de revanche, ainda que, em pequena proporção, em comparação com o sistema instituído. Por essa razão, o pícaro Pirulí, ainda que castigado por suas artimanhas, se mostra superior e líder, mentor e articulador entre seus semelhantes, ficando em evidência o quanto aquele que se encontra em situação de opressão cria reações adversas, e não apenas de submissão, mas também de reação. A grande questão perpassa a força do sistema, e não somente mostra que os “ninguneados” estejam aplastados. Há, sim, reações e é isso que mostra Pirulí. Aqui se dá o que pode ser chamado por muitos paraguaios de *puka*, ou seja, um som que rompe, anárquico e glorioso, demonstrando nesse sorriso uma vitória sobre o medo. Por essa razão, “Pirulí sorri com ar sonhador” (ROA BASTOS, 2003, p. 137, tradução nossa).⁸⁰

Entretanto, esse relato não termina com vantagem para o personagem principal e, como em uma constante, seu final não poderia ser mais trágico, pois sua picardia resulta surpreendente. A mãe se torna mais uma entre as inúmeras viúvas solitárias e responsáveis pelo sustento não só de sua família, e sim o esteio da própria nação, resultado das terríveis guerras e dos sistemas totalitários que roubaram do povo as chances de crescimento. Ao tratar das mulheres roabastianas, Custódio (2010, p. 3) descreve que

a mulher aparece em várias posições, desde uma mãe que lê a Bíblia em guarani no recôndito lar, até a uma jovem que se prostitui para sobreviver a

⁷⁹ Texto original: “El niño Pirulí, protagonista de ese relato, se siente impulsado a causar daño a sus semejantes porque esa es la única salida que conoce y puede ejercer para escapar del ambiente social que lo constriñe [...] su violencia no representa la maldad por la maldad, sino que es una forma de rebelión contra el sistema que le oprime, aunque en vez de estar dirigida hacia él es lanzada contra cualquier persona o grupo de personas que odia” (LUNA SELLES, 1993, p. 31).

⁸⁰ Texto original: “Pirulí sonrío soñadoramente” (ROA BASTOS, 2003, p. 137).

um grande amor e morre aos vinte anos. Todavia entre elas existem outras tantas que seria difícil enumerar os papéis desempenhados, mulheres que passaram por experiências únicas e cada uma a seu modo reagindo e se submetendo a outras tantas provas, levadas de um lugar a outro, de um país a outro, sendo marcadas a ferro e fogo ou mesmo a picadas de víboras para serem caladas em sua própria mudez.

Eleutéria carrega todas essas características de mulher sozinha, trabalhando até sua última gota de suor para sustentar o filho e imersa em sofrimento extremo. E busca saídas para a situação desoladora, mantendo ainda o “trapo floreado”, um sinal da existência de uma mulher por detrás de tanto sofrimento. Novamente, os detalhes que na linguagem são apenas sentidos na escritura tomam vivacidade e robustez.

E Pirulí, em mais uma de suas picardias, ousa desobedecer a sua mãe, pensando sair ileso. Quando ela retorna do duro trabalho, encontra seu filho com o braço preso ao moinho, o que causa em Eleutéria o desespero maior de sua vida, descrito de maneira assustadora:

O desespero de Eleutéria vai tomando matizes sombrios. Abrange o passado e o futuro sobre o fio daquele momento terrível. Vê seu filho aleijado para sempre. Se ajoelha diante dele e vai pear o braço ferido como algo sagrado. A pobre mulher treme todo o corpo. É uma folha trêmula pelo vendaval interior que destroça seus nervos. (ROA BASTOS, 2003, p. 138, tradução nossa).⁸¹

E, como em um relâmpago, Pirulí saca de dentro da blusa seu braço intacto, em mais uma picardia; entretanto, contra sua mãe, diz que não passou de uma brincadeira. Em um final surpreendente, digno de um grande contista, a mãe, “Cega, trêmula, ofegante, bruscamente transformada, [...] Levanta o garrote do solo e desferiu um grande golpe

⁸¹ Texto original: “La desesperación de Eleuteria va tomando matices sombríos. Abarca el pasado y el futuro sobre el filo del momento terrible. Ve a su hijo lisiado para siempre. Se arrodilla delante de él y va a tomar el brazo herido como algo sagrado. La pobre mujer tiembla en todo el cuerpo. Es una hoja estremecida por el vendaval interior que destroza sus nervios” (ROA BASTOS, 2003, p. 138).

sobre a cabeça de Pirulí, que cai sem um grito e fica inerte aos pés de Eleutéria” (ROA BASTOS, 2003, p. 138, tradução nossa).⁸² Assim terminam as picardias de um jovem que encontrava maneiras para dar volta às intempéries da vida e, diante de uma situação corriqueira, no seio de sua família, perde a vida em um golpe. Assim, a violência e as desgraças rondam um povo desprovido de qualquer esperança.

3.1.11 “Esos rostros oscuros”

Este conto do livro *El trueno entre las hojas* (1956) talvez seja um dos mais violentos em relação às mulheres, ainda que, em outros relatos, apareçam mulheres degradadas, humilhadas, extorquidas, mas nesse conto isso se dá em um grau mais elevado. E, sim, a construção da narrativa difere dos contos anteriores por não utilizar estratégias metafóricas que levam ao lirismo, mesmo em um cenário violento. Uma narrativa centrada nas artimanhas políticas e na qual, quase como uma tela de fundo, se desenvolve a personagem Amelia, que toma corpo paulatinamente, chegando a um final terrificante em virtude da impotência diante da violência cometida; uma questão subjacente se dá tendo em conta que a violência advém daqueles que também são objetos constantes de exploração e abusos.

As mulheres roabastianas normalmente são construídas de maneiras nada convencionais. Roa Bastos sempre traz à tona a posição feminina, ainda que não de maneira central, com exceção de *Madama Sui* (1996). Mas sempre a mulher presente perambula por entre os nós narrativos e enfrenta a realidade delirante do Paraguai, como Amanda Pedroso (2006, tradução nossa) esclarece:

Roa não se enganou como escritor: jamais cometeu o erro de criar personagens femininas em situações ideiais, a medida de seus desejos, senão recriadas da realidade, palavra a palavra. As mulheres, em sua obra, modelando ou sofrendo com os seus homens, depois os devolvem feitos de outra madeira. E, em suas personagens femininas, Roa apurou essa capacidade de soltá-los e colocá-los a andar, para voltar e refazer suas

⁸² Texto original: “Ciega, trémula, jadeante, bruscamente transformada, [...] Levanta el garrote del suelo y descarga un gran golpe sobre la cabeza de Pirulí, que cae sin un grito y queda inerte a los pies de Eleuteria” (ROA BASTOS, 2003, p. 138).

próprias histórias.⁸³

Quando se analisa a negra, de “Cigarrillos Máuser”, que seduz o jovem, ou mesmo Vaca Brava, do conto “El trueno entre las hojas”, apresentada como uma “mulher devoradora de homens”,⁸⁴ nota-se a postura que assume Roa Bastos em relação às mulheres por não encobrir e tampouco criticar a posição feminina em seus desvios ou posicionamento sexual, sendo apresentadas da mesma forma que os homens, ou seja, não utilizou subterfúgios ao tratar da mulher.

No entanto, a jovem Amelia, segundo Kathleen N. March (1991, p. 180, tradução nossa), filha do doutor em “Esos rostros oscuros”, era mais do que uma mulher com a sexualidade exacerbada, representava literal e simbolicamente “[...] o corpo de delito e também o espaço no qual se enfrentam esses grupos sociais, dos desejos e dos excessos, produtos dessas ideologias”.⁸⁵ Assim Roa Bastos não deixa passar nenhuma face da violência instituída. A forma como a jovem aparece descrita única e exclusivamente por outros personagens demonstra o lugar da mulher dentro desse sistema opressor e, especialmente, a mulher que foge dos parâmetros. E, ainda mais, quando sua presença reflete o próprio sistema e seu comportamento agride os dois lados da moeda, a circunstância ainda se complica, pois se encontra em um cruzamento.

O pai a retira de seu ambiente, visto não se enquadrar aos parâmetros familiares em virtude de uma visão equivocada, como se observa: “[...] não anda muito bem da cabeça. Tem umas coisas muito estranhas. Os médicos dizem que são transtornos do crescimento. Mas eu acredito que é somente cansaço mental, por causa do estudo, sabe? A menina lê muito. Quero que vá ao campo para descansar” (ROA BASTOS, 2003, p. 142, tradução nossa).⁸⁶ Ou seja, aqui se mostra a

⁸³ Texto original: “Roa no se engañó como escritor: jamás cometió el error de crear personajes femeninas en situaciones ideales, a la medida de sus deseos, sino recreadas de la realidad, palabra a palabra. Las mujeres, en su obra, modelando o sufriendo a sus hombres, los devuelven después hechos de otra madera. [...] Y en sus personajes femeninos, Roa ha perfeccionado esa capacidad de soltarlos y echarlos a andar, volver y rehacer sus propias historias” (PEDROSO, 2006).

⁸⁴ Texto original: “mujer devoradora de hombres” (ROA BASTOS, 2003, p. 197).

⁸⁵ Texto original: “[...] el cuerpo de delito y también el espacio en el cual se enfrentan los grupos sociales, los deseos y los excesos, productos de esas ideologías enfrentadas” (MARCH, 1991, p. 180).

⁸⁶ Texto original: “[...] no anda muy bien de la cabeza. Tiene unas cosas muy raras. Los médicos dicen que son transtornos del crecimiento. Pero yo creo que es solamente cansancio mental, por el estudio, ¿sabe? La chica lee mucho. Quieren que salga al campo, a descansar”

cultura instalada de que leitura⁸⁷ é algo desnecessário e, ainda por cima, traz problemas mentais. Esse é um problema histórico em virtude de políticas que visavam limitar o acesso à leitura, como descreve detalhadamente Lilibeth Zambrano (2010) na introdução deste trabalho.

Assim, a realidade delirante também priva a educação e a cultura de seu povo; e o resultado dessa política de restrição resulta em gerações manipuladas por um estado limitador e, conseqüentemente, se instala essa suspeita sobre os leitores. Nesse conto aparece um espaço ainda mais comprometido, pois Amelia sofre o preconceito do próprio meio por ser leitora e, além disso, apresenta um comportamento sexual que é observado pelos peões da fazenda em que está hospedada, resultando em um rebuliço entre os homens e culminando em sua morte quase que sacrificial por não se encaixar ao seu meio e ainda muito menos ao daqueles que eram subjugados pelo poder que ela representava: “la hija del doctor”. E completamente silenciada, como desde o princípio, Amelia desfalece entre as mãos de homens convertidos em animais irracionais, como observa o jovem Juancho:

A filha do Doutor estava ali, como morta. Nem sequer se dabatia. Nua e branca, se assemelhava a um peixe morto, mas ainda palpitante, parecido a uma mulher, e os peões iam trepando um a um, lutando, derrubando um ao outro para tomar parte na terrível labuta iniciada, lamúrias incessantes, movimentos espasmódicos, de ecos surdos, de suspiros guturais. (ROA BASTOS, 2003, p. 146, tradução nossa).⁸⁸

Desse modo, a escritura confluuiu para um estado entretecido pelos desmandos políticos, pela posição degradada da mulher diante de um estado opressor e pela animalização dos peões, resultando em um final trágico para aquela que reunia em si mesma as três esferas do

(ROA BASTOS, 2003, p. 142).

⁸⁷ Essa é uma questão desenvolvida ao longo dos trabalhos roabastianos em que a leitura e a escrita ocupam papéis fundamentais, principalmente ligados ao poder e, por outro lado, a luta contra esse mesmo poder, como será observado nas análises de *Contravida* (1995) e *Madama Sui* (1996).

⁸⁸ Texto original: “La hija del Doctor estaba allí, como muerta. Ya ni siquiera se debatía. Desnuda y blanca, semejaba un pescado muerto, pero todavía palpitante, parecido a una mujer, sobre la que iban trepando los peones uno a uno, luchando, derribándose uno a otro para tomar parte en la terrible faena comenzada, bullente de quejidos, de movimientos espasmódicos, de ecos surdos, de guturales suspiros” (ROA BASTOS, 2003, p. 146).

embate, mostrando como Roa Bastos constrói sua escritura com diversos matizes que proporcionam um espaço de discussão de um processo em que a violência aparece como pedra de toque.

3.1.12 “La rogativa”

O conto “La rogativa” é dividido em cinco minicapítulos. A personagem central, Poilú, assim como Amelia, de “Esos rostros oscuros”, é uma jovem que também traz em si representações que se tencionam. Como Carmen Luna Sellés esclarece, a violência surge em duas esferas: uma sobre a mão implacável do destino e a outra devido à influência do meio que impunha sofrimento em virtude do prolongado período de seca. Duas esferas incontroláveis ao ser, destino e seca, o que impossibilita o controle das próprias vidas e, assim, as reações são em grupo, tendo em vista que todas as adversidades atingem todos.

Mais uma vez, o gesto escritural que acompanhará toda a obra robastiana se apresenta nesse primeiro livro, ao utilizar elementos de contos anteriores em linhas de contato, como, por exemplo, “La rogativa” pode ser ligado a “El hojo de la muerte” pelos personagens, como a mulher e a filha de Timoteo Almada, protagonista desse conto que é tomado por ciclone em “La rogativa”. Esses são detalhes de uma escritura que se movimenta entre e no interior das narrativas e se expande para outras obras no decorrer das décadas.

As ligações estabelecidas no interior de *El trueno entre las hojas* são como uma previsão do processo que ocorrerá no decorrer do tempo, mesmo que muitas mudanças sejam realizadas, como, por exemplo, quando Roa Bastos deixa de inserir a língua guarani paulatinamente em seus textos. No entanto, a escritura caleidoscópica tem suas estruturas fundamentais estruturadas desde suas primeiras narrativas e, com o tempo, aprimora os elementos utilizados da mesma forma que sua postura de autor/escritor também toma direções diferentes, como já observado.

Poilú, inocente como a maioria dos jovens apresentados até o momento,⁸⁹ está exposta a uma condição de miséria absoluta, pois chega ao ponto de comer terra, assim como todas as crianças de Santa Clara, visto que, devido à falta de água que destruíra todas as fontes de

⁸⁹ Mesmo Pirulí, que, em suas travessuras, assume uma postura de vingança, nada mais é que um menino desprovido de todos os direitos e, com o seu *puka* (sorriso), afronta um mundo desigual e injusto, mas sempre com a sua inocência infantil.

subsistência, o que restava era a fé, a oração; e os que não aguentavam morriam (ROA BASTOS, 2003). Está estabelecida uma tensão evidente entre morte e vida em que as forças da primeira se impõem a cada momento, mostrando a resistência da segunda em combate, mesmo que “os mais apressados [fossem] morrendo”.⁹⁰ Nesse exemplo não há entrelinhas, não há silêncios, não há metáforas, não há lirismo, e sim um realismo devastador confirmando o já dito por Jean Franco: Roa Bastos escreve colado à realidade.

Mais real que o embate entre morte e vida, há somente a esperança de sobreviver a esse ocaso; e, nesse ponto, a narrativa apresenta os caminhos possíveis para afrontar a realidade devastadora. E o que mais do que a religiosidade, a fé e a credulidade para amenizar os males instituídos pelos homens e, nesse caso, pelo próprio “soberano”, que desce sobre eles uma seca assoladora? Assim, o líder espiritual organiza “la rogativa”, que traz “las ovejas más negras” de volta ao redil, pois “Todos queriam se colocar de bem com Deus no momento da prova” (ROA BASTOS, 2003, p. 148, tradução nossa).⁹¹ Dessa forma, “La rogativa” põe em contraponto a realidade dura de um povo destroçado pela guerra e os golpes da natureza em relação às crenças do povo confiante na força superior de um deus que necessita de rogos intensos e inquebrantáveis para que possa responder a necessidades de seus fiéis.

Poilú ocupa o espaço de redentora; no entanto, de uma maneira muito particular, tornar-se-á uma espécie de “bode expiatório”, visto que seu sacrifício libertará a todos do peso da seca, ou seja, a mudança está diretamente ligada à determinação da jovem. Isso também ocorrerá com Alicia, de “La tumba viva”, até certo ponto e com Isabel Miscowsky, de “El Karaguá”, de *El trueno entre las hojas*, o que coincide com o que prega Roa Bastos, em especial, nos últimos anos de sua vida em que levantou a bandeira de mudança por se dedicar aos jovens como meio de transformação.

A jovem Poilú se aproxima de um senhor idoso chamado Felipe, que lhe conta os mistérios que impedem a chuva de chegar, um deles é porque existe em tigre azul que bebeu toda a água (ROA BASTOS, 2003); e, quando o indaga acerca da existência de Deus, Felipe diz estar em contato direto com ele no cerro e lhe conta todos os segredos da

⁹⁰ Texto original: “más apurados se iban muriendo” (ROA BASTOS, 2003, p. 148).

⁹¹ Texto original: “Todos querían ponerse bien con Dios en el momento de la prueba” (ROA BASTOS, 2003, p. 148).

vida, naturalmente encantando a menina, que vive em busca de respostas, mesmo em sua condição limitada por diversos fatores.

Assim, Poilú não só irá se apresentar como redentora, como está em contato direto com um representante de Deus; e descobre que, para que o tigre devolva toda a água tragada, é necessário que nasça uma flor, a *yasy-moröti*.⁹² Por outro lado, a mãe de Poilú era uma das devotas na “rogativa”, o que deixa a jovem também em um cruzamento, assim como Amelia, de “Esos rostros oscuros”, por isso questiona, visto que as duas posturas diferentes, entre sua mãe e Felipe, deixam Poilú em dúvida sobre o valor de todas as rezas realizadas pela mãe. E o narrador esclarece que Poilú não conseguia entender: “Poilú não sabia o que pensar. Felipe e sua mãe lutavam na noz nebulosa que a hidrocefalia ainda não havia acabado de inundar” (ROA BASTOS, 2003, tradução nossa),⁹³ de modo a pontuar e esclarecer a condição da jovem, acometida por uma doença – a hidrocefalia – que limita o raciocínio. Mais adiante, assinala novamente que a mãe, ao proibir o contato da menina com Felipe, lhe disfero “um cascudo que ressoou preciso, raivoso, sonoro, na *enorme cabeza*”, deixando evidente a condição discapacitada da menina (ROA BASTOS, 2003, p. 150, grifo do autor, tradução nossa).⁹⁴

Roa Bastos estrutura esse esclarecimento na voz do narrador, não da mãe e muito menos de Felipe; demonstra a disputa para dominar o raciocínio limitado e revela a contradição que se instala entre a capacidade da jovem pela “inundação” da hidrocefalia e a fome, que limita seu corpo por conta da seca. São duas mortes: mente e corpo desolados. No entanto, ao saber que a flor começa a crescer, o rosto de Poilú toma outra dimensão: “Era a beleza de uma nuvem refletida no charco escuro. Em alguma parte do universo, Poilú nesse momento era bela como uma flor cuja absoluta perfeição residia no fato de não ser uma criação” (ROA BASTOS, 2003, p. 153, tradução nossa).⁹⁵ Agora a aparência de Poilú se assemelha à beleza da água sobre a terra que traz vida; no entanto, isso apenas se dá por meio de seu sacrifício ao cair na

⁹² Lua branca, identidade de Gretchen, de “Carpincheros”, que também aparecerá em “El trueno entre las hojas” (o conto) e em *Contravida* (1995).

⁹³ Texto original: “Poilú no sabía qué pensar. Felipe y su madre contendían en la nebulosa nuez que la hidrocefalia todavía no había acabado de inundar” (ROA BASTOS, 2003).

⁹⁴ Texto original: “un coscorrón que resonó neto, rabioso, sonoro, en la enorme cabeza” (ROA BASTOS, 2003, p. 150, grifo do autor).

⁹⁵ Texto original: “Era la belleza de una nube reflejada en un charco oscuro. En alguna parte del universo, Poilú en ese momento era hermosa como una flor cuya absoluta perfección residía en que era todavía increada” (ROA BASTOS, 2003, p. 153).

barranca do rio, que renascerá.

Como sacrifício, Poliú se apresenta e seu desaparecimento comove sua mãe e seus semelhantes, que passam a procurá-la. Nesse ponto a escritura toma novamente um papel de denúncia, em que o descaso pontua seu lugar: “A multidão que está em frente ao rancho de Anuncia é a mesma da procissão. Só falta o padre. Deve estar comendo seu frango. Também faltam o delegado e seus agentes. Andam atrás do pai de Poilú, querendo caçar a tiros” (ROA BASTOS, 2003, p. 154, tradução nossa).⁹⁶ Como aparece em “Borrador de un informe”, as instâncias públicas sempre estão em uma posição contrária às angústias das pessoas. Como indicado, provavelmente o pai de Poilú seja alguém que luta contra o poder estabelecido e, com isso, ela está privada da proteção do próprio pai. E, ainda pior, o líder religioso que deveria ser o oásis de esperança, ao menos é o que se espera dessa instituição, pouco se importa por causa de sua estabilidade e posição privilegiada e nada agrega a seus paroquianos, que vivem nas condições mais extremas.

Mas o sacrifício não fica restrito a Poliú e se estende a Felipe. Toda a comunidade o apedreja como responsável pela morte da menina. Como em um prenúncio da chuva que se aproxima, as pedras caem como um dilúvio sobre o homem, que ensina a jovem os caminhos para encontrar meios de chover e também é sacrificado.

Portanto, as atitudes das autoridades se estendem às pessoas, que hipocritamente, após assassinar Felipe sem motivos reais e sim com base em informações infundadas, seguem para a igreja em agradecimento pela chuva. Dessa forma, a narrativa reúne elementos que refletem a dura realidade, ainda que alguns estudiosos marquem que nesse caso “A violência se vê constantemente vencida pelo amor, e sobretudo, o amor puro como o das meninas (Poilú, Alicia)” (MARCH, 1991, p. 1830, tradução nossa).⁹⁷ Mas esse amor puro não apaga as esferas arbitrárias e, sobretudo, desonestas dos governantes e dos religiosos, que sempre se aproveitam de suas posições de prestígio sedimentando a violência e, com isso, preservando as tragédias coletivas e mantendo um sistema corrompido.

⁹⁶ Texto original: “La multitud que está frente al rancho de Anuncia es la misma de la rogativa. Sólo falta el cura. Debe estar comiendo su pollo. También faltan el comisario y los agentes. Andan detrás del padre de Poliú, queriendo cazar a tiros” (ROA BASTOS, 2003, p. 154).

⁹⁷ Texto original: “La violencia, más bien, se ve constantemente vencida por el amor, y sobre todo el amor puro como el de las niñas (Poilú, Alicia)” (MARCH, 1991, p. 1830).

3.1.13 “La gran solución”

O conto “La gran solución” incorpora em *El trueno entre las hojas* um elemento completamente diferente dos demais contos: o humor. Segundo Carmen Luna Sellés (1993, p. 30, tradução nossa), “[...] é uma sátira contra a burguesia paraguaia, que observava e criticava, graças a seu dinheiro e influências, os avanços da Guerra do Chaco tranqüilamente das suas casas, enquanto a classe camponesa lutava e morria”.⁹⁸ Claro está que a ironia faz parte da obra roabastiana; no entanto, em “La gran solución” fica evidente desde os primeiros parágrafos.

Liberato Farías é descrito pelo narrador de uma maneira graciosa, o bom homem que se compadece dos pobres soldados que marcham para a guerra, mas admira os tais soldados de um lugar seguro. Acalentava o sonho de ser um corajoso guerreiro: “Mas nada mais que sonhos. Que iria fazer! Era preciso morrer milhares para castigar a infame agressão, para recuperar as terras roubadas, para vingar a honra nacional” (ROA BASTOS, 2003, p. 158, tradução nossa),⁹⁹ roubado pela Guerra do Chaco, que, nesse caso, serve de pano de fundo da narrativa. E Liberato nada mais é que um homem fraco, sem presença de espírito para tomar decisões, que, por sua vez, são tomadas por sua esposa exemplar. Cesarina, mulher arguta e dedicada, impreterivelmente encontrava as soluções em todos os âmbitos, mesmo nos negócios do marido, visto ter “[...] uma finíssima intuição para tudo [...]. E procedia com tanta honradez e tato que Liberato nunca se dava conta do que se passava. Mostrava-lhe o caminho e, além disso, fazia-lhe crer que ele o havia encontrado” (ROA BASTOS, 2003, p. 158, tradução nossa),¹⁰⁰ colocando, assim, o marido no lugar de chefe familiar e ela no da sempre presente esposa fiel.

Quando se diz do humor em “La gran solución”, evidentemente não se trata de um humor gratuito, e sim de uma nova maneira de trazer à tona a violência da guerra e de assinalar a debilidade de uma burguesia

⁹⁸ Texto original: “[...] es una sátira contra la burguesía paraguaya que observaba y criticaba, gracias a su dinero e influencias, los avances de la Guerra del Chaco tranquilamente desde sus casas, mientras la clase campesina luchaba y moría” (LUNA SELLÉS, 1993, p. 30).

⁹⁹ Texto original: “Pero nada más que sueños. ¡Qué se iba hacer! Era preciso morir a miles para castigar la infame agresión, recuperar las tierras robadas, desagrarivar el honor nacional” (ROA BASTOS, 2003, p. 158).

¹⁰⁰ Texto original: “[...] una finísima intucción para todo. [...] Y procedía con tanto decoro y tacto que Liberato nunca se daba cuenta de que esto era así. Le mostraba el camino y, además, le hacía creer que él lo había encontrado” (ROA BASTOS, 2003, p. 158).

contaminada pelo preconceito, enquanto os camponeses enfrentavam a dura labuta nas frentes de batalha. Dessa forma, a narrativa deixa em evidência a hipocrisia dos ditos burgueses, quando criticam que os jovens não conseguiram pôr fim à guerra, evidenciando, assim, o não desejo de se alistarem. Liberato muda seu tom de admiração aos jovens valorosos que vão à guerra e passa a criticar ferozmente os incompetentes jovens que não venceram a guerra, “esses índios de porcaria”, ou seja, os bolivianos tão vítimas quanto os paraguaios. E, em sua posição privilegiada, começa a ser ameaçado entrando em um período de extrema preocupação, tendo em vista que, com o tempo, mais homens seriam convocados, até o dia em que chega sua situação e o transforma em um homem completamente descontrolado ou, como descreve o narrador de maneira irônica, “pobre Libé já está imbecilizado pelo medo”. E quem mais poderia libertar Liberato dessa situação se não a esposa: “Ela tinha que salvá-lo” (ROA BASTOS, 2003, p. 159-161, tradução nossa).

Sim, novamente a mulher aparece em um papel fundamental, como em outros contos. Cesarina elabora uma saída para o seu esposo não cumprir a convocação de guerra e, com isso, sua fidelidade começa a ser maculada. A saída elaborada por Cesarina está em tornar seu esposo inapto para a guerra, devido a isso contata um padeiro italiano que, sem demora, começa sua investida sobre a dedicada esposa. Salvatore impõe um preço: “Bene, bene. Ma io meto un precio. Tutte le cose tiene un precio: el pan que io vendo, l’acidente para que suo marito que no vuole partire a la guerra reste junto a la sua moglie, la moglie del marito que e mía desesperazione de hombre... Tute le cose” (ROA BASTOS, 2003, p. 163). Desse modo, Cesarina se vê acuada pela situação que ela mesma criou e, tendo em mente livrar o marido das agruras da guerra, cede, assim, à proposta do italiano para deixar Liberato inapto a servir seu país. E Salvatore dava a impressão de doutorar-se na ciência do garrote, cumprindo, assim, o seu acordo e como acréscimo golpeia ainda mais a cabeça de Liberato para que não vejam crescer os cornos. E, como pagamento desse favor incomensurável, transformará a vida morna de Cesarina em vento de fogo (ROA BASTOS, 2003).

Nesse conto não aparece o guarani, como na maioria dos casos, e isso se deve à população retratada; em contrapartida, surge um espanhol entremeado ao italiano dando o tom do estrangeiro sempre presente, denotando, dessa forma, o quanto a língua expressa não só a condição, como o lugar de onde se fala, representando um poder, ainda que

ínfimo, diante do cenário devastador da guerra. Por exemplo, em “Carpincheros” a família alemã era o centro da trama e também carregava em si o exílio, sofrendo as tristes consequências em virtude de sua filha encantar-se pelo autóctone, já o italiano terá êxito em seus objetivos de conquistador. Interessante notar que o humor se mescla não só para pontuar a burguesia paraguaia em sua condição cômoda de espectadores de uma guerra que tragava seus jovens em direção a todos os homens do país, como também põe em relevo questões morais e cotidianas.

O humor se constrói no triângulo amoroso: a debilidade do homem não só pelo medo da guerra, mas principalmente por sua posição frágil diante da própria vida, enquanto o papel de Cesarinae seria, segundo Juliana Terra Morosino (2014, p. 50),

[...] a personificação da política no Paraguai, que naquele período expressava superficialmente a manutenção do controle e da ordem e o apreço pelo moral e ético, mas que, no entanto, corroía por dentro seu próprio sistema com acordos bilaterais que puseram, como na Guerra do Chaco, a vida de seu povo em risco em troca de supostos benefícios econômicos e políticos.

Ainda que mostre as questões profundas da política paraguaia, Cesarina ridiculariza essa mesma política que necessita da mão estrangeira para resolver seus problemas internos e, com isso, mais uma vez, a sujeição e os resultados negativos são encarados como um resultado necessário à manutenção da lei e da ordem; e o Estado, sob o domínio externo, se mostra com a insígnia de um suposto poder. No entanto, aqui até mesmo o poder institucionalizado sofre o *nambréna*, porque estava sujeito a sistemas externos, enquanto os reais interesses paraguaios eram desconsiderados e apenas usados como instrumentos nas mãos de outro país; mostram-se como marionetes, ainda que, para “Liberato, uma vida de mentiras é mais valiosa que o risco de perdê-la; havia, para isso, os demais soldados da pátria” (MOROSINO, 2014, p. 50), demonstrando, assim, a postura de uma classe que se arrisca sempre, mas a seu favor, repetindo a postura institucionalizada.

Dessa forma, o humor, como mais um componente da escritura caleidoscópica, alcança desatar nós e evidenciar o quanto o homem paraguaio vive em uma realidade falaz; e, devido a essa condição histórica de guerras consecutivas, ditaduras intermináveis e um sistema

democrático débil, produz-se uma irrealidade que o distancia de seu verdadeiro caminho e, em uma situação de inconsciência, produz-se também um espaço que foi e continua sendo usado e abusado por interesses não apenas externos, como de grupos de dominação internos, que impedem a sociedade de desenvolver seu caminho de direito e, em consequência, buscam “a grande solução” para o seu próprio interesse, tendo em vista essa realidade que delira.

3.1.14 “El prisionero”

A violência, como demonstrado até agora, impera sem limites nem barreiras, sejam elas territoriais, físicas ou de sangue, o que se observa claramente em “El prisionero”, porque “[...] o ódio escreveu suas páginas mais atrozes. A luta de facções se degradou a uma bestial orgia de vinganças. O destino de famílias inteiras ficou selado pela cor da divisão partidária de pais ou de irmãos” (ROA BASTOS, 2013, p. 167, tradução nossa).¹⁰¹ Além do mais, esse conto mantém uma ligação muito forte com “El regreso” (analisado anteriormente), as duas narrativas apresentam jovens expostos a circunstâncias extremas: irmãos envolvidos com as questões políticas do Paraguai (os mais velhos, Victor Saldívar e Pedro, ativos em uma resistência popular; os mais novos, Hugo Saldívar e Lacú, jovens inocentes que precisam enfrentar sozinhos os horrores da guerra e, de formas distintas, participam na execução dos irmãos, como algoz o primeiro e como espectador o segundo).

A violência se conecta ao horror produzido em um jovem inexperiente, alimentado por livros e colégio, ao se defrontar com um velho camponês que resiste à tortura e não delata os guerrilheiros; e, em um estado de loucura, o homem morre torturado e cantando, sem dizer absolutamente nada. O cenário lúgubre corrobora o inverno penoso que cai sobre Hugo Saldívar, com os seus 18 anos, assim como sobre tantos outros que engrossavam as filas para apresentar-se para a guerra, diferentemente de “El regreso”, em que o ambiente foi caracterizado pela temporariedade dos lugares em que passava, sofrendo as atrocidades impostas por um país em guerra, enquanto aqui a dor do jovem se dá no campo de guerra ao perseguir camponeses e torturá-los,

¹⁰¹ Texto original: “[...] el ódio escribió sus páginas más atroces. La lucha de facciones degeneró en una bestial orgia de venganzas. El destino familias enteras quedó sellado por el color de la divisa partidaria de padre o de los hermanos” (ROA BASTOS, 2003, p. 167).

desatando-se, em um entrelaçar de circunstâncias, em um desfecho trágico e, novamente, conectando-se com a morte de seus irmãos heróis.

Hugo Saldívar, por ser menos experiente que Lacú, aparece como que incólume na cena de guerra, tanto o é que sua maior preocupação estava em se manter desperto, visto que o frio e a noite o deixavam sonolento, a ponto de não compreender as ordens de seu superior. Ao ficar encarregado de cuidar das armas e de um prisioneiro com a cabeça coberta, vê-se tomado pelo sono e pelo frio e, quase entre o sonho e a realidade, retoma sua família (mãe e irmão) em uma saudade intensa (ROA BASTOS, 2003). E o sono se transmuta de algo interior a uma força externa da própria natureza ao compungir seu ser desde várias instâncias, como o tempo, a violência, o cansaço que o subjuguava. E, em suas dúvidas e incertezas em relação a toda violência e sofrimento que tomam conta de si, surge a possibilidade de fuga, rechaçada imediatamente pela lembrança viva de seu irmão. Sobrevivente da Guerra do Chaco, Victor Saldívar, convertido em um homem cheio de esperança, de fé ao pregar a união para vencer o sistema injusto implantado, esperava o dia em que todos pudessem viver como amigos, de modo que plantou a semente da esperança no coração de seu irmão, que, mais que o fim da guerra, ansiava encontrá-lo.

Aqui surge uma inversão, tendo em vista que o personagem principal não se apresenta como um grande herói, salvador ou destemido. A narrativa apresenta o lado frágil e, invariavelmente, desprovido de qualquer proteção ou abrigo submetido às dores lancinantes da guerra. No entanto, a reação se conecta à força e, inconscientemente, se rebela tanto quanto o herói. Hugo dorme. Ainda que quase em transe transgrida uma ordem ao enterrar o homem sob sua custódia, é punido por si mesmo por enterrar o herói, seu próprio irmão.

E com a mesma dor intensa de Lacú ao ver seu irmão despedir-se da mãe e saldar o Paraguai sob uma rajada de metralhadora, Hugo Saldívar, de algum modo, se dá conta de se tratar de seu irmão, visto haver uma elipse de tempo como que poupando um momento de extrema desgraça que, inevitavelmente, leva à fuga enlouquecida de Hugo Saldívar, encontrado morto nas águas de um charco e com o rosto sem nenhum sinal de expressão humana (ROA BASTOS, 2003).

Essas aproximações evidenciam mais o trânsito e as conexões internas de *El trueno entre las hojas* que se estenderão a *Contravida* e, em certa medida, a *Madama Sui*, que estará conectada a *Contravida*, não em uma circularidade como afirmam, mas na multiplicidade de contatos transfinitos que produzem o rizoma, porque, “[...] em oposição ao

modelo centralizado, coagulado, desidratado e organizado, o rizoma se define como um agenciamento de alianças, sempre pelo meio, e em perpétuo devir” (LINS, 2012). Sim, o devir da tragédia, da dor, da desesperança, assim como Bareiro Saguier (2006) relata que as narrativas robastianas nunca são unívocas e sempre são complexas, nutrem-se de ambiguidades, as contradições têm papel fundamental, assim como o fluxo de consciência, e não apresentam maniqueísmo, por isso se multiplicam como os próprios movimentos da existência.

Ou seja, uma escritura em que os vários componentes se embrenham na “dança das palavras, viagem da língua na língua” (LINS, 2012), e se estendem aos universos frios e desolados das relações sociais desiguais e injustas. Entretanto, a multiplicação da existência trafega entre vida e morte, em confronto constante, e seus heróis são esqueléticos e desprovidos de instrumentos de reação, a não ser suas próprias ínfimas vidas, que tomam na escritura um corpo provido de energia e representatividade entre os componentes que alimentam a escritura caleidoscópica. Isso porque, para Roa Bastos, o texto era matéria viva sempre evoluindo, transformando-se sem complexos, assumindo suas debilidades e virtudes ao traçar um caminho desconhecido, sem um norte específico, o que, sem dúvida, propiciou a abertura de tantos outros caminhos entremeados.

3.1.15 “La tumba viva”

“La tumba viva” traz como protagonista uma menina filha de um fazendeiro com inúmeros empregados que perdem seus filhos para um monstro que transita no imaginário daquela população. Enquanto Francisco Morel pouco se importa com o destino dessas crianças, sua filha assume o papel de redentora, da mesma maneira que as meninas em “Carpincheros”, “La rogativa” e “El Karugúá”. No entanto, com uma particularidade interessante, Alicia Morel não faz parte da camada social desafortunada semelhante à de Poilú ou à de Isabel, e sim é filha de um fazendeiro, Don Francisco Morel, homem rude que trata seus empregados como escravos. A narrativa apresenta, logo na introdução, os componentes que se desenvolverão entre uma realidade e os elementos do mundo místico ligado às lendas guaranis. É um exemplo claro do trânsito, ou melhor, das linhas de contatos estabelecidas entre o universo ficcional e a realidade delirante de um país que oprime, castiga

e suga a seiva de vida, assim como a árvore *guapo'i*.¹⁰²

Essa árvore aparece na narrativa análoga a Don Francisco Morel, um espanhol autoritário que apresenta as características da árvore, que tragava tudo a sua volta, assim extorquia seus funcionários, tanto materialmente como emocionalmente, por simplesmente ignorar suas necessidades, com as suas atitudes simplesmente apagava a existência no processo de *nambréna* e, por sua vez, se torna exemplo para as ações inconsequentes e egoístas do filho Fulvio Morel. E, em consequência, sua atitude resultará em tragédia familiar na vigância invisível. Alicia Morel converter-se-á em redentora de crianças iguais a ela, por deter a fúria de um monstro que sequestrava e assassinava crianças.

As famílias desesperadas atribuíam os sumiços das crianças ao Yasy-Yateré.¹⁰³ No entanto, essas nunca voltavam até que Alicia Morel decide se sacrificar em prol das crianças desafortunadas. Seu pai, ao contrário, quando se vê diante do pedido de ajuda para tentar resolver o desaparecimento das primeiras três crianças, trata os pais com indiferença, acusando-os de falta de cuidado, trata-os como animais e expulsa-os, evidenciando a distância entre os camponeses e os imigrantes donos de terras, visto que preferia tê-los impotentes, esmagados e destroçados. Mas a indiferença de Don Francisco Morel converter-se-á em desespero, quando Alicia não é encontrada logo após a sesta. Uma contradição entre pai e filha se plasma, o pai não estava disposto a mover um dedo a favor das crianças e suas famílias e continuava por tratá-las como animais irracionais e, por consequência, seus filhos como menos-valia, completamente avesso a tentar resolver a triste sina daquelas pobres criaturas.

A menina Alicia tinha belos olhos azuis e um nome que se ligava a um mundo por que a literatura perpassava, assim como a fé e a religião. O narrador passa de primeira pessoa a um narrador onisciente e que esclarece que os passos de Alicia desapareceram justo no ponto em que surgiram as pegadas do monstro. E o pai, enlouquecido pela dor e

¹⁰² “Esta árvore normalmente germina em outra, pois suas sementes diminutas são espalhadas por pássaros. Com o crescimento lentamente vai tragando seu anfitrião com seus tentáculos vigorosos. Este comportamento de sobrevivência tem dado a ela vários nomes pejorativos, tais como: ‘Traga-palo’, ‘Asesino’, ‘Traicionero’, ‘Desagradecido’. É comum acontecer que suas sementes caiam em si mesmas, em virtude de seu tamanho gigantesco, e seu comportamento é o mesmo, tragando assim com o tempo o seu próprio hospedeiro.” (CUSTÓDIO, 2009, p. 69).

¹⁰³ “Yasy-Yateré, menino de dois a seis anos, que anda nu, cabelos loiros, gorro vermelho, carrega uma varinha de ouro, rapta crianças que estão longe dos pais na hora da sesta, brinca com elas e depois, deixa-as enroladas em cipós e a criança emudece.” (CUSTÓDIO, 2009, p. 72).

pelo desespero, se recorda de um livro – *Alice no País das Maravilhas* – que havia trazido de Assunção, o que denota a fantasia como realidade, visto que Alicia pensou ser possível vencer o monstro com a sua cruz de ouro, por ser sua fé superior à das pobres crianças, ou seja, Alicia vivia em um mundo permeado pela fantasia dos livros e das histórias contadas pelos camponeses, compadece-se e planeja uma forma de resolver o caso, isto é, a realidade delirante só encontra saída por meio da inocência infantil ou de um mundo mítico que responde aos ocasos de uma sociedade oprimida.

Desse modo, a escritura modela as várias instâncias entretecidas, por exemplo, o narrador em primeira pessoa do início do conto, no decorrer da narrativa, passa a um narrador onisciente. Em primeira pessoa, destaca seu olhar de um homem que era amigo de Fulvio Morel e desempenha um papel determinante, visto não se sujeitar a esconder os caprichos e a desfaçatez de Fulvio Morel e sua própria submissão, ou seja, aquela condição de *nambréna* exemplificada por Silvero, quando salienta que as pessoas desprezadas, mesmo quando se dispõem a empreender um projeto, se sentem desacreditadas e degradadas, ainda mais quando o companheiro autoritário desse narrador se apresenta rico, sensual, egoísta e as escravizava por completo. Isto é, a perspectiva se instaura desde um ambiente próximo e, até certo ponto, tendencioso, tendo em vista que se descobre que sua esposa foi uma jovem enganada e estuprada por Fulvio na noite precedente ao descobrimento do cadáver de Alicia. Dessa forma, esse narrador se detém ao lado mais nefasto e pernicioso de Fulvio (ROA BASTOS, 2003).

Na transição ao narrador onisciente a dor do pai toma destaque, posto ser um homem inalcançável, despótico e cruel, a ponto de surrar a ama de leite de Alicia quase até a morte, assim como outros serviçais, mas é derrotado por sua empáfia e arrogância, quando encontram um buraco e nele os restos mortais das oito crianças desaparecidas, colocando fim ao sofrimento dos pais e gerando a derrota e, principalmente, a impotência desse déspota (ROA BASTOS, 2003).

O narrador onisciente deixa pistas importantes, atesta a veracidade do narrador em primeira pessoa ao confirmar o mau caráter de Fulvio Morel, que, até certo ponto, participou do sumiço de sua irmã. Ao se divertir com o sofrimento do pai, quando se esconde em uma laranjeira e ouve o desespero do pai, sorri com o mesmo sorriso identificado nos planos que terminaram em estupro, demonstrando seu juízo de valor completamente egoísta e confirmando sua herança de parasita, como o guapo'i, que tragava e destruía, mesmo os que faziam

parte de seu entorno familiar. Mas paga todas as suas dívidas: com o seu amigo, com a jovem Hebe Corvalán, com o seu pai e, principalmente, com a sua irmã Alicia, pois não mais existia, era nada mais que uma triste lembrança, enquanto seus ossos se desintegravam em algum lugar da Guerra do Chaco, como que se redimindo de toda a sua maldade, ou seja, a guerra toma as rédeas em vingar todos os abusos cometidos por Fulvio Morel.

O narrador onisciente, do mesmo modo, confirma a crueldade de Francisco Morel, quando descreve sua angústia e deixa vir à tona como encarava os seus trabalhadores, nominando-os como escravos desgraçados, visto que até o momento o narrador em primeira pessoa descrevia Don Francisco em seu *status* de latifundiário e insensível ao sofrimento; no entanto, utilizava termos como “camponeses”, “trabalhadores”, conferindo um pouco de dignidade aos indefesos trabalhadores. A mudança de narrador desvela a realidade narrativa, visto expor a crueldade de Don Francisco em seu último grau, como realmente encarava seus empregados e o quão desumano era, mas também o trágico resultado de sua arrogância se aproxima a uma vingança contra os seus atos cruéis, como se a tragédia pessoal o humanizasse.

No entanto, o narrador segue descrevendo o ser mítico e humano ao mesmo tempo que assassinava as crianças, um monstro com enormes dedos que se assemelhava a um enorme quadrúpede. E o assemelha a Don Francisco quando os dois se enfrentam; não havia maneira de distinguir entre o monstro e o perverso ser humano, muito menos saber quem havia vencido esse embate mortal, ou seja, os dois seres perversos tiveram o mesmo fim: um pelo sacrifício de Alicia e outro por vingar a morte de Alicia, libertando a contragosto todos (ROA BASTOS, 2003).

Nesse conto não há nenhuma referência a outro, a não ser o cenário rural e a violência por meio da exploração humana, igualmente se observam as várias capas e sobrecapas que envolvem a narrativa, formando um cenário intrincado e sobreposto, como nas imagens de um caleidoscópio, com inúmeras cores e formas, aqui sempre em tons cinza. E os vários personagens se entrelaçam criando uma simetria complexa de relações e tempo, ou seja, a escritura constrói uma estética da violência, mas de um modo distinto de outros contos desse universo, visto que, ao final, todos são punidos por suas perversões e transgressões e somente o sorriso da menina Alicia Morel subsiste a esse enfrentamento que resultou em liberdade, apesar de todas as consequências adversas. Assim, a redentora logra vencer os “monstros”

da opressão de sua comunidade (ROA BASTOS, 2003).

3.1.16 “El trueno entre las hojas”

O conto “El trueno entre las hojas” encerra o que será o início de uma obra dedicada a compartilhar os conflitos: entre línguas (o espanhol e o guarani), todo o universo cultural advindo desse embate, assim como o contexto histórico paraguaio atingido por uma sucessão de sistemas equivocados que privilegiaram uma fatia pequena da população, já desgastada pela exploração colonial, de modo que a “ilha rodeada de terra” se torna a grande protagonista dessa obra. É um dos contos mais difundidos que apresentam um texto com tom de tragédia anunciada com matizes poéticos que passam a transformar a dor em liberdade. Aquele que não enxerga, Solano Rojas, por haver lutado por uma coletividade também passa a ser os olhos desse grupo que, até certo, ponto foi liberto da exploração a que estava submetido. Também vem à baila a religiosidade, diferente de outros textos, pois o protagonista assume a posição de um libertador ou um cristo, estando, de fato, do lado dos necessitados e não como parte do grupo de exploradores. A música, que palpita desde a introdução do conto até seu final, estabelece a esperança de tempos melhores.

Em um único texto contempla, ou melhor, abre várias rotas para vislumbrar as vicissitudes desse grande protagonista. E o conto final leva o mesmo nome da coleção, “El trueno entre las hojas”, sendo, para muitos investigadores, o fechamento de um ciclo que se inicia com “Carpincheros”, tendo em vista as respostas a algumas questões em aberto no primeiro conto. E também é uma estruturação cíclica análoga à epígrafe¹⁰⁴ do livro, ao adiantar o tema principal dos contos: a violência humana retratada em uma comunidade. Entretanto, essa afirmação só pode ser considerada acertada a partir de uma análise fixada única e exclusivamente neste livro, pois, ao se lançar a análise para outras narrativas, a circularidade se rompe e se abrem inúmeras

¹⁰⁴ “El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno.” (ARENAS, 2000). Lenda em que a explicação mítico-poética da origem da fúria, ou seja, a violência humana que se apresenta de forma encadeada e cíclica em comparação ao trovão que ruge no céu, cai na terra e esta, por sua vez, também ruge ao reproduzir o som do trovão, em um jogo que implica os opostos. O som produzido pelo trovão é o que gera a violência em tudo o que toca, desde a terra até chegar ao ser humano, que vai para a terra e assim encerra o ciclo com o som do trono na terra, o que não aproxima os dois opostos: céu e terra.

conexões, que, por sua vez, se lançam para além da própria obra de maneira transfinita.

Solano Rojas é a personificação do transfinito também dentro da narrativa; ao tomar vários caminhos, cria sempre um novo matiz e, com isso, abre outras tantas conexões, a começar por seu nome, como destacado por Aldair Lucas Carvalho, o nome Solano Rojas antecipa sua postura: Solano remete a Francisco Solano Lopes, ditador da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), morto no Cerro Corá e que, segundo consta, havia ficado cego¹⁰⁵ em mãos de um brasileiro; portanto, um mártir e defensor da pátria. Já Rojas advém de “rojo”, vermelho, que alude diretamente ao sangue derramado por Cristo, o Messias, aquele aprovado por Deus para resgatar a humanidade dos sofrimentos impostos pelo pecado original. É uma junção perfeita: um político, mártir e lutador justaposto ao maior símbolo cristão de sacrifício propiciatório (CARVALHO, 2011).

O personagem central simboliza o homem simples a superar sua condição subalterna e se transformar em líder de uma rebelião, cujos resultados afetam positivamente gerações, mesmo à custa da própria visão, carregando, dessa forma, um nome que se refere à nação e, ao mesmo tempo, a um resgatador. E essa combinação se lança a um resultado que não tem um fim em si mesmo, sempre mais além, pois na entrelinha se evidencia a necessidade do sacrifício para se lograr o coletivo, como evidenciado na voz do narrador, que diz que a luta não havia sido perdida, pois Solano Rojas não via, mas sentia a vitória e o próprio engenho, era a prova viva, enquanto o mais importante se solidificava, as relações fraternais davam um novo propósito para o futuro. Assim, na escritura se plasma o que, de muito longe, se vê na realidade que delira.

A personalidade de Solano Rojas passa a ser construída desde sua adolescência, quando presencia Esteban Blanco, um insurgente, em sua luta e morte, mas a rebeldia de Esteban, sim, deixa marcas profundas em Solano Rojas, despertando sua liderança natural porque “[...] Era talvez o mais esperto e voluntarioso de todos. Palpava a realidade e distinguia

¹⁰⁵ Aldair Lucas Carvalho ainda acrescenta um ponto interessante que pode, sem dúvida, ser aplicado a Solano Rojas em sua posição de resgatador: “Sua cegueira lembra [...] O Sansão bíblico do livro de Juízes da Bíblia Sagrada, que também teve seus olhos furados, tornando-se um prisioneiro a mãos dos filisteus, e adotando uma medida nada racional, a fazer ruir sob suas forças um palácio com mais de três mil pessoas, ou seja, tomou uma atitude radical para que os seus pudessem ver dias melhores, encurtou seus dias para que seu povo pudesse alongar os seus” (CARVALHO, 2011, p. 57).

intuitivamente seus perigos” (ROA BASTOS, 2003, p. 200, tradução nossa).¹⁰⁶ Em seguida, alia-se a Gabriel, um trabalhador que recrutava e treinava grevistas, deixando a Solano Rojas as responsabilidades de organização, diante de inúmeras situações de abuso, violência e arbitrariedades. A violência passa a ser sentida não apenas nas descrições das sessões de tortura, e sim na construção dos parágrafos, que tomam o tom da dor da injustiça, clamando e exigindo um resgatador, em especial quando um novo dono de engenho impõe um tratamento ainda mais cruel aos empregados, o que leva a uma cena semelhante ao sacrifício de Jesus Cristo. Atado a uma estaca ironicamente chamada de “buen amigo”, ou seja, um tronco sacrificial por que passavam todos os que ousassem desrespeitar ou simplesmente passar pelo caminho do Buye-Rojo, o novo dono de engenho, o americano Harry Way, está estabelecido o enfrentamento entre Solano Rojas, o resgatador, o messias, com o estrangeiro dominador.

Solano sofre sua primeira tortura, iniciando assim seu papel de resgatador. Os capangas apostaram que Solano Rojas resistiria no máximo 40 chibatadas,¹⁰⁷ no entanto, mesmo com as costas banhadas pelo sangue, mantinha-se mudo, como se silêncio fosse a própria resistência e resiste assim até 110 chibatadas. Pendurado ao “bom amigo”, ficou até seus companheiros “caçadores de capivaras” libertarem-no – outra aproximação ao Cristo, que sempre esteve com os desamparados, os pobres, os doentes e todos os esquecidos pela sociedade romana, da mesma forma que os “caçadores de capivara”, pessoas que também viviam à margem da sociedade paraguaia e ansiavam por uma mudança. E, devido a isso, sobrevive para cumprir sua função de resgatador, assim como o Cristo, que entrega sua vida para resgatar pecadores, enquanto Solano resgata trabalhadores de um sistema colonialista escravocrata. Entretanto, não se trata apenas de um resgate para um prêmio celestial depois de muito sofrimento, mas de uma mudança concreta na vida de seus companheiros. Sobrevive a todo o mal e a si mesmo, pois a música de seu acordeom permanece na memória daquele povo, mesmo depois de sua morte.

Todas as questões até aqui assinaladas e muitas outras possíveis ecoam na voz de um narrador atuante em manejar as frestas que

¹⁰⁶ Texto original: “[...] Era tal vez el más despierto y voluntarioso de todos. Palpaba la realidad y entrevía intuitivamente sus peligros” (ROA BASTOS, 2003, p. 200).

¹⁰⁷ Lembrando as 40 chibatadas, menos uma, infligidas pelos judeus nos relatos bíblicos. Um exemplo é o apóstolo cristão Paulo, no livro de *Segundo aos Coríntios*.

emanam da escritura e do mesmo modo reverberam, segundo o que Graciela Ravetti (2013) formula, ao coadunar vínculos trabalhistas e a atuação política e social com a escrita literária, por meio de um método próprio de Roa Bastos que consiste em reduzir as complexidades locais e acrescentar um objetivo ideológico, presente em Solano Rojas e nesse hábil narrador. Além disso, a pesquisadora ainda salienta dois aspectos da literatura: a anomalia e a vontade de intervenção; esses conduzem a novos procedimentos que, muitas vezes, fazem parte de uma tradição; entretanto, exigem o quebrar, o romper e o negar e, principalmente, o abrir novos caminhos futuros.

A pesquisadora Ravetti (2013) segue sua análise indicando três planos dentro da narrativa de “El trueno entre las hojas” que, sem dúvida, são observados em outros textos roabastianos, fazendo parte, assim, da construção de novos pontos de contato com outras narrativas que abrangem as futuras obras, são eles: a) o plano conceitual, b) a referência metafórica e c) o plano gestual. O primeiro destaca o quanto a violência produz graus inimagináveis de danos físicos, econômicos, psicológicos e éticos; o segundo, o cenário rural do Paraguai mutilado pelo colonialismo e pelo capitalismo sem qualquer chance de defesa; e o último completa a carência e a perda.

E assim Roa Bastos paulatinamente desenvolve uma visão particular e universal de seu personagem principal, a ilha rodeada de terra, e “El trueno entre las hojas”¹⁰⁸ encerra e inicia ao mesmo tempo o que o Gordo, de “Contar un cuento”, chamou de cebola e Gilles Deleuze e Félix Guattari descrevem como rizoma, por meio de conexões, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante e mapa. E, com isso, a escritura caleidoscópica se instaura.

3.1.17 *El trueno entre las hojas* como rizoma

Roa Bastos escreveu *El trueno entre las hojas* em seu primeiro exílio. Ao entender de seu amigo e crítico Ruben Bareiro Saguier (2006), foi uma maldição que Roa Bastos soube transformar em bênçãos, não só para ele, como o impacto positivo produzido no país e, em especial, nos jovens. Mesmo que não tenha sido uma unanimidade,

¹⁰⁸ Evidentemente não cotejando “Lucha hasta el alba”, conto escrito na infância e exaustivamente considerado o embrião de *Yo el supremo*, além das inúmeras relações com a obra narrativa posterior. Também sua obra poética abandonada após o exílio, mas que deixou marcas profundas em sua escritura.

causou mudanças na visão lançada sobre o Paraguai. Uma das críticas citadas por Bareiro Saguier veio de seu compatriota Hugo Rodríguez Alcalá, que desferiu seus dardos acadêmicos de maneira ferina, ao denominar a escritura robastiana em *El trueno entre las hojas* como maniqueísta, esquerdista, com falta de urbanidade e boas maneiras, como se a literatura exigisse um comportamento educado e subserviente. No entanto, essas narrativas, ao contrário do que pensa o crítico, se centram nos homens simples que passam por tortura todos os dias, aqueles subjugados, escarnecidos, desterrados, enterrados e, novamente como Bareiro Saguier acrescenta, não vencidos.

A análise realizada até o momento sobre os 17 contos que compõem o livro inaugural de Roa Bastos desvela algumas questões que poderão ser utilizadas para compor a escritura caleidoscópica para além da poética e da ética das variações e mostrar como essas estão intimamente ligadas às duas obras: *Contravida* e *Madama Sui*.

Roa Bastos tem uma perspectiva bastante particular sob a qual se autodenomina compilador das transfinitas possibilidades que maneja em seu ato escritural e constrói, com isso, uma relação própria com a sua escritura, porque na verdade “O sujeito que é tomado pela tarefa literária de escrever não tem nada para sustentar sua experiência. Ele só é escritor quando escreve. Seu talento se materializa na obra. Nesse ato, talento, inspiração e obra são concomitantes, coexistentes” (ALMEIDA, 2009). Roa Bastos tem consciência dessa falta de sustentação que o persegue em toda a sua obra; no entanto, nesse momento de coexistência “ato, talento, inspiração”, vários fatores tomam corpo, como, por exemplo, sua existência exilada, o texto ausente em consonância com a multiplicidade advinda de um universo transfinito.

E, quando se constata que Roa Bastos se encontrava exilado em um porão de uma editora, tomado dessa “tarefa literária de escrever” em embate com a sua existência exilada, sendo o ir e o sair constituintes desse ser e, nesse momento de “ser escritor”, sem absolutamente nada que sustentasse sua posição, dá-se, de acordo com Deleuze e Guattari (2000), um rizoma que nasce da árvore mesma. Sim, é possível de algo enraizado profundamente fazer rizoma, ou seja, a partir de condições completamente adversas ou extremamente solidificadas como raízes, podem recomeçar a brotar rizomas, visto que o rizoma atua por desejos, por ímpetos, não só internos, como externos; e, dessa forma, as linhas de fuga juntamente às rupturas a-significantes ficam evidentes na escritura caleidoscópica.

E, por isso, em nenhum dos contos de Roa Bastos se encontra

uma narrativa que seja exclusiva em seus temas, recursos estilísticos que se enquadrem em um molde ou paradigma. Como escritor, conectou-se a todas as possíveis multiplicidades que reverberaram em sua escritura, porque o escritor atua em concomitância com todos esses componentes que constituem o movimento de ir e sair no caso robastiano imposto; e, assim, sua existência exilada se conecta ao seu ato escritural. Um exemplo que Deleuze e Guattari dão em *Mil Platôs* (2000) permite uma análise mais apurada dessa questão. Os escritores dizem que um crocodilo não reproduz um tronco de árvore, ainda que alguns se enganem, assim como a Pantera Cor de Rosa não copia, não imita, não reproduz nada, e sim pinta um mundo cor-de-rosa em que ela mesma se torna imperceptível, se torna a-significante, ou seja, rompe com outro mundo e utiliza, assim, uma linha de fuga. Roa Bastos, tampouco, cria uma violência copiada simplesmente da realidade, mas ele mesmo está engendrado na violência e no exílio que emanam de sua existência. Se fosse um resultado cor-de-rosa, melhor seria, mas isso não se dá.

Por essas razões, ocorre a possibilidade de observar em cada conto as múltiplas saídas e entradas que se tocam e partem a um novo horizonte, deixando, na maioria das vezes, uma ponta de esperança ainda que ínfima em virtude das tragédias e de uma realidade que delira, por isso vale salientar alguns desses pontos de lançamento.

Tentativas de rupturas aparecem em “Carpincheros”, em uma narrativa poética, mas nada inocente. Ocorre um rompimento com a violência espiritual, buscando nas escrituras sagradas uma tentativa de intertexto produzindo relações transfinitas, em “El viejo señor Obispo”. Em “Mano Cruel”, o pícaro cria sua resistência diante da opressão que movimenta as ações, criando espaço ao qual era negado. O lugar da escritura aparece como estratégia de poder, em “Audiência privada”. A memória e a imaginação surgem criando espaços de lembrança de um lugar de fuga, em “La excavación”. As experiências familiares socavam um espaço como uma pequena raiz tentando brotar, em “Cigarrillos Máuser”. O retorno é tomado como um caminho inexorável para a morte, em “Regreso”. A vida diária é quebrada pelo exílio e pelo silêncio de vidas desencontradas, em “Galopa en dos tempos”. Encontram-se sobreposições de tempos e vozes inaudíveis e, ao mesmo tempo, rumorejantes, em “El Karuguá”. O sorriso se transforma em arma de reação vingativa e descomedida em uma tragédia familiar, no jovem “Pirulf”. A leitura é tida estigma da loucura que resulta em animalização e violência sexual sem precedente, em “Esos rostros oscuros”. A hipocrisia da religião aparece em oposição ao misticismo

em contaminação vertical, em “La rogativa”. O humor empregado como crítico de uma sociedade burguesa contaminada pelo cinismo, em “La gran solución”. A juventude aparece em seu desabrochar diante do horror e da tragédia, em “El prisionero”. A redenção ocorre por meio de um inocente e como instrumento de vingança ao descaso, em “La tumba viva”. E, em um fim inicial, o resgatador messiânico demonstra objetivos terrenos, em “El trueno entre las hojas”.

Desse modo, a escritura caleidoscópica começa a tomar forma em cada elemento utilizado, porque se faz “[...] rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com direções rompidas” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 19). E o que se constata nessas narrativas são características que fundamentam as múltiplas entradas e saídas de uma escritura que pinta seu mundo não de rosa, como a pantera, e sim de tons cinzentos e aspecto soturno advindos das diversas raízes da violência. Como árvore, a violência expande suas raízes e galhos, mas, segundo Deleuze e Guattari (2000, p. 19), há “[...] estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas” e, na escritura de Roa Bastos, forma rizoma e variados planos como “[...] um galho de árvore ou uma divisão de raiz (que) podem recomeçar a brotar em rizoma”. Assim, a própria violência como raiz gera rizoma, quando Pirulí reage violentamente contra os representantes de seus opressores ou quando o monstro de “La tumba viva” sequestra a filha do espanhol cruel e implacável, ou seja, saídas de profundas raízes violentas se transformam em novas perspectivas, visto que o próprio mundo não é fixo, e sim está em constante movimento.

Portanto, em *El trueno entre las hojas* ficam abertas as linhas de fuga, a multiplicidade, as rupturas a-significantes e os mapas que constituem os elementos que seguem rizoma, os quais permitem a conexão desses contos com os demais textos, construindo novas saídas transfinitas, como será explanado a seguir.

3.2 CALEIDOSCÓPIO RIZOMÁTICO

Escrevemos o Anti-Édipo a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuimos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

No processo de investigação da escritura roabastiana, surgem infinitas perspectivas sobre sua escritura, a dualidade sempre aparece como uma das características básicas de sua escritura, por exemplo, nascer/morrer, homem/Deus, culpa/ambiguidade, o gemelar são recorrentes, sendo os temas e as estratégias os mais diversos. Enquanto a dualidade nasceria de uma fissura encontrada principalmente no Paraguai, tendo em vista ser o único país em todo o continente onde duas línguas coabitam e, assim sendo, o bilinguismo paraguaio está presente em várias vertentes das manifestações da escritura roabastiana, a polifonia pode ser detectada em diversos pontos, o que colabora, conseqüentemente, com a tão propalada poética e estética das variações, que, ao final, pode ser considerada a metadiegesse, os duplos narradores, os “autores” fingidos, como se, a partir dessas duplicidades, a escritura roabastiana se multiplicasse ao infinito.

Algumas relações transtextuais podem ser consideradas, desde a intertextualidade, o paratextual, a metatextualidade, a arquiteitualidade e a hipertextualidade, fixando-se, especialmente, na intersecção dessas categorias. Com essas apresentações, sem dúvida, se identifica que as estratégias linguísticas são consideradas para o entendimento da

construção textual de Roa Bastos.

3.2.1 El tablón de algarrobo – biblioteca laboratório

No livro *Estética del plágio y crítica de la cultura em “Yo el supremo”* (2009), Nora Esperanza Bouvet, numa investigação minuciosa e pontual, disseca *Yo el supremo*, desde a forma de elaboração com que Roa Bastos prepara um verdadeiro laboratório ou, como alcunha Bouvet, “La biblioteca del tablón de algarrobo”, até um projeto que critica as relações políticas da cultura.

O que se destaca nessas observações é “La biblioteca del tablón de algarrobo”, um espaço físico específico para a criação de sua obra mestra. Uma tábua de três metros de comprimento com 50 cm de largura apoiada sobre duas mesinhas de cabeceira que servia de apoio para todos os textos que foram compilados para a construção de *Yo el supremo*. Esses, por sua vez, foram divididos pela investigadora em quatro seções: a) historiografia, antropologia e literatura paraguaia; b) teoria e crítica estruturalista e pós-estruturalista francesa; c) textos literários estudados pelos estruturalistas; e d) clássicos lidos na biblioteca de seu tio Monsenhor Hermenegildo Roa, entre outros que se encontram, como enciclopédias, dicionários mitológicos, literatura latino-americana, espanhola e universal, textos de linguística e política, além de enciclopédias médicas (BOUVET, 2009).

Apropriado chamar esse espaço físico, essa mesa improvisada, de “biblioteca laboratório”, tendo em consideração que laboratório remete a criação, experimentos, acertos, possibilidades testadas, descobertas, erros, inovações, treinamentos, ensaios, exercícios, simulações e, habitualmente, está ligado a ciências e, poucas vezes, ou melhor, raramente se associa laboratório ao fazer literário. E por que “biblioteca laboratório”? Simples, os materiais trabalhados são os livros que compõem uma biblioteca, enquanto os experimentos se dão com base nessa biblioteca contida no “tablón de algarrobo”.¹⁰⁹ Após todas as pesquisas, testes e aprofundamentos, o resultado: uma das maiores obras literárias nascidas na América Latina e que marca a evolução do romance. Composto em um espaço textual de convergência, transita no tempo, visto integrar cerca de seis tempos diferentes, como salienta Josefina Plá (1976), combinados entre si em velocidades diferentes, em

¹⁰⁹ Tablón: tábua. Algarrobo: Árvore mediterrânea sempre verde, da família das Fabaceae (Leguminosae), com folhas persistentes, flores roxas.

um espaço também múltiplo, de modo que nessa contextura nova, resultado dos desdobramentos, se encontra um dos ineditismos da obra, da mesma maneira ao evidenciar três versões de um mesmo feito, o que também ocorre em “Borrador de un informe”, mas com duas versões de um único olhar, enquanto em *Yo el Supremo* se trata de um plano que enfrenta a história escrita ou falada por outros e apenas um personagem, o Eu, que se desdobra em um Ele, que, por força desse enfrentamento, aparece um Tu. Na interpelação desses planos, a linguagem, os vocábulos, as repetições, as antíteses, as emoções chegam perto do delírio.

Desse arrebatamento, o autor ou escritor escreve e ponto final. Não obstante, as quatro seções dessa “biblioteca laboratório” dizem o necessário para entender algumas estratégias literárias robastianas, por serem constituídas em um tempo de efervescência em que Roa Bastos está imerso em grandes discussões sobre sua atualidade, visto estar na grande Buenos Aires, devoradora dos franceses, e em tudo de novo que o Velho Mundo produzia. Um laboratório. As mais diversas e possíveis matérias para serem combinadas e recombinadas, buscando ínfimos detalhes, nas vírgulas de historiadores, em suas formas equivocadas de escritura e de visão da história paraguaia, nas formas de política, da filosofia, da literatura e seus teóricos, coincidindo para, em seguida, negar a posição assimilada; lançando sempre à frente uma nova possibilidade, ainda que essa provenha de uma sombra discreta, mas presente e atuante (BOUVET, 2009).

Assim, mesmo fazendo parte de uma reviravolta escritural, Roa Bastos se aferra a sua forma de ver a sua produção literária. Em *Aventuras y desventuras de un compilador*, assume sua posição como “artesão”, chegando a ponto de propor a um de seus editores no lançamento de uma de suas obras que o seu nome não figurasse como autor – afinal, o autor havia morrido ou sido assassinado –, o que evidentemente não foi atendido em função de todas as leis de mercado e direitos autorais. Mas, mesmo nos paratextos, Roa Bastos leva seus leitores a uma leitura crítica, a forma da escrita do título é feita em letras manuscritas, remetendo ao ato artesanal. Segundo Bouvet (2009), desde a capa há uma proposta de criar uma chave de leitura, até os desenhos que foram instruídos por ele têm um objetivo: questionar a propriedade privada da escritura e a figura do autor proprietário.

Ao criar uma lógica quase metafísica, Roa Bastos, desde essa “miscelânea”, chega ao resultado e ao alcance de *Yo el supremo*, ao partir das experiências da história paraguaia, infelizmente não só,

também brasileira, chilena, argentina, uruguaia, venezuelana, descreve ou pinta um tempo(s), com inúmeras nuances, formando diferentes imagens e descrições que nos contam, em uma mistura de dor e esperança, a desgraça de pessoas sob a mão dura do poder ao tentar destruir a existência, *nambréna*. No entanto, essa dor e esperança se transubstanciam em coragem, audácia, destemor. Não é possível afirmar que o desenho formado em sua obra esteja plasmado unicamente no Paraguai, ou seja, somente nesse lugar, lembremos que o que há é não-lugar, ainda que sua obra fale especificamente das condições desse país. A *nambréna* tão enraizada e, até certo ponto, institucionalizada socialmente permite o desprezo e a indiferença, em contrapartida do mesmo modo que a *vyrésa*, ou seja, os ignorados mas não destruídos completamente, porque, em um último alento, se levantam, em uma atitude interior de reação (silêncio) não percebida mas efetiva, por isso não se pode fixar o lugar ou o tempo. Além do mais, observa-se um grupo ainda maior, mesmo que a cor da pele, a língua, o país e a religião sejam outros ou até mesmo muito diferentes, mas com pontos de proximidade, cujos membros estão conectados em um estado de apagamento estabelecido pelo poder, nesse caso, instituído desde o século XVI com a colonização.

Por essa razão, não se pode atribuir a composição do “tablón de algarrobo” como algo simplesmente físico ou organizacional, e sim denota a disposição de percorrer esses tempos e espaços tão intrincados e relacionados entre si, em um movimento constante nos mais diversos pontos da linha do tempo, ao transitar por outras questões não apenas temporais, espaciais, como também as relacionadas ao ser submetido à imposição de *nambréna*.

A literatura local se converte em ponto de partida, pois não se chega ao universal sem ser local, ainda que o contrário também possa ser verdadeiro. No real movimento da existência exilada, em que o motor propulsor se coloca em ação pelas inquietudes e pelas interrogações, Roa Bastos se transforma e transforma, passa e repassa, cria, recria e destrói, dando-se não em uma ordem fixa e imutável, porque, sem dúvida, seu compromisso estava calcado em um projeto amplo que envolvia muito mais que literatura, os elementos de sua “biblioteca laboratório” são provas dessa perspectiva abrangente e, devido a isso, Luna Sellés (1992) salienta que existe em Roa Bastos um desejo de transmitir um compromisso com a realidade paraguaia e, ainda mais, com o homem que se universaliza nessa realidade complexa.

Falar em realidade em Roa Bastos também se torna outro desafio,

pois essa complexidade envolve a realidade humana, como é possível observar em um de seus contos, “Contar un cuento”, em *El baldío* (1966), que já coloca em xeque como se conforma realmente a realidade, quando questiona o porquê desse falar tanto em realidade, o corriqueiro reflexo das inseguranças e das incertezas, em que as pessoas querem cheirar, ver, tocar a própria solidão. Mas o que, de fato, se pode afirmar ser realidade, senão a sua própria inexistência diante do envenenamento do mundo, repleto de palavras originadas com estigma de uma cultura oral, portadora de resistência, mas também, em número superior, de derrotas incontáveis, gerando, assim, exigências encontradas no caminho da existência exilada, um “vazio de uma textualidade ausente” com marcas profundas que passam a figurar tanto na estrutura discursiva como na narrativa.

3.2.2 Do germe ao rizoma

Esta visão crítica do mundo se dá antes mesmo da constituição da “biblioteca laboratório” e seu êxito em *Yo el supremo*; encontra-se uma elaboração desde suas primeiras letras, demonstrando que tais inquietudes fazem parte de seu gesto escritural. Claro está que houve inúmeras mudanças no decorrer do tempo. Ao ler o livro de contos *El trueno entre las hojas* e pensar em *Yo el supremo*, observa-se a distância significativa, ainda assim são estruturados vários pontos de contato, mesmo nessas primeiras letras. Saúl Sosnowski diz que “Lucha hasta el alba” é o germe de *Yo el supremo*. Ao pensar em *El trueno entre las hojas*, esse “germe” se multiplicou infinitamente, sendo apontadas por inúmeros críticos como grandes inovações em relação aos primeiros textos, mas mesmo assim temos uma unidade múltipla,¹¹⁰ ainda que

¹¹⁰ Essa multiplicidade faz lembrar uma passagem muito significativa de *Rayuela*, de Julio Cortázar, que, sem dúvida, leva a pensar em como se dá uma tessitura. Entretanto, também cria a imagem de como o múltiplo pode ser construído sem necessariamente ter um início ou uma raiz, mas que, sim, transpassa de um lado a outro, criando caminhos e abandonando outros, enquanto estes são reencaminhados a novas possibilidades, ainda que esses fios sejam tecidos em um único ambiente. Portanto, “[...] era raro hacerse la araña yendo de un lado al otro con los hilos, de la cama a la puerta, del lavatorio al ropero, tendiendo cada vez cinco o seis hilos y retrocediendo con mucho cuidado para no pisar los rulemanes. Al final iba a quedar acorralado entre la ventana, un lado del escritorio (colocado en la ochava de la pared, a la derecha) y la cama (pegada a la pared de la izquierda). Entre la puerta y la última línea se tendían sucesivamente los hilos anunciadores (del picaporte a la silla inclinada, del picaporte al cenicero del vermut Martini puesto en el borde del lavatorio, y del picaporte a un cajón del ropero, lleno de libros y papeles, sostenido apenas por el borde), las palanganas acuosas en forma de dos líneas defensivas irregulares, pero orientadas en general de la pared a la izquierda

pareça paradoxal, porque “[...] um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”, como nos diz Deleuze e Guattari (2000, p. 10). Assim sendo, sua unidade está, até certo ponto, em plena fricção com o que passa com o Paraguai, devido ao dito anteriormente, não se trata de “privilégio” paraguaio, e sim de todo um continente que compartilha similitudes e diferenças gritantes; entretanto, as semelhanças conformam o lado mais duro enfrentado por todos. Desse modo, Roa Bastos (2010, p. 21, tradução nossa) analisa as circunstâncias da seguinte maneira:

Não há olhar sobre o Paraguai, em efeito, que não ofereça essa estranha sensação de irrealidade. Entre nossas coletividades americanas submetidas à dominação, apesar de sua propagada condição de república, nenhuma se depara em suas vicissitudes e traços de uma fábula desgraçada, cujas imagens mais incríveis são, precisamente, os fatos de sua própria realidade que delira como um moribundo e nos lança ao rosto rajadas de sua grande história.¹¹¹

Dessa maneira, o real está sempre envolvido por um velo sob o tempo que transcorre, resultando nessa irrealidade devido às mãos do poder que geram violência, perpetuando a dominação e reforçando, ainda mais, a conjuntura de submissão das classes dominadas, convertendo a realidade em irrealidade devido aos delírios das vicissitudes praticamente institucionalizadas. Roa Bastos encontra nessa irrealidade a multiplicidade, resultando em movimento que encontra estratégias pelas quais pode deixar jorrar essa variedade própria de vários tempos. Por essa razão, não há maneira de fugir do que analisam Deleuze e Guattari, ao tratarem do termo “multiplicidade” associado ao

a la de la derecha, o sea desde el lavatorio al ropero la primera línea, y de los pies de la cama a las patas del escritorio la segunda línea. Quedaba apenas un metro libre entre la última serie de palanganas acuosas, sobre la cual se tendían múltiples hilos, y la pared donde se abría la ventana sobre el patio” (CORTÁZAR, 2004, p. 431-432).

¹¹¹ Texto original: “No hay mirada sobre el Paraguay, en efecto, que no ofrezca esta extraña sensación de irrealidad. Entre nuestras colectividades americanas sometidas a dominación, a pesar de su pregonada condición de repúblicas, ninguna como ésta depara en sus vicisitudes los rasgos de una fábula aciaga cuyas imágenes más increíbles son, precisamente, los hechos de su propia realidad que “delira como un moribundo y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia” (ROA BASTOS, 2010, p. 21).

princípio de rizoma. Os autores tratam do livro, o primeiro seria o livro-raiz, que tem, em si, a carga clássica e moralizante de refletir sobre uma natureza, um algo a mais que está e não logra, pois as raízes, ainda que brotem, requerem sempre um outro – Uno –, não há sustentação em si mesmo, ainda que se encontre a circularidade, essa não compreende a multiplicidade e não se desvencilha do binarismo autoritário. Aqui se dá um momento que permite pensar o texto roabastiano, porque, ainda que se instaure a realidade que delira, Roa Bastos em sua escritura não está preso a esse uno ou a essa circularidade e binarismo, o texto, ausente por si só, apresenta um universo transfinito que abarca outras tantas multiplicidades que não se encerram em um binarismo, ainda que esses apresentem-se em seu bojo, muitas vezes inserido em um ciclo estonteante e convulsivo em que diferentes tempos e espaços se entrelaçam e partem para um mais além. Como já observado em *El trueno entre las hojas*, as sobreposições de tempos, a memória como tempo presente e as vozes deslocadas no tempo e no espaço tendo na violência o fio condutor reiteram a impossibilidade de qualquer tipo de binarismo, apresentando-se em *Contravida* e *Madama Sui* ainda mais efetivas (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

Outra forma seria o sistema radícula/fasciculada, a raiz aborta ou a ponta seca, devido a esse processo outras raízes passam a se conectar, mas qual a novidade? Nenhuma, pois a raiz segue sendo o sustentáculo como passado ou como futuro, aí está o bom e velho binarismo, pois a unidade se coloca como ambivalência ou sobre determinação, que geram os lados opostos da mesma moeda. Em seguida, os autores começam a tratar da multiplicidade como elemento constituinte do rizoma, cuja distinção está justamente em formas e conexões diversas, sem necessitar de um Uno ou uma árvore-mãe que o sustente, e sim da ramificação não linear que propicia o aparecimento de bulbos e tubérculos, através de seis princípios que estabelecem atributos ao rizoma.

Os dois primeiros princípios seriam as conexões e a heterogeneidade. O primeiro propicia ligação com todo e qualquer outro ponto dessa trama. Importante salientar que não se trata de uma ordem, enquanto a segunda não se encerra em si mesma, e sim dos mais diversos tipos de conhecimento, como no exemplo dado das cadeias semióticas, das organizações de poder, das ocorrências que remetem às artes, aqui se incluem as sensibilidades humanas e a linguagem, que não seria universal, pois na verdade se dá na heterogeneidade, a língua se dá por meio de seu domínio e em multiplicidade do poder, gerando, assim,

o que os autores chamam de bulbo. As comunidades em que estão inseridas essas multiplicidades e, de forma não rígida, se espalham e marcam esses caminhos, muitas vezes tortuosos. Devido a isso, o rizoma em movimento chega ao descentramento sobre distintas dimensões e registros, nesse ponto, como veremos mais adiante, a poética e a ética das variações não podem ser encaixadas apenas em um dualismo bom/mau, oral/escrito, como estamos habituados a ver, para não dizer cansados, mas estão para além do que o próprio Roa Bastos previa (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

O terceiro princípio, a multiplicidade na superfície, pode apresentar um decalque, mas quando a multiplicidade, ao não apresentar sujeito nem objeto, e sim o que seriam as determinações, as grandezas, as dimensões, apenas cresce. Caso haja uma mudança de natureza, essa transformação abre novas conexões que não podem estar com o mesmo tamanho ou seguir sempre em uma mesma direção, mas cresce e sai das rotas preestabelecidas.

Por essa razão, ao pensar em múltiplo, a tendência seria direcionar aos passos matemáticos, em que o multiplicar traz embutido o somar, novamente em um movimento binário do mesmo elemento, não mais se encerrando esse múltiplo em somar e se repetir, mas se proliferando, espalhando, propagando, divulgando, espalhando, conquistando, transmitindo, irradiando, lançando, disseminando, transmitindo, derramando, transbordando, desenvolvendo, aumentando, intensificando, progredindo, prosperando, medrando, aumentando, manifestando. Esse transfinito acontece em virtude das combinações que formam a multiplicidade, conjugando-se em tramas diversas, não apenas na conexão como na natureza, que obrigatoriamente se converte em outra.

O quarto princípio que sustenta o rizoma seria a ruptura a-significante, ou seja, a possibilidade de ruptura em qualquer lugar, as estruturas consideradas essências podem ser rompidas porque, no rizoma, a ligação pode ser restabelecida em qualquer outro ponto, sem que essa seja prejudicada. Dessa forma, podemos ver que os dualismos são diluídos, não temos mais dois lados fixos e interligados em oposições, mas uma cadeia que, de homogênea, passa a heterogênea.

Pensar Roa Bastos apenas como dualidades que se opõem seria maniqueísta, visto que, sim, as rupturas são possíveis como ponto de partida e conexão a outro “universo” não necessariamente oposto ou diretamente análogo, senão oblíquos, perpendiculares, paralelos, sinuosos, tangenciais. A partir dessas outras cadeias, solidificam-se os

bulbos e, ainda que traços possam ser identificados, não são os mesmos ou os seus opostos simplesmente.

Por último, os estudiosos planteiam a ideia de mapa, visto que o rizoma faz mapa, não decalque, porque este apenas reproduz algo já pronto e determinado, enquanto o mapa

[...] é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21).

Essa abertura permite o transfinito roabastiano, que “[...] nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 12), ou mesmo as já existentes, que podem lançar-se de forma performática, criando aberturas em qualquer estado. Ao tratar os jogos literários utilizados por Roa Bastos, a investigadora Bouvet (2009) diz não serem apenas recursos, senão um meio pelo qual podem afrontar as histórias dominantes e mentirosas ao esconder fontes de acordo com os seus interesses de entrecruzar a mentira quando falam a verdade e a verdade quando falam a mentira. E, de maneira minuciosa, ridiculariza os procedimentos historiográficos, principalmente pelo fato de estabelecerem bases apenas por meio das fontes documentais, sem buscar o contexto, e questionarem as invenções e o uso de acronismos, simetrias e metáforas como meio de não sair do senso comum e, até mesmo, os descuidos na escritura dos textos como erros ortográficos, o que permitiu linhas de contato.

Como visto anteriormente, há a possibilidade de qualquer linha ser tocada, formando em si a própria rota, histórica, literária, espiritual, artística, que estão sempre abertas para novas conexões, independentemente de tempo ou lugar, sem dizer, com isso, que não haja uma conexão com a realidade porque o que se espera, segundo o protagonista de “Contar un cuento”, está no sentir; e a realidade seria o que realmente não existe, o que não está na superfície, e sim por debaixo do que se aparenta, onde justamente se tocam outras dimensões

sobrepostas, como na metáfora da cebola do mesmo conto: o que há entre as capas da cebola é apenas seu ardor, que desperta esse universo que abriga todas as possibilidades transfinitas, de maneira a produzir o lacrimejar diante de cada nova conexão (ROA BASTOS, 1991).

3.2.3 Rizoma e o caleidoscópio

Ao se tratar de Roa Bastos, limitações não se aplicam. Assim sendo, deve-se pensar que essa posição, muitas vezes crítica e ácida, perpassa todos os seus textos, criando um *modus operandi*, ou seja, uma prática “rizomática”, e que esta, por sua vez, causa em seus leitores as múltiplas possibilidades, como descreve Milagros Ezquerros (1992), para quem o texto só se corporifica em cada leitura, de fato, porque não é único, mas se multiplica do mesmo modo da tradição oral, que se repete com pequenas mudanças dependendo das circunstâncias a que está inserido. E isso se dá porque as narrações de Roa Bastos querem renascer infindáveis vezes para fugir assim do estatismo da morte.

Assim sendo, os leitores também atuam com os seus repertórios particulares. Por essa razão, o caleidoscópio pode ser considerado como meio de propagação dessa prática. Além disso, pode ser uma metáfora de sua escritura, pois não há rigidez nas imagens que produz e, tampouco, os elementos são fixos. Em verdade, esses elementos são variáveis e podem gerar múltiplas imagens, assim como a escritura de Roa Bastos, sempre aberta para o devir, sem deixar as experiências passadas como algo obsoleto, e sim como mais elementos para esses novos olhares. A palavra “caleidoscópio” apareceu de um estudo de ótica, especificamente a reflexão, com o físico David Brewster, por volta de 1815. A palavra foi composta a partir do grego “kalós”, que significa “belo”, mais “eidos”, “imagem”, e “escopiós”, “ver, olhar”. Em si mesma, já carrega uma composição heterogênea, visto ser formada por um verbo, um adjetivo e um substantivo, criando uma teia, uma multiplicidade, mas o interessante desse instrumento está na possibilidade de transformação que se dá nas mãos daquele que o maneja, não sendo fixo e muito menos rígido.

Segundo o cientista brasileiro Sérgio Mascarenhas (2002), “Movimentando-se o tubo, os pequenos vidros se movem e a imagem muda dinamicamente sempre mantendo a simetria obrigatória [...]. Também pequenas batidas no tubo produzem uma dança de imagens pela movimentação [...]”; trata-se de um objeto que, ainda que sua estrutura se apresente rígida a ângulos de 45° a 60° e a espelhos

posicionados fixamente, o que se reflete são imagens mutáveis a cada movimento, criando combinações infinitas e aleatórias que, por si mesmas, criam novas imagens das mais variadas formas, mas tudo associado a uma ação, a um movimento produzido por um agente externo. Ou seja, não temos um binarismo, ainda que os ângulos sejam fixos, nem mesmo uma fonte única de projeção, porque os materiais que podem ser introduzidos no caleidoscópio podem ser transfinitos, das mais variadas fontes. As imagens que esses formam refletem-se nos outros e uma nova cadeia se forma. Girar o caleidoscópio propicia novas experiências, novas possibilidades, ligações impensadas se tornam viáveis, da mesma forma se dá com a leitura do texto roabastiano, nas mãos dos que o leem são construídas as mais diversas cadeias e entrelaçamentos não fixos.

Na escritura caleidoscópica de Roa Bastos, a leitura passa a ser um manejo do caleidoscópio, que depende desses movimentos. Essa leitura, por sua vez, alimenta o caleidoscópio, que leva o leitor a transcender espaços e tempos. Exemplo disso encontramos em *El fiscal* (1993), o personagem principal, Félix Moral, cultiva uma obsessão por retornar a sua terra natal para dar cabo da vida de Stroessner, intento esse malgrado por outros tantos ansiosos pela liberação de uma ditadura. Félix utiliza o caleidoscópio para “matar o tempo”, que transcende de um passado distante, passa por seu exílio na França, em suas angústias de amor, suas dúvidas, comprometimentos éticos e políticos. O próprio personagem, ao manipular o caleidoscópio, cria uma sensação de estranhamento, como observa Mónica Marinone (2004): há uma fascinação em que as percepções se anulam porque não mais existem limites ou fronteiras, o real se confunde com o irreal, em uma trama múltipla em que o avançar, no caso de Félix, se converte em retrocesso, que também aparecerá em *Contravida*, construído sobre uma autonomia.

Por sua vez, o caleidoscópio se torna rizomático, pois a multiplicidade de imagens se torna transfinita em virtude dessa elaboração entre tempo e espaço. E produz, por sua vez, um movimento que “[...] se projeta para o futuro, como ato de resistência, pequeno foco que se projeta como apelo ao futuro. Dejetos que nunca foram verdadeiramente perdidos ou abandonados, mas que continuam a brilhar apesar de toda catástrofe” (OLIVO, 2013b) e se encontram incrustados na *puka*¹¹² do povo paraguaio. E, por outro lado, estão sempre distantes

¹¹² Riso. *Pu: som e jeka*; ruptura. Som que rompe, anárquico e glorioso (SILVERO, 2009, p.

do que se estabelece como a história do vencedor, resultado do estado de apagamento ou desprezo em que o medo poderia imobilizar, por isso o caleidoscópio (escritura) se move por todos os lados, por entre as mais difíceis experiências. E, segundo José Manuel Silvero (2009), a resistência está em uma visão diferente do mundo em que possa se instituir a vida com novas aberturas sem estar acabada, pois se sobrepõe até mesmo a morte (a contravida) ou a desgraça, por isso a *puka* serviu (serve?) de denúncia como ato de resistência, sendo o que se encontra em diversos momentos da escritura robastiana.

4 REALIDADE QUE DELIRA

Los goznes de pan cierran las puertas del hambre,
 el buen tiempo cierra las prisiones.
 Es siempre. Es nunca. Los seres posibles interrogan
 a los seres probables ya sin padres ni madres

Roa Bastos

Roa Bastos admite, em entrevista, que seus primeiros textos – *El trueno entre las hojas* (1953), *Hijo de hombre* (1959), roteiros cinematográficos – estavam centrados em questões acerca das incongruências históricas, políticas e sociais do Paraguai, naturalmente, ligadas ao seu primeiro exílio sob a ditadura de Higinio Morínigo. Como sabido, exílio envolve o ser e a existência, seu interior e suas vicissitudes, seu entorno.

Para Roa Bastos, o exílio não era simplesmente uma questão territorial, nem sequer espacial ou política, mas sim seu lugar interior que se transmutava em seu ser. A própria existência constituía-se em exílio. Roa Bastos se encontrava não apenas desgarrado de seu lugar ou de um ser em seu primeiro exílio, mas pesava-lhe a obrigação com os que ficaram e carregavam em si mesmos um fardo histórico, sem possibilidades de esboçar sequer reação. Devido a isso, pretendia dar voz aos que não a tinham – atitude que mudará com o passar do tempo – e, assim, transformava sua literatura em arma de combate.

Os 17 contos da primeira coleção *El trueno entre las hojas* (1953) foram escritos sob uma guilhotina de uma editora em que trabalhava. Apenas dois meses foram suficientes para trazer à tona um panorama das aflições paraguaias de maneira crua e detalhada. A violência permeia cada conto, como se fora o próprio alento de cada personagem. Cada lugar, uma gota de sangue, um gemido ou uma lembrança de lutas infundáveis devido à rigorosa mão do destino do homem.

Ninguém escapa a essa condição dominante da violência, do jovem espancado pela mãe ao grevista cego que sobrevive a sua própria morte. O choque de culturas e a dominação política permeiam os textos, todos são tocados por um dos vários braços da violência, reflexo de um período ditatorial perpetuado no país. Esses braços atingem cada faceta da vida daqueles já dominados pelo sistema político. A violência física domina os considerados fortes. A violência social, para manter as gerações sob custódia, e a violência sexual, para dominar as mulheres pela submissão ou o seu contrário, impõem uma reação, tornando o

estupro ferramenta de dominação. A violência psicológica aparece na exploração de inocentes. A violência da guerra se transveste de normalidade. Entrelaçado a todas essas formas de violência que se combinam entre si, o destino implacável age de modo a não permitir esperanças diante do sistema estabelecido (LUNA SELLES, 1992).

Os 17 relatos juntamente a “Lucha hasta el alba”, conto escrito pelo autor aos 12 anos de idade e publicado apenas em 1978, são o berço das futuras obras roabastianas. Dessa maneira, a escritura caleidoscópica se insere em um universo transfinito, o totalmente original não teria compreensão, o transfinito dos significados e signos abriria um universo também transfinito e múltiplo em sua escritura, diferentemente do infinito, que implica o perpétuo e o inatingível.

Ao analisar a palavra “transfinito” em espanhol, ainda que não haja diferença em português, temos a dimensão desse pensamento. Vejamos: “trans”, segundo o dicionário Santillana, significa a) ‘más allá, del outro lado’, b) ‘a través de’ e c) câmbio; e “finito” implica limite e fim. Dessa forma, o trabalho a que se propõe Roa Bastos de transcender a escritura e seus limites, atravessar o fim, modificar o caminho, substituir o estabelecido, buscando novos matizes e sutilezas, muitas vezes, despercebidos por essas perspectivas, não se trata apenas de variar os mesmos textos, parte para além desses limites, através deles ou mesmo mudando ou criando seus sentidos que não se conformam em um primeiro momento, devido às sutilezas de um “universo” que se apresenta também transfinito.

Da mesma forma, o lugar não existe na escritura roabastiana, pois, desde uma terra distante em todos os seus aspectos, escreve como ninguém acerca de um povo aplastado por governos e sistemas falidos, demonstrando as chagas de maneira tão nítida como se essas pulsassem em si mesmas, ou seja, esse lugar se transporta, rompe fronteiras e move sua escritura. Sua vida no exílio, por outro lado, não foi um entrave, nem mesmo criou rancor que pudesse impedir sua escritura; pelo contrário, o exílio não era espacial, como ele mesmo define: o exílio foi algo espiritual que desenvolveu uma sensibilidade própria. E, com essa sensibilidade, criou uma escritura que revela uma literatura oral. Além do mais, não nos esqueçamos das características próprias a um país bilíngue, como Alai Garcia Diniz (2011) esclarece: “Roa Bastos, mesmo no exílio por quase cinquenta anos, nunca deixou de reivindicar seu direito a defender a particularidade multicultural e bilíngue do Paraguai”. Relevante notar as marcas não apenas em seu país, como em diversas partes do continente. Tais características podem ser

reivindicadas por outros que sofreram os processos coloniais e ditatoriais, tão desconcertantes quanto os do Paraguai.

Por outro lado, para Jean Franco (2010), Roa Bastos escreve colado à “realidade”, o que pode parecer contraditório ao se pensar no dito anteriormente, mas o real robastiano transcende, como se nota em “Contar un cuento”. O personagem principal raciocina que falar em “realidade” estaria na moda, mas atribui essa tendência a uma insegurança generalizada em virtude da falência das relações. Portanto, o que seria a realidade? Responde categoricamente que “[...] há o real do que não se vê e até do que não existe mais. Para mim, a realidade é a que fica quando desapareceu toda realidade” (ROA BASTOS, 2010, p. 10). E metaforiza utilizando a cebola, pois a cada camada uma nova surge rumo ao nada, mas o que fica, de fato, é o ardor, que queima e lacrima os olhos daquele que insiste em olhar para além do bosque das recordações. E, assim, se instala o ardor produzido por essa busca incessante em um movimento que saca cada camada, se suaviza, com o lirismo nascente da língua guarani sempre presente.

Com essa metáfora da cebola, fica claro o nada em que a realidade construída nesse lugar que não existe se transforma, mas que toma alento na escritura devido aos elementos que são evocados. Um deles se encontra no que foi denominado “texto ausente”. Esse corporifica-se em um texto que, segundo Roa Bastos, necessita ser ouvido pelo escritor paraguaio, porque está pautado no discurso oral da cultura bilíngue paraguaia, possibilita enxergar para além dessa poética, ao menos no que tange a lugares, personagens, temas que serão retomados, refeitos, burilados de maneiras distintas. Com atenção aos detalhes que são minunciosamente trabalhados em um avanço e retrocesso, no tempo e no espaço, esses ficam notórios tanto na escritura como na sua leitura.

A língua guarani, mãe desse texto chamado ausente, mas presente no texto produzido em espanhol, aparece fortemente nesses relatos com os indícios e a sensibilidade da cultura indígena. Para acrescentar ainda mais um elemento à construção desse texto ausente, temos a escritura em espanhol conduzida, ou melhor, entretecida pela oralidade guarani. Segundo o próprio autor, não se trata apenas de trazer essa cultura através do espanhol, e sim incorporar ao texto uma parte da riqueza semântica do guarani, da natureza, da música dessa oralidade, que, desde seus primórdios, tem na palavra a própria essência das coisas, visto que a “[...] palavra não se limita a nomear, se não a ser o que nomeia, sujeito e objeto de uma experiência de criadora comunicação

através das infinitas relações entre a divindade e a palavra cheia de amor criador, entre as coisas e os seres humanos” (ROA BASTOS, 1999, p. 11, tradução nossa).¹¹³ Dessa maneira, a poética das variações começa a lançar suas linhas de multiplicidade.

Logicamente, isso não indica harmonia entre os dois universos, nas palavras de Roa Bastos ainda não há e talvez tarde a haver uma integração, visto que convivem em um enfrentamento de invasão, erosão e deformação do espanhol, assim como do guarani. Em um movimento completamente análogo a outras experiências no continente sul-americano, o guarani vive em plena fricção e, muitas vezes, em embate com o espanhol. Ainda assim, contrariando todas as outras experiências americanas, permanece como língua de comunicação diária da maioria da população.

No entanto, para compreender um pouco melhor essa situação, faz-se necessário observar um passado, não muito distante, de um Paraguai completamente sujeito a uma estrutura deplorável, sendo impossível não resultar em uma “realidade que delira” embebecida pela violência tentacular que se estende aos nossos dias.

4.1 ECOS DESDE RAFAEL BARRETT

Observar a influência de Rafael Barrett sobre Roa Bastos permite compreender a dimensão dessa triste realidade que alcança a atualidade. Jornalista, cronista, matemático, anarquista, Rafael Barrett chega ao Paraguai em 1904. Ao abraçar o Paraguai como sua pátria, desenvolve um trabalho político-social que não se limita a escritos, sua militância foi sentida nos canteiros de trabalho nos quais falava aos trabalhadores, denunciava os abusos cometidos contra os ervateiros, sem nunca deixar de escrever para jornais, revistas e suas próprias obras até as vésperas de sua morte. A postura barrettiana está calcada na esperança de um mundo melhor. Renega o determinismo. Acredita que lutar pela vida sempre vale a pena; e as denúncias que perpassaram a maioria de seus textos, não só jornalísticos como literários, expressam, de forma contundente, sua posição, não ficando despercebido de outros escritores contemporâneos. Um exemplo é José Enrique Rodó, que, em carta

¹¹³ Texto original: “[...] palabra no se limita a nombrar sino a ser lo que nombra, sujeto y objeto de una experiencia de comunicaci3n creadora a trav3s de las infinitas relaciones entre la divinidad y la palabra henchida de amor creador, entre las cosas y el seres humanos” (ROA BASTOS, 1999, p. 11).

aberta, por ocasião do lançamento de *Moralidades actuales* (1926), descreve que “Sua crítica é implacável e certa, seu ceticismo é eficaz, chega ao fundo sua postura ética”,¹¹⁴ sem perder “[...] um anelante sonho de amor, de justiça e de piedade, que resultam mais comunicativos e penetrantes...”,¹¹⁵ evidenciando, assim, as questões profundas de que tratava Barrett. E, como as similaridades temáticas, a composição de personagens e as estratégias de linguagem entre Roa e Barrett são instrumentos para compreender os processos, ou etapas, as quais passam pela escritura robastiana e pelo próprio Paraguai. E Barrett se torna uma das múltiplas dimensões na escritura robastiana, por exemplo, com a crítica à violência; a exploração que apaga o ser; o poder descomedido atrás de uma imagem de patriotismo inexistente, e sim interesseiro que se utiliza das massas da população para sustentar os interesses de uma minoria que domina toda uma população empobrecida, em todas as esferas, sempre enganada por políticos e religiosos; o trabalho escravo desde o interior do país, chegando às margens das cidades. Roa Bastos e Rafael Barrett se utilizam também da ironia e do humor diante de qualquer instituição, o que nos leva novamente ao riso como resistência das situações extremas (LUNA SELLES, 1992).

Assim, ao observar mais de perto a forma de escrita barretiana, descobrimos que a aproximação de Roa Bastos a Barrett não se dá simplesmente no plano ideológico ou político, mas também nas formas textuais, temáticas; e Roa Bastos o considera precursor e “[...] pregador do pensamento literário e das ideias modernas de liberação, no seio de uma sociedade escravizada social e politicamente, torna-a paradigmática em um contexto cheio de fraturas, assincronias e falhas de toda ordem” (ROA BASTOS, 2010, p. 9, tradução nossa).¹¹⁶ Devido a essas circunstâncias, escreve sobre o sofrimento do povo paraguaio ou, segundo Alai Garcia Diniz (2012), Barret escreve sobre o terror. Duas obras barrettianas são ecos na obra robastiana, da mesma forma que retratam a condição paraguaia do momento, são elas *Lo que son los*

¹¹⁴ Texto original: “Su crítica es implacable y certera; su escepticismo es eficaz, llega a lo hondo sua postura ética” (RODÓ, 1926).

¹¹⁵ Texto original: “[...] un anhelante sueño de amor, de justicia y de piedad, que resultan más comunicativos y penetrantes...” (RODÓ, 1926).

¹¹⁶ Texto original: “[...] predicador del pensamiento literario y de las modernas ideas de liberación, en el seno de una sociedad esclavizada social e politicamente, la torna paradigmática en un contexto lleno de fracturas, asincronías y fallas de toda orden”, causa “de nuestro atraso y subdesarrollo” (ROA BASTOS, 2010, p. 9).

yérbales (1908) e *El dolor paraguayo* (1911).

Assim começa um artigo intitulado *A escravidão e o estado*, em *El Diario*, de 15 de junho de 1908, de Rafael Barrett, que compõe *Lo que son los yerbales*: “É preciso que o mundo saiba de uma vez por todas o que acontece nos ervais. É preciso que quando se queira citar um exemplo moderno de tudo o que pode conceber e executar a cobiça humana, não se fale somente do Congo, mas do Paraguai”. O tom de renitência e indignação evidencia dois lados: o do escritor, que protesta e assume uma militância; e o de um estado dominado por um sistema político, que degrada o ser humano.

No prólogo de *Lo que son los yerbales*, de tradução ao português assinada por Alai Garcia Diniz (2012, p. 11), nota-se que se trata de “crônicas” escritas em tom de protesto que objetivavam uma reação, tomando características que fogem ao gênero. Essas se lançam para além de regras, segundo a autora, suas particularidades as convertem em uma “crônica ácrata”, visto que nasce em um espaço distinto da crônica jornalística, que, em sua origem, tem laços estreitos com a elite e, para não mais negociar por “migalhas”, assume sua potência discursiva como forma de poder e denúncia de um espaço desprovido de autonomia em que o terror se instala. E Barrett, nessa forma de escritura, a utiliza como instrumento de denúncia, não se limitando a um local específico, mas atingindo “métodos transnacionais” que, sem dúvida, são de domínio e aplicados eficientemente até nossos dias, assim demonstrando a potência dessas “crônicas ácratas”.

Como exemplo, podemos citar Diniz, quando pergunta no início do prólogo da obra citada: “Como se escreve o terror?”. Em apenas seis crônicas ácratas, trata do terror instituído nos campos de erva-mate em que pessoas são escravizadas legalmente, como demonstra abertamente em *A escravidão e o Estado*, em que transcreve o decreto que institucionaliza essa forma de escravidão e, por meio de uma textualidade, “[...] que se compõem de fragmentos, ou se preferirem, de breves relatos sobre um único tema (nesse caso, os ervais) que se pode ler separada ou conjuntamente, bem como em espiral, e que deseja provocar no leitor uma reação de cumplicidade” (DINIZ, 2012, p. 12). O terror só pode ser apresentado de forma fragmentária para delinear sua abrangência, pois, em sua totalidade, pode ser paralisante. E, por partes, Barrett desenha “el dolor paraguayo”; caso assumisse o discurso das grandes empresas que dominavam os campos com plantações de erva-mate, como no caso da Cia Industrial Paraguaia ou da Matte Laranjeira, a modernidade seria a pedra de toque, visto terem acabado de sair da

guerra e se encaixado aos moldes dessa dita modernidade. Mas Barrett parte do fragmento, do homem, aquele que nada mais é que uma peça de uma grande engrenagem, como uma moenda, que dilacera até a última gota.

Quando partimos para outra obra de Rafael Barrett, notamos essa fragmentação ou, dito de outra maneira, uma multiplicidade propiciando uma rede que compõe o quadro de uma sociedade atrelada e subjugada, *Moralidades actuales* traça temas diversos, como diplomacia, Inglaterra, velho e novo, ciência, religião, família, relações interpessoais, política, entre outras dezenas de temas que borbulhavam em um tempo de constantes mudanças. Com uma visão perspicaz, Barrett expõe as contradições desse tempo de transição. Sua narrativa, extremamente clara, direta, profetiza mudanças. Com uma visão agudíssima, Barrett expõe as incoerências desse tempo de inventividade. Sua narrativa desata nós e prevê inovações nos âmbitos da tecnologia, da literatura, do cinema, da matemática, da política, enfim, um homem do mundo.

Notamos agudeza e uma escritura que descreve um espaço efervescente, ao sofrer mudanças drásticas em nome da ciência e da tecnologia, e já questiona o resultado do rompimento desses diques que poderiam ser de proteção e passam a representar um perigo, quando analisamos que quatro anos depois se instala a Primeira Guerra Mundial e 21 anos mais, a Segunda, não menor e muito mais mortífera, representativas da “estreita porta de nossas máquinas o caos entrará e nos estrangulará” (BARRETT, 1988, p. 32, tradução nossa)¹¹⁷ com os seus tentáculos poderosos que abraçaram todo o mundo. Roa Bastos, em inúmeras conferências e debates, sem contar seus textos literários que serão analisados em momento mais oportuno, passa por essa senda que busca caracterizar o espaço em que vive e, em sua posição de escritor, também avalia e critica seu tempo, não se eximindo de declarar suas proposições, um exemplo são suas palavras assertivas no Ibero-América, *Encuentro en la Democracia*, em que delinea as possibilidades de uma aliança entre os povos ibero-americanos. No entanto, não deixa de criticar o lugar em que esses povos se encontram e a gênese dessas dificuldades, na luta imemorial que se dá entre o poder de dominação das potências hegemônicas e das sociedades oprimidas, na busca incessante de uma supremacia mundial (ROA BASTOS, 1991)

Quando Roa Bastos participa desse encontro (1983), já trazia em

¹¹⁷ Texto original: “estrecha puerta de nuestras máquinas el caos entrará y nos estrangulará” (BARRETT, 1988, p. 32).

si a ferida aberta da recente expulsão de seu país (30/04/1982), quando, ao regressar para registrar seu filho e em uma onda de reconhecimento de seus compatriotas (entendam-se estudantes universitários, povo comum, jornalistas, poetas e poucos intelectuais, visto que a maioria estava sob a mão de ferro do “supremo ditador Stroessner”), sofre seu segundo exílio, com a falsa justificativa de ser um comunista disposto a desencaminhar a juventude paraguaia, em palavras do ministro do Interior. Ainda assim, não se furta a declarar: “A história do exílio político é outra história. Uma história ao contrário da emigração econômica. O preço da proscricção é outro preço, sua causa, sua luta contra o poder opressor do despotismo e de tiranias” (ROA BASTOS, 1991, p. 70, tradução nossa).¹¹⁸ E compara a situação similar a Rafael Barrett, que também no começo do século adotou o povo paraguaio e sua lamentável realidade social (ROA BASTOS, 1991).

Com essas palavras, evidenciam-se os rastros barretianos no espírito de Roa Bastos, em sua postura diante das incongruências do mundo, bem como em sua escritura, cujos temas passam pela história de seu país, não como documento histórico, e sim com uma literalidade ímpar, a verossimilhança chega aos limites do real, do histórico que nada mais é que pura ficção; nesse limite muitos se perdem, mas Roa Bastos administra de forma a estabelecer a sua originalidade.

Um exemplo interessante está em alguns protagonistas das obras de Roa Bastos que explicitamente são vozes barretianas. Barrett foi um apaixonado pelo ser humano, acreditava que o homem poderia construir um futuro melhor para ele e para todos, como já destacado anteriormente, sua atitude e a de seus companheiros seriam uma promessa real de um futuro.

Segundo Carmen Luna Sellés (1992, p. 385), essa postura ética surge em Roa Bastos na composição de seus personagens, em especial os “heróis”, do livro de contos *El trueno entre las hojas* e do romance *Hijo de hombre*, pois esses são a esperança de uma comunidade. No caso de Solano Rojas, do conto de nome homônimo, esse sacrifica a própria vida enfrentando o poder estabelecido no engenho de açúcar; em “Carpincheros”, a menina alemã, Gretchen, abandona a família para viver com os “homens da lua” numa solidariedade originária; Alicia, de “La tumba viva”, se entrega como sacrifício a favor das crianças que

¹¹⁸ Texto original: “La historia del exilio político es otra historia. Una historia a la inversa de la emigración económica. El precio de la proscricción es otro precio, su causa, la lucha contra el poder opresor de los despotismos y tiranías” (ROA BASTOS, 1991, p. 70).

eram devoradas por um monstro. Na sua maioria, são personagens que se despojam de sua posição a favor dos oprimidos por um sistema dominador, atitude essa encontrada não apenas na escritura barretiana como em sua vida privada.

Mais um exemplo: no mesmo conjunto de textos, *Moralidades actuales*, Barrett trata do cinema, encontramos “El cinematógrafo” e “El porno-cinematógrafo”. No primeiro descreve poeticamente como o pano branco transporta o público para outras formas e sensações, de repente acontece a escuridão e, com ela, o silêncio precursor de milagres. Uma face de pálida luz brota da negra fenda projetante e se abre até o tecido branco. Não é o inocente raio de sol entre a folhagem. Barrett descreve como nasce o cinema e os encantos que esse desperta, já demonstrando um espírito crítico a respeito das novas tecnologias e como essas afetariam o homem. No segundo, Raul Antelo (2010, p. 55) destaca o pioneirismo barretiano, ao enfatizar a relação da arte e do erotismo, que seria discutida por Lacan em seus estudos sobre a paranoia, ou seja, Barrett esteve sempre à frente não apenas em sua escritura e protestos, mas nas fissuras do espírito humano diante do movimento dos tempos. Não diferente, Roa Bastos, em seu primeiro exílio, dedica-se efetivamente ao cinema como roteirista por quase 20 anos, sendo assim um de seus ofícios que desempenha seguindo uma tendência, como descreve Valdir Olivo (2012, p. 11):

[...] mantém uma produção prolífica de roteiros pelo decorrer da década de 1960, um período fértil para o cinema ocidental, época da eclosão dos – novos cinemas que tiveram suas manifestações por muitos países e que na maioria dos países da América Latina não se mostraram isentos de um diálogo com o cinema soviético, a nouvelle vague francesa, o cinema noir estadunidense e o neorealismo italiano.

Percebemos, dessa forma, o cosmopolitismo roabastiano – isso nos ajudará a definir uma série de estratégias literárias – diante das tendências do cinema, da mesma forma que Barrett profetiza o que o cinema traria futuramente. Assim, não podemos esquecer que toda essa experiência permite a inovação de sua escritura e, quando teoriza seu ato escritural, com a estética e a poética das variações, visto que seus textos transcendem a uma simples modificação, diferença ou divergência que essa ideia possa denotar, cria um movimento constante gerador de novas

imagens que pode transitar pela literatura, pelo cinema, pelo teatro e pela música e ainda ser um espectro dos desejos, ou seja, “[...] o texto robastiano – em seu constante movimento constitutivo que extrapola os limites da obra literária ou fílmica – [...] Serve de paradigma para mostrar esse processo que tem se alastrado pela literatura contemporânea” (OLIVO, 2012, p. 16). Uma adição ao pensamento de Olivo: o “[...] movimento... que extrapola”, suas obras se tornam linhas de conexões, não só para a literatura, como subjaz a um processo que põe em evidência indivíduos silenciados.

Roa Bastos se autointitula compilador e se inclui na categoria de artesão, no sentido que advém das artes, chegando, desse modo, à literatura, que, na América Latina, tomou proporções messiânicas. Mas Roa Bastos nesses dois caminhos, de compilar e fazer arte, não que sejam paralelos e tampouco unívocos, cria um fazer literário particular, destitui o autor de sua posição de honrarias, a de compilador: “[...] trabalha as últimas matérias do que já está dado, feito, dito, vivido, escrito. Essas são suas primeiras matérias [...] com suas vivências e experiências, e as modela e transforma de acordo com a sua formação e gosto literário” (ROA BASTOS, 1990, p. 14-15, tradução nossa).¹¹⁹

Com esse gesto, desenvolve uma escritura caleidoscópica também no posicionamento autoral, não apenas no gesto, como na atitude diante do seu trabalho. E, nessa encruzilhada (gesto/arte/inação), que mais uma vez se aproxima a Rafael Barrett nos poucos anos em que escreveu, provou uma posição engajada do mesmo modo, por isso uma escritura desgarradora do mais íntimo. Sem dúvida, do mais profundo das experiências se translada a palavra, ressoando de várias formas. Possibilitado pela postura adotada, Roa Bastos foi reconhecido como transculturado e, por Ángel Rama (2008, p. 24, tradução nossa),¹²⁰ como “o genial tecedor, no vasto ateliê histórico da sociedade americana”, com efeito ao “tecer” (escrever) os vários fios de uma literatura que pode ser considerada extremamente contraditória, visto que a sociedade paraguaia, por exemplo, esteve submergida em uma história de guerra por trás de guerra, em uma convivência até certo grau tensa entre guarani e espanhol pela

¹¹⁹ Texto original: “[...] trabaja las materia últimas de lo que ya está dado, hecho, dicho, vivido, escrito. Estas son sus materias primeras. [...] con sus vivencias y experiencias, y las modela y transforma de acuerdo con su personal formación y gusto literario [...]” (ROA BASTOS, 1990, p. 14-15).

¹²⁰ Texto original: “[...] el genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana” (RAMA, 2008, p. 24).

representatividade de cada língua e sua importância na resistência e poder, e em um sem fim de particularidades, ao mesmo tempo, representativas de um continente inteiro.

Além disso, outra ressonância advinda de Barrett se observa. Seu ensaio *De estética*, de 1905, assegura que a literatura aglutina todas as artes, que o escritor também transita pela música e pela pintura, que o desenhista e o arquiteto podem descobrir a combinação de palavras que possam traduzir uma sensação, que o escritor trabalha a língua como o escultor o barro: com sensibilidade. Outra brisa de Rafael Barrett que, saído da geração de 98, ocupou de certa forma uma posição privilegiada, segundo Roa Bastos, pôde assumir,

Plenamente, intransigentemente, até suas últimas consequências, o mandato de sua paixão moral. Soube que devia ensinar com a palavra, com o exemplo. Não somente com teoria de uma utópica liberação, mas com a estratégia do desmascaramento ideológico em todos os planos, mediante o ato da palavra e a palavra como ato; através de uma irrenunciável práxis denunciadora e libertadora. (ROA BASTOS, 2010, p. 26, tradução nossa).¹²¹

Portanto, a “palavra em ação” de Barrett se estabeleceu em poucas páginas escritas se pensarmos em sua morte prematura, mas a robustez de suas crônicas ácratas, segundo Diniz (2012), contos, conferências, ensaios e epifonemas ultrapassa números, fronteiras, tempo, espaço, novamente transfinito. Deixa um caminho aberto. São muitas denúncias sem soluções. E Roa Bastos, com o seu espírito de artesão, em um primeiro momento, utilizará desses “materiais” como um resgate da história, da literatura paraguaia, como de si mesmo. Concomitante ao seu primeiro exílio, inicia sua escritura narrativa e, assim como Barrett, buscará uma forma de denunciar o ocaso que enfrenta seu país.

¹²¹ Texto original: “[...] plenamente, intransigentemente, hasta sus últimas consecuencias, el mandato de su pasión moral. Supo que debía enseñar con la palabra, con el ejemplo; no solo con la teoría de una utópica liberación, sino con la estrategia del desmascaramiento ideológico en todos los planos, mediante el acto de la palabra y la palabra en acto; a través de una irrenunciable praxis denunciadora y liberadora” (ROA BASTOS, 2010, p. 26).

4.2 EXISTÊNCIA EXILADA

O primeiro exílio de Roa Bastos se deu no ano de 1947, sob as ordens do ministro da Fazenda Natalicio González, do governo do General Higinio Morínigo. Em uma ação cinematográfica, Roa se esconde em uma caixa de água na qual passa toda a noite e consegue se livrar dos militares, sendo acolhido por um brasileiro adido cultural, Guy de Holanda. Passam-se três dias e, como havia informantes no local, Holanda o leva à embaixada brasileira por ser mais seguro e poderem ser tomadas as providências legais. Permanece ali como asilado durante três meses, até o cônsul Francisco Negrão de Lima, depois de várias negociações, conseguir oficialmente seu salvo-conduto, e, sob forte pressão, chega a Buenos Aires.

Com *El trueno entre las hojas*, Roa Bastos tenta, mais que tudo, denunciar todas as agruras do povo paraguaio. E isso se dá em uma circunstância distinta, pois, na condição de exilado, se propõe a dar voz aos paraguaios. O exílio marca sua escritura, mas de uma forma diferente da habitual. O que de fato mais importa não está na dor pessoal, o estar fora do seu lugar, a ausência, visto que, para o escritor, a condição a que o povo está submetida se mostra muito mais importante e profunda, as pessoas vivem sem perspectivas em comparação ao exilado, por isso diz:

Costumo criticar intimamente as pessoas que tentam dar muito valor ao tema do exílio como castigo [...] que apresentava suas feridas em uma bandeja de prata que deslumbrava as pessoas. E eu creio que esse não é o problema, o verdadeiro exílio é o que ocorreu aqui no interior do país, com vítimas reais, com muita destruição social, humana, moral, essa corrupção tremenda que segue nos esmagando. (ROA BASTOS apud PECCI, 2007, p. 86-87, tradução nossa).¹²²

Com essa crítica, explicita-se uma das possíveis razões para que

¹²² Texto original: “Por eso suelo a criticar en el fondo de mí mismo a la gente que ha intentado dar mucho valor al tema del exilio como castigo [...] que presentaba sus llagas en una bandeja de plata que deslumbraba a la gente .Y yo creo que ese no es el problema, el verdadero exilio es el que ocurrió aquí en el interior de nuestro país, con víctimas reales, con mucha destrucción social, humana, moral, esta corrupción tremenda que sigue aplastándonos” (ROA BASTOS apud PECCI, 2007, p. 86-87).

tais temas sejam frequentes em seus primeiros textos narrativos. Sim, Roa Bastos foi militante, mas não político. Nunca foi ligado oficialmente a nenhuma proposta política e se dizia defensor do povo com a arma que tinha, sua literatura, mesmo que significasse o medo, visto que era justamente isso que o poder institucionalizado gerava nas pessoas e com ele não era diferente. As pessoas o consideravam um herói, rótulo que, para ele, não era significativo. Não se considerava um herói porque sempre sentiu medo e, segundo ele, fugiu como um “rato” e não se orgulhava disso. Na verdade, considerava-se parte de uma coletividade que vivia sob um sistema repressivo e cruel e, por outro lado, o retornar do exílio não era simplesmente o desaparecimento de um ditador, como no caso Stroessner, mas o enfrentamento a todo um sistema que estava arraigado, cheio de vícios e desmandos institucionalizados que acabava por se tornar uma herança para várias gerações.

Assim sendo, o exílio, para Roa Bastos, era mais do que ser um desterrado, pois muitos de seus conterrâneos sofreram o que foi denominado por ele como o “exílio interno”, estavam em sua terra natal, mas impossibilitados de escreverem livremente, tragavam sua escritura de modo a silenciar suas próprias vozes, enquanto os que sofriam o exílio externo viviam o impasse da liberdade presa à (in)certeza do retorno, no sentido que determina uma ida sem volta, independentemente de seu lugar no espaço, mas sim de seu lugar interior, que se converte em seu ser. E, por isso, podemos pensar no texto de Jean Luc Nancy (1996) *La existência exilada*, em que diz que a própria existência consiste em exílio, que o homem moderno está em constante movimento em que o ir e o sair fazem parte dessa existência. Isso porque o exílio é parte constituinte da existência moderna, por isso o estar fora ou ter saído toma nova dimensão, não apenas aquela de quem é mandado embora à força, mas aquela que sai e se lança para fora em movimento constante (NANCY, 1996).

Nancy (1996) não restringe o exílio ao território, ao lugar, amplia para um movimento: o “ir”, o “sair”, o “estar fora”, o “ter saído de”, sem uma direção específica. O interessante está em que, ainda se referindo a um movimento, o teórico não desvincula o sofrimento dessa condição, pois se instala um paradoxo, segundo a tradição, o exílio seria a desgraça, o sofrimento e, por outro lado, esse mesmo causador de todas as desgraças seria um campo fértil: “[...] como una posibilidad positiva, la más positiva incluso, del ser o la existencia: caída o partida, alejamiento o alienación, la desgracia es indispensable para la

realización del ser” (NANCY, 1996, p. 3). Ou seja, a condição necessária, segundo Nancy (1996), para a realização do movimento de “estar fora” ou do “sair” coincide com a postura roabastiana de cultivar em si o exílio interior e, por consequência, sua escritura passa, constantemente, por esse movimento paradoxal do exílio, em que a desgraça gera o que bem conhecemos como as proscricções, os desaparecimentos, a tortura; enfim, tudo de mais cruel que nossas ditaduras praticaram. Por outro lado, esse lançar-se, exilar-se obrigado ou não, produz novas possibilidades que, por inúmeras razões, são ansiadas. Assim, a modernidade, não a eurocêntrica e hegemônica, mas a que nasce com a América Latina, segundo Enrique Dussel (1994, p. 22), desenvolve, com o passar do tempo, domínios ineficientes, ou melhor, eficientes para uma pequena parcela, desembocando em movimentos que geraram uma onda de exílios, desterros, deportações e, em consequência, o sofrimento extremo que os exílios podem produzir. E, em contrapartida, surgem novas possibilidades em virtude desses “ir-se”, as misturas, os passados mesclados com os presentes ausentes, mas totalmente incrustados nas vidas desses que partiram e, pela força da circunstância, abriram um novo espaço como “[...] explosão, como multiplicação das exclusões e desapropriações, e como abertura de possibilidades, de retrocesso dos horizontes limitados” (NANCY, 1996, p. 5, tradução nossa).¹²³ E são nessas múltiplas possibilidades que se movimentam, se mesclam e se criam redes tecidas em várias texturas, dobras e desdobras. Além disso, o novo e o incomum são palavras de ordem que se deslocam e transitam entre todas as áreas de conhecimento: literatura, artes plásticas, jornalismo, música, enfim, não há fronteiras. O exílio, no sentido restrito, passa a ser um bilhete de passagem para novas descobertas, contatos e mesclas. A seu modo, Roa Bastos exercitou seu próprio exílio ou, como diz Nancy (1996), um exílio constitutivo de um tempo específico, o sair, estar fora comprometido com esse trânsito pelas fronteiras do conhecimento para rompê-las e sempre adiante numa quase convulsiva construção, mas não com um limite específico.

Dessa forma, observa-se o quanto o movimento do exílio reverbera na escritura das primeiras narrativas roabastianas e como, com o passar do tempo, foi se modificando. Entretanto, a “realidade que

¹²³ Texto original: “[...] explosión, como multiplicación de las exclusiones y las desapropiaciones, y como apertura de posibilidades, de retroceso de los horizontes limitados” (NANCY, 1996, p. 5).

delira” se faz presente como uma conexão, enquanto em outros momentos como pano de fundo, mas sempre em constante movimento, cujo resultado se apresenta em uma escritura caleidoscópica.

Tendo em vista que, segundo Barthes (1971), a escritura é “um ato de solidariedade”, Roa Bastos se vê devedor para com os seus conterrâneos, como vimos anteriormente: a escritura é “uma função: é uma relação entre a criação e a sociedade”; Roa Bastos cria embebido pela rede gerada pela realidade que delira: “A escritura é precisamente esse compromisso entre a liberdade e uma lembrança”; e anseia pela liberdade e a exerce desde o exílio, tendo a lembrança que o corrói em virtude do “gesto de escolha” que elege, posto que a escritura como liberdade “é um momento” que, para Roa Bastos, se dá em mais de 30 anos no exílio. Isso é o que este trabalho tenta delinear nos aspectos analisados anteriormente da escritura inicial de Roa Bastos, levando em conta alguns parâmetros que, no decorrer do tempo, se constituem em escritura caleidoscópica. O primeiro deles será a posição como autor (BARTHES, 1971, p. 24-25).

4.3 AUTOR, RELATOS: ELEMENTOS RIZOMÁTICOS

El público crea su propio libro
sin necesidad de autores.

Roa Bastos

Quando se trata de um autor que teve a “existência exilada”, há a necessidade de pensar em como essa o influenciou e como se dá esse gesto autoral, pois esse movimento que permeou toda a obra roabastiana se converte em uma chave de leitura para seu fazer literário. Para tanto, há necessidade de pensar como os autores são vistos e, por sua vez, quais são os resultados diante de determinadas posturas. Enquanto pensar no autor permite compreender algumas características advindas da escritura ou, como salienta Leandro Pinto de Almeida (2008, p. 86), no artigo *Subjetividade e o escrever, um ensaio sobre a experiência literária*:

O autor serviria para explicar a obra, quando não há mais experiência a ser vivenciada. Ele é um índice de degradação, porque o seu nome funciona como um elemento totalmente transcendente à experiência da escrita, sendo usado, normalmente,

como instrumento explicativo de algo sem explicação: a criação tendo isso em mente se evidencia a complexidade em estabelecer ou elaborar uma definição em qualquer âmbito, e principalmente quando isso implica uma dimensão não apenas criativa.

Por essa razão, não há como estabelecer fronteiras rígidas, ser determinista ou pensar em conceito como algo estanque, em especial quando se trata de um gesto que seja próprio de qualquer pessoa. Assim, dessa maneira, esse figura como espaço de experiência porque nele não está somente a criação, mas há fragmentos, fronteiras que se entrecruzam; as interseções surgem por questões históricas e sociais que justamente levam a essa fragmentação, ao particular. Como Aimé Césaire (2006, p. 11, tradução nossa) diz ao tratar da subordinação colonial:

Não me enterro em um particularismo estreito. Nem tampouco quero me perder em um universalismo descarnado. Há duas maneiras de se perder: pela segregação encerrada no particular ou por diluição no “universal”. Minha concepção do universal é a de um universal depositário de todo particular, depositário de todos os particulares, aprofundamento e coexistência de todos os particulares.¹²⁴

Para pensar essa questão do autor que possa ser um universal depositário das particularidades, como salienta Césaire (2006), faz-se necessário objetivar não apenas a ótica de um teórico, estreitando as múltiplas possibilidades, nem tampouco uma visão demasiada ampla que impossibilite conexões. E isso se aplicará no decorrer deste trabalho. Assim, devem-se pontuar alguns conceitos sobre o papel de autor para depois construir as considerações em relação à escritura caleidoscópica.

Nesse momento, os teóricos Roland Barthes, Michel Foucault e

¹²⁴ Texto original: “No me entierro en un particularismo estrecho. Pero tampoco quiero perderme en un universalismo descarnado. Hay dos maneras de perderse: por segregación amurallada en lo particular o por dilución en lo “universal”. Mi concepción de lo universal es la de un universal depositario de todo lo particular, depositario de todos los particulares, profundización y coexistencia de todos los particulares” (CÉSAIRE, 2006, p. 11).

Walter Benjamin podem contribuir para chegar ao olhar de Augusto Roa Bastos e ajudar a traçar seu fazer literário, que resulta em uma escritura caleidoscópica, íntimas questões que não podem ser dissociadas.

Pensar em gesto ou ofício à tão elogiada e até certo ponto elitista posição “autor”, pelo decorrer da história humana, exige um olhar pontual diante de uma era em que não só a escritura, o texto, a vida, os sentimentos se encontram fragmentados pela modernidade ainda presente, cita-se o mito da modernidade, descrito por Enrique Dussel (1994, p. 8, tradução nossa):¹²⁵ “[...] 1492 será o momento do ‘nascimento’ da Modernidade como conceito, o momento concreto da ‘origem’ de um ‘mito’ da violência sacrificial muito particular e, ao mesmo tempo, um processo de ‘encobrimento’ do ‘não-europeu’”; um autor que tem sobre si a influência desse encobrimento, por meio da existência exilada, que, sem dúvida, é fruto desse processo; e um autor que aparece nas mais variadas vertentes teóricas, podendo esclarecer sua escritura.

Esse conceito, ao passar por perseguições nos séculos XVII e XVIII ou pela glória de autoria, chegando a uma posição de demiurgo e ao prestígio individual derivado da super/hipervalorização “da pessoa humana”, pode evidenciar questões importantes sobre os paradigmas instituídos no decorrer dos tempos. Por essa razão, não desejo, assim, entrar em um estado de cristalização diante dessas visões de *glamour* do autor.

4.3.1 Morte e ressurreição – Barthes e Foucault

Roland Barthes (1984, p. 54) afirma que, ainda em nossos dias, a literatura está “[...] tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões”, justamente por uma posição privilegiada em que aquele que escreve tem em si uma arma de poder ou, como Foucault (2000, p. 28) salienta,

[...] pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a

¹²⁵ Texto original: “[...] 1492 será el momento del ‘nacimiento’ de la Modernidad como concepto, el momento concreto del ‘origen’ de un ‘mito’ de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de ‘encubrimiento’ de lo no-europeo” (DUSSEL, 1994, p. 8).

história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real.

Com isso em mente, é possível começar a trilhar um caminho pautado nas características desses “tempos modernos”, começando por Barthes, que centra sua atenção ao leitor e à linguagem como seres autônomos. Para ele, o praticante do gesto de escrever não mais seria atribuído a esse ser tirânico “Autor”, pois, desde Mallarmé, passando pelo Surrealismo, chegando em Brecht, o autor foi sendo suprimido, foi esvanecendo até sua morte, que deu ao leitor o seu lugar.

No entanto, parece pertinente pensar o que realmente seria a morte. Em uma definição simples, é dizer que a morte é a cessação definitiva da vida ou da existência. Ou, para termos um olhar que foge dos centros acadêmicos, podemos citar o livro bíblico de Eclesiastes 6:6, em que o sábio Salomão diz: “Os mortos [...] não estão cômnicos de absolutamente nada, nem têm mais salário, porque a recordação dele foi esquecida. Também seu amor, e seu ódio, e seu ciúme já pereceram, e por tempo indefinido eles não têm mais parte em nada do que se tem de fazer debaixo do sol” (Eclesiastes 6:6). Quando se analisa esse texto para investigar a morte do autor, o real sentido para Barthes (1984), o autor não tem mais nenhuma atividade, porque não é uma relação de anterioridade como pai (autor) e filho (texto). Quem ocupa esse espaço seria o chamado *scriptor*, o qual nascerá junto ao próprio texto. Trata de um avançar, o tempo não é mais o mesmo, o trabalho é outro, não existe lentidão, como havia com o autor. O *scriptor* cria, na verdade, um terreno, aduba, rega, semeia. O terreno da linguagem permite, assim, uma origem que estará em

[...] um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas as outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (BARTHES, 1984, p. 52).

Com esse espaço tão múltiplo e produtivo, o seu destino é o leitor, que também é outro. Com certeza, é alguém que permite a germinação de inúmeras sementes, que se enlaçam e multiplicam,

sempre carregando em seu gene a sobrecapa, o antecedente. Por essa razão, o texto rumoreja, acontece um frêmito permitido única e exclusivamente ao leitor.

O texto passa a ser universal, ele se encontra na palavra e esta não permite um aprisionamento: é livre. Por outro lado, essa liberdade permite ser capturada, roubada a quem bem lhe compraz. A relevância se concentra no leitor, o que rouba a palavra. O autor é destituído de seu império, porque esse fecha a escrita, dando-lhe um significado derradeiro, enquanto a escrita moderna, segundo Barthes (1984), não permite mais um decifrar, e sim um deslindar. O decifrar denota uma tarefa árdua, pois é preciso descobrir o que está cifrado, escondido ou mesmo ininteligível, não há mais nada para interpretar, descobrir, decifrar, ter o que dizer, fazer sentido. Enquanto o deslindar se refere a uma ação que causa o prazer da descoberta, da surpresa e do imprevisível e o próprio texto nos premia com um deslindar que é muito mais fluido, um descobrir ainda que seja uma coisa difícil ou embaraçosa, somos livres para esmiuçar os fragmentos, porque não há fundo, existe espaço que temos que plainar, o sentido é incessante, mas evapora (BARTHES, 1984).

Devido a essa nova perspectiva em que o determinismo do autor não mais aprisiona a palavra a uma escrita cerrada, Barthes (1984, p. 52) atesta:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações.

Nesse espaço da escritura o que se cria são possibilidades; e, segundo Francisco Umbral (1977), encontram-se na linguagem, no idioma, na palavra mesma e a partir desta os cheiros, as cores, as sensações, que vão brotando com vias de acesso a um mundo que passa a valer a pena por sua beleza ou por sua fealdade, não importa, pois não mais se trata de um documento frio que é firmado e registrado simplesmente sem se conectar com aqueles que podem travar um diálogo, produzindo significados com as inúmeras saídas disponíveis.

Por outro caminho, Michel Foucault (2000), que se debruça nessa questão, se concentra em quatro questões acerca do autor: o nome do

autor em contraposição ao nome próprio; a relação de apropriação do texto; a relação de atribuição; e, por fim, a posição do autor no livro. Essas questões são fundamentais para que possamos meditar, concentrar no espaço deixado pela morte, quem assume? Barthes (1984) trata de designar um nome: o *scriptor* e ponto. Mas com essa nova figura que recebe até mesmo um nome, concluímos claramente que o lugar do autor não ficou vazio, algo, ou melhor, alguém está aí, com uma nova roupagem, com novas funções.

“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”, essas palavras de Beckett, citadas por Foucault (2000), são a clara demonstração da indiferença ao sujeito que escreve, a contemporaneidade impõe o desvanecimento, mas não indica o desaparecimento total do autor, porque, segundo o próprio Foucault, o olhar está nos espaços que são abertos por esse sujeito que escreve, não mais em seu gesto de autor, suas características individuais são subvertidas e se convertem em um proceder que resulta em um vulto imperceptível, mas indiscutivelmente presente.

Tendo isso em mente de que há um ressurgimento, ou seja, uma ressurreição ainda que em outro patamar, após séculos de domínio e uma complicada e dolorosa morte de séculos de domínio, seguindo por esses dados fica evidente que, mesmo sendo uma figura quase espectral, sua presença é inegável, por essa razão Foucault (2000, p. 28-29) diz ser

[...] absurdo negar é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que [...] o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função de autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversa cotidiana. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como o recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.

A influência da modernidade se evidencia nessa nova postura do autor, a rigidez dá lugar à flexibilidade, as portas são escancaradas para

um infinito transtextual, por isso o autor é responsável por destravar as possibilidades, não mais escreve para fixar, e sim “[...] é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”, cruel e ímpar, principalmente depois de 1914 e 1939, cujos acontecimentos fulcrais mudaram drasticamente o pensamento e a experiência do século XX, criando uma necessidade premente de expressar o inexpressável, tarefa árdua de transformar experiências tão únicas de uma forma a não transparecer essa individualidade, que foi solapada por mudanças tão intrincadas em si mesmas que impediriam a morte do autor, cuja ressurreição o lança a uma posição que encontra fragmentos que restaram diante das experiências extremas e que, em muitos casos, são todos espectros. Mesmo assim, esses estão carregados de suas individualidades imprimidas dolorosamente na escritura, que, por sua vez, fica impedida de desaparecer ou morrer, porque, na verdade, todos são ausência e presença concomitantemente.

4.3.2 Produção e transformação – Benjamin e Roa Bastos

Walter Benjamin (1994, p. 120), em sua conferência *O autor como produtor*, reflete sobre a autonomia da arte e a liberdade do poeta, quando diz:

Mas a questão vos é mais ou menos familiar sob a forma do problema da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece esta alternativa [...] ele trabalha a certos interesses de classes. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência.

Observamos que Benjamin (1994) divide em duas partes a postura do autor: aquele que segue o mercado que está tomando grande força nesse momento; e, talvez na mesma proporção, os outros

vinculados às lutas sociais. As duas posturas já nos indicam duas influências: o mercado e o engajamento, para usar palavras de Sartre. Tal engajamento, de certa maneira, propicia ao autor um senso de comprometimento, uma sensação de liberdade; no entanto, ilusória, pois não pensa estar sob as garras do mercado, mas, por outro lado, está ligado intimamente a questões “do proletariado” que exigem, de todas as formas, uma postura que o identifique como tal. Por essa razão, Benjamin classifica como “o fim de sua autonomia”, passando a ação do autor a ter um direcionamento, um objetivo. Todavia, temos outro aspecto que também integra esse engajamento: a tendência. O ponto de vista benjaminiano sobre o autor como produtor que segue uma tendência tem uma inter-relação entre a tendência não só política mas literária para que se validem reciprocamente. É claro ao dizer que a tendência

[...] na forma rudimentar [...] é um instrumento inteiramente inadequado para crítica literária politicamente orientada. [...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta no ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária [...]. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária. (BENJAMIN, 1994, p. 121).

Dessa maneira, constrói-se uma rede, o produtor, ou seja, o autor, que está inserido em um sistema que exige dele uma postura política, não desvinculada de uma tendência literária, que, por sua vez, retorna a posição política para ter suas qualidades literárias válidas. Assim sendo, o produtor, obrigatoriamente, está inserido nessa rede, acrescentando que “[...] essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária” (BENJAMIN, 1994, p. 123). E o produtor também pode trazer imbuído em sua atuação a busca da qualidade sobreposta a uma posição que o colocaria em evidência; e, sim, as formas de técnicas seriam o mais importante, visto que estariam abertas as portas, tanto do passado como do porvir, para estabelecer essas técnicas que responderiam às necessidades exigidas pela tendência.

Outra questão interessante: Benjamin (1994) eleva o leitor a um

status diferente, assim como Barthes (1984). Para o primeiro, o leitor passa a ter uma função colaborativa e ativa; o segundo, por sua vez, cria seus próprios caminhos, propiciando, assim, um remanejamento da posição do leitor, que sai de simples receptor passivo para um que cria. Talvez haja uma diferenciação entre os dois, visto que colaborar é diferente de criar, mas, ainda assim, o movimento é realizado em ambos, rumo a uma nova postura.

Na construção que leva, assim, o autor à posição de produtor, podemos pensar no produtor não apenas no âmbito da produção em sua primeira acepção, ou seja, a de produzir em grande escala ou um mesmo produto, e sim aquele produtor que dirige, cria, inova e transforma.

Aqui chegamos a um conceito central da posição de Walter Benjamin (1996) a respeito do autor, a transformação. Para ele, autor não é simplesmente um escritor, vai além, exige-se uma posição política e esta, por sua vez, leva ao que ele toma de Brecht: a “refuncionalização”, que caracteriza a transformação das maneiras e das instrumentalizações da produção para modificar.

Para entendermos a refuncionalização, podemos pensar que, segundo Benjamin (1996), Brecht amalgamou os elementos do teatro, eliminando a distância “[...] entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores”. Concluímos que a transformação está em diminuir distâncias, misturar *status*, como Cesar Cólera Bernal (2010) descreve: “[...] autor cuja qualidade técnica consiste, justamente na reordenação ou reorientação das funções dos trabalhadores, tirando o papel dos objetos, de expectadores, de consumidores e criando condições de participação [...] por meio da palavra”.

Essas funções se encontram em todos e a palavra está em todos, por isso o autor passa por uma transformação não só de atitude, uma transformação que passa a ser produtiva. Tudo passa por uma modificação e, naturalmente, o autor também e, por consequência, o leitor, mas isso se dá única e exclusivamente pelo autor produtor, porque tem a obrigação de

[...] ser transformador, subverter a ordem que o oprime em particular e ao homem em geral, o autor deve ter consciência plena dos meios de produção e trabalhar para assumir o seu controle. O autor que se assume como produtor vai incluir o público neste processo, eliminando a distância entre eles. (PIRES, 2006).

Refuncionaliza sua atuação e, conseqüentemente, o leitor também é levado a uma nova postura para alimentar a máquina de produção, sendo primordial antes haver uma profunda modificação. Por essa razão, se o escritor é produtor e o leitor está inserido nesse processo, evidentemente sua posição também passa pela transformação.

Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada de leitores, que se vêem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores [...]. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente [...] Nela [...] o leitor tem acesso à condição de autor. O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica. (BENJAMIN, 1994, p. 124-125).

No entanto, percebe-se que a refuncionalização, para Benjamin (1994, p. 125), atinge um nível que muda o cenário, pois todos podem ser escritores, mas a necessidade de análise da imprensa é imprescindível porque é nela

que se percebe que o processo de fusão [...] não somente ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor. Nesse processo, a imprensa é a instância decisiva.

Para Benjamin (1994), ainda que o jornal não seja o lugar ideal para o escritor produtor pelo fato de ser um lugar que não permite refuncionalizar, por estar normalmente nas mãos do capital, sob o ponto de vista da técnica, o jornal é um bom lugar. Todavia, o escritor se sente incomodado, por isso o verdadeiro lugar se dá “[...] em função de sua posição no processo produtivo” (BENJAMIN, 1994, p. 127). Agora é possível refuncionalizar os gêneros literários? Para Benjamin, quanto mais consciência como produtor que transforma, a tendência será correta e a qualidade técnica mais apurada; tem-se, assim, um processo de conscientização na posição de autor, ele não morre, não é espectro,

mas sim um produtor consciente do seu fazer literário diante de uma estrutura firmemente estabelecida e que necessita ser mudada, postura que Roa Bastos toma claramente.

Saindo da Europa em tempos de guerra, chegamos ao autor que viveu também a guerra e ditaduras em um país com um sem fim de experiências ditatoriais, exílios e subdesenvolvimento e que necessita resgatar o espírito de um povo e de povos esmagados. Para isso, inova sua posição e, realmente, “refuncionaliza” seu gesto.

Augusto Roa Bastos, para abolir ou substituir, tão grato a muitos, o *status* de autor, autodenomina-se “compilador”, com uma atuação diferente do autor, e resume sua função a “[...] reunir, coleccionar e acumular matérias de outros textos, que por sua vez foram selecionadas ou variadas de outros textos. Realiza consciente de que não ‘cria’ [...] Trabalha as últimas matérias do que já está dado, feito, dito, vivido, escrito” (ROA BASTOS, 1990, p. 15, tradução nossa).¹²⁶ No entanto, mesmo não fazendo questão desses títulos, devido à clausura que a palavra até certo ponto impõe, Roa Bastos surge de uma “ilha cercada de terra” e resplandece não só em terras sul-americanas, como na Europa e na América, o que o leva a concluir que, “Entre minhas utopias de autor de obra de ficção, a de compilador como substituto do autor tem sido uma preocupação constante em minha atividade de artesão da palavra escrita”, assumindo uma postura diferente (ROA BASTOS, 1990, p. 35, tradução nossa).¹²⁷

Com essas palavras, fica evidente uma nova postura como autor. A partir desse relato, temos um vislumbre da posição de Roa Bastos no que diz respeito ao exercício de escritor/autor. O autor é dispensado de uma maneira extremamente natural, deixa seu lugar até então considerado, para Barthes (1984), o autor-deus, que determina os limites e as fronteiras de um texto e suas significações, para assumir um papel extrínseco a de um determinismo autoral. Afirma não escrever para um público determinado, escreve para si mesmo para apreender a fugidia memória do presente. Outrossim, o próprio autor não pode enclausurar seu texto, segundo ele, visto que, quando retorna ao texto, a própria

¹²⁶ Texto original: “[...] reunir, coleccionar y acumular materias de otros textos, que a su vez fueron entresacados o variados de otros textos. Lo hace a sabiendas de que no ‘crea’ [...]. Trabaja las materias últimas de lo que ya esta dado, hecho, dicho, vivido escrito” (ROA BASTOS, 1990, p. 15).

¹²⁷ Texto original: “Entre mis utopías de autor de obras de ficción, la del compilador como sustituto del autor ha sido una preocupación constante de mi actividad de artesano de la palabra escrita” (ROA BASTOS, 1990, p. 35).

imaginação se encarrega de transformá-lo; diria que seria um processo que se assemelha ao que acontece com as plantas formadas por rizoma, a partir de qualquer ponto se conecta a outro, formando infinitas possibilidades.

Barthes (1984) deu relevância à morte do autor e, evidentemente, já havia lançado suas raízes em Mallarmé, que via a linguagem como quem fala, não como propriedade do autor, suprimindo o autor a favor da escrita, enquanto a linguística também colaborou com a morte do autor, pois a enunciação funciona por si mesma, sem a necessidade imprescindível de um autor. Esse, então, converte-se simplesmente naquele que escreve e, com isso, acontece uma revolução no texto moderno, o autor não mais está presente, surgindo uma nova figura de destaque que seria o leitor. E, como podemos observar, Roa Bastos faz parte dessa geração que se distancia da posição do autor pai, o pai tirânico, visto ser ele aquele que estabelece caminhos e impõe limites, não permitindo um desviar, ficando evidente a posição de Roa Bastos quando notamos o narrador-personagem de *Contravida*, em uma nota, esclarecer pontualmente o que seria o texto e a quem, de fato, pertenceria, ou melhor, como o processo de disseminação da palavra escrita dar-se-ia e quem seria seu alvo, quando diz:

O roubo é o melhor que se pode passar à palavra escrita porque sempre está aberta para que todos a utilizem a seu desejo. Não é propriedade de nenhum autor. Está aí para isso, para que lhe tome o primeiro que passar. Sem a palavra roubada ninguém poderia se comunicar. Não poderia ser escrito nenhum livro. (ROA BASTOS, 1995, p. 87).¹²⁸

A produtividade, nesse momento, diz respeito unicamente ao ato autoral de produzir e deslindar todos os nós que um texto possa apresentar. A estrutura roabastiana permite uma abertura que força o autor a descer de seu pedestal e tornar-se um a mais a passar pelo texto. E, dessa maneira, poderão juntos não só compreender, como construir outros textos, criando novas redes. O princípio é claro. Conecta-se em

¹²⁸ Texto original: “El robo es lo mejor que le puede pasar a la palabra escrita porque siempre está abierta para que todos la usen a su talante. No es propiedad de ningún autor. Está ahí para eso, para que la tome el primero que pasa. Sin la palabra robada nadie habría podido comunicarse. No habría podido ser escrito ningún libro” (ROA BASTOS, 1995, p. 87).

um entretecido ou como Angel Rama (2008, p. 24, tradução nossa)¹²⁹ afirma: “escritor [é] um produtor que trabalha com as obras de inumeráveis homens. Um compilador, como diria Roa Bastos. O tecedor genial, no vasto ateliê histórico da sociedade americana”, aquele que tece com vários fios procedentes de inúmeras origens, permitindo novas criações e novas leituras, refletindo a fugacidade de nosso tempo, em que o fragmentário se torna mais expressivo da realidade. Os relatos curtos propiciam uma mobilidade maior, visto que a intensidade desses relatos, em sua maioria, abriga certo ar de insignificância, mas permite pontuar um instante de que qualquer um que passe possa se apropriar e torná-lo novo (BARTHES, 1984).

Não temos aqui simples teoria, mais que isso, uma prática para Roa Bastos, suas narrativas breves contam, de certa forma, com a “presença roabastiana”: a sua origem, a língua guarani, os conflitos históricos, a violência em várias instâncias, o lirismo; todavia, não se encerram aí, permitem ir além, como se a multiplicidade permitisse inúmeras conexões. E sua fonte, sem dúvida, é o que ele chama de “o texto ausente”, o qual tem sua fonte primeira na oralidade e propicia a consulta a um “imenso dicionário”, segundo Barthes (1984), “onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem”, repleta de “tecido de signos” que a oralidade detém de maneira infinita. A partir desse ponto, surge uma cumplicidade instaurada entre os que desejam ler o texto. O autor dá o primeiro passo, os leitores abrem as portas autorizando a posse daquele momento que se expande, pois o autor moderno “nasce no mesmo tempo que o seu texto”, segundo Barthes (1984), a partir desse nascimento, o crescimento é incomensurável.

O poder de expansão está muito além do autor, que, na verdade, não pode pontuar em que lugar, de fato, novas conexões formar-se-ão. Ou como diz o narrador de *Contravida*, que não escrevia para a posteridade porque ninguém busca na imensidão do mar uma suposta mensagem contida em uma garrafa que está destinada a sobreviver do nada, ou seja, algo enclausurado, fechado, e sim uma que permita uma abertura para essa mesma imensidão (ROA BASTOS, 1995, p. 86).

Por essa razão, importante observar uma conclusão de Sabas Martín a respeito de *Yo el supremo* e a atuação roabastiana como romancista, mas que evidentemente se aplica a toda a sua escritura e

¹²⁹ Texto original: “[...] escritor (es) un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres. Un compilador hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana” (RAMA, 2008, p. 24).

“autoria”, confirmando a proposição sobre o posicionamento inovador de Roa Bastos e seu lugar como escritor/autor, que não mais se apropria do texto delimitando suas fronteiras e significações, como se sua escritura não pertencesse a mais ninguém e ele, autor, fundasse todo um universo próprio, sem a influência de nada externo. Bem se sabe que a obra robastiana foi forjada por um

[...] autor [que] deixa de ser o criador absoluto. Quem escreve não a gera do nada. A faculdade demiurga [...] é reduzida a “recompilação” e “ordenamento” de um material básico já dado: a língua, os mitos, as crenças, a história, as vivências, toda a literatura anterior de um povo [...] opera sobre todos esses elementos que nunca lhe pertenceram. São patrimônio coletivo que o escritor aproveita e enriquece para legar a seus múltiplos e inominados proprietários. (MARTÍN 1991, p. 134, tradução nossa).¹³⁰

Assim, trabalha com um universo múltiplo e plural em si mesmo. Entretanto, alguém pode questionar se todo o trabalho de multiplicidade, de enfrentamentos, de mapeamentos não está mais nas mãos do autor, para onde se converge, então, essa construção? Entra em cena o leitor como o lugar da multiplicidade ou, como bem denomina Sabas Martín (1991, p. 134), a herança (texto) dada “aos seus múltiplos e inomináveis proprietários”.

Assim nasce, morre, ressuscita, transforma-se o autor e se lança como um produtor que compila e mistura; seguirá sendo uma figura sempre a ser discutida e reconstruída pelo pano de fundo da humanidade, mas, sem dúvida, continuará personagem importante dessa representação. Por esse motivo, compilar essas posturas nos ajuda não só a entender o nosso tempo, como o gesto de autoria.

¹³⁰ Texto original: “[...] autor (que) deja de ser el creador absoluto. Quien escribe no la genera de la nada. La facultad demiúrgica [...] es reducida a “recopilación” y “ordenamiento” de un material básico ya dado: la lengua, los mitos, las creencias, la historia, las vivencias, toda literatura anterior de un pueblo [...] opera sobre estos elementos que nunca le ha pertenecido. Son patrimonio colectivo que el escritor aprovecha y enriquece para legarlo nuevamente a sus múltiples e innominados propietarios” (MARTÍN, 1991, p. 134).

4.4 OUTRAS PARAGENS

Supongo que cada escritor tiene su estilo.
Augusto no era um escritor hermético, sino
todo lo contrario.

Amelia Nassi Hanois

Outros relatos, além dos que compõem *El trueno entre las hojas*, demonstram como a escritura de Roa Bastos, paulatinamente, toma outros contornos e, ainda assim, mantém contato com a sua primeira obra, tendo em vista que nunca abandonará as questões essenciais ligadas ao Paraguai e seu povo. No entanto, o compromisso de criar imagens de uma história “desgraçada” utilizando uma escritura que trama os desvários constituintes da realidade aparece de maneira distinta, o texto ausente continua patente; no entanto, o guarani não surge mais em meio à narrativa escrita em espanhol, como nos primeiros relatos, mas a oralidade aparece insertada nos entremeios da narrativa de que o texto ausente é o elemento principal.

A partir de agora, são analisados alguns contos de outras coletâneas para pontuar os componentes formadores da escritura caleidoscópica, assim como os textos se embrenham em outras paragens, como teatro e cinema.

4.4.1 “Borrador de un informe” – as entrelinhas como entranhas da escritura

O primeiro relato analisado é “Borrador de un informe”, do livro de *El baldio* (1966). Nesse relato os caminhos são múltiplos, mas em cada nova entrada uma nova rajada se constitui em um novo microrrelato, dividido em duas instâncias: a do rascunho de um relatório e a dos fatos, se não sórdidos, não comunicáveis, formando um verdadeiro confronto entre a manutenção de duas posições antagonicas em um mesmo indivíduo e em plena disputa. Porém, em uma unidade suspensiva, pois o leitor chega a perder-se entre o real e o irreal. O narrador-personagem parte de um extremo, a figura mantenedora da ordem, sujeito moral, representante das instituições; e, por outro lado, inseguro, ardiloso, pérfido a relatar circunstâncias não menos contraditórias e imorais que envolvem os três poderes (religioso, policial, político) em suas artimanhas e corrupções que são escancaradas.

A narrativa, em sua unicidade, nos deixa as entrelinhas para percorrer os pontos de contato e formar um panorama dessas forças que borbulham em cada um dos 57 parágrafos, sem exceção. Além disso, tem-se a construção pormenorizada do personagem principal em um texto detalhado e instigante que demonstra não só o caráter, mas um entorno contaminado desde a corrupção chegando à lascívia dominadora, a ponto de elaborar um relatório paralelo. Por essa razão, Hugo Alcalá (1987, tradução nossa) assegura:

A unicidade do relato, por outro lado, resulta do caráter *sui generis* que esse exhibe, com o desdobramento do narrador em dois personagens: 1) o funcionário mentiroso; 2) o indivíduo cínicamente veraz, cada um com uma versão diferente dos fatos. E, necessário acrescentar, com uma linguagem e tom diferentes: a linguagem burocrática do primeiro e a linguagem cínica do segundo. A unicidade do relato reside, pois, no que poderíamos chamar da eleição de um gênero especial e na técnica narrativa com protagonista narrador duplamente apresentado. Com o múltiplo, o complexo e o não claro – em enfoque, estilo e argumento –, Roa conseguiu uma obra de unidade estilística e pintou um dos quadros mais impressionantes de toda a sua ficção.¹³¹

Ao pensar nestas duas instâncias – ‘o funcionário mentiroso’ e ‘o indivíduo cínicamente verdadeiro’ –, depara-se com um único indivíduo em uma imbricação de dois discursos – o instituído e o verdadeiro – que nem sempre é real, os quais só podem ser legitimados nas entrelinhas. Quando Alcalá (1987) diz se tratar de uma das obras mais impressionantes da ficção robastiana, não é sem motivos. Nessas entrelinhas, ou seja, nesse labirinto Roa Bastos põe na boca de seu

¹³¹ Texto original: “La unicidad del relato, por otra parte, resulta del carácter *sui generis* que este exhibe, con el desdoblamiento del narrador en dos personajes: 1) el funcionario mendaz; 2) el individuo cínicamente veraz, cada uno con una versión diferente de los hechos. Y, debe agregarse, con un lenguaje y tono diversos: el lenguaje “burocrático” del primero y el lenguaje cínico del segundo. La unicidad del relato reside, pues, en lo que podríamos llamar la elección de un género especial y en la técnica narrativa con el protagonista narrador dualmente presentado. Con lo múltiple, con lo complejo y con lo no claro – en enfoque, estilo y argumento –, Roa ha logrado una obra de unidad artística y ha pintado uno de los cuadros más impresionantes de toda su ficción” (ALCALÁ, 2009).

protagonista e evidencia um dos nós do fim da modernidade na América Latina, ainda não desatado, em especial no Paraguai. O cidadão passa a ser construído pelo poder, mas esse cidadão se assemelha ao personagem principal, na realidade passa por um projeto extremamente delineado, segundo algumas leis reguladoras, Castro-Gómes diz se tratar de um “[...] dispositivo de poder que construí o ‘outro’ mediante uma lógica [...] que reprimia as diferenças”. Um exemplo está na tentativa de aniquilação da língua, nesse exemplo o guarani, enquanto a língua do colonizador, o espanhol, é imposta. Isso demonstra um giro na escritura de Roa Bastos, pois aqui se mostra com sutileza e argúcia o que antes tentava deixar em primeiro plano, ao colocar os embates linguísticos diretamente no texto, enquanto em “Borrador de un informe” isso se encontra tramado no texto como mais um elemento a ser mesclado e, com isso, produz um novo efeito textual e, conseqüentemente, no leitor. Dessa forma, todas essas questões podem e são encontradas nas entrelinhas de “Borrador de un informe”.

Assim, Roa Bastos, em sua escritura fragmentada e gestada em suas fontes primigênicas da oralidade, tenta recompor o espelho dilacerado de sua cultura, sendo o informe escrito meio de relatar em detalhes os acontecimentos de uma posição do poder, disposto de uma maneira que permite delinear, claramente, esses dispositivos que enquadram o “cidadão” nessa lógica, que, em sua essência, esvanece a verdadeira cidadania nas sociedades modernas. Com isso, não podemos fugir da grande questão da escritura como faca de dois gumes, servindo a um projeto de poder e, ao mesmo tempo, desmascarando esse mesmo projeto, visto que a escritura carrega em si a viabilidade de ser e ter ao mesmo tempo. Nesse caso, “tem” a exposição de um discurso instituído e contaminado com séculos de tirania, autoritarismo e seus meandros, enquanto “é” a possibilidade de alcançar o que no real não se logra.

Determinar ou mesmo querer incluir a obra em nenhum tempo ou espaço seria um reducionismo, pois essa lança seus tentáculos para inúmeras direções e pode ser discutida desde a teoria literária à psicanálise. No entanto, não há como fugir da postura roabastiana que subjaz toda sua obra, ainda que de maneiras diferentes; e, quando pensamos nas teorias pós-coloniais, ao afirmar que “[...] qualquer narrativa da modernidade que não leve em conta o impacto da experiência colonial na formação das relações propriamente modernas de poder é não apenas incompleto, mas também ideológico” (CASTRO-GÓMEZ, 2000) e longe de estar apenas no plano das ideias e dos ideais, Roa Bastos está, por meio de seu gesto escritural, desvelando esse

tempo marcado por um passado de guerras fraternais e um presente de ditaduras. Devido a isso, muito bem Bareiro Saguier (2006, p. 9, tradução nossa)¹³² o descreve como participante de “uma corrente marcada pelo signo da desgarradura [...] pela maneira com que se desgarras as entranhas através das palavras”, e essas se encarregam em passar e traspassar suas rotas.

Sem dúvida, “desgarrar las entrañas” quer dizer romper o mais profundo de um ser, ou mesmo de um povo, através das palavras, ou seja, a escritura só se dá com alguém que tenha uma postura determinada, para Roa Bastos, o importante era sua atividade. Em “Borrador de un informe”, aparece essa articulação, visto que na construção da narrativa os dispositivos de criação do outro estão escandalosamente expostos nas entrelinhas. Contraditório pode parecer, mas não se deve esquecer que a busca dos contornos “[...] desta fábula desgraçada, moribunda e delirante” só pode encontrar espaço nas entrelinhas.

Depois de uma longa e depreciativa descrição, o interventor garante: “Não é que lhe negamos seus direitos” (ROA BASTOS, 2010, p. 93), sim, seus direitos, não meus e muito menos nossos direitos, devido à origem desse olhar unilateral, sedimentado em um informe escrito para concretizar o que as instituições desejam afirmar acerca do “outro”, evidenciando a distância entre quem está encarregado do informe e os que estão sendo observados ou mesmo julgados, sem contar que esses são sempre nomeados como grupo, os peregrinos, as imensas filas, as formigas, como se fossem uma grande massa homogênea.

O interventor apresenta o que Roa Bastos chama de má consciência, advinda de um processo que o filósofo José Manuel Silvero (2009, p. 22) diz que até o tempo presente vigora. Hoje em dia, muitos paraguaios sentem e sofrem o medo de sustentar suas próprias ideias, porque se sentem obrigados a encobrir suas manifestações livres e espontâneas; as entrelinhas mostram como se dá o silenciamento e o processo das fraturas das memórias e como essas forças foram se solidificando e fraturando, cada vez mais, o cidadão com as suas raízes e, mesmo assim, não se tornando massa de manobra.

Roa Bastos, em “Borrador de un informe”, deixa o grito do sujeito subentendido que se conecta aos que compartilham as mesmas

¹³² Texto original: “[...] una corriente marcada por el signo de la desgarradura. [...] por la forma en que se desgarran las entrañas a través de las palabras” (SAGUIER, 2006, p. 9).

dores, o desrespeito, a impossibilidade de ter um futuro. Assim sendo, o informe escrito pelo interventor silencia e censura as vozes, apaga as histórias, cumprindo sua função de silenciamento e demonstrando, com detalhes e provas, como essas “formigas” estão longe de chegar ao *status* de cidadãos por sua fragilidade, podendo ser destruídas a qualquer momento, mas essa “complexa articulação de forças” está a serviço da criação do “outro” que se institucionaliza com mais força. Dessa forma, participa das bases dessa realidade que delira.

Por meio de três dispositivos básicos, Beatriz Gonzáles Stephan, citada por Castro-Gómez (2000), descreve como se modelaria o cidadão latino-americano, como se esses cidadãos necessitassem de tutores para a construção de uma nova cidadania, ou seja, por meio a) das constituições, b) dos manuais de urbanidade e c) das gramáticas do idioma. Como esses dispositivos estão fundamentados na escritura, encontram sua legitimação pela qual a “[...] palavra escrita constrói leis e identidades nacionais, planeja programas modernizadores, organiza a compreensão do mundo em termos de inclusões e exclusões”. E nesse relatório ficam evidentes os grandes projetos modernos, como, por exemplo, as estradas feitas pelos americanos, sendo esses excluídos vistos desde o alto do “tribunal”, lugar em que se julgam, especialmente, questões morais. Além do mais, a “lei” escrita é o grande instrumento disciplinador. Assim o interventor descreve:

Da janela do tribunal eu os vi descer o morro pela estrada que os americanos estão construindo. De fato, filas intermináveis de formigas com suas tralhas nas costas, que, ao longe, me pareciam os volumes visíveis de sua fé, a cruz de suas necessidades. Não é que negamos seus direitos, como este de esperar na graça de Deus. (ROA BASTOS, 2010, p. 93).¹³³

Cinicamente, fala em “direitos” como se, para esses, só lhes bastasse o simples “direito de esperar em Deus”; esses não estão vivendo em uma teocracia, e sim sob um governo que propaga em alto e

¹³³ Texto original: “Desde la ventana del juzgado los he visto bajar el cerro por la ruta que están construyendo los norteamericanos. Filas interminables, cabalmente de hormigas, con sus bártulos a cuestas que a lo lejos se antojaron los bultos visibles de su fe, las jorobas de sus necesidades. No es que le neguemos sus derechos, como este de esperar en la gracia de Dios” (ROA BASTOS, 2010, p. 93).

bom som o progresso. E, novamente, em sua arrogância, lança sobre aos poucos que se rebelam a culpa de todos os problemas existentes, como podemos observar: “Ainda bem que não chegaram esses agitadores e bandidos políticos que formam guerrilhas e andam escondidos pelos montes, só para contrariar ao governo e perturbar o país que, enfim, alcançou agora uma época de bonança, de paz e de progresso” (ROA BASTOS, 2010, p. 95).¹³⁴ Novamente na entrelinha as reações brotam, como as linhas de fuga que compõem o rizoma. Em espantosa contradição, o interventor fala em progresso e bonança, enquanto descreve a triste condição de homens e mulheres: “[...] as panelas, as trouxas, as sacolas de suprimentos enredando-se sobre as cabeças das mulheres, e debaixo dos braços as melancias e melões roubados das granjas por onde passaram” (ROA BASTOS, 2010, p. 94).¹³⁵ E conclui: “Pó, calor, fome; nada os acovarda” (ROA BASTOS, 2010, p. 94).¹³⁶ seguem silenciados pela propaganda de uma modernidade, melhor, da modernidade colonial.

Sem dúvidas, esse é um texto diferente em comparação aos atuais que transpassam as barreiras do tempo, cujos limites não são fixos, muito menos identificáveis, dadas as numerosas maneiras com que nos encontramos através dos caminhos que nos proporcionam as entrelinhas: uma nova maneira de narrar, duas formas de linguagem, um personagem dual, ou melhor, um personagem múltiplo, pois cria muitas faces de vários sujeitos.

Esse texto roabastiano foi construído em uma aparente dualidade; entretanto, permite uma terceira, uma quarta, infinitas saídas. Um dos exemplos evidentes é o assassino da penitente cega. Foi justamente o interventor, representante da lei, o autor do assassinato minunciosamente planejado. No entanto, o caminho que percorremos até o esclarecimento são os mais distintos, é múltiplo, complexo, o que se apresenta são as sombras de possibilidades, visto que os fatos se escondem em um emaranhado. Mas o certo está no não dito, no que está nas entrelinhas.

¹³⁴ Texto original: “Menos mal que no llegaron estos agitadores y bandidos políticos que han formado montoneras y andan escondidos por los montes, nada más que para hacer la contra al gobierno y perturbar el país ahora que por fin há alcanzado una época de bonanza, de paz y de progreso” (ROA BASTOS, 2008, p. 95).

¹³⁵ Texto original: “[...] las ollas, los atados, las bolsas de bastimentos hamacándose sobre las cabezas de las mujeres, y bajo sus brazos los melones y sandías robados en las chacras al pasar” (ROA BASTOS, 2008, p. 94).

¹³⁶ Texto original: “Polvo, calor, hambre, sed; nada los acovarda” (ROA BASTOS, 2008, p. 94).

O informe cria uma atmosfera e lança a culpa a mais de uma pessoa, porque a mulher amanheceu morta por picada de uma cobra e os homens entre si se acusam mutuamente, enquanto o verdadeiro culpado se esconde por detrás de uma imagem ilibada. Dessa forma, a dificuldade em encontrar o verdadeiro assassino se torna ainda maior. Em que lugar se encontra essa manobra se não na escritura? Evidentemente, não está ao alcance; com isso, são acusados e enganados, com o poder da escritura, principalmente quando a língua é do outro, produzindo fraturas na memória das pessoas, porque o vivido não é o mesmo que se registra e, assim, as injustiças são cada vez mais solidificadas por meio das linhas escritas. Por outro lado, o interventor, que é um instrumento nas mãos do poder, cumpre seu papel: “Espero que este desalinhado relato lhe dê uma ideia mais ou menos aproximada dos fatos que aconteceram e aproveito para reiterar-me como seu mais seguro amigo e servidor” (ROA BASTOS, 2010, p. 112).¹³⁷

Assim como a escritura caleidoscópica pretende, por caminhos aparentemente desconexos e pouco comuns, construir e desconstruir possibilidades, esse conto apresenta uma ação que deriva do texto ausente (oral), aquilo que passa nas entranhas de um povo, dos mais profundos sentimentos e sensações transformados em palavras; o dia a dia desenhado por dificuldades e injustiças e, ainda assim, cheio de esperanças. Com uma nação à mercê de um governo que aplasta e domina, mesmo nesse processo de espoliação, linhas de conexão aparecem em todos os lados e a escritura “desenhada” palavra por palavra se move entre o real e o irreal, lançando-se ao transfinito, porque todas essas aparentes incongruências são plasmadas por todo o continente, sobretudo na “ilha rodeada de terra”.

Por essas razões, e entre outras, “Borrador de un informe” é considerado por muitos um expoente dentro da obra roabastiana. E suas entrelinhas revelam um universo, todavia velado.

4.4.2 “Nonato” – os silêncios da escritura como fragor de uma realidade delirante

O caráter transfinito dos textos roabastianos percorre toda a sua obra e, ao observar seu gesto escritural, essa característica se instaura,

¹³⁷ Texto original: “Espero que este deshilvanado informe le dé una idea más o menos aproximada de los hechos que han sucedido, y aprovecho para repetirme su seguro servidor y amigo” (ROA BASTOS, 2010, p. 225).

passa dos limites do infinito e se encontra nas pregas desse tecido, o que permite uma leitura desgarradora tanto quanto a escritura.

Conscientemente, Roa Bastos desenvolve um gesto escritural particular que tem suas bases em um texto imaterial e prefere escutar e ouvir esse discurso que permeia a memória, em suma, em sentidos não alfabéticos, fixos, mas nos sons e até mesmo nas imagens que formam um texto imaginário (ROA BASTOS, 1990). Aqui são apresentados alguns elementos que compõem o caminho de Roa Bastos, claro está que os sentidos são produtos essenciais a uma formulação profunda e estão intimamente ligados a sensações, não apenas no ato escritural, senão no efeito singular que produz no leitor, resultado esse chamado por Barthes de “frêmito”. Um tremor sentido, uma infinidade de vibrações, ou seja, “estremecimentos” ao ler os “cantos homéricos”, segundo o personagem Gordo de “Contar un cuento”, uma potência que vai além do escrito e da leitura, transpassa o imaginário, ou, segundo Roa Bastos, a busca de um “texto ausente”, sendo possível obter um resultado individual, duplo e se lançando ao coletivo. Geralmente, Roa Bastos passa por instâncias unívocas até experiências coletivas distintas e, ainda assim, segue produzindo experiências coletivas distintas e continua produzindo o “frêmito”, não apenas o gozo, inclusive o terror, o medo e a incerteza pautada na insegurança e na violência. Dessa forma, o gesto escritural de Roa Bastos está de acordo com o que Noé Jitrik (2010, p. 23, tradução nossa) chama de cleptomnésia, ou seja,

A escritura, então, acontece por cleptomnésia, descansa sobre um roubo da memória, se realiza com o que já se realizou e está remetido, esquecido e, por isso, aparece como sempre novo ainda que em algum momento já tenha sido; por isso, também, a sensação de um triunfo glorioso quando a escritura se realiza em imagens que parecem novas e, ao mesmo tempo, uma recorrente angústia, um aquém do novo, o que reaparece ou bem se deve a alguém a quem se adquiriu essa imagem – outros textos outros escritos – que entrou em uma memória que o processou, a alterou, a transformou mas não a destruiu.¹³⁸

¹³⁸ Texto original: “La escritura, entonces, procede por cleptomnesis, descansa sobre un robo a la memoria, se realiza con lo que ya se realizó y está remitido, olvidado y, por eso, aparece

Essa citação descreve *ipsis litteris* o gesto escritural roabastiano. A cleptomnésia permite uma inspeção a todos os cantos da memória, possibilitando outros textos, outros escritos. E, quando pensamos em “robo”, o que vem à mente? Uma surpresa diante da ação, mas, para que isso aconteça, é necessária uma ação anterior para que o efeito seja de surpresa. Como atua quem rouba? Normalmente, em silêncio, na penumbra, no anonimato; no entanto, o resultado sempre deixa sua marca e consequências. Assim acontece com os textos roabastianos, o silêncio se dá duplamente no roubo da memória e em seu resultado, ou seja, na escritura.

Agora o silêncio não é apenas o não dito para significar, e sim o próprio significado, esse abre as portas da fruição, permitindo ao texto significar no silêncio e nas palavras, por isso “Não se trata, aqui, de falar do silêncio da imagem, do silêncio da paisagem ou do mar. Nós nos propomos a falar do silêncio que significa em si mesmo. Com ou sem palavras, esse silêncio rege os processos de significação” (ORLANDI, 2007, p. 32). Logo, um dos elementos utilizados na composição da escritura caleidoscópica de Roa Bastos se encontra no silêncio. Busca-se o significado, mas um significado não finito encerrado nas mãos do autor, e sim naquele que escuta os sons da superfície enquanto busca aprofundar nos desvios, nos cruzamentos, no que passa e no que transpassa. E o silêncio é o lugar perfeito para que nasçam os significados. Nesse encontro do “roubo” (que causa surpresa) e do “silêncio” (que propicia acréscimos à escritura) surge uma verdadeira mescla que resulta no frêmito, no estremecimento.

O conto “Nonato”, publicado pela primeira vez no livro *Los pies sobre el agua* (1966), permite identificar esse processo. Apresenta uma longa introspecção, um discurso silencioso produzido na mente do personagem principal dirigido a sua mãe, que não o ouve, cujas recordações pré-natais produzem uma solidão sem fim, além de acabar com as possibilidades de comunicação, razão para a composição desse discurso silencioso que culminará em suicídio, mas não como fim da vida, e sim como retorno às origens (LUNA SELLÉS, 1993).

Dessa forma, o “discurso silencioso” toma um espaço na escritura

como siempre nuevo aunque en algún momento lo fue; por eso, también, la sensación de glorioso triunfo cuando la escritura se realiza en imágenes que parecen nuevas y, al mismo tiempo, una reminiscente angustia, un más acá de lo nuevo, lo que reaparece o bien se le debe a alguien a quien se le adquirió esa imagen – otros textos, otros escritos – que entró en una memoria que la procesó, la alteró, la transformó pero no la destruyó” (JITRIK, 2010, p. 23).

de Roa Bastos que constitui ilações entre o “roubo” e um resultado: o silêncio. Como se observa,

Bom, eu não tenho com quem falar dessas coisas; [...] O único que me escuta é Usebio, enquanto raspa e come as unhas no limbo das pedras. Mas ele é surdo-mudo e eu não sei se me entende quando me escuta com seus olhos remelentos, a cabeça tremendo sempre dizendo que não todo tempo, até para uma folha que cai. (ROA BASTOS, 2008, p. 470, tradução nossa).¹³⁹

A escritura corrobora o discurso silencioso, o que não pode ser dito; entretanto, as escrituras estão evidentes, alojadas em uma “dobra” desconhecida, chegando a ponto de alcançar a superfície que o próprio interlocutor não escuta, visto ser surdo, mas, ainda assim, protesta todo o tempo. Como no exemplo: “Não me recordou dessas coisas com a razão [...] Eu sinto essas coisas na ponta do umbigo, ainda quando fecho os olhos as vejo, estão aí” (ROA BASTOS, 2008, p. 474, tradução nossa).¹⁴⁰ Na ponta do umbigo, ou seja, a conexão com o mundo externo de que ele já saiu, mas insiste em se manter na mesma condição, com a visão impedida e em silêncio. O significado salta à frente, gritando, impondo-se e, naturalmente, produzindo o frêmito na leitura. Por isso Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 67) afirma que “[...] as palavras são cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras assim como não se pode por outro lado, recuperar o sentido do silêncio só pela verbalização”. Enquanto o jovem Nonato medita: “Quando fico sozinho com eles, vendo-os se moverem na escuridão, me dá uma vontade muito grande; não medo, me entende; somente muita solidão, desmedida” (ROA BASTOS, 1984, p. 470, tradução nossa),¹⁴¹ a escuridão e a solidão se personificam, criando uma atmosfera que abre

¹³⁹ Texto original: “Bueno, pues yo no tengo con quién hablar de esas cosas; [...] El único que me escucha es Usebio, mientras raspa y come con las uñas el moho de las piedras. Pero él es sordomudo y yo no sé si me entiende cuando me escucha con sus ojos legañosos, la cabeza tembleque diciendo que no todo el tiempo, hasta a una hoja que cae” (ROA BASTOS, 2008, p. 470).

¹⁴⁰ Texto original: “Yo no recuerdo esas cosas con la razón [...] Yo siento esas cosas en la punta del ombligo; aunque cierro los ojos las veo; están ahí” (ROA BASTOS, 2008, p. 474).

¹⁴¹ Texto original: “Cuando me quedo a solas con ellos, viéndolos removerse en la oscuridad, me entra un desamparo muy grande; no miedo, me entiende; solamente mucha soledad, demasiada” (ROA BASTOS, 1990, p. 470).

portas e janelas em direção a diferentes sentidos, sendo, em verdade, um escolhido. E, ao sentir o silêncio, os inúmeros sentidos vêm à tona, assim como o espaço das entrelinhas de “Borrador de un informe”, o que aparece explícito na voz do narrador de *Contravida*: “Deveria se contar um relato como na tradição oral. Alguém conta algo enquanto outro vai escrevendo o que a memória sonhadora ouve por baixo das palavras” (ROA BASTOS, 1995, p. 149, tradução nossa).¹⁴² Dessa forma, evidencia-se que o silêncio produz mais que sentidos, estremecimentos e frêmito na leitura e agrega a essa enxurrada de veios o protesto contra essa instituição que insiste em negar outros universos tão intrínsecos à vida do órfão.

Augusto Roa Bastos, em inumeráveis textos, escreve sobre o silêncio; em alguns ensaios sublinha a importância do silêncio na composição do seu fazer literário. Para tanto, mais um exemplo fundamenta esse elemento caleidoscópico.

O silêncio é encontrado em “Contar un cuento” e em *El baldio*, em especial quando o personagem Gordo esconde uma história de amor e, por intermédio do silêncio, consegue encobrir a história, mesmo as evidências sendo muito claras. Essa relação amorosa com a esposa de um governador terminou com a sua ascendente carreira de pianista. A descrição da realidade se dá por meio do narrador, mas a posição do Gordo é de profundo silêncio, em um movimento de negação do significado, ainda que o caso tenha tomado proporções incontroláveis, a ponto de chegar aos jornais, mas a narrativa não confirma os acontecimentos, pois a posição de silêncio do Gordo deixa margem a dúvidas, inclusive depois de anos, quando alguém tocava no assunto, a reação era a mesma: “Passaram-se muitos anos. Ele nunca quis falar sobre isso. Quando alguém insinuava o assunto, ele se calava. Os olhinhos avermelhados, que pareciam não ter íris, piscavam lacrimosos, fugidios e se tornavam preguiçosos um longo instante” (ROA BASTOS, 1991, p. 14, tradução nossa).¹⁴³ É possível notar muitas palavras nessa descrição, em seu conjunto, que são atravessadas pelo silêncio e portadoras de múltiplos significados, “porque o silêncio é constitutivo”.

¹⁴² Texto original: “Debería contarse un relato como en la tradición oral. Alguien cuenta algo mientras otro va escribiendo lo que la memoria soñadora oye por debajo de las palabras” (ROA BASTOS, 1995, p. 149).

¹⁴³ Texto original: “Había pasado muchos años. Él nunca quiso hablar de eso. Cuando alguien insinuaba la cosa, se quedaba callado. Los ojillos enrojecidos, que parecían no tener iris, parpadeaban lacrimosos, renuentes, y se quedaban amodorrados un largo rato” (ROA BASTOS, 1991, p. 14).

Estar calado diante de um questionamento permite, outra vez, múltiplos sentidos, positivos e negativos, e denota outras tantas significações. Associado aos "ojos rojos y llorosos, con malestar y somnolencia", apresenta o silêncio como uma negativa ao significado ou ainda fica subordinado ao que pode ser dito.

Depois seus interlocutores encontram uma fotografia da possível senhora e, em um ato de silenciar, Gordo muda para uma foto de revista pornográfica, uma atitude silenciosa que tenta transformar, ou seja, o silêncio plasmado na escritura significa mais que as próprias palavras. Mais um exemplo em que Gordo silencia descrito pelo narrador:

Seu repertório era inesgotável. Jamais repetia seus contos. Creio que os inventava e logo esquecia. Nós traficávamos com sua desmemoriada prodigialidade, se bem que quase sempre tínhamos que imaginar e reinventar o que ele imaginava e inventava, completando essas frases que se comiam, essas palavras que eram ininteligíveis, gargarejos, esses silêncios carregados de intenção astuta, abertos a todo tipo de pistas falsas e alusões contraditórias. (ROA BASTOS, 2010, p. 13).¹⁴⁴

Como em um exercício para dar sentido ao silêncio que ele mesmo produzia e refletia nos demais, o narrador diz ser necessário imaginar e reinventar em conformidade com o silêncio que havia quando comeu as frases ao falar, mas não de uma maneira compreensível. Em virtude de ter criado um silêncio propositadamente desviante, pistas falsas e contraditórias alusões poderiam dar lugar a um significado e não outro, inclusive mediante subterfúgios, ou seja, o silêncio deixa claro o que se pretende esconder, faz ruído ou, como diz Barthes (1984), rumoreja mesmo sem palavras.

Ainda que as palavras “rumor” e “silêncio”, até certo ponto, sejam antagônicas e mesmo assim possam ser complementárias, em especial, quando se analisa um texto literário, “rumor” e “silêncio” se

¹⁴⁴ Texto original: “Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y olvidaba adrede. Nosotros traficábamos con su desmemoriada prodigialidad, si bien casi siempre teníamos que imaginar y reinventar lo que él imaginaba y reinventaba, completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a toda clase de pistas falsas y contradictorias alusiones” (ROA BASTOS, 1991, p. 15).

solidificam inúmeras vezes, lado a lado, transpassando-se na horizontalidade, assim como na verticalidade textual, sendo confundidas entre si, logo cada uma deflagra seu próprio efeito no espaço contrário, gerando textos múltiplos na escritura e na recepção.

4.4.3 Rumores que silenciam

Augusto Roa Bastos na juventude se dedicou ao jornalismo, escrevendo crônicas e, mais uma vez, um ponto de contato com Rafael Barrett, cujas crônicas também apareciam em jornais, além de informação, o que se apresenta é literatura embebida em literalidade, mas de umamaneira muito particular. Nas crônicas barretianas não figuravam apenas as questões políticas, como se destaca frequentemente, em virtude de sua postura anarquista, mas as mudanças rápidas que seu tempo impunha a todas as sociedades. Um exemplo interessante se dá quando trata do cinematógrafo de forma poética e otimista como a tela branca que transporta seus espectadores a outros caminhos e sensações; ao ler a crônica, o leitor é transportado a uma sala de cinema, e isso se dá no momento da leitura, ou seja, quando se efetiva a leitura, produzindo um “ruído” gerado pelo texto, o que corresponde ao que Barthes (1984, p. 75) esclarece: “O rumor é o ruído daquilo que funciona bem. Daqui deriva este paradoxo: o rumor denota um ruído limite, um ruído impossível, o ruído daquilo que, funcionando na perfeição, não tem ruído; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do ruído; o ténue, o confuso”, denotando o fim do século XIX e o início do XX, quando ecoam as grandes invenções e revoluções nos mais diversos âmbitos.

As crônicas de Barrett (2008) falam de “ruídos” de uma geração cara a cara com um novo tempo e, para isso, precisa crer no que nunca sequer imaginou. E Barrett demonstra essas transformações com o “ténue, ou confuso”, como em um excerto de “Cinematógrafo”, em *Moralidades actuales* (1910), em que o autor faz com que o tecido das palavras emita um ruído demonstrando a sensação produzida pelo “cinematógrafo”, como vemos a seguir.

Vemos o esquecido; vemos o que nunca vimos. Viajamos por terras desconhecidas. Debaxo de árvores acariciadas por brisas para sempre dissolvidas, nos reclinamos a descansar de um caminho que não fizemos [...]. Pisamos a trepidante capa de um ignorado navio e

aguardamos o empurrão redondo das ondas que mais tarde, não sabemos quando, terão desfalecidas em remotas praias [...]. Agora é uma cidade imensa, onde jamais habitaremos. Que pensamento arrasta ao transeunte que passa no roçando, durante esse minuto perdido no caos? E assim desfilam frente a nossa retina absorta cenas, paisagens, fantasmas vivos que chegam a nós desde as profundezas do tempo e que se mesclam a nossos sonhos e a nossas nostalgias. A realidade delira como um moribundo e nos lança ao rosto rajadas de sua enorme história. (BARRETT, 2008, p. 26, tradução nossa).¹⁴⁵

Rumor que cala, que silencia, pois faz do novo uma atração que lança essa rajada de história, sem deixar que a ameaça que surge dos nossos próprios monstros apague o brilho de um novo tempo de que Rafael Barrett somente viu os primeiros passos, mas soube identificar como tempos tentaculares e, por outro lado, fascinante.

Como observado neste trabalho, Roa Bastos sofreu influências profundas de Rafael Barrett. Carla Fernandes, investigadora francesa da obra robastiana, relata no livro *Estéticas migrantes* (2014, p. 42, tradução nossa):¹⁴⁶ “Jovem poeta e jornalista é uma testemunha privilegiada de seu tempo, a experiência no jornal constitui uma espécie de mediação até sua produção literária”. A estudiosa francesa nos apresenta mais uma chave de leitura para os movimentos e as linhas de contato estabelecidas por Roa Bastos desde sua juventude. Um exemplo se dá em uma série de crônicas que aparecem sob o título *Látigo, angustia y hambre: lo que son los yerbales*; ainda que não firmadas por Roa Bastos, apresentam inúmeras relações com um dos capítulos de

¹⁴⁵ Texto original: “Vemos lo olvidado; vemos lo que nunca hemos visto. Viajamos por tierras desconocidas. Bajo árboles acariciados de brisas disueltas para siempre, nos reclinamos a descansar de un camino que no hemos hecho... Pisamos la trepidante cubierta se un buque ignorado, y aguardamos el redondo empuje de las olas que más tarde, no sabemos cuándo, habrán desfallecido en playas remotas... Ahora es una ciudad inmensa, donde jamás habitaremos. ¿Qué pensamiento arrastra al transeúnte que pasa rozándonos, durante ese minuto perdido en el caos...? Y así desfilan ante nuestra retina absorta, escenas, paisajes, fantasmas vivos que acuden a nosotros desde las profundidades del tiempo, y que se mezclarán a nuestros sueños y a nuestras nostalgias. La realidad delira como un moribundo, y nos arroja al rostro ráfagas de su enorme historia” (BARRETT, 2010, p. 26).

¹⁴⁶ Texto original: “Joven poeta y joven periodista es un testigo privilegiado de su tiempo; la experiencia en la prensa constituye una especie de mediación hacia su producción literaria” (FERNANDES, 2014, p. 42).

“Éxodo”, de *Hijo de hombre*. Essa relação é chamada por Carla Fernandes (2013) de pontos em comum perturbadores, tendo em vista que, em um primeiro momento, essas relações se dão em nível ideológico e sob uma perspectiva nacionalista, sendo fundamentadas posteriormente no discurso oficial de Higinio Morínigo, mesmo General do primeiro exílio de Roa Bastos.

Em uma entrevista ao poeta Jorge Boccanera, Roa Bastos assumiu sua vinculação com o jornalismo, o gênero crônica e o tema dos ervais, como pode ser observado a seguir.

Sim, como jornalista. O jornalismo sempre foi aqui uma espécie de entrada a qualquer outro tipo de atividade, ainda não havia muita demanda de emprego. Iniciei aqui a prática de reportagens no país, fiz viagens de vários meses pelos ervais onde subsistia o trabalho escravo, eu publicava essas crônicas. (BOCCANERA, 2005 apud FERNANDES, 2013, p. 42, tradução nossa).¹⁴⁷

Ficam evidentes nessa declaração três questões esclarecedoras em relação à escritura roabastiana. Primeiro, a crônica jornalística exige de seu escritor a sensibilidade do detalhe incrustado no dia a dia. Segundo, o tema dos ervais paraguaios seguia rendendo investigação e denúncias semelhantes às das “crônicas ácratas”, de Rafael Barrett, há quase 40 anos passados. Terceiro, não por acaso, Roa Bastos, no longo prólogo de *Lo que son los yerbales*, no subtítulo *La deuda de la literatura rioplatense com Barrett*, demonstra a forte influência do escritor madrilenho:

Os melhores narradores e poetas surgem à sombra da densa, mas quase invisível árvore barretiana; [...] ensinou aos escritores paraguaios de hoje a escrever, nos introduziu vertiginosamente na luz rasante e, ao mesmo tempo, nebulosa, quase fantasmagórica, da “realidade que delira”, de seus mitos e contramitos históricos, sociais e culturais.

¹⁴⁷ Texto original: “Sí, como periodista. El periodismo siempre fue acá una especie de entrada a cualquier otro tipo de actividad, aunque no había mucha demanda de empleo. Inicé acá la práctica de reportajes al país, hice viajes de varios meses por los yerbales donde subsistía el trabajo esclavo, yo publicaba esas crónicas” (BOCCANERA, 2005 apud FERNANDES, 2013, p. 42).

[...] segue mostrando de um modo indelével e vivo a figura de um povo silencioso, do homem com a boca rota pelo esforço do silêncio em tantos séculos. [...] Sua escritura é uma incisão precisa na “árvore verde da vida”, e o sumo que emana é seiva, não tinta. (ROA BASTOS, 2010, p. 35).¹⁴⁸

Contudo, essa influência não é gratuita ou apenas tomada em contornos históricos, revela as sendas pelas quais passa a escritura de Roa Bastos. Ao observar a primeira frase da citação anterior, quando compara Barrett a uma árvore, não está limitando a ligação de uma raiz que produz o mesmo fruto, e sim uma sombra quase invisível que suscita novos escritores, coincidindo com a natureza desse povo silencioso e comparando a escritura de Barrett a uma incisão na própria vida. Processo esse acolhido por Roa Bastos, em que transforma sua escritura paulatinamente no decorrer dos anos e das experiências de exílios, de amores, de filhos, de trabalhos, e, ainda assim, escreve para não morrer – como disse Foucault –, sendo os resultados os descritos por Bareiro Saguier (2006, p. 151, tradução nossa) ao tratar de *El trueno entre las hojas*:

[...] nesse primeiro livro [...]. Se vê circular sangue pelas veias das linhas, se vêem os músculos tensos das palavras, cortada de um golpe pelos cortes dos pontos [...]. O livro explode, vomitando anos de censura surda, de autorrepressão, de raiva, de sofrimento, de injusto exílio.¹⁴⁹

E, com o tempo, esses “materiais” vão sendo matizados e transformados em sombra, assim como o mestre Barrett, não que

¹⁴⁸ Texto original: “Los mejores narradores y poetas surgen a la sombra del denso pero casi invisible árbol barretitiano; [...] nos enseñó a escribir a los escritores paraguayos de hoy; nos introdujo vertiginosamente en la luz rasante y al mismo tiempo nebulosa, casi fantasmagórica, de la “realidad que delira”, de sus mitos y contramitos históricos, sociales y culturales. [...] sigue mostrando de un modo indeleble y vivo la figura de un pueblo silencioso, de hombre con la boca rota por el esfuerzo del silencio de tantos siglos. [...] Su escritura es una incisión precisa en el “árbol verde de la vida”, y el jugo que mana es savia, no tinta” (ROA BASTOS, 2010, p. 35).

¹⁴⁹ Texto original: “[...] en este libro primerizo [...] Se ve circular la sangre por las venas de los renglones, se ven los músculos tensos de las palabras, cortados de golpe por los tajos de los puntos. [...] El libro explota, vomitando años de censura sorda, de autorrepresión, de rabia, de sufrimiento, de exilio injusto” (SAGUIER, 2006, p. 151).

signifique menos potência, e sim uma realidade que se translada em uma escritura fragmentada entre as experiências do não lugar que silencia e rumoreja ao mesmo tempo.

4.4.4 A intermedialidade

Conhecer a obra roabastiana inspira uma trajetória cheia de surpresas, sensibilidades ímpares e até mesmo momentos de escalafrios, visto passar por diversas fronteiras, continentes, gêneros e, em especial, pessoas com experiências reais e imaginárias. E o resultado não seria distinto ao analisar que a literatura passa e transpassa os limites do oral e do visual, as linguagens experimentais e pouco valorizadas, muito além da prosa e da poesia, a música e as artes plásticas, o teatro e o cinema, a memória, a história e todas essas paragens desembocando em uma escritura múltipla e, ao mesmo tempo, única.

Pensar em uma escritura que abarca tantas outras artes, inclusive a tradução, pode ser o princípio para “uma melodia ubíqua, desafiada. Se interrompia e iniciava em um lugar diferente ao longo da caixa acústica” (ROA BASTOS, 2003, p. 187, tradução nossa)¹⁵⁰ e oferecer uma inestimável oportunidade em contemplar as entranhas de um lugar que nasce e transcende por meio dessa escritura que permite diversas entradas e saídas. O que assombra na escritura roabastiana se encontra em uma potência que permite um mais adiante sempre, ou seja, o devir que se caracteriza pelo incontrolável, pelo indomável e, ainda assim, para o bem e para o mal, potência que faz parte de um uno que reflete em diversas direções, reproduzindo matizes variados. O que Deleuze e Parnet (1998, p. 58-59) dizem em *Diálogos* permite precisar um pouco mais o fazer roabastiano. Logo,

Estamos sempre dependurados sobre o muro das significações dominantes, estamos sempre mergulhados no buraco de nossa subjetividade, o buraco negro de nosso Eu que nos é mais caro do que tudo. Muro onde se inscrevem todas as determinações objetivas que nos fixam, nos enquadram, nos identificam e nos fazem reconhecer; buraco onde nos alojamos, com nossa consciência, nossos sentimentos, nossas paixões,

¹⁵⁰ Texto original: “[...] una melodía ubicua, deshilachada. Se interrumpía y volvía a empezar en un sitio distinto a lo largo de la caja acústica” (ROA BASTOS, 2003, p. 187).

nossos segredinhos por demais conhecidos, nossa vontade de torná-los conhecidos.

Isso tudo se dá porque o devir se encontra na inconstância, coincidindo com a primeira frase de “Contar un cuento”: Quem me pode dizer que isso não seja certo?, tendo em vista que um novo caminho e uma nova perspectiva sempre tornam possível outro resultado (ROA BASTOS, 2010, p. 9). Assim, ao pensar na obra roabastiana – e tendo em conta que a literatura e outras artes não são mais organismos independentes sem conexões, sob correntes literárias fechadas em si mesmas ou destituindo a literatura como mãe de todas as artes –, observam-se o trânsito e o contato com outras artes conjugados aos “muros de significações”.

Pensar a intermedialidade pode proporcionar uma rota de duas, três ou até mesmo quatro mãos na obra de Roa Bastos, não se fixando apenas nos meios, e sim nos intercâmbios possíveis. É verdade que não se trata de algo novo, visto que já existem discussões sobre as relações entre as artes, mas o ponto-chave de hoje em dia está centrado nos meios e nos caminhos abertos nos meios de comunicação, tendo Roa Bastos sido um dos muitos que lançaram mão desse trânsito que rompe fronteira entre as artes. Devido a isso, a intermedialidade pode lançar luz a outros elementos que constituem o fazer literário roabastiano, completando, assim, mais uma parte desse imenso caleidoscópio. Portanto, entender a intermedialidade é relevante nesse momento.

Assim é definida:

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. (CLÜVER, 2011, p. 9).

Ainda que seja um conceito com novas perspectivas, tendo em conta os meios de comunicação, o desenvolvimento e a expansão do cinema no século XX, o teatro, a performance, a fotografia, a música, assim como as artes visuais, Augusto Roa Bastos fez soar seu trabalho por todos os meios e mídias possíveis e imagináveis de seu tempo: da

poesia ao cinema, da música ao teatro, de roteirista a contista, de ensaísta a linguísta, além de haver advogado com respeito à tradução por essas razões, não fora de lugar, pode-se lançar um olhar de acordo com a intermedialidade na atuação robastiana em determinados momentos.

Quando Roa Bastos fala a respeito de uma escritura caleidoscópica, também se abre uma porta para conexões não só de seus textos, como também nas mídias em que tomam corpo, seja nas páginas de um livro, nas telas de cinema ou nos palcos de um teatro. Por exemplo, o livro *Hijo de hombre* (1960) atravessou a fronteira da literatura e realizou uma paragem nas telas de cinema, com o filme *La sed* (1961), roteiro do próprio Roa Bastos; e, no mesmo cenário literário: a Guerra do Chaco. Segundo Valdir Olivo (2010, p. 173), “Toda a obra de Roa Bastos também é assombrada pelo princípio das catástrofes bélicas que arrasaram o Paraguai. É nesse sentido que o filme *La sed* (e também seu romance *Hijo de hombre*), entre tantos outros, apesar de estarem ambientados na guerra se mostra totalmente anti-bélico”. Tendo em vista que o filme centra-se no oitavo capítulo do livro que trata da luta desesperada em levar água ao deserto em que estão os soldados abandonados à fome e à sede, ainda que em uma breve análise entre a obra fílmica e literária, notam-se as particularidades de cada mídia. O professor de cinema Henrique Finco (2008) salienta algumas questões entre as duas obras, uma delas se dá com a escolha dos atores que representam dois camponeses, sendo esses de fenótipo europeu, o que, segundo o professor, diminui a força demonstrada na obra literária; as cenas que apresentam o ambiente também são distintas do texto escrito, como “[...] o céu que aparece no acampamento sob responsabilidade do tenente Vera é um céu cheio de gordas nuvens, de bons presságios, nada que indique o céu inclemente descrito no livro, onde Roa Bastos utiliza termos como ‘sol calcinante’ ‘un cielo [...] como una chapa de cinc’” (FINCO, 2008, p. 1035). Nesse posicionamento é possível se estabelecerem as questões de apego ao texto literário, o que, na verdade, não seria pertinente, posto que a questão está, em verdade, nessa travessia de mídias e demonstra a potência do texto que nasce e renasce em diferentes modos.

Outro exemplo se dá com o conto “El trueno entre las hojas”, que também é roteirizado por seu autor e inaugura no cinema a dupla de atores de grande sucesso Armando Bó e Isabel Sarli, que brinda uma nova era para o cinema americano. Patrocinado em grande parte pelo capital paraguaio, o filme destaca as questões relacionadas aos obreiros

do engenho de açúcar e destaca a esposa do capataz, a “devoradora de homens”, mostrando como os corpos são tratados por Roa Bastos, como observa Olivo (2012, p. 94):

Desde *El trueno entre las hojas*, tanto no conto como no filme, os corpos dos trabalhadores eram jogados ao rio que no filme se chama ypané, cujo significado pode ser – água da fatalidade ou – água mal cheirosa. O rio é o lugar da morte, água que acolhe os cadáveres, mas é também o lugar do erotismo, o corpo nu de Isabel Sarli na famosa cena em que aparece banhando-se sob os olhares dos trabalhadores.

Ao contrário do filme anterior, as duas obras em mídias diferentes se mostram irmanadas não apenas no título, mas também no “tom”, deixando evidente que, muitas vezes, a mídia pode ser diferente, mesmo ao cruzar essas fronteiras que não envolvem apenas um autor, e sim um grupo de pessoas. Nesse caso, na montagem de um filme a partir de um texto literário, questões basilares são transpostas, sendo esse processo definido por Clüver (2011, p. 18) como

[...] transposição midiática, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto “original” (um conto, um filme, uma pintura, etc.) é a “fonte” do novo texto na outra mídia, considerado o “texto-alvo”.

Mais um exemplo está no conto “Encuentro con el traidor”, que no cinema levou o nome de *Castigo al traidor*, com roteiro de Manuel Antin, mostrando um tempo em que a confiança entre as pessoas já não mais existia, nem confiar em nada que fosse dito, ou seja, um governo autoritário que deixou marcas não somente nos corpos, mas também no íntimo das pessoas.

Outro exemplo de texto de intermedialidade em Roa Bastos está no momento em que o autor transforma o mito de *La tierra sin mal* do guarani, que consiste na esperança do paraíso terrena, em texto dramático e em atuação teatral. Aqui são três as fronteiras ultrapassadas: o mito de um povo conjugado ao sistema opressivo dos jesuítas; a

transformação em texto dramático; e a encenação em si. *Contravida* é um livro que, por seu próprio título, dá o âmbito de seu interior, sendo agrupada não só sua própria obra como a de outros tantos autores, como Gabriel García Márquez, Carlos Onetti, entre outros. Diante desses poucos exemplos, fundamenta-se mais um elemento dentro da escritura caleidoscópica de Roa Bastos: a intermedialidade, que basicamente “implica cruzamento de fronteiras” do texto escrito com as telas de cinema, dos mitos com o texto dramático e mídias diversas, mas sempre carregando uma escritura caleidoscópica, como tem sido mostrado até o momento.

5 SILÊNCIO DA AUSÊNCIA CONSCIENTE

Sui es la zona de la escritura más sensible a los nocivos efectos de la tiranía, susurra la fatiga y la tristeza de esos recuerdos, pero en su casa en Manorá no vuelve a ese pasado, vuelve a su tiempo, al tiempo mítico de los seres libres, y en medio de aquel tiempo esencial y eterno vuelve a su isla, un espacio interior ítimo y recatado, jamás hollado ni profanado donde ÉL, su verdadero amor, se aloja.

Michèle Ramond

O romance *Contravida* (1995) abrange várias facetas da escritura caleidoscópica. Os retalhos, as linhas de conexões, textos reconhecíveis em outros, ainda assim, trata-se de um novo. Segundo o próprio Roa Bastos, foi seu primeiro projeto, o que o torna anterior mesmo a sua obra mais reconhecida, *Yo el supremo* (1974), e, por um tempo, pensou ser seu último romance; devido a isso e ao seu incansável retorno às origens e a sua existência exilada, leva o nome *Contravida*. Por anos, foi gestado entre fragmentos de contos, romances próprios e alheios; uma viagem por terras paraguaias como um retorno visando se deparar com as raízes, palavras essas do autor que permitem analisar essa narrativa ainda mais profundamente.

Contravida se caracteriza como a quintessência de sua obra, palavras de Milagros Esquerro, ao pensar em uma obra que abarca *Yo el supremo* e *Hijo de hombre* (1960), seus maiores romances, e inúmeras partes de seus mais de 37 contos, enxertados em *Contravida*, como exemplo: “El baldío”, “Nonato”, “Lucha hasta el alba”, “Carpincheros”, “Contar un cuento”, “El viejo señor Obispo”, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, “La tumba viva”, “Hogar”, “Bajo el puente”, “La excavación”, além de passagens autobiográficas, que estão combinadas de forma a criar um texto inteiramente novo e que nos lança a uma nova instância. Estendendo a multiplicidade, incorpora personagens renomados da literatura em justaposição, mescla cortes e recortes, rupturas e acréscimos de inúmeros relatos que formam um novo e que marcaram uma época com temas que passam da história à política, do homem à mulher, da razão à loucura, da escritura à leitura, e que, até o momento, um sem par de investigadores se debruçam nessas obras mutantes a cada leitura e a cada enfoque se torna razoável concordar que

se trata de um romance ímpar. Exige do investigador um conhecimento mínimo de sua obra, mas isso tem uma razão fundamentada na postura roabastiana, como Alai Garcia Diniz (2011) destaca: Roa Bastos se nega a transformar sua escritura em museu para propor um eterno despojo de seus arquivos. Uma obra elaborada de maneira a seguir um projeto próprio, sem influências de correntes, que não fica encerrada em si mesma, estagnada como peça de museu. Diniz (2011) destaca:

[...] manipular lúdicamente la propia obra en acto consciente de recrear sutilmente el robo y la parodia de su propio acervo, huesos de la escritura, andamios, carne y líquido amniótico para retomar los retazos de la misma trayectoria autorial con el propósito de deshilvanar el eco de las obras anteriores que su voz imprimió y que en una voz de un cadáver aparente, poco a poco, se insurge en profanar textos sagrados por el campo literario.

Com cuidado e atenção, desenvolve-se a construção de sua obra “tecida” com matérias extremamente vitais: carne, líquido amniótico, ossos para sustentação, desfazendo, às vezes, o já constituído e transformando-se senão na voz de um cadáver, isso porque a viagem empreendida vai transformando o viajante, que, ao sobreviver a uma emboscada, retorna a um caminho que, inexoravelmente, o levará à morte. Mesmo havendo sobrevivido, retorna à mesma trilha que o transformou em morto. Não tem nome. Como anônimo, pode ser um em todos, suas roupas foram despojadas, utiliza as de um morto, o que encontra no caminho nada mais é do que a manutenção de tudo pelo que havia lutado contra, mas não desiste do retorno, cujo resultado não se dá em um fim em si mesmo, e sim em um testamento vivo de toda uma trajetória.

Contravida, em uma leitura linear, introduz a história, a memória, ou o que Diniz (2011) chama de escrituras viajantes, oralidades, em que os imigrantes e os migrantes estão presentes e, conseqüentemente, as escrituras diaspóricas, que foram esquecidas e, muitas vezes, transmutadas em nome de uma nacionalidade inexistente, tendo em vista o poder esmagador. Importante considerar Noé Jitrik (2010, p. 19, tradução nossa), ao tratar da intertextualidade como um ato consciente quando se “manipula” a própria obra:

[...] não há texto que não tenha relação com outros que o precedam e que o alimentam, que não forme parte de uma trama; em certo sentido, a noção de intertextualidade metaforiza o próprio da cultura em si, como sistema ou rede cujas manifestações singulares, por originais e diferentes que sejam, não poderiam ser entidades fora dessa trama.¹⁵¹

Por essa rede que circula do original ao conhecido, sendo o material utilizado originário desses que eram imigrantes, viajantes, em que a oralidade é a regra e a escritura não tem outra opção a não ser também diáspórica, não há dúvidas, *Contravida* demonstra um movimento entre viagem composta dos elementos coloridos do caleidoscópio. Mas quais seriam essas peças? Há uma intrincada manipulação de materiais, como destacado anteriormente por Diniz (2011) como sendo materiais vitais; ao pensar no líquido amniótico, defronta-se com o sustento do início da vida, o que mantém o embrião em seu desenvolvimento e, ao mesmo tempo, essas matérias-primas se transformam em um quase cadáver. Dessa forma, apresentam-se as oposições cheias de fendas e rupturas, ainda naturalmente inversas, inclusive uma escritura cheia de silêncios e rumores, uma força impressa na escritura movendo os sentidos e, conseqüentemente, encaminhando os diversos processos.

Roa Bastos empreende uma busca consciente, pois desejava voltar a sua cidade natal, Iturbe, sentar ao redor dos fogões primitivos para sentir a pulsão de vida de sua comunidade, fazendo, desse modo, uma viagem contrária a que a grande maioria dos escritores exilados como Gabriel García Márquez, com a sua Macondo, Juan Carlos Onetti, com Santa Maria, Juan Rulfo, com Comala, e Faulkner, com Yoknapatawpha, cria: sua própria aldeia imaginária com uma visão de mundo e de uma sociedade completamente particular, por assim o fazerem desde fora. Já Roa Bastos pretende inverter essa fórmula: partir desde sua terra natal, Iturbe, energizando-se com a sensibilidade de seus conterrâneos camponeses, ainda que mudados pelo tempo, mas a energia

¹⁵¹ Texto original: “[...] no hay texto que no tenga relación con otros que lo preceden y que lo alimentan, que no forme parte de una trama; en cierto sentido, la noción de intertextualidad metaforiza lo propio de la cultura misma, como sistema o red cuyas manifestaciones singulares, por originales y diferentes que sean, no podrían ser entendidas fuera de esa trama” (JITRIK, 2010, p. 19).

latente do lugar pulsará na escritura de *Contravida*.

Logo no momento da escritura, pretende emergir dessa realidade e, através de sua imaginação empapada de “una realidad real” e das dimensões mais profundas que esse encontro pudesse proporcionar, estaria pronto para converter em confronto as dores do exílio, geradas pela distância e pela falta de contato com a vibração da terra natal; assim, lança a escritura direto a um encontro inevitável com a morte, a raiz que se transubstancia em rizoma (PECCI, 2007).

Rizoma exposto pelo Gordo de “Contar un cuento”, que fala de uma realidade em moda, mas nada mais é do que a cebola que capa sobre capa se desfaz e, no vazio, estabelece suas rupturas e conexões, por isso a “[...] literatura robastiana nasce como monumento do desejo insatisfeito, o vazio que faz a roda girar sem tapar completamente o buraco”, sem encontrar resposta nos intervalos, um “[...] vazio que é também vazio da linguagem”, que está configurada em um texto ausente cheio “[...] do significante que não possui significado natural, mas uma demanda de significados” (OLIVO, 2013a, p. 300) que somente sentem os que carregam em si a memória dessa falta na própria existência, com um agravante: a existência exilada.

5.1 O SILÊNCIO DE UM RETORNO

Contravida está plasmada no silêncio, o que permite à escritura deslizar entre as camadas, deixando o ardor da cebola com sinal da existência, sendo uma “[...] das formas do vazio (da ferida) na escritura robastiana [...] a do exílio” (OLIVO, 2013a, p. 299), e também em um tempo imemorial ao se conectar com a memória da dor presente.

Sem dúvida, é um romance levado ao último apuro que impressiona pela complexidade, não só de ligação com toda a sua obra, como em tempos sobrepostos, em discussão constante com o ato escritural, em um embate frio e consciente com a condição de exilado. Assim, a peleja de escrever seu (suposto) último romance transborda em uma escritura completamente distinta e o narrador-personagem vive em carne própria a elaboração intrincada de um texto que reflete não só a escritura, como a oralidade de um povo no coração de um continente.

Desse modo, o narrador-personagem é arrebatado pelas forças da violência sofrida no exílio e entretecido pela energia vital de seu povo, dispondo-se a escrever: “Una novela muda. Ni nombres, ni pronombres, ni verbos, ni adjetivos, ni preposiciones, ni conjunciones adversativas ni copulativas, ni recursos de exposición, nudo y desenlace”, como reação

às violências sofridas. No entanto, aferra-se a continuar escrevendo uma saída para esse mutismo imposto pela fuga da morte e, ainda assim, ao seu encontro “A narração central vai se desenvolvendo sobre o cenário irreal de um trem liliputense, que faz o fio condutor” (ROA BASTOS, 1995, p. 131, tradução nossa).¹⁵² Cenário irreal, pois no silêncio da existência exilada a narração está “saturada, constelado, de histórias paralelas, se bifurca e prolifera ao infinito” (ROA BASTOS, 1995, p. 131, tradução nossa).¹⁵³ Ao proliferar ao infinito, o “último círculo se fecha, desaparece, morre”,¹⁵⁴ contraditoriamente “na clausura matricial”,¹⁵⁵ que denota vida em vida (ROA BASTOS, 1995, p. 131, tradução nossa).

Assim, uma narrativa silenciosa lança rupturas para a sobrevivência, enquanto a violência gera necessidades de vida e morte ao plantear um universo urdido em desequilíbrio. Dessa forma, *Contravida* lança mão de inúmeros textos anteriores, das raízes e de rizomas passados, “Lucha hasta el alba”,¹⁵⁶ *Hijo de hombre* e *El fiscal* se esclarecem ou se obscurecem nas páginas dessa quintessência ao transformá-los em rizoma por “[...] permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto [...] outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...] todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES, 2004, p. 275-276), sem olvidar que todo esse trânsito de textos pode ser escrito ou oral, multiplicando ainda mais entradas e saídas.

No embate entre uma escritura que retorna sabendo seu encontro final – a morte – e a vida pulsante que a leva a se movimentar, o

¹⁵² Texto original: “La narración central se va desenvolvendo sobre el escenario irreal de un tren liliputiense, que hace hilo conductor” (ROA BASTOS, 1995, p. 131).

¹⁵³ Texto original: “[...] saturada, constelada, de historias paralelas, se bifurca y prolifera al infinito” (ROA BASTOS, 1995, p. 131).

¹⁵⁴ Texto original: “[...] último círculo se cierra, desaparece, muere” (ROA BASTOS, 1995, p. 131).

¹⁵⁵ Texto original: “en el claustro matricial” (ROA BASTOS, 1995, p. 131).

¹⁵⁶ Escrito aos 13 anos, segundo o próprio autor, evidencia o princípio do que seria a obra roabastiana, os temas, a estrutura, o embate da escritura diante da violência do pai como pátria, que o impede de escrever. Entretanto, impõe-se ante a necessidade latente de transubstanciar elementos advindos de seu entorno cultural, sua escritura em constante relação com o seu meio mítico e religioso, tendo a Bíblia como interação. Jorge Ruffinelli considera que “Lucha hasta el Alba” “[...] no se restringe a ser un antecedente de su gran novela, es el gérmen de ella [...] o al menos un indicador significativo de todo el proceso [...]”, mas um processo não localizado única e exclusivamente a *Yo el supremo*, e sim a toda sua obra, desde os primeiros contos até *Madama Sui* (RUFFINELLI, 1986, p. 148).

resultado anuncia algo completamente distinto e sobrevive em códigos mudos, em ritmos esquecidos, em fragmentos de uma oralidade que representa um texto ausente, porque sempre há um texto não escrito e a ânsia imposta por essa existência exilada sempre está em constante movimento, mesmo quando, teoricamente, não mais se impõem a ida e o deslocar-se, mas o movimento do caleidoscópio se instaura e contempla esses dois estados: vida e morte não como princípio e fim, mas como pequenos fragmentos conectados e deslocados entre si, por isso Rosalba Campra (apud TOVAR, 1999, p. 1231, tradução nossa) se atenta a um sistema instaurado nos contos roabastianos e permite pensar nas articulações realizadas em *Contravida*, porque não se trata apenas de um sistema cíclico (vida e morte):

[...] não se encerra em si mesmo, senão a um sistema mais vasto, o da totalidade narrativa de Roa Bastos [...] seu tempo, seus atores, seus temas e suas técnicas. A construção de um sistema é obviamente resultado da leitura entendida como processo memorial, que reintegra os signos isolados e os coloca em relação de ordem e sentido. No caso de Roa Bastos, a leitura de cada texto dá por si só conta de um microcosmo, de uma totalidade significativa. A leitura de todos os textos que formam um conjunto os coloca, no entanto, como definições parciais de uma mesma realidade, e o mesmo pode se dizer da síntese superior que resulta da leitura de todos os conjuntos.¹⁵⁷

Aqui a pesquisadora salienta questões relacionadas aos contos roabastianos que permitem, assim, vislumbrar o universo pertencente a *Contravida*, ou seja, na leitura de um texto (conto) resulta um microcosmo pertencente a um cosmo ainda maior e esses se conectam às

¹⁵⁷ Texto original: “[...] no se cierra en sí mismo sino que remite a un sistema textual más vasto, el de la totalidad narrativa de Roa Bastos [...] su tiempo, sus actores, sus temas y sus técnicas. La constitución de un sistema es obviamente resultado de la lectura entendida como proceso memorial, que reintegra los signos aislados y los pone en relación de orden y de sentido. En el caso de Roa Bastos, la lectura de cada texto da por sí sola cuenta de un microcosmos, de una totalidad significativa. La lectura de todos los textos que forman un conjunto los coloca, sin embargo, como definiciones parciales de una misma realidad, y lo mismo puede decirse de la síntesis superior que resulta de la lectura de todos los conjuntos” (CAMPRA apud TOVAR, 1999, p. 1231).

definições parciais de uma mesma realidade, conseqüentemente estão intimamente ligados a outros cosmos, que incorporam, assim, todos esses conjuntos; também os personagens revividos e transformados e, o que mais interessará a este estudo, a ligação íntima com o seu próximo romance: *Madama Sui*.

Por essas razões, Paco Tovar, em *Vueltas de memoria: "Contravida", de Augusto Roa Bastos*, destaca a importância de se deter no que cala, no jogo de sombras resultantes do manejo do caleidoscópio, no equilíbrio entre a oralidade e as normas gramaticais, no dinamismo das narrações sem perder o ritmo e as tensões, no tempo sendo dissolvido paulatinamente; entretanto, sem perder de vista o espaço ao se tornar vivo e impactante, pois em um ritual de sacrifício surge a perspectiva de ressurreição. E o que mais cala em *Contravida* é seu personagem principal, saído de "La excavación", tendo uma razão plausível para essa escolha, segundo Paco Tovar (1999, p. 1231-1233, tradução nossa):¹⁵⁸

Vale entender que Augusto Roa Bastos escolha "La excavación" atendendo a critérios arbitrários. Esse texto lhe permite localizar o espaço da morte, exibir a agonia lúcida do protagonista, repetir a aventura da viagem, se encontrar com as origens, dar conta do engano e abrir a porta a uma esperança que sempre aguarda fora do círculo e à margem dos tempos. No fundamental, nada muda e tudo é diferente: o instantâneo segue aí, confundindo os planos e demonstrando que, no entanto, se movera sem desfocar as imagens representadas.

A escritura se fragmenta entre vida e morte, um caminho sem retorno em que a linearidade se perde entre retrocessos da memória, do sonho rompendo com os primeiros heróis, de *El tueno entre las hojas*, nada muda, visto que o poder continua assassinando, desapropriando,

¹⁵⁸ Texto original: "No cabe entender que Augusto Roa Bastos elija 'La excavación' atendendo a criterios arbitrarios. Ese texto le permite localizar el espacio de la muerte, exhibir la agonía lúcida del protagonista, repetir la aventura del viaje, encontrarse con los origenes, dar cuenta del engaño y abrir la puerta a una esperanza que siempre aguarda fuera del círculo y al margen de los tiempos. En lo fundamental, nada cambia y todo es distinto: la instantánea sigue ahí, con-fundiendo los planos y demostrando que, sin embargo, se moverá sin desfocar las imágenes representadas" (TOVAR, 1999, p. 1231-1233).

torturando, escravizando; entretanto, é distinto, pois o herói de *Contravida* também é outro pelo simples fato de sobreviver. O caminho leva à morte inevitavelmente, mas também contempla as rupturas em meio ao caminho que pretende chegar um possível princípio que produz vários giros da escritura caleidoscópica.

Um amigo anônimo de Perucho Rode, personagem principal de “La excavación”, sobrevive ao massacre que o levaria à morte agonizante por asfixia. A narração, por meio de monólogo interior,¹⁵⁹ “nos dá acesso às reflexões pessoais e recordações da infância em sua comunidade natal de Itapé”,¹⁶⁰ do mesmo modo que o amigo e “companheiro de estudos, camarada de luta política”¹⁶¹ (ROA BASTOS, 1995, p. 27, tradução nossa), recorda sua família, seus deleites, sua luta e, a partir de uma sobrevivência inexplicável, empreende uma luta profunda entre esse passado de recordações e o esforço em manter uma vida que não lhe pertence. Converte-se em espectro não de si mesmo, pois as roupas não são suas, seu rosto não é o mesmo. A língua materna precisa ser resgatada em um universo linguístico tão variado como as próprias palavras presas a ele, no exílio e, posteriormente, na prisão, tomando ação nesse resgate:

Repassei mentalmente a língua que havia perdido no estrangeiro. Me ouvi falando corretamente o guarani. Sete anos na cadeia me havia feito recuperar a fluidez da língua materna com seus 17 dialetos regionais. O lábio leporino pelo talho da pedra, apenas cicatrizado, me ajudava a diferenciar a voz e o sotaque com a típica

¹⁵⁹ Por apresentar “[...] uma estrutura elíptica, sincopada, por vezes caótica: a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional. Verifica-se no *monólogo interior* uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa, uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a ‘voz’ da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o único ponto de ancoragem. O *monólogo interior*, consubstanciado uma radical focalização interna, oscila entre a rememoração e o projeto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interior que se situa à margem de qualquer projeto comunicativo” (LOPES; REIS, 1988, p. 266, grifo nosso), ou mesmo de um poder autoritário, gerando violência. E se observam, assim, na voz desse personagem anônimo suas dores e sabores em virtude do poder, única e exclusivamente, de sua perspectiva, sem as desculpas ou as razões justificadas na voz do poder, como em outras narrativas.

¹⁶⁰ Texto original: “[...] nos da acceso a las reflexiones personales y recuerdos de infancia en su pueblo natal de Itapé” (ROA BASTOS, 1995, p. 27).

¹⁶¹ Texto original: “[...] compañero de estudios, camarada en la lucha política” (ROA BASTOS, 1995, p. 27).

entonação do guarani do Guairá. Minha origem rural me permitia conseguir sem o menor esforço. (ROA BASTOS, 1995, p. 35, tradução nossa).¹⁶²

A voz desse narrador anônimo tem uma característica bastante significativa, em nenhum momento é interpelada pela voz do poder, como ocorre em diversos relatos, como, por exemplo, em “Borrador de un informe”, “Audiencia privada”, “Regreso”, “Galopa en dos tempos” e “El prisionero”. O poder da violência marca sua posição se impondo e criando espaço de ação, sendo, em grande parte, bem-sucedido, o que marcou a sangue as linhas de *El trueno entre las hojas* nas guerras, nas revoluções, nas disputas entre semelhantes e no descaso da escravização.

Roa Bastos, em *Contravida*, apresenta o poder em uma dimensão diferente; e o que diz Barthes em uma conferência que, posteriormente, leva o nome *Aula* pode lançar luz a essa nova perspectiva do poder. O teórico analisa que, normalmente, as pessoas desejam uma postura de constante combate ao poder por parte dos intelectuais e, sem dúvida, os escritores então inscritos nessa categoria. Não obstante, a verdadeira guerra que poderia ser travada por esses seria contra

[...] os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. (BARTHES, 1996, p. 11-12).

Isso lembra, assim, o movimento rizomático de uma haste que nasce nova ou, como a *Cyperus rotundus*¹⁶³ (tiririca), de difícil manejo e fácil proliferação, porque, como já apontado, o poder aparece nas suas

¹⁶² Texto original: “Repasé mentalmente la lengua que había perdido en el extranjero. Me escuché hablando correntemente en guaraní. Siete años de cárcel me habían hecho recuperar la fluidez del habla natal con sus diecisiete dialectos regionales. El lábio leporino por el tajo de la piedra, apenas cicatrizado, me ayudaba a deformar la voz y el acento con la típica entonación del guaraní del Guairá. Mi origen campesino me permitía lograrlo sin el menor esfuerzo” (ROA BASTOS, 1995, p. 35).

¹⁶³ Planta herbácea, com porte de 15 a 50 cm de altura. Os rizomas são as estruturas responsáveis pela ramificação da planta em todas as direções. No rizoma, a intervalos de 5 a 25 cm originam-se os tubérculos, deles surgindo as novas plantas. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/florasbs/cyperaceae/tiririca>>.

mais diversas instâncias – plural no espaço social –, seja nas relações de trabalho, familiares, emocionais, ou, como citado anteriormente, “[...] simetricamente perpétuo na história”, o que o torna, desse modo, indestrutível na sua inteireza, podendo ser combatido, mas nunca exterminado, nasce com novos matizes, novas forças, em um novo sistema. Entretanto, está sempre presente e, até certo grau, fortalecido.

O combate estabelecido por Roa Bastos, especialmente em *El trueno entre las hojas*, toma caminhos diferentes, pois nesse livro se estabelece um compromisso com a sua terra. E, segundo Édgar Valdés (2007, p. 206), Roa Bastos estabelece em *El trueno entre las hojas* uma percepção poética de seu entorno, do mundo e das pessoas e escreve em prosa, com ânsia de exprimir suas vivências, a necessidade constante de seu país e de todos aqueles que passaram experiências semelhantes às suas e também dos esquecidos no interior de seu país. Por outro lado, Noé Jitrik (2007), crítico argentino, ao ser questionado como a obra de Roa Bastos poderia ser lida no contexto atual, faz uma avaliação mais aguda ao dizer que a obra anterior a *Yo el supremo* é composta de textos mais distantes dos códigos de leitura desenvolvidos até o momento, o que pode ser atribuído à tentativa de evidenciar a língua guarani, que perpassa todo o livro. E o próprio Roa Bastos reconhece esse comprometimento em suas primeiras narrativas e admite que, ao estar desgarrado de sua terra, queria assumir a voz dos paraguaios, acreditava ser possível transmitir uma “mensagem” de protesto, mas percebe haver se submetido a uma alienação moral ao permitir que prevalecesse sobre o estético, de modo que passa a trabalhar o texto de dentro.

Isso não significa que abandonou as questões relacionadas ao infortúnio de seu país, pelo contrário, continua sendo parte fundante de sua obra; a mudança se encontra em como gira seu caleidoscópio por utilizar estratégias textuais, de modo a gerar resultados diferentes. Por exemplo, em *Contravida* o poder foi calado na escritura. Não deixou de existir, mas foi combatido ou se estabeleceu uma luta aberta em um posicionamento político? Não, porque apenas os resultados da força da violência de um sistema opressivo são explícitos nas descrições, nos planos, nos novos descobrimentos, na língua materna e na constante resistência como faísca de vida. O poder aparece descrito por meio da memória e das pessoas que cruzam seu caminho, passando a ser sentido. Os representantes do sistema instituído são silenciados, como exemplo temos os três torturadores como fantasmas do terror que cruzam o caminho do Anônimo. E, em sua perspectiva, relata:

Sete anos atrás, quando caí preso, me torturou a seu gosto durante meses até que um infarto me livrou de suas mãos, semicadáver. [...] Não os vi subir no trem em nenhuma estação do trajeto. Não os veria descer tampouco. Onipresentes, invisíveis, compactos, podiam estar em vários lugares ao mesmo tempo. [...] voavam aonde fizesse falta sua mão de cabo de ferro e fria ferocidade. Raramente se deixavam ver em público. O trem era quase um veículo de ultramundo em que todos viajavam em total anonimato. (ROA BASTOS, 1995, p. 53-54, tradução nossa).¹⁶⁴

O anonimato protegia os torturadores silenciosos que viviam como penumbra, o perceptível eram as marcas na carne deixadas pela tortura, nenhuma palavra, o narrador-personagem descreve o processo em que a escritura está inserida, reverberando o silêncio de seus algozes. E, em oposição, o narrador-personagem tem a necessidade de registrar sua vivência, mas “Debería se contar um relato como na tradição oral. Alguém conta algo enquanto outro vai escrevendo o que a sonhadora memória ouve por debaixo das palavras” (ROA BASTOS, 1995, p. 149, tradução nossa).¹⁶⁵ Quem contaria o relato do trauma da dor? Ou quem contaria o gozo da tortura ou do poder de ter a vida e a morte em mãos e consumir os corpos em rios? O silêncio se instala nas duas margens opostas que, em determinados momentos, se cruzam, se bifurcam, se amalgamam. A necessidade do silêncio e a escritura como lugar da linguagem são forças contíguas, paralelas e tangentes, emanam o silêncio da vida e da morte.

A fala, matéria-primeira da oralidade, é irreversível. Mas como falar diante da iminência da morte ou da descoberta da vida? Transpondo a escritura ao silêncio, mesmo atrelada a essa irreversibilidade, pois registra um momento que pode ser capturado e

¹⁶⁴ Texto original: “Siete años atrás, cuando caí preso, me torturo a su antojo durante meses hasta que un infarto me libró de sus manos, semicadáver. [...] No los había visto subir al tren en ninguna estación del trayecto. No los vería descender tampoco. Ubicuos, invisibles, compactos, podían estar en varios sitios al mismo tiempo. [...] volaban adonde hiciera falta su mano de hierro cable y fría ferocidade. Rara vez se dejaban ver en público. El tren era casi un vehículo de ultramundo en el que todos viajaban en total anonimato” (ROA BASTOS, 1995, p. 53-54).

¹⁶⁵ Texto original: “Debería contarse un relato como en la tradición oral. Alguien cuenta algo mientras otro va escribiendo lo que la memoria soñadora oye por debajo de las palabras” (ROA BASTOS, 1995, p. 149).

encarcerado na escritura e, ainda desse modo, silenciando a irreversibilidade. Para que essa irreversibilidade possa ser rompida, o silêncio é essencial. Por intermédio dele, o que, a princípio, é considerado imutável passa a ter matizes que podem ser expressões de novas visões, a de quem sobreviveu e se transformará em outro silêncio, tanto quanto o primeiro. Por sua vez, a linguagem está restrita a um lugar. Mas em que lugar? Ora “debaixo das palavras” (ROA BASTOS, 1995, p. 149, tradução nossa).¹⁶⁶ Sim, debaixo, entre, por meio das palavras se vê, se ouve e se sente o silêncio. Por seu intermédio, é possível perceber como a construção do caminho de retorno se dá. Paulatinamente, o silêncio toma novas e variadas faces, de modo que se faz necessário entendê-lo em sua abrangência como força motriz da escritura caleidoscópica.

O que resta quando a linguagem é impedida e o terror, o temor e o desespero aparecem como anulação da linguagem? Naturalmente, o silêncio. Mas, como diz Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio* (2007, p. 61): “Não se trata, aqui, de falar do silêncio da imagem, do silêncio da paisagem ou do mar. Nós nos propomos a falar do silêncio que significa em si mesmo. Com ou sem palavras, esse silêncio rege os processos de significação”. Seu significado não é simplesmente o não dito para significar, mas sim o próprio significante. E o que Roa Bastos faz em sua escritura é a fruição desses significados por meio da escritura em silêncio e em constante rotação. O silêncio em si é o “[...] lugar que permite à linguagem significar”; a partir dele, podemos abrir as páginas das significações, sejam elas do espectro mais positivo, luminoso ao extremamente negativo e sombrio, não como extremos ou opostos, mas como uma cadeia de nuances e matizes que se misturam e sobrepõem, mesmo porque as palavras estão cheias de silêncio e assim rumorejam, demonstrando sua funcionalidade múltipla. Por essa razão, o foco não se dá apenas na ausência de palavras do narrador-personagem ou dos torturadores do trem e seus superiores, o silêncio se instala em um ressurgimento a uma viagem contra a vida em que surgem o implícito e o não dito, visto denotarem o silêncio.

Por exemplo, o implícito denota uma não assunção do dito. O silêncio tomará ao narrador-personagem em questões fundamentais como a falta de sua identificação, ele não diz seu nome em nenhum momento, ainda que sua fala esteja encerrada em um monólogo interior, o implícito atravessa as dobras das palavras, destruindo-as como

¹⁶⁶ Texto original: “[...] debajo de las palabras [...]” (ROA BASTOS, 1995, p. 149).

proteção. Já o não dito remete-se ao já dito, por isso Perucho Rodes é descrito, analisado, identificado à completude em silêncio na possível escritura. Por esses motivos, a importância de não esquecer que o silêncio que funda o significado, diverso e múltiplo, na escritura, permitindo o movimento dos sentidos que se encaminham, resulta em pluralidade de significados (ORLANDI, 2007). Eni Orlandi (2007, p. 68) define precisamente essa importante forma de silêncio:

Trata-se do silêncio fundador, ou fundante, princípio de toda significação. [...] é a própria condição de produção de sentido. [...] não é o vazio, ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa [...] silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que se instala no limiar do sentido. [...] ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres.

Logo, se o silêncio “não é ausência de sons e palavras”, é sons e palavras, se “não é vazio”, é a própria completude; se não é “ausência”, é presença silenciosa em tudo que se encontre, se sinta, se espalhe, como também inclui o terror, a injustiça, a perseguição, o sequestro de existências, impostos pelos torturadores de mão de ferro, entre as linhas que serão preenchidas por uma obsessão. O silêncio transita entre tudo que tenha significância. Eni Orlandi (2007, p. 73-74) também destaca:

[...] a “política do silêncio” que “[...] se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, [...] produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz [...] a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o anti-implícito: se diz ‘x’ para não (deixar) dizer ‘y’, este sendo o sentido a se descartar do dito. É o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar um trabalho significativo de uma “outra” formação discursiva, uma “outra” região de sentidos [...] determinando conseqüentemente os limites do dizer”.

A política do silêncio pode parecer, à primeira vista, contraditória devido a existir um dito; no entanto, pretende denotar algo inexistente, como, por exemplo, os meios de comunicação ao esconderem os enterrados vivos pelo desmoroamento: “A televisão oficial exibia nos noticiários o varal de cadáveres no pátio da prisão. O grande portão de ferro estranhamente aberto de par em par. O comunicado se restringia a fazer a menor menção aos enterrados vivos no desprendimento” (ROA BASTOS, 1995, p. 28-29, tradução nossa),¹⁶⁷ procedimento perpetuado até nossos dias nos meios de comunicação, seja corrupção, roubos, leis aprovadas, ou seja, tudo que produz e fortifica os desmandos.

Essa política assegura, desse modo, um significado apagando outros, próprios para um sistema ditatorial; essa intenção em si já denota outras possibilidades, quando excluímos o não dito, estamos, querendo ou não, deixando um espaço que limita o dizer. Outro recorte em *Contravida* permite demonstrar isso: “Houve um tempo que gostaria de gritar em alta voz: Olhem-me... reconheçam-me... sou eu.. o único que escapou do túnel... o único e solitário sobrevivente da matança da cadeia...!” (ROA BASTOS, 1995, p. 29-38, tradução nossa),¹⁶⁸ mas esse anônimo cala por imposição e por sobrevivência.

Desse modo, o narrador-personagem, disfarçado de Perucho Rodi morto, também estabelece sua política do silêncio ao apagar a sua identidade para assumir outra. Entretanto, a sua real identidade não deixa de existir, está por baixo do silêncio. A epígrafe de *El fiscal* atribuída a Samuel Beckett permite entender esse posicionamento: “Não importa quem fala. Eu não estarei aqui. Não serei eu. Irei longe, não direi nada. Alguém tentará contar uma história” (tradução nossa).¹⁶⁹ E Orlandi (2007, p. 85) pontua que a política do silêncio está, inevitavelmente, presente nos casos de censura nos sistemas políticos que utilizam a repressão como meio de controle, apaga um significado para impor outros, mas com um resultado que acaba contrariando o objetivo final, porque “[...] se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar”.

¹⁶⁷ Texto original: “La televisión oficial exhibía em los noticieros el tendal de cadáveres en el pátio de la cárcel. El gran portón de hierro extrañamente abierto de par en par. El comunicado se guardaba de hacer la menor alusión a los enterrados vivos en el desprendimento” (ROA BASTOS, 1995, p. 28-29).

¹⁶⁸ Texto original: “¡Hubo momentos en que hubiera querido gritar a voz en cuello: “Mírenme... reconózanme... soy yo... el único escapado del túnel... el solo y único sobreviviente de la matanza de la cárcel...!” (ROA BASTOS, 1995, p. 29-38).

¹⁶⁹ Texto original: “No importa quién habla. Yo no estaré aquí. No seré yo. Me ire lejos, no dire nada. Alguien va a intentar contar una historia” (Epígrafe de *El fiscal*, 1976).

Ainda segundo Eni Orlandi (2007), o silêncio não é transparente e, tampouco, é ambíguo como realmente são as palavras, o que o difere está na conjuntura que o modela, por isso primeiro o silêncio não fala, não há maneira de traduzir o silêncio em termos, mas há possibilidades de compreensão que a escritura nos permite vislumbrar. Segundo, o silêncio pode ser dividido em dois campos: o silêncio que funda autorizando toda significação e a política do silêncio que determina limites nos modos do dizer e não dizer; e fundador e político estão inseridos em todas as formas do dizer (escrita ou oral), sempre abrigando um significado e agregando ainda à política do silêncio duas outras rupturas – o constitutivo, porque toda forma de dizer emudece outra, e o local (censura). Terceiro, o silêncio não está no sumiço das palavras, visto que instituir o silêncio gera uma forma de negar outro discurso e, assim, “[...] não dizer coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos”. Desse modo, “[...] as palavras vêm carregadas de silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 102). E, por último, o silêncio não é o implícito (o não dito), e sim o sentido apagado ou excluído.

Compreender as características anteriormente numeradas permite conectar o silêncio às ânsias de vida do personagem principal de *Contravida*, principalmente quando não “[...] era um cadáver ainda, mas levava a morte no peito. Um enorme e ácido tumor. Me enchia todo o corpo. Ocupava meu lugar. [...] Não podia me explicar nada. Não recordava nada” (ROA BASTOS, 1995, p. 17, tradução nossa).¹⁷⁰ Não havia o que pudesse ser dito diante dessa circunstância, o tumor que tomou todo o seu corpo e, somente ele, poderia dizer algo em uma nova linguagem, cuja possibilidade de compreensão estaria no próprio ácido da existência, até mesmo a memória foi embotada, sendo ela, muitas vezes, a única forma de linguagem para se dizer algo em momentos extremos. Já o Gordo, de “Contar un cuento”, levanta uma questão anterior ao silêncio significante, seria a necessidade de criar uma nova linguagem, esta, por sua vez, pautada no silêncio em virtude da impossibilidade de comunicar a realidade, cheia das inúmeras capas da cebola. E assim sugere:

Teria que se encontrar uma nova linguagem, e

¹⁷⁰ Texto original: “[...] era cadáver aún, pero llevaba la muerte en el pecho. Un enorme y ácido tumor. Me llenaba todo el cuerpo. Ocupaba mi lugar. [...] No podía explicarme nada. No recordaba nada” (ROA BASTOS, 1995, p. 17).

melhor ainda, uma linguagem de silêncio na qual pudéssemos nos comunicar por estremecimentos levíssimos, como os animais [...] por pequenas alterações desta acumulação de ondas congestionadas que há em nós como um furúnculo a ponto de arrebentar. Um pestanejar [...] Uma dobra de lábios [...] Os gestos mais longos [...] a fome, o ódio, a indiferença. (ROA BASTOS, 2010, p. 10).

Uma linguagem do silêncio se impõe e, por meio da escritura, se manifesta, fazendo redundar os significados e os sentidos em todas as esferas: as ligações de acontecimentos, as sensações, o gozo, o amor e todas as necessidades essenciais encontrariam seu lugar de fruição nessa nova linguagem, de forma tão sensível e forte, descrita por Gordo, demonstrando como narrar as venturas e as desventuras com uma nova linguagem: o silêncio. Assim como as vibrações que provocam o furúnculo a ponto de explodir, reverbera no silêncio o tumor que toma o lugar de existência; é o silêncio fundador de sentidos na pulsação de vida até o purgar no encontro com a morte. E a política do silêncio deixa de dizer para negar o contrário da vida.

Outro romance de Roa Bastos, *El fiscal* (1993), permite compreender o silêncio em relação à escritura dentro da perspectiva de *Contravida*. O protagonista Félix Moral escolhe o silêncio quando diz:

Prefiro o silêncio a falsas palavras, porque compreendo que nem tudo se pode dizer por infinitas poderosas ou pueris razões. Encontrarás muitos desses silêncios neste longo relato que agora começa [...]. Lerás no escrito o que não se pode dizer em viva voz quando falta o sopro do espírito. (ROA BASTOS, 2009, p. 118, tradução nossa).¹⁷¹

Ou seja, Félix Moral indica a impossibilidade de se dizer algo diante de variadas circunstâncias, ainda que sejam pueris, denotando, assim, a multiplicidade de situações que calam no silêncio, desde as

¹⁷¹ Texto original: “Prefiero el silencio a las palabras falsas, porque comprendo que no todo puede decirse por infinitas poderosas o pueriles razones. Encontrarás muchos de esos silencios en este largo relato que ahora empieza, [...] Leerás en lo escrito lo que no puede decirse de viva voz cuando falta el soplo del espíritu” (ROA BASTOS, 1995, p. 118).

mais insignificantes até as mais intensas, como já assinalado anteriormente em *Contravida*. O mesmo acontece na escritura; no entanto, com uma diferença, a escritura seria a via de escape do silêncio, o que se encontra claramente em relação ao romance analisado. Anônimo também, sem o “sopro do espírito”, evita sua identificação, ainda que desejasse dizer em alto e bom som que era o único sobrevivente. Desse modo, a marca do silêncio se desvela na escritura.

Félix Moral tem compromisso com “uma verdade”, mesmo que esses motivos estejam entre o que é pueril ou uma razão sólida, não havendo lugar para palavras falsas. O sobrenome do protagonista, Moral, já denota essa preocupação com um posicionamento ético e a palavra não mais assegura essa postura, uma das dificuldades da modernidade. Um ensaio de George Steiner (1988) – *O poeta e o silêncio* – salienta a dificuldade da palavra em uma citação do *Diário*, de Eugene Ionesco, dramaturgo, que permite perceber como a palavra pode ser vista, trazendo um rechaço à palavra, como se a palavra esgotasse suas possibilidades, impedindo a criação de novas imagens, ou pior, escondesse as imagens, causando, assim, angústia e, em consequência, confusão. Caso alguém quisesse viver uma experiência profunda, significativa e verdadeira, não poderia recorrer à palavra. Com essas conclusões, evidentemente o silêncio se transforma em instrumento de significação, assim como o protagonista de *El fiscal* se posiciona.

Em contrapartida, o narrador-personagem apresenta outra postura em relação à escritura de Félix Moral que foge das palavras falsas. Ao meditar acerca do exercício de escritura, diz que não escreve para um público determinado e, tampouco, para a posteridade, escreve para si mesmo como instrumento de fuga da realidade presente. Desse modo, a escritura se torna uma entidade alheia ao escritor, razão que esclarece a importância e o lugar que o silêncio toma. Além do mais, a palavra escrita toma asas, ou melhor, se apresenta como rizoma em movimento constante nos seus mais diversos elementos de composição, anunciando as futuras e entretecidas obras.

E um detalhe interessante se revela em *Contravida* – mas que também está claro em outros textos como “Lucha hasta el alba”, “Esos rostros oscuros” e *Hijo de hombre* –: a ideia de que a escritura margeia um delito, pois a palavra escrita sempre é roubada, tomada de alguém, mais que isso, a escritura seria o pior veneno para o espírito e, ainda assim, toma um lugar empático porque

As desgraças alheias eu as sentia como minhas quando escrevia. Não existiam outras. Achava

bonito e terrível descolar as angústias alheias na letra e na letra escrita até que se convertiam nas próprias desgraças sofridas. Expressar o sofrimento no momento mesmo de se produzir. (ROA BASTOS, 1995, p. 68, tradução nossa).¹⁷²

E, por essa razão, a palavra também se torna perseguida pelo poder, tendo em conta que aquele que passa a sentir a dor alheia toma posição e não há lugar em espaços ditatoriais e de controle.

Desse modo, o narrador-personagem de *Contravida* se assume escritor, mas um escritor confuso entre tantas matérias vitais que o cercavam, seu próprio “tumor” pulsava e o movia para trás e para frente, entre vida e morte, e custava encontrar-se entre as linhas escritas, ou na verdade dessas linhas, se é que uma verdade realmente existia. Qual seria o sentido desses relatos escritos, sendo sobrepostos, enredados entre si, destruídos, dispersos, frustrados, malogrados devido à impossibilidade de sua concretude? Assim sendo, o real da escritura nada mais era do que o real do que não existia e, justamente nesse espaço, surge a virtude de sua escritura, o germe das escritas não registradas. Sim, aquelas que se encontram no texto ausente, que ressoaram desde uma língua transformada, mutante às vezes devido à história tão cambiante quanto a própria existência exilada, por isso ele se torna um escritor não sem inspiração, mas sim um que tem na inspiração o suor de uma longa e constante paciência que resulta em um feixe de possibilidades dentro do universo ficcional.

Dáí o trabalho inventivo do escritor (Joyce, Guimarães Rosa, Blanchot, Céline, Guyotat, Clarice Lispector, Borges, Lawrence, Kafka, Khatibi etc.), que consiste em se libertar da língua, levando-a ao movimento, aos tubos ou ondas selvagens, tornando-a itinerante, retirante, reduzindo-a, desviando-a, deformando-a, desterritorializando-a em sua própria territorialização. Uma língua bilíngue, segundo um bilinguismo que supera o próprio marasmo e retorno do mesmo da língua: dois é uma multidão.

¹⁷² Texto original: “Las desgracias ajenas yo las sentía como propias cuando las escribía. No existían otras. Encontraba hermoso y terrible despegar las angustias ajenas en la letra escrita hasta que se convertían en las desgracias que uno mismo padece. Expresar el sufrimiento en el momento mismo de producirse” (ROA BASTOS, 1995, p. 68).

[...] O bilinguismo é sempre múltiplo. Não se fala uma língua separada de suas inúmeras línguas tatuadas na própria língua. O escritor rizomático está, pois, do lado do informal, do inacabado, da deformação que abre e liberta, instiga os conteúdos e quebra aquilo que esmaga a vida, faz passarem-se as linhas de fuga no horizonte. (LINS, 2012).

Ao manejar a escritura como um caleidoscópio, Roa Bastos se torna esse escritor rizomático que produz, que compila, que é anônimo e, mesmo assim, utiliza articulações distintas, como sombra do delito, por isso se dedica ao informal, ao inacabado, à deformação, como visto na citação anterior. A partir dessa margem, libera o oculto e destrói os que estão expostos à luz do dia tentando dar outra cara à realidade inexistente. O narrador de *Contravida* busca um equilíbrio, porque a composição da imagem do poder fica em mãos de quem sofre a opressão, aquele que não era um cadáver, mas que carregava a morte dentro do peito: “um enorme e ácido tumor. Me enchia o corpo. Ocupava meu lugar”,¹⁷³ de forma silenciosa, sendo o espaço tomado pelo exílio e pela perseguição, o que sobrevive, então, é esse tumor que “era lúgubre porque era ainda existência”¹⁷⁴ exilada. E, como escape, se dedicava a uma “pequena revanche que eu assumia sobre a realidade do poder através da irrealidade da escritura” (ROA BASTOS, 1995, p. 14, tradução nossa).¹⁷⁵ Desse modo, os três representantes do poder são descritos como mudos em ações aterrorizantes:

Os três homens estavam juntos. Mas sozinhos. A aguda, cobiça, sinistra crueldade de suas caras os tornavam iguais, idênticos [...] dispunham de poderosos automóveis e até helicópteros [...] desde os quais eram jogadas as vítimas, ainda vivas, sobre as selvas, quando não eram “empacotadas” e enterradas em baldis e até nos jardins das mansões de famílias inimigas do regime como presentes macabros. (ROA

¹⁷³ Texto original: “[...] un enorme y ácido tumor. Me llenaba todo el cuerpo. Ocupaba mi lugar” (ROA BASTOS, 1995, p. 14).

¹⁷⁴ Texto original: “[...] era lúgubre porque era todavia existencia” (ROA BASTOS, 1995, p. 14).

¹⁷⁵ Texto original: “[...] pequeña revancha que yo me tomaba sobre la realidad del poder a través de la irrealidad de la escritura” (ROA BASTOS, 1995, p. 14).

Não há embate, como visto em “Borrador de un informe”, quando no relatório as pessoas eram descritas de forma depreciativa. Por outro lado, as façanhas do poder instituído eram encobertas de certo modo pelo poder que se exibia diante de um relatório dissimulado. Já em *Contravida* quem vive a perseguição, ainda que em silêncio, descreve e escreve “o ponto de vista, quase onisciente, dos torturadores” (ROA BASTOS, 1995, p. 56-57, tradução nossa),¹⁷⁷ porque necessitava estar mais além de suas próprias forças e dos trâmites do poder. Era preciso superar a ignorância. Os torturadores não sabiam acerca de probabilidades, do universo matemático, das sutilezas do mundo porque eram fanáticos por Deus e pela política e, conseqüentemente, cruéis, o que resulta em um sonho, segundo o narrador-personagem, que se aproximava mais a um transe.

A escritura se conduz na pulsação, quando resgatado à beira da morte por um grupo de mães enlutadas que veem nele os próprios filhos mortos e, em um baldio fétido, cuidam de suas feridas mortais. Nessa quase ressurreição, a memória de sua terra natal brota no aroma do alecrim curativo e, assim, plasmam os sentidos na escritura. Ao indagar sobre o porquê de seus cuidados, quase em silêncio a anciã responde: “Por mi hijo”, de modo que o “claustro matricial” se abre a gestar um quase morto, semeando seu caminho em direção à morte. Naquela choupana sombria se inscreve em si mesmo, porque em “[...] lugar do mundo inundado de luz os textos roabastianos se movem nas margens escuras”, como na barranca de “El karaguá”, “[...] entre povos-vagalumes, distantes dos projetores do reino e da glória”, explícito em *La lucha hasta el alba*, “[...] [em] seus textos prevalecem as imagens do limiar do desaparecimento e ressurgimento, da resistência” (OLIVO, 2013a, p. 300), e concretizado em *Contravida*.

Após a lenta e dura recuperação e prova de que não seria reconhecido pela comunidade, foi comprar um lápis e um caderno para dar vasão à velha obsessão de escrever um livro. Nessa atitude, observa-

¹⁷⁶ Texto original: “Los tres hombres estaban juntos . Pero solos. La aguda, codiciosa, siniestra crueldade de sus caras los hacía iguales, identicos. [...] disponían de poderosos automoviles y hasta helicópteros [...] desde los cuales eran arrojadas las víctimas, aún vivas, sobre las selvas, cuando no eran “empaquetadas” y enterradas em baldíos y hasta em los jardines de mansiones de familias enemigas del régimen como macabros presentes” (ROA BASTOS, 1995, p. 54-55).

¹⁷⁷ Texto original: “[...] el punto de vista, casi omnisciente, de los torturadores” (ROA BASTOS, 1995, p. 56-57).

se a ruptura dentro do processo de fuga, o que se pode remeter ao triste questionamento do Gordo, de “Contar un cuento”, sobre a razão da vida. Em que se pautava? Haveria apenas uma possibilidade? “¿es que alguien sabe de ese condenado a muerte algo más que los garabatos que deja arañados en la pared de su celda?” Ou seja, o que, além da escritura, poderia sobreviver ao vazio imposto pelo exílio? Apesar de as “garatuñas” serem “nossa própria agonia ou indiferença”,¹⁷⁸ (ROA BASTOS, 2008, p. 255) e, ao conhecer seu caminho, esse que assume uma ausência mas impõe a presença, dispõe-se a realizar sua obsessão – escrever – para, assim, sobreviver ao encontro com a morte.

Pedro Alvarenga, camponês, sindicalizado e sempre lutando por seu direito à terra, disfarçado de menonita, viaja ao Brasil com o intuito de executar um “atentado magnicida”,¹⁷⁹ o qual resulta em sua morte dentro do próprio avião. Em outro extremo, Anônimo também participa dessa rebelião, mas como parte de outro meio, em virtude de vir trabalhar no Banco de Londres e ser diretor de um jornal ligado ao sindicato bancário, o que facilita o primeiro ataque armado a favor da causa.

Quando Anônimo se veste com as roupas de Pedro Alvarenga, acontece uma sobreposição: dois homens, Anônimo e Pedro Alvarenga, um vivo, outro morto, duas vidas, duas pulsões, um mesmo objetivo, entrelaçados pelo destino inexorável, como os dois irmãos Hugo e Victor Saldivar, de “El prisionero”, ou Pedro e Lacú, de “Regreso”. Entretanto, diferente no trânsito, pois ressurge da morte certa e, assim, assume sobre si o peso do destino de Pedro, “dois sentidos simétricos”¹⁸⁰ ainda que “Sempre [tenha] fugido do simétrico. Não somente porque expressa a ideia de completude, que não existe, senão também porque representa uma repetição. Pedro era único. Eu o repetia” (ROA BASTOS, 1995, p. 33-38, tradução nossa).¹⁸¹ Mas mesmo assim esse duplo não apresenta nenhuma completude na escritura, como raciocina, porque cada parte dessa duplicidade, inevitavelmente, apresenta suas capas, em suas rupturas nascem outras, como em *A carta*, de Franz Kafka (2004, p. 23): “As coisas que me vêm ao espírito se

¹⁷⁸ Texto original: “nuestra propia agonia o indiferencia” (ROA BASTOS, 2008, p. 255).

¹⁷⁹ Atentado planejado também pelo personagem principal de *El fiscal*, que se encontra exilado na França (1993).

¹⁸⁰ Texto original: “dos destinos simétricos” (ROA BASTOS, 1995, p. 33-38).

¹⁸¹ Texto original: “Siempre había rehuído lo simétrico. No solo porque expressa la idea de lo completo, que no existe, sino también porque representa una repetición. Pedro era único. Yo lo repetía” (ROA BASTOS, 1995, p. 33-38).

apresentam não por sua raiz, mas por um ponto qualquer situado em seu meio. Tentem então retê-las, tentem então reter um pedaço de erva que começa a crescer somente no meio da haste e manter-se ao lado”. Quando sobrevive ao massacre, não cumpre o desígnio de raiz que se completou em todos os outros (Pedro Alvarenga, Os Saldívar, Lacú e Pedro), e sim no “meio da haste”, quando voltou a crescer rompendo a repetição, fugindo da circularidade imposta pela raiz, lançando-se nas articulações entre capas e possibilitando a verossimilhança de sua nova identidade, mesmo em um embuste sob a aparência de Pedro Alvarenga.

E as articulações não se conectam apenas entre as próprias capas. A conexão se dá em ambiente externo e contrário, em que a duplicidade se apresenta como máscara (dualidade) de múltiplas conexões. A linha de ferro, por exemplo, está como marca de um tempo em que a modernidade era a pedra de toque, enquanto, com o passar das décadas, se torna fronteira entre classes: de um lado, os funcionários militares, os civis, os estrangeiros, os latifundiários; de outro, as coisas antigas, os princípios morais, a pobreza e a dignidade dos camponeses. E a linha de ferro é vista como “[...] uma barreira inexpugnável contra o futuro”, visto que originalmente carregava a onda do progresso, desmentindo, assim, as promessas passadas e confirmando a condição atual em que “[...] homens, mulheres e crianças, iguados, brancos pelo pó seco da planície, queimados pelo sol e a fumaça oleosa da locomotiva, iam também envoltos na memória do presente”.¹⁸² O presente era tão lento quanto o trem Tartaruga, que passava por meio de povoados adormecidos em um retrocesso constante que chegaria até o desaparecimento, denotando, dessa forma, um tempo imemorial porque “[...] o tempo não contava ali. Ninguém pensava no amanhã. Menos ainda no passado” (ROA BASTOS, 1995, p. 45),¹⁸³ enquanto as pessoas estavam dispostas como um cenário de desolação, pintado com cores cinzas, sem chances de movimento, visto que elas não têm poder sobre absolutamente nada, tampouco sobre as próprias vidas: dois lados em franca oposição.

Mas o interior do trem se converte em espaço de aproximação, estabelecendo novas conexões, visto que até mesmo os torturadores se encontravam ali junto ao único sobrevivente da rebelião. Assim se

¹⁸² Texto original: “[...] una valla inexpugnable contra el futuro [...] hombres , mujeres y niños, iguados, canosos por el polvo seco de la llanura, quemados por el sol y el humo oleoso de la locomotora, ibán también envueltos en la memoria del presente” (ROA BASTOS, 1995, p. 45).

¹⁸³ Texto original: “[...] el tempo no contaba allí. Nadie pensaba en el mañana. Menos aún en el ayer” (ROA BASTOS, 1995, p. 45).

observa como Roa Bastos maneja sua escritura caleidoscópica, em um espaço constrói as conexões do passado e do presente, como em “La excavación”, o sonho serviu para equilibrar, amenizar a realidade adversa, visto que o poder pesava sua mão sem deixar espaço de movimento. Em *Contravida*, toma uma nova perspectiva porque o poder está como imobilizado em sua crueldade, como pintura realizada pelo narrador e, desse modo, o sonho também se apresenta em outra capa.

Sigmund Freud,¹⁸⁴ em sua obra clássica *A interpretação dos sonhos* (1900), começa por destacar que “o sonho é a estrada real que conduz ao inconsciente”, mais que o conteúdo consciente, é a verdade que ganha lugar e, em *Contravida*, esse lugar de verdade toma outra dimensão dentro do sonho, ou seja, abre um novo espaço tão distinto quanto a sobrevivência ao desmoronamento, a verdade possível mais forte que o poder. Isso se dá quando Anônimo sonha com o seu torturador dentro do trem, que mais parecia um estado de transe, e estabelece uma conversa real, mas desde uma condição inferior e, em uma imagem de segundo plano, aparecem dois trens, como se fossem gemelares, que mesmo assim se cruzam em alta velocidade. Cada trem carrega os dois lados da linha férrea, em um Anônimo, o torturado, em outro, Lucilo Benítez, o torturador, que se cruzam a ponto de faíscas saírem dos vagões. O efeito da escritura nesse excerto se dá

¹⁸⁴ Necesário assinalar os estudos realizados por Roa Bastos sobre as obras de Sigmund Freud. Em entrevista a Rubén Bareiro Saguier (2006, p. 61-63), admite: “Yo me interesé por Freud, y tengo ahí entre mis papeles la primera prueba de ese interés: un trabajo que hice sobre la acumulación del tiempo en el inconsciente. Esa nuestra densidade humana mayor, la cuestión del tiempo, que trabaja a través de la memoria, opera a través de una série de mecanismos profundos del ser humano en general”. Além do mais, Roa Bastos se propunha a estudar por causa do interesse em compreender melhor a si mesmo: “[...] todas las cosas que escribí, que no fueran textos exclusivamente literários, de imaginación, fueron siempre tentativas de reflexiones para aclararme algo [...] Todo lo que yo hago en ese espacio es para entender mejor yo, después si hay alguien a quien le viene bien eso, mejor”. E, para isso, se aprofunda em inúmeros textos freudianos. O jornal ABC (*on-line*) do dia 16 de julho de 2006 também explicita essa posição roabastiana: “Le cuenta a su ‘inquisidor’ Rubén, la impresión que le causan las lecturas de los libros de Freud. Era Roa Bastos un atento lector de las obras del Padre del Psicoanálisis, y atento, precisamente, porque en él también se daba de modo casi automático esa necesidad de someter las circunstancias diarias, la conducta de la gente, su propia actitud, ante la fuerza analítica” (CABRERA, 2012). Além do mais, há notas autobiográficas em *El fiscal* que indicam em que bases nasceria o livro *Contravida* e sua ligação com a psicanálise: “Cuando entré en la universidad recordé el hecho y comencé a escribir sobre él. Aquel ensayo inconcluso trataba desde el ángulo del psicoanálisis y de la antropología cultural (Freud, Jung, Durkheim, Mircea Eliade, Marcel Mauss y compañía, [...]) Se titulaba *Contravida*. Quedó abandonado entre otros tantos papeles y libros inútiles de los que felizmente me exoneró el exilio. Otro de los favores que le debo” (ROA BASTOS, 2009, p. 74-75).

vertiginosamente, chegando ao clímax quando

Em um dos cruzamentos os dois trens se chocaram e penetraram um dentro do outro em um terrível estrondo de ferros e vidros destroçados. Eu sentia que meu corpo entrava no de Lucilo Benítez e que sua cabeça substituía a minha, se enchendo de buracos como os de um queijo *gruyère*. Vi derreter-se em uma massa branda, cheia de sangue, que jorrava pela janela. O estrondo me despertou. Fui incorporando com infinita lentidão e a massa de terra e pó do desmoronamento, tossindo, as margens da asfixia. (ROA BASTOS, 1995, p. 60-61, tradução nossa).¹⁸⁵

Os dois lados de moedas diferentes se chocam e se fundem, de modo que Altman (1975) lembra que, no sonho manifesto, “[...] a agressão e a violência física se tornam indistintas da paixão erótica, o prazer se funde com a dor, a atração com a repugnância, o horror com o fascínio e a condenação com a aprovação”, ou seja, o duplo, o geminado, deixa de existir e não se fecha nenhum ciclo, tendo em conta que o sobrevivente pertence à margem; na fusão entre os dois, a cabeça do torturador substitui a de Anônimo, o que demonstra o poder sobre o corpo do perseguido. No entanto, o poder sofre um julgamento adverso, pois a cabeça se desfaz em forma de uma massa, enquanto esse renasce dentre os escombros do desmoronamento, firmando, mais uma vez, sua força de vida. Susana S. Martinez, em *El retorno a la muerte em “Contravida” y “El portón de los sueños”*¹⁸⁶ de Augusto Roa Bastos,

¹⁸⁵ Texto original: “En uno de los cruces los dos trenes chocaron y penetraron uno dentro del otro em un terrible estrépito de hierros y cristales destrozados. Yo sentí que mi cuerpo entraba en el de Lucilo Benítez y que su cabeza sustituyó a la mía, llenándose de agujeros como los del queso *guyère*. La vi derretirse en una masa blanduzca, llena de sangre, que chorreaba por la ventanilla. El estruendo me despertó. Me fui incorporando con lentitud infinita y la masa de tierra y de polvo del desmoronamiento, tosiendo, al borde de la asfixia” (ROA BASTOS, 1995, p. 60-61).

¹⁸⁶ Filme que se propõe a apresentar vida e obra de Augusto Roa Bastos, tendo-o como narrador e personagem. O filme, que oscila entre o documentário e a ficção, apresenta a viagem física e, ao mesmo tempo, psicológica de Roa Bastos a Iturbe, sua cidade natal; desenvolve-se de maneira parasitária em relação ao texto literário de Roa Bastos, é permeado de referências, personagens, estórias e características frequentes em seus contos e romances. Dialoga com uma de suas últimas narrativas, intitulada *Contravida* (1995), ambos têm como máxima a concepção de um tempo que avança em direção à origem, pois recordar é retroceder,

salienta seu papel fundamental porque “[...] se une al grupo de héroes populares de la narrativa de Roa Bastos. Estos héroes se distinguen por su fuerte sentido de justicia social”. O sentido de justiça, sem dúvida, permeia toda a narrativa; entretanto, outros matizes significativos estão presentes para além das questões sociais, como a escritura, a realidade, a memória. Esses temas são recorrentes na maioria dos textos roabastianos, e é possível notar a diferença em relação a outros “heróis”, como o jovem jornalista de “Galopa en dos tempos”, em *El trueno entre las hojas*, ao retornar depois de 15 anos do exílio, “[...] alguns dias depois, boiando na espessa e nauseabunda vala, encontraram o corpo de um homem” (ROA BASTOS, 2003, p. 118, tradução nossa),¹⁸⁷ o que se repete em “El Karuguá”, “Regreso”, “Audiencia privada”, “La rogativa”, todos lutam, resistem e morrem em um universo sem possibilidade de mudanças, a não ser a morte como último grito de protesto ou resistência.

Essa resistência é confirmada em inúmeros fragmentos textuais como pulsação que sustenta a vida, enquanto esse processo se dá imbricado ao encontro com a morte, que se articula em movimento contrário, tentando desatar nós que esses heróis só desatam com a própria vida ou com sacrifícios. E se observam inúmeros desses fragmentos que inexoravelmente levam à morte; todavia, o “testamento literário” sobrevive, ainda que a morte se sobreponha, não só no personagem principal, mas também com as possibilidades da construção de um “outro” transpassado dentro desse espaço completamente contaminado por um domínio exterior, mesmo imobilizado na escritura, girando a grande questão em torno do retorno.

Enquanto a própria estrutura do romance desenha essa fragmentação, como pedaços de ladrilhos que vão formando um caminho estreito e cheio de abrolhos, para lembrar a Bíblia, tão presente em inúmeros desses fragmentos, esses, por sua vez, depois de dispostos em um não lugar, são lançados no calidoscópico (escritura), de modo a refletir sobre a multiplicidade de possibilidades, como descreve pontualmente Paco Tovar (1997, p. 352, tradução nossa):

O volume respeita uma estrutura fragmentária

desnacer, enfiar a cabeça no útero materno, em *Contravida*. Hugo Gamarra é diretor do filme *El portón de los sueños*, lançado em 1998, e também diretor da Cinemateca paraguaia (OLIVO, 2012).

¹⁸⁷ Texto original: “[...] algunos días después, boyando en el espeso y nauseabundo caldo del zanjón, encontraron el cuerpo de un hombre” (ROA BASTOS, 2003, p. 118).

que, nesse caso, e dentro do campo da literatura, se aproxima à técnica do impressionismo visual ou à fraseologia de uma peça musical de desconcertante harmonia, já que se multiplicam as partes que compõem a totalidade, dividida em 17 capítulos ou partes, cada um deles com diferentes sequências numeradas e irregulares [...] em sua integridade, *Contravida* insiste em repetir uma viagem de conhecimento [...].¹⁸⁸

Desse modo, o movimento do romance *Contravida* contempla os fragmentos e circula por entre os fragmentos passados dos seus diversos relatos curtos e romances, entre rumores e silêncios, expressando vida e morte, recolhendo materiais desde uma emboscada a uma fuga, a um sonho de liberdade, porque a vida é instável e efêmera, em um passeio autobiográfico como tons vividos de uma memória repleta de dores, é verdade, mas também transformando em contra-história o que se pensa real. E, assim, percebe os fragmentos que, às vezes, tentam esboçar os acontecimentos; o sucesso de Roa Bastos se dá diante da harmonia desses fragmentos, tão distintos e distantes, dentro dessa linha tão tênue que é o tempo.

E novamente Paco Tovar (1999, p. 1230)¹⁸⁹ esclarece o que acontece em *Contravida*, tendo em conta que a obra roabastiana sempre se desconstrói para assim ter novos elementos que possam representar “uma nova disposição dos vidros observados desde o outro extremo do caleidoscópio ou uma remodelação das sombras vistas sozinhas na parede em branco, depois de uma simples mudança na disposição dos objetos ou um simples deslocamento de foco” que permite sempre ir mais além, em uma constante ligação anafórica, porque sempre procura

¹⁸⁸ Texto original: “El volumen respeta una estructura fragmentaria que, en este caso, y dentro del campo de la literatura, se aproxima a la técnica del impresionismo visual o a la fraseología de una pieza musical en desconcertante armonía, ya que se multiplican los pedazos que componen la totalidad, dividida ésta en diecisiete capítulos o partes, cada uno de ellos con diferentes secuencias numeradas e irregulares, resueltas a la vez en trozos más pequeños. En su integridad, *Contravida* insiste en repetir un viaje de conocimiento, dando un paso más en el retorno que se inicia en *El fiscal* y recuperando gran parte de los materiales narrativos que Roa Bastos ya empleó para componer sus primeros relatos y las novelas anteriores, fundamentalmente *Hijo de hombre*, incluidos no pocos datos que el escritor extraerá de su memoria autobiográfica” (TOVAR, 1997, p. 352).

¹⁸⁹ Texto original: “[...] una nueva disposición de los vidrios espiados desde el otro extremo del calidoscópio o una remodelación de las sombras visionadas a solas sobre la pared en blanco, tras un simple cambio en la disposición de los objetos o un sencillo desplazamiento del foco” (TOVAR, 1999, p. 1230).

“[...] entre as ruínas [...] produzir novos restos”,¹⁹⁰ que, por sua vez, entram em uma sucessão de novas desconstruções e essas atingem não apenas o gesto escritural como componente da existência exilada, como se tornam um constante embate com a escritura plasmada no texto ausente, que tem na língua guarani seu alento de vida.

E, por se tratar de um idioma polissintético e aglutinante, propicia uma organização polifônica do texto, segundo Bareiro Saguier (2006), que acrescenta que o idioma indígena soa com tonalidades múltiplas em ressonância universal e que Roa Bastos se propõe a “colonizar” o espanhol a partir das estruturas linguísticas e mentais do guarani, o que foi nitidamente observado em *El trueno entre las hojas*. As marcas da língua estavam incrustadas ao texto, e o que encontramos em *Contravida* são reminiscências desse trabalho entretecidas nas capas da cebola. Desse modo, as reminiscências tornam-se elemento fundamental dessa mudança de foco do caleidoscópio e, ainda assim, mantêm o mesmo alento ou, como poeticamente diz Bareiro Saguier, Roa Bastos consegue despegar da palavra “rio” o eco da corrente, a frescura da água e o cheiro dos peixes. Assim, é um escritor de encruzilhadas, porque consegue trazer à tona a língua, ou melhor, as línguas que sempre se lançam adiante. E, por isso, Daniel Lins (2012) descreve como a variação contínua contribui para a construção e a desconstrução, abrindo espaços diversos para o momento e o futuro, o que, no caso roabastiano, se dá como prática. Lins (2012) esclarece acerca da escrita rizomática:

Cabe deixar viajarem a língua e as palavras, pôr a língua em variação contínua, pois é assim que se podem esvaziar os conteúdos, desfazerem as formas e deixar passar algo assignificante, informal, assubjetivo. A variação contínua é como o rizoma, não tem princípio nem fim, mas meio; não é arborescente, não tem raiz, é órfã. É encontro. [...] Neste sentido, a variação contínua, a escrita como puro devir, desterritorializa as dualidades, as oposições pertinentes, para, por meio da vibração das palavras e do estremecimento das regras, provocar, no sentido também de vomitar, uma cheia, uma inundação, uma libertinagem, profusões de signos úmidos, secos, irrigados e, assim, abrir alas para uma

¹⁹⁰ Texto original: “[...] entre las ruinas [...] producir nuevos restos” (TOVAR, 1999, p. 1230).

língua desviante que fia e engendra um sentido novo, inédito: uma escrita por vir.

A escritura por vir em *Contravida* se realiza nesse encontro que se forma ao final da viagem – o encontro com a morte –, mas não se disse até o momento que o rizoma não tem fim nem começo, do mesmo modo que o caleidoscópio gira com os mais diversos elementos que produzem imagens transfinitas. Como falar em morte se não há dualidades, oposições vida e morte e tampouco ciclos fechados? Porque a escritura “como puro devir” está não apenas em um texto, e se nota esse exercício no jovem narrador anônimo e rebelde, exilado interior, sobrevivente de uma realidade delirante e que, dessa maneira, parte ao encontro da morte não anunciada, e sim ansiada, abrindo perspectivas futuras e acalentando passadas, em um entrecruzar constante em uma mescla imperceptível.

No momento anterior à entrega de seu corpo às labaredas chamejantes de uma árvore, recolhe seu caderno de apontamentos que o acompanhou desde o início de seu retorno como um companheiro de viagem e,

[...] com movimentos lentíssimos como alguém que se move dentro de um sonho, o homem anotou uma última palavra no caderno. Voltou a colocar debaixo do braço e apoiou-se em uma das raízes da árvore, subiu e se encostou no oco. O corpo magro, cheio de cicatrizes, desapareceu por completo por entre as chamas [...]. (ROA BASTOS, 1995, p. 266, tradução nossa).¹⁹¹

O corpo desaparece junto ao seu parceiro, o caderno. No entanto, perpetua-se na escritura, ainda que destruída, apaga fronteiras ou, como diz Milagros Esquerro, vida e morte se confluem e se confundem em uma zona de contato que pode ser comparada a uma neblina do meio-dia na qual unem e anulam luz e escuridão e, ainda assim, permitem um transcender que gera o frêmito da escritura resultante do girar da escritura caleidoscópica.

¹⁹¹ Texto original: “[...] con movimientos lentísimos de alguien que se mueva ya dentro de un sueño, el hombre anotó una última palabra en el cuaderno. Lo volvió a poner bajo el brazo y apoyándose en una de las raíces de árbol, subió a acostarse en el hueco. El cuerpo flaco, lleno de cicatrices, desapareció por completos en las llamas” (ROA BASTOS, 1995, p. 266).

5.2 “MADAMA SUI” E A CONSCIÊNCIA

El hombre, dominador de la mujer, es la mitad
mujer. Es ella la que tendrá finalmente el
dominio del mundo. Y será mejor para todos.
El hombre como género es una especie en
extinción.

Roa Bastos

Os romances *Contravida* e *Madama Sui* ecoam um em outro. Os finais em cinzas nos dois textos não emolduram a morte, tampouco colocam um ponto final a uma obra reconhecida internacionalmente, mas denotam a crepitação da escritura como frêmito do girar da escritura caleidoscópica, que se lança, ainda hoje, na contínua realidade que delira desde um passado distante. Alguns pontos do romance *Madama Sui* trazem, em suas entrelinhas em alguns momentos e em outros abertamente, as questões relacionadas à escritura, mesmo quando, na maioria das vezes, seja vista como um romance que aborde, majoritariamente, as questões políticas e as históricas paraguaias. Roa Bastos consegue construir um universo entrelaçando inúmeras questões e, entre essas, a mulher; no entanto, uma mulher diferente, não mais a guarani/espanhola, e sim a “[...] guarani japonesa, órfã, que passou anos como amante de Stroessner, quem a liberou quando completou 18 anos. O mundo que a envolve é tão fantasmal e ambíguo como a garota mesma e como a irrealidade do Paraguai” (VALDÉS, 2011, p. 63).¹⁹² O mundo ambíguo de Sui lança seus tentáculos em todos os âmbitos de sua vida, transformando-a em um ser completamente distinto para os outros, assim como para ela mesma: “[...] enfrenta tudo isso desenvolvendo uma tolerância às contradições, uma tolerância às ambigüidades”. Aprende a ser guarani/japonesa na cultura espanhola, ou seja, “[...] a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural [...]”¹⁹³ (VALDÉS, 2011, p. 63, tradução nossa) que propicia sua escritura em exatos 20 cadernos¹⁹⁴ correspondendo a cada ano de sua vida, repleta de

¹⁹² Texto original: “[...] guaraní-japonesa, huérfana, que pasó dos años como hetaira de Stroessner, quien la liberó cuando cumplió 18 años. El mundo que la rodea es tan fantasmal y ambiguo como ella misma y como la irrealidad del Paraguay” (VALDÉS, 2011, p. 63).

¹⁹³ Texto original: “[...] tiene una personalidad plural [...]” (VALDÉS, 2011, p. 63).

¹⁹⁴ Caderno: elemento que aproxima *Contravida* a *Madama Sui* como um eixo nas constantes aproximações e, também, como espaço da constante obsessão que cercava o jovem

mudanças que não são compreendidas, muitas vezes nem por ela mesma, mas são aceitas e vividas intensamente.

Para tecer essas características em seu romance, Roa Bastos utiliza de diversos fios para tecer esse encontro; no entanto, essa tessitura elaborada com elementos conhecidos, como o sistema político como tema de fundo, o Paraguai como terra que necessita de redenção, a mulher como resistência nas condições mais extremas, traz um ritmo distinto de seus primeiros contos em *El trueno entre las hojas* e, até certo ponto, também diferente de *Contravida*, que em si traz uma mudança também significativa de suas obras anteriores. Por exemplo, as frases curtas, objetivas, em certos momentos se assemelham a aforismos, dando um tom de conclusões, após longo período de reflexão, principalmente relacionado ao gesto de escritor e à escritura em si mesma, aproximando-se muito mais a vida do autor do que a pura ficção; em palavras de Milagros Esquerro, um testamento literário. Isso pode ser confirmado no filme de Hugo Gamarra *El portón de los sueños (vida y obra de Augusto Roa Bastos)*, de 1994, em que o próprio autor interpreta o retorno ao povoado de seu nascimento, o que permite relacionar suas conclusões sobre seu ato escritural em *Contravida*.

E escrever sobre a mulher tem sido uma tarefa árdua ainda nos dias atuais, pois as nuances, os matizes, os olhares são contraditórios no emaranhado dos tempos e, principalmente, no que tange às diferenças. Entretanto, como no decorrer deste estudo foi pontuado em vários momentos, Roa Bastos procura focar seu caleidoscópio em camadas do universo feminino pouco tocadas. E ter a consciência de que essas camadas intocadas existem e afetam a cada um e conhecê-las desvela um mundo completamente novo. Em contrapartida, essa consciência está associada, justamente, a um sem fim de questões que esses lugares imprimem, sendo possível o desenvolvimento da inconsciência do não ser, principalmente quando essa existência sofre mudanças devido a uma imposição externa, como se dá no caso do exílio; e, assim, a existência, com toda a sua carga de divergências, passa a ser exilada, ou seja, o entrecruzar e o domínio impedem o desenvolvimento da verdadeira consciência.

Agora, quando todas essas confluências passam em um só ser,

sobrevivente: escrever um livro, assim como em Sui de registrar passo a passo sua curta e intensa vida. Nas duas narrativas a escritura representada pelos cadernos se torna a metáfora da própria vida em movimento, fosse a um retorno ao encontro com a morte nessa contracorrente que se caracteriza como a própria vida no primeiro ou como uma autobiografia precoce começada aos 15 anos como prova do conhecimento de um destino imutável.

aquela que é mulher traz em si o múltiplo, pertencente aos mais diversos grupos de diferenças; sendo assim, diversas vezes transpassada e, muitas vezes, submetida a uma condição ainda mais delicada quanto a conseguir manter um olhar sem distorções do seu próprio ser. Porque normalmente há uma luta exterior em que sempre um domina, seja o branco que domina o negro, seja o ocidental e o oriental, o civilizado e o “não civilizado”. A luta já consolidada externamente lança suas garras no interior de apenas um que, em muitos casos, fica à mercê de uma enxurrada de influências. Assim descreve Gloria Anzaldúa: a mulher “[...] nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas”, como no caso de Sui, que tem o pai paraguaio e a mãe japonesa, está entretecida por culturas e sistemas de valores completamente diferentes, o que leva ao enfrentamento de uma luta visceral em que fronteiras precisam ser derrubadas, porque surge “[...] uma guerra interior [...] recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural”, o que foi observado em outras narrativas robastianas que traziam a mulher, mas de maneiras mais tênues ou de modo secundário, ao contrário do que passa em *Madama Sui*: o embate feminino é central, assim surge compactado em uma personagem o que foi pulverizado em diversas narrativas de Roa Bastos (ANZALDÚA, 2005, p. 705).

As palavras usadas por Anzaldúa reforçam que, desde seu nascimento em diante, o que surge para a mulher é a luta, a guerra, o choque, a colisão. E podemos separar essas palavras em dois grupos: a luta e a guerra são processos conscientes a favor de algo que se deseja alcançar ou contra algo que, por direito, nos é tirado, o que sempre está presente no universo narrativo de Roa Bastos e descrito nas mais variadas instâncias; e, por outro lado, choque e colisão se dão contra algo que não se vê ou é inesperado, como as reações de poder e violência.

Pensando esses dois aspectos, seria possível concluir que a luta de Sui passa por esferas diferentes. Na esfera consciente ela se posiciona, enquanto em outra há um solapamento, pois pode ser inesperado. O mais interessante está na origem desse embate, que, muitas vezes, pode nascer de uma dessas origens e a mulher se vê impotente diante das inquietações que nascem de si mesma; nesse ponto Roa Bastos deixa em evidência esse incômodo feminino. A partir desse ponto, nasce a guerra pela consciência, o que exige um posicionamento “com um corte” entre suas origens, ou “desvencilhar da cultura

dominante”, ou ainda, “uma outra rota”, às vezes nunca trilhada por ninguém, porque a questão não é mais reagir, e sim agir para alcançar seu lugar (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

É preciso agir para que a partir desses embates (conscientes e inconscientes) nasça um novo posicionamento, seja ele cultural, profissional, religioso, mas que não haja uma dominação de um ou outro, luz e escuridão, e sim uma mescla entre os dois, produzindo, assim, uma nova, ou como chama Anzaldúa, um “processo alquímico” que exige uma elaboração cheia de componentes que, dependendo do momento, um novo elemento completamente estranho à fórmula inicial se faz necessário para esse embate ou para o posicionamento consciente. E a escritura passa a ser o meio em que plasmam esses embates, tanto com os cadernos que representam essa preocupação de Sui ao registrar sua vida quanto com a do biógrafo que busca uma forma para chegar a esses inúmeros conflitos vividos por Sui. Naturalmente, não se trata de um processo cômodo ou fácil, muito pelo contrário, em determinados casos pode ser dilacerador, assim como pontua Glória Anzaldúa (2005): “A ambivalência proveniente do choque de vozes resulta em estados mentais e emocionais de perplexidade. A contenda interior resulta em insegurança e indecisão. A personalidade dupla ou múltipla da mestiça é assolada por uma inquietude psíquica”. Portanto, Sui, personagem principal desse romance, descreve uma “contenda interior” que passa, sem dúvida, por uma “inquietude psíquica” que a move para suportar situações extremas e para criar uma proteção, sustentar sua postura diante de um mundo injusto e chegar ao fim de uma vida breve e intensa consciente de quem era e seu lugar neste mundo dividido.

Em *Madama Sui*, ainda que o Paraguai figure com a sua realidade delirante, Roa Bastos mescla um universo novo em uma estrutura de quase testemunho da personagem principal e, ainda assim, novos ambientes são acrescentados. Por essa razão, a narrativa também se apresenta de modo distinto em que o ambiente se torna diferente, por isso Edgar Valdés (2011, p. 63), ao tratar de *Contravida* e *Madama Sui* em seu ensaio, diz que

[...] se produz a erupção de um mundo estranho, uma cultura diferente – a japonesa – que também envia ondas contra a trama romanesca, marcando-a com sons, com cores simplesmente inesperadas. Essa massa de elementos estranhos é extensa, trata-se de tatames, biombos ou instrumentos musicais, e o resultado não é fácil em assimilar

como uma realidade nova sobreposta a que conhecemos. Os extremos, no entanto, se tocam, e Roa Bastos nos explica que no Japão também existe a fantasia da Terra sem males a que deslumbrava a imaginação dos guaranis.¹⁹⁵

Dessa maneira, podemos perceber que o que Roa Bastos constrói não é apenas a aproximação de dois extremos ou simplesmente dois personagens que se conectam entre narrativas, e sim a mescla de extremos que têm seus matizes culturais, de certa forma, entrelaçados, mesmo que em realidades aparentemente desconexas e difíceis de serem diluídas. Mas justamente essa dificuldade é que pode gerar e produzir nessa mulher uma série de dificuldades, podendo levar a uma “má consciência”, como assinalado por Roa Bastos, ou, por outro lado, ao que Anzaldúa chamou de “nova consciência”, por quebrar paradigmas na combinação de múltiplas culturas, mudando a forma de ver a realidade, porque as mudanças estariam engendradas nas novas hastes do rizoma, como visto anteriormente, por isso a consciência seria nova devido a uma nova perspectiva resultante desse novo (ANZALDÚA, 2005, p. 707). Roa Bastos delinea algumas dessas mudanças em sua personagem; no entanto, é perceptível que, para isso, a base se dê por meio de um novo olhar que produz um comportamento que transcende o tempo, a perspectiva difere completamente do habitual por não ter claro o sentido de sua própria existência. O tempo, para Sui, também não existia, porque cada momento era um frêmito de vida e não havia ontem ou hoje, o que a faz transcender entre os mais diversos espaços.

A existência se apresenta aqui desorientada; interessante notar que não se trata da existência exilada, e sim da existência como transcendência para precipitar-se em um momento único. No entanto, em sua aparente desorientação, como se estivesse fora do tempo, em verdade vivia intensamente cada instante, o ontem que se bifurcava no hoje é que realmente era importante, não tinha um amanhã, a existência era constituída de “despilfarro” – desperdício. Com isso, a “tolerância”

¹⁹⁵ Texto original: “[...] se produce la irrupción de un mundo extraño, una cultura distinta – la japonesa –, que también envía sus oleajes contra la trama novelesca, vetéandola de sonidos, de colores absolutamente inesperados. Esa masa de elementos extraños es extensa, trátese de tatamis, biombos o instrumentos musicales, y no resulta fácil diluirla como nueva realidad superpuesta a la que conocemos. Los extremos, sin embargo, se tocan, y Roa Bastos nos explica que también en el Japón existe la fantasía de una Tierra sin Mal, similar a la que deslumbraba la imaginación de los guaraníes” (VALDÉS, 2011, p. 63).

se converte em uma das grandes chaves para essa nova mulher que não se deixa sucumbir nem tampouco se sujeitar porque tolera a diferença e os cruzamentos em si mesma, do mesmo modo que as escrituras de *Madama Sui* e *Contravida* também carregam a multiplicidade.

Dessa forma, o tempo se desenvolve de maneira a se converter em aliado, Sui vive com “[...] uma saúde mental tão sólida que lhe permitia não apenas preservar sua candura natural, sua capacidade de assombro permanente [...]. Não apareciam-lhe sinais de seus ‘maus passos’, mas ia adquirindo consciência de seu próprio valor” (ROA BASTOS, 2009, p. 104, tradução nossa),¹⁹⁶ como se todas as mulheres robastianas fossem em Sui resgatadas e valorizadas por seus sacrifícios, como, por exemplo, Alicia, de “La tumba viva”; a mulher anônima, de “Audiência privada”; a negra, de “Cigarrillos Máuser”; Rosa, de “Galopa en dos tempos”; Isabel Miscowski, de “El Karuguá”; a pobre mãe, de “Pirulí”; Amelia, de “Esos rostros oscuros”; Poilú, de “La rogativa”; a fiel e sagaz Cesarina, de “La gran solución”; e até mesmo a “devoradora de homens” Vaca Brava, de “El trueno entre las hojas”. Todas elas, em seus suplícios pessoais, familiares e coletivos, são acolhidas em uma única mulher – Sui –, que, com consciência dessa sua existência e de seu valor, apresenta traços de cada uma dessas inúmeras mulheres, ainda que à custa de grandes perdas.

A aquisição dessa consciência se dá realmente devido ao confronto entre as forças da existência, ou seja, o que Sui chama de desperdício são os componentes que ela junta. Por essa razão, encanta, o bom e o mal estão lado a lado, “[...] nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em outra coisa” (ANZALDÚA, 2005, p. 706). Essa “coisa” é pontuada em cada mulher, em suas diferenças e semelhanças, nas divergências interiores e exteriores, nas vitórias e nas derrotas, sendo cada desafio combinado entre si, por isso Sui se empodera de uma luta não particular mas humana, ou melhor, de gênero, visto que se “Enraizou nela a certeza de que o mundo estava em dívida com a mulher. Estava disposta a lutar por esse direito. Viveu esse destino, a sua maneira, como uma forma de rebelião” (ROA BASTOS, 2009, p. 104, tradução nossa).¹⁹⁷ E se há rebelião, há violência, sendo esta a linha

¹⁹⁶ Texto original: “[...] una salud mental tan sólida que le permitia no sólo preservar su candor natural, su capacidad de asombro permanente [...] No parecían quedar rastros en ella de sus ‘malos pasos’, pero iba adquiriendo consciencia de su propio valor” (ROA BASTOS, 2009, p. 104).

¹⁹⁷ Texto original: “Arraigó en ella la certidumbre de que el mundo estaba en deuda con la

que costura toda a obra roabastiana. Entretanto, aqui essa linha é costurada por meio de um olhar que, mesmo nos textos anteriores do autor, figurava em segundo plano e agora passa a ser central, mais que Gretchen de “Carpincho”, que, em sua decisão, estava amparada pelos homens da lua, enquanto Sui, por si só, se impõe às condições degradantes.

Sui se posiciona com uma carga ainda mais pesada, mas que proporciona a certeza de seu lugar e de sua atuação, mesmo que sua arma seja seu corpo, caminha por ambientes degradados e vive em meio ao poder, mas sem se contaminar com as imoralidades. Ou seja, o ambiente criado é o mesmo poder que degrada, domina, viola e destrói, e sua rebelião só é possível devido a um desprendimento que abre caminhos diversos, refuta as mentiras e agrega tudo que possa ser compartilhado por todos(as), sem exceção e da mesma maneira. Quase em paralelo, apresenta-se essa nova escritura, permitindo um alento fresco dentro desse universo roabastiano em contraposição com as anteriores. Entretanto, nunca abandonando suas obsessões – Paraguai, o poder, a violência –, mas permitindo que uma nova consciência se construa, não apenas por uma intuição como Alicia em “La tumba viva”, e sim com a assunção das novas facetas que estão marcadas em seu íntimo, sendo essa força que sustenta sua postura livre e firme, ante “o cume do monte de esterco do poder”. Assim Roa Bastos delinea Sui, uma mulher inocente como criança e, ao mesmo tempo, forte o bastante para suportar a degradação sem se degradar.

Assim chegamos ao ponto que Roa Bastos denomina como “mala consciencia”, quando os escritores chegam ao extremo de dizer que o guarani é um atraso no desenvolvimento, naturalmente fica evidente a falta de consciência de que Roa Bastos tratou ao longo de toda a sua obra e de sua própria postura como cidadão, questão árdua, por isso a dificuldade em estabelecer uma consciência plena. Conclui-se que a tomada de consciência se trata de um processo que exige gerações para lançar raízes e produzir resultados, pois, ao se criar um “obstáculo” (rémora) que, em realidade, compõe uma das partes que formam o paraguaio, por inumeráveis razões, haverá o embate, a não ser que a má consciência possa ser aniquilada e surja uma nova que valorize todos os âmbitos dessa herança indissociável, que acaba passando por um processo contrário, o aniquilamento. Roa Bastos discute a dominação da

mujer por el hecho esencial de ser mujer. Estaba dispuesta a luchar por este derecho. Vivíó este destino, a su manera, como una forma de rebelión” (ROA BASTOS, 2009, p. 104).

cultura europeia e os resultados negativos com respeito à postura que se adota diante dessa condição, enquanto a cultura indígena nada mais é do que um vestígio do passado que produz indiferença e desprezo. José Manuel Silvero esclarece que o *nambréna* que se lança sobre os povos autóctones e como esses observam o mundo se compõe em virtude do preconceito e de suspeitas, devido ao desconhecimento total dessas culturas. Isso se confirma visto que as histórias oficiais se fundam a partir da chegada dos colonizadores, à medida que toda a história anterior passa a ser anulada, enquanto a língua guarani também resiste a um processo de isolamento, rejeição e desprezo, o que não resultaria em outra coisa senão a má consciência em relação à própria existência.

Ou seja, o mesmo sofre o *nambréna*, que se transforma em instrumento de aniquilação devido à assunção de apenas um lado, dando-se o apagamento em si próprio, mas a dominação cultural, social e até emocional se torna invisível, visto que o mestiço se vê puramente espanhol, no caso da maioria da América Latina. Assim Roa Bastos constrói Sui, consciente de sua tripla origem, guaranis, espanhóis e japoneses. Mas essa, por sua vez, também se vê como Anzaldúa diz: “Exatamente o que ela herdou de seus ancestrais? Esse peso nas suas costas – qual a bagagem de sua mãe índia, qual a bagagem de seu pai espanhol, qual a bagagem dos anglos?”. Tais questionamentos também são feitos por Sui, pois, em sua própria casa, essa herança se apresenta incomunicável, pois os pais não se comunicavam efetivamente devido ao “obstáculo” da língua.

Novamente, o silêncio cria o espaço de confluência e, assim, nasce uma família construída sobre uma experiência extremamente dolorosa, pois as fronteiras estão estabelecidas e as diferenças não são romantizadas a ponto de construir um mundo de sonhos em que os ‘opostos se atraem’ e vivem felizes para sempre. Ainda que houvesse respeito, por causa das queimaduras terríveis herdadas do grande cogumelo que nasceu em Nagasaki, muito perto de seu povoado Yoshima, a mãe de Sui vive em um profundo silêncio, pois a irradiação a transformou na mulher Cinza, com aspecto envelhecido com cor de cinzas que a acompanha até a morte e uma vida de clausura sob uma roupa que lhe escondia todo o corpo cheio de chagas. Mas desse poço de silêncio surge Lágrima González Kuzugüe. Da Cinza nasce Lágrima, com sobrenome espanhol e japonês e com um apelido que a acompanha por sua breve vida como a caçadora de homens. E, dessa forma, viveu Sui com os seus pais por um curto período de tempo devido à morte prematura dos dois. Todavia, irrompe uma mulher que, ainda no

sufrimento, deixa nascer sua conexão com os seus antepassados, conectando-se com o seu lugar e se lançando para frente. E, por isso, Sui estabelece uma comunicação com a sua mãe, que, pelo sofrimento causado pela bomba atômica, entra em um estado de incomunicabilidade e, ainda dessa forma, tem o canal para encontrar parte de si mesma em outra parte. Sendo assim, estabelece-se uma vibração sentida na própria escritura, o frêmito, entre Sui e sua mãe que transcende espaços e tempos (ROA BASTOS, 2009, p. 41).

Outra vez, o tempo e o espaço não existem na escritura. Por meio de sua mãe, aprende a amar uma terra desconhecida e, o que poderia parecer mais difícil, a língua nasce naturalmente, pois, quando ela é dona de uma casa que se torna ponto turístico na pequena cidade por sua arquitetura arrojada, recebe inúmeros estrangeiros e, entre eles, japoneses: “A bela e jovem proprietária aumentava o feitiço falando-lhes em seu próprio idioma, sem a menor deixa de acento estrangeiro. Muito mais, com o sotaque dos visitantes, segundo sua região” (ROA BASTOS, 2009, p. 87, tradução nossa).¹⁹⁸ Dessa forma, Sui se identifica com o Paraguai em um tempo que a lança a outro lugar, o Japão, conseguindo estabelecer conexões entre os povos, convertendo-se em “uma criatura que questiona definições” não apenas determinadas, mas as suas próprias, que nascem de seu íntimo e são transportadas para a sua vivência e até mesmo aparência física, pois, quando foi ao Japão pela primeira vez, impressionou-se não apenas com a sua fluência na língua e traços orientais, mas principalmente ao tratar com coragem os problemas que seu “país natal” enfrentava de maneira clara, diante de um auditório de acadêmicos e políticos, em tom taxativo: “O implacável corte de árvores, matéria-prima da indústria legal de contrabando internacional da madeira, tem desaparecido com as florestas virgens. É uma desgraça nacional que tem enriquecido muitas pessoas” (ROA BASTOS, 2009, p. 221, tradução nossa).¹⁹⁹ Assim, a voz da mulher perpassa suas experiências imparcialmente e nasce a nova consciência, que se afasta, cada vez mais, da “má consciência”, pois não se limita a um sentimento, e sim a ações efetivas de assunção de seu ser exilado em si mesma. Dessa maneira, fica evidente que essa mulher tinha

¹⁹⁸ Texto original: “La bella joven propietaria aumentaba el hechizo hablándoles en su propio idioma, sin le menor dejo de acento extranjero. Para más, con las modalidades coloquiales de los visitantes, según su procedencia” (ROA BASTOS, 2009, p. 87).

¹⁹⁹ Texto original: “La implacable tala de bosques, materia prima de la industria legal de contrabando internacional de la madera, ha hecho que las selvas vírgenes desaparecieran. Es una desgracia nacional que ha enriquecido mucha gente” (ROA BASTOS, 2009, p. 221).

incrustado, ou melhor, era parte de uma cultura, uma língua, um povo que jamais havia conhecido e, quando isso acontece, ela chega à seguinte conclusão: “[...] que o povo do Japão era muito parecido com o do Paraguai, inclusive no idioma, ainda nas zonas mais pobres e isoladas” (ROA BASTOS, 2009, p. 223, tradução nossa).²⁰⁰ Essa personagem roabastiana, tão diversa quanto sua escritura, une as arestas, põe em embate extremos, mas não como oposição ou dualidades, e sim como convergência ou mesmo como questionamento desses significados e atribuindo-lhes novos. Por essas razões, Sui carrega em si as marcas de sua mãe de uma cultura tão distante e, ainda assim, tão perto de seu Paraguai e, por isso, consegue mesclar sua herança diversa, resultando em novas possibilidades.

Entretanto, essa nova consciência reconhecida em *Madama Sui* realmente pode ser considerada transcendental e se aproxima ao que expõe José Manuel Silvero (2009), quando diz a respeito do *arandu* (sabedoria), aquele que conhece e decifra os segredos do firmamento, os ciclos da natureza, enquanto compreende as relações com as suas leis, de modo que a consequência dessa sabedoria leva ao respeito ao ser humano e, sem dúvida, ultrapassa fronteiras nacionais e se converte em uma postura que assuma uma posição que esteja contra os limites estabelecidos pela tradição ou qualquer outro meio impositivo. Saber lidar com a multiplicidade, ser híbrido sem simplificar, mas sim questionar esse novo e ter a plena consciência de onde estão seus sapatos, sem privilegiar o passado ou o futuro, e sim prever a caminhada. Esta, por sua vez, não está fechada, e sim aberta para todos aqueles que se encontrem com os seus sapatos nas mãos e dispostos a caminhar, sabendo que não haverá barreiras e que não se converteram em sombras de um estado que se sobrepõe a outro por uma superioridade inexistente, e sim uma caminhada de construção com as mais diversas possibilidades. E, por isso, em *Madama Sui* se encontra o *aranddu* (sabedoria). Além do mais, a necessidade de se vencer o medo, de se rebelar contra o *nambréna*, se impõe ao desenvolvimento da consciência plena de seu passado, de seu presente e, sobretudo, de seu futuro e como esses estão interligados a uma rede transfinita de possibilidades próprias e não apenas alheias.

Isso permite a Roa Bastos construir *Madama Sui* desta maneira: antes de ser mulher, destaca a conciliadora de todas as mulheres

²⁰⁰ Texto original: “[...] que la gente del Japón era muy parecida a la del Paraguay, incluso en el idioma, aun en las zonas más pobres y atrasadas” (ROA BASTOS, 2009, p. 223).

sacrificadas, a sul-americana de um dos países mais pobres onde inúmeros estrangeiros – japoneses, alemães e coreanos, com as suas influências positivas e negativas, com as suas línguas e mormente arrasados por guerras – se deparam com o Paraguai, um país onde o ditador, com o seu sangue estrangeiro, utilizou o método em que explorou a mulher pelas mesmas estratégias desde os tempos de Colombo: a exploração sexual. E mesmo com esse cenário em que homens foram dizimados sob a mão de ferro de políticos corruptos e autoritários, Sui surge em um lapso de tempo presente, mesmo quando ausente, para se impor e convergir essa multiplicidade de contatos e influências. Todavia, sem obstruir a força e a coragem daquela que carrega em si o *arandu*, por ser tenaz e ter consciência de suas multiplicidades interiores. Entretanto, sem obstruir a força e a coragem daquela que “[...] como o milho [...] é um produto híbrido, desenhada para sobreviver nas mais variadas condições [...] é tenaz, firmemente amarrada as cascas de sua cultura [...]” (ANZALDÚA, 2005, p. 708), com uma leve pitada de crença no amor eterno e incerto.

Interessante perceber que Roa Bastos estava atento ao posicionar Sui nessa brecha, mesmo que em uma encruzilhada completamente diferente de todas as anteriores, trazidas à luz por sua obra, porque novamente a consciência de perceber sua transcendência, como observado em Solano Rojas, em “El trueno entre las hojas”, se sacrificou em prol de uma coletividade. Em *Madama Sui*, essa consciência não se dá apenas como sacrifício, mas um mais além se dá em Sui e se observa a preocupação com a diferença, uma nova perspectiva na escritura robastiana se abre, porque o que transpassa a mulher pode mudar ou transformar, em especial com as questões relacionadas à sua postura ante o embate travado entre as influências projetadas no emaranhado que se estabelece. Questões tais como a vida de prostituta, seus relacionamentos homossexuais, sua postura política e sua fidelidade eterna. A escritora feminista Henrietta Moore (1994, p. 696) salienta que a “[...] identidade e diferença não tratam somente de agrupamentos categóricos, mas de processos de identificação e diferenciação. Nós nos engajamos em tais processos, [...] com o desejo de pertencimento, de ser parte de alguma comunidade, ainda que provisória. Pertencer invoca o desejo [...]”. Não se trata apenas de ser engajado, mas sim de ter essas questões como parte de seu próprio ser, de modo que pertencer é muito mais que simplesmente estar engajado, estar efetivamente ligado ao desejo, e o de Sui está plasmado na busca virtual do amor de um homem que, nem sequer, tem um nome, assim

como o protagonista de *Contravida* atua anonimamente sempre em um posicionamento silencioso. No entanto, uma diferença significativa se estabelece porque Sui se refere ao homem por meio do pronome pessoal ÉL, visto parecer inexistente, o outro, o nada, o que sofre o *nambréna* ainda que seja um *arandu* (ROA BASTOS, 2009). Ainda que Anônimo seja referido por meio de um pronome que pode desempenhar a condição de sujeito, um sujeito em silêncio, em ausência e, ao mesmo tempo, agente de uma luta, acopla-se a todas as possíveis possibilidades de existência que se constroem na ausência e na permanente lembrança, mais real que a própria vida, porque para Sui a realidade se resumia a seu amado ausente, perseguido e distante (ROA BASTOS, 2009). E, por isso, o que se sabe de ÉL (ele) durante a narrativa reforça sua semelhança ao protagonista de *Contravida*, um rebelde perseguido pela ditadura de Stroessner e por seu posicionamento; e, novamente, a escritura de Roa Bastos com novos elementos para a fruição de seu caleidoscópio se conecta com movimentos rizomáticos.

5.3 “MADAMA SUI” E A ESCRITURA

Madama Sui inicia com um prefácio de um suposto escritor de sua biografia. Apresenta-se como compilador dos 20 cadernos de Sui e de uma pesquisa profunda nas entrelinhas do poder, o que dificultou seu trabalho tendo em vista os envolvidos nessa história. Uma questão importante a se destacar nesse prefácio está no fato de que esse suposto escritor tenta se afastar dos temas tão recorrentes na obra roabastiana, quando diz não pretender se focar em um dos regimes mais tirânicos e muito menos descrever o meio social, cultural ou político, não negando e ao mesmo tempo negando a aparição dessas questões, pois essas apareceram por acréscimo para dar autenticidade ao relato e não como forma de denúncia. Com isso, consolida-se a questão da escritura de Roa Bastos, que, em seus primeiros escritos, estava intimamente ligado às questões políticas como denúncia e, com o passar dos tempos, passa a se preocupar ainda mais com a estética em contraposição à ética.

Todavia, em *Madama Sui* se encontra outra vertente dessa escritura caleidoscópica rizomática, pois o suposto autor pretende escrever o relato como se fosse uma mulher, com a sensibilidade feminina, com um estilo e a linguagem próprios da mulher, desfrutando assim de uma característica, segundo ele, exclusiva feminina: a intuição.

E, desse modo, a narrativa segue quase exclusivamente sob a perspectiva de um narrador que costura seu conhecimento sobre a

personagem central, os cadernos de Sui e as entrevistas que ele realiza com as pessoas ligadas a ela. A voz de Sui chega ao leitor por meio desse narrador que, em determinado momento, também se mostra como personagem e tem, por um lado, semelhanças com a *Contravida*, quando admite que viajou “[...] finalmente a Manorá. Para mim era um retorno à cidade natal que havia ficado ausente por muitos anos, no exílio forçado ao que fui lançado na maior diáspora sofrida pelo país” (ROA BASTOS, 2009, p. 52, tradução nossa).²⁰¹ Ou seja, o narrador também, em sua existência exilada, busca na vida de Sui esse retorno a um princípio não identificado e que explode nas atitudes cada vez mais ousadas dessa mulher, consciente de seu papel como pessoa e como cidadã, que se preocupa com os jovens de sua cidade natal e com o povo. Enquanto essa conexão se concretiza na escritura dessa biografia, que naturalmente se liga ao retorno do jovem de *Contravida*, que também, na obsessão por escrever, busca respostas em sua terra natal enfrentando um sistema contaminado tanto quanto o de Sui, estabelece-se uma rede de conexões múltiplas por meio do exílio, do retorno, da palavra, do silêncio e da escritura.

Mas a escritura como papel principal toma as rédeas das ações porque, em uma das entrevistas realizadas por esse narrador, ao se defrontar com um homem que se nega a conectar-se a ele, admite que a melhor palavra é aquela que não se diz e que sempre o não dito se torna melhor, porque o dito fica muito mais distanciado, enquanto a energia do silêncio se apresenta por muito mais tempo e as palavras são tomadas pelas situações. Desse modo, o entrevistador não se fia nas palavras de seu entrevistado, tanto que se dispõe a revisar cada reticência, cada engodo biográfico, a retórica, a mítica, e tenta interpretar as pausas, os rodeios como se fosse uma mágica verbal que tivesse o objetivo de enganar ou deixar escondido a real situação. E, nesse exercício, o narrador delinea o raio de vida de Sui, por isso conclui que não existe história viva sem dados falsos, esclarecendo o porquê da ausência da voz de Sui, tendo a sua postura consciente muito mais sentido do que suas palavras.

Segundo Michèle Ramond (2013), o sexo de Sui irradia em todo o romance, ilumina, constitui sua marca obsessiva, como se saciasse toda a escritura como um longo desejo reprimido e sua beleza, sua

²⁰¹ Texto original: “[...] finalmente a Manorá. Para mí era un retorno al pueblo natal que había estado ausente por muchos años, en el exilio forzado al que fui arrojado en la mayor diáspora sufrida por el país” (ROA BASTOS, 2009, p. 52).

alegria de viver, em um cenário completamente adverso; por falta do amor de sua vida, a perda de seus pais, sua vida de prostituta, ainda exposta aos mais gritantes acontecimentos do século XX que perpassam desde crimes à corrupção institucionalizada, Sui se mantém intacta em sua pureza. Novamente, vem à tona o *arandu*, que se herda da vida e da morte em uma profusão de reconhecimentos e compromissos em uma espera pela terra sem males (RAMOND, 2013).

Nada saca sua sabedoria, que, muitas vezes, se assemelha aos quase aforismos de *Contravida*, nas mortes que se renascem, na memória de um passado sobrevivente, em uma consciência efetiva desse mundo superior, nas simples dualidades, e se abre transfinita em múltiplas conexões, o que pode levar a sua urgência em escrever os 20 cadernos como testamento de suas ações e de seu silêncio.

O que evidencia as conexões estabelecidas com *Contravida* são o silêncio que fala e também a voz do poder silenciada, ainda que os resultados sejam perceptíveis nas ações, mas muito mais as atrocidades cometidas contra as mulheres – como no caso do ditador, que tinha como amantes apenas adolescentes que, ao completarem 18 anos, eram descartadas –, as humilhações, as vidas desperdiçadas em um sistema opressor e destruidor da mulher.

Colocando *Contravida* lado a lado a *Madama Sui*, cria-se uma rede de rizomas e estabelecem-se as estratégias de poder em destruir, e as duas obras salientam a importância da escritura em evidenciar essas circunstâncias. Também se destacam as estratégias utilizadas textualmente em um constante disfarce, pois em *Contravida* o narrador em terceira pessoa destrincha o mais profundo silêncio, enquanto em *Madama Sui* seu silêncio passa por um estudo minucioso de um narrador cuidadoso que pretende, até mesmo, assumir uma posição aparentemente difícil, a de tentar sentir e pensar como uma mulher, o que denota o quanto a escritura, em sua prática, necessita de uma busca incessante de conexões e elementos que permitam seu movimento.

Movimento contra vida tanto em *Madama Sui* como em *Contravida*, os dois protagonistas apresentam o mesmo destino final: a morte em um tronco de árvore associado ao caderno. Como visto anteriormente, o protagonista de *Contravida*, no minuto anterior a sua morte, anota algo em seu caderno e a notícia chega a Sui por meio de sua amiga, que descreve: “Leva na mão um caderno escolar semicarbonizado. Seu corpo desapareceu por completo na fogueira.

Encontrei isto, caído do fogo” (ROA BASTOS, 2009, p. 244, tradução nossa);²⁰² o tempo tão efêmero se encontra na escritura das duas narrativas, ao ter a confirmação de sua morte se encaminha para o mesmo destino e se conecta por meio da palavra escrita, quando de

Dentro do oco estala o estrépido do vento, o terrível ruído da solidão. No meio das ressonâncias, Sui escuta de novo, a voz d’Ele, as duas palavras escritas no caderno carbonizado. É fraca a memória dos mortos. As verdadeiras palavras pronunciadas por ambos foram: Até que se juntem nossas cinzas. (ROA BASTOS, 2009, p. 245, tradução nossa).²⁰³

Portanto, neste último encontro as palavras escritas tomam corpo e continuam veladas, enquanto o narrador explicita o inaudito dos dois seres em conexão, como em um voto de fidelidade permanecem unidos em uma dimensão não permitida em vida e apenas possível em contravida. A última frase da narrativa define que tudo que se forma em torno das vidas que são inexplicáveis se reproduz e se justifica somente como uma maneira de se dizer o não permitido, o que se materializa por intermédio da escritura.

²⁰² Texto original: “Lleva en la mano un cuaderno escolar semicarbonizado... Su cuerpo ha desaparecido por completo en la hoguera. Encontre esto, caído del fuego” (ROA BASTOS, 2009, p. 244).

²⁰³ Texto original: “Dentro del hueco restalla el fragor del viento, el terrible ruido de la soledad. En medio de las resonancias, Sui oye de nuevo, en la voz de ÉL, las dos palabras escritas en el cuaderno semicarbonizado. Es débil la memoria de los muertos. Las verdaderas palabras pronunciadas por ambos fueron: “Hasta que se junten nuestras cenizas” (ROA BASTOS, 2009, p. 243-244).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Y esto es sólo una manera de decir lo indecible.

Roa Bastos

Este trabalho foi uma tentativa de mostrar como a escritura de Augusto Roa Bastos passou por inúmeras mudanças no decorrer do tempo, semelhantes ao caleidoscópio, que muda sua imagem de acordo com os elementos nele depositados, estabelecendo esses elementos também em seu movimento de transfinitas conexões, muitas vezes, inesperadas.

A condição de exilado criou questões importantes na sua escritura, como também em sua recepção. A existência exilada, de acordo com Jean Nancy, leva a um deslocamento resultante de um ir-se, um estar fora ou mesmo aquele que parte e, com isso, Roa Bastos, virtualmente, imprime em sua escritura esse constante movimento que normalmente está permeado pela língua guarani e o texto ausente resultado da cultura de seu país, em especial em seus primeiros textos.

Interessante se mostrou que o ir-se de Roa Bastos não significou um desarraigar-se completo, visto que manteve fortes elos não somente com as questões paraguaias, como também com a vida literária. Esse fato, aparentemente banal, toma significado tendo em vista a pouca visibilidade dada à literatura paraguaia, situação que pode ser observada nos compêndios que tratam da literatura hispano-americana. Por exemplo, de modo geral, o Paraguai figura como território isolado, lugar das missões jesuíticas, motivo de disputas territoriais, resultando em guerras, como a Guerra da Tríplice Aliança e do Chaco. E, em alguns casos, não são citados os nomes de escritores paraguaios correspondentes a esse período, como no caso da *História de la literatura hispano-americana* (2006), organizada por Roberto Gonzáles Echevarría. Por outro lado, outros se centram única e exclusivamente em Roa Bastos como representante dessa literatura, por exemplo, em *Nueva história de la literatura hispano-americana* (1997), de Giuseppe Bellini, destaca-se a mediterraneidade como um dos problemas de um isolamento que não permitiu o “desenvolvimento” da literatura paraguaia (BELLINI, 1997). Interessante notar a introdução dada a Roa Bastos em *História de la literatura hispano-americana* (2002), de José Miguel Oviedo, que o enquadra no subtítulo *Renovação do regionalismo e indigenismo* e o aproxima ao mexicano Juan Rulfo e ao peruano José Maria Arguedas, de modo que, quando inicia sua

apresentação, diz que, sem “exageros”, o romance paraguaio somente teria dois expoentes: Roa Bastos e Gabriel Casaccia, sendo o primeiro o único a ocupar lugar de destaque internacional e, inexplicavelmente, cala quanto ao segundo. E, para completar, afirma que Roa Bastos não foi protagonista de seu tempo e sempre se manteve discreto e à margem dos movimentos literários. E sua análise segue considerando a postura robastiana como estigma paraguaio, resultado de um fenômeno insular aliado à cultura paraguaia: distante e distinta, o que nos parece uma análise limitadora, visto que simplesmente destaca os feitos relacionados a Buenos Aires e a Paris. Ainda assim, há que se destacar que se trata de uma história da literatura que contempla a literatura paraguaia para além de duas páginas (OVIDEO, 2002), de modo que essa visão corrobora a ideia de que apenas Roa Bastos representaria, de fato, a literatura no Paraguai devido ao seu reconhecimento internacional, que gerou críticas internas e externas.

No entanto, os escritores paraguaios contemporâneos a Roa Bastos, mesmo sob os fortes sistemas políticos ditatoriais que os perseguiram e limitavam a propagação das artes no país, especialmente a literatura, produziam e influenciavam profundamente a escritura robastiana. Assim como Roa Bastos, muitos desses estiveram atuantes em seus exílios, sempre tratando das questões relacionadas ao ocaso paraguaio em uma rede de contatos, o que tem resultados ainda em nossos dias em relação aos novos escritores paraguaios, que seguem crescendo à margem das sombras desse monumento que se instituiu em torno do nome de Roa Bastos, como diz o escritor Damián Cabrera, mas com certeza muitos autores borbulham no Paraguai e, para exemplificar, destacamos os autores de *Los chongos de Roa Bastos – narrativa contemporânea del Paraguay* (2011),²⁰⁴ que, sem dúvida, merecem um estudo mais pormenorizado em virtude do significado dessa obra, não apenas pelo título, mas pelo momento em que foi lançada, o lugar em que se concretizou a edição do livro em Buenos Aires – coincidindo com Roa Bastos –, pela linguagem empregada pelos autores, além das narrativas da cidade.

Todas essas questões se lançam na importância de uma análise *de El trueno entre las hojas*. Nessa obra destacou-se como a violência aparece como rizoma, conectando-se a todas as esferas da vida

²⁰⁴ Domingos Aguilera, Monteserrat Álvarez, Cristino Bogado, Damián Cabrera, Douglas Diegues, Nicolás Granada, Edgar Pou, José Pérez Reyes e Javier Viveros compõem os autores deste livro.

paraguaia. Cada conto aparece como uma realidade delirante, parte de um universo controlado pela mão de ditaduras; entretanto, as condições de *nambréna* dos personagens representativos do homem paraguaio surpreendem em meio às mais extremas condições e o que se destaca está nos meios em que a escritura se constrói, ao utilizar da poesia, da memória, do trágico, da religião, da picardia, da inocência e, até mesmo, da submissão como meio de resistência. Do mesmo modo, a língua guarani está presente em todos os relatos, marcando, dessa maneira, o poder do povo paraguaio que resistiu e teve na língua uma arma que sobrevive até nossos dias, o que os torna singular em todo o continente.

Esses primeiros relatos são repletos de engajamento político, em que o autor escreveu com o compromisso em mente de procurar assumir a voz de seus conterrâneos, além de sofrer em carne própria os resultados do exílio, enquanto estes se apresentam encerrados em um país preso aos tentáculos de uma ditadura quase que perpétua, o que justifica o “sangue entre os parágrafos”, segundo Ruben Bareiro Saguier, enquanto o texto ausente que permeia todo o universo guarani repercute em cada personagem paraguaio, não só em sua língua, mas também em sua postura e determinação.

A escritura robastiana começa a tomar novos rumos a partir da experiência de composição de *Yo el supremo*, obra que consumiu o autor e evoca os acontecimentos históricos através da própria escritura, por meio de diversos documentos, e, além do mais, questiona o poder estabelecido, sendo os exilados uma dessas vozes. Nesse ponto acaba por instaurar mudanças em sua escritura, pois todos os temas anteriores passam a atuar como rizomas que se conectam nas linhas mais diversas, ao construir rotas de fugas sempre múltiplas e presentes até seus últimos escritos. Girar o caleidoscópio passa a ecoar sobre a própria escritura. A posição de autor passa a ser questionada e de compilador começa com as mais variadas composições. Enquanto isso, sua escritura caleidoscópica mais e mais se coaduna com uma existência exilada que nasce de uma realidade delirante sempre em direção à escritura não somente sua, mas de um universo conduzido com mão de ferro. E, por intermédio dessa realidade delirante, se estabelece uma realidade literária como porta para outras possibilidades artísticas, como o cinema, o teatro, entre outras.

Além do mais, o que se destaca nessa escritura convulsiva e, em certos momentos, amarga é a imposição na condição de *nambréna*, que implicava o ser desacreditado e a limitação, não apenas um indivíduo, mas todo um grupo. Portanto, a escritura tomou caminhos que negam

essa condição e dão seu grito, ainda que nas entrelinhas, como visto em alguns textos, como em “Borrador de un informe” e *Contravida*, ou nos estrépidos do silêncio, desvelando toda a força do poder corrupto, ou ainda, no rumor que silencia o poder como vigança.

Todas essas questões nascem, morrem e renascem em *Contravida* e *Madama Sui*. E nessas obras também se evidencia como a escritura caleidoscópica continuou sempre em movimento e apresenta, ainda hoje, por intermédio dos silêncios persistentes, a poesia da língua guarani cada dia mais viva, a luta camponesa sempre em evidência, a mulher como ponta de lança de uma sociedade ainda resistente a sua atuação e, mesmo que tenha se tornado para muitos um monumento, ainda gera deslocamentos e reverberações, tendo em vista que a realidade que delira persiste em sua atuação, visto que a realidade que delira persiste sob outros modelos, como o do agronegócio, do narcotráfico, da desterritorialização indígena em avanço constante.

Roa Bastos busca o estético, sem abandonar o ético. Em *Contravida*, cala o poder por meio do silêncio, em uma escritura pulsante e fragmentada que renasce rumo à morte não como fim, mas como ponto de partida, porque a escritura, em sua aparente rigidez, questiona a própria existência diante das cinzas, em uma conexão anterior e posterior, criando, dessa maneira, um universo ficcional transfinito. *Madama Sui* traz à tona a mulher consciente desse mesmo universo apresentado em *Contravida*, repleto de inseguranças, desmandos, em que a escritura figura como uma das conexões entre sua atuação não apenas no âmbito pessoal, como na sua posição como cidadã; e, outra vez, a escritura volta a ser protagonista e questionada diante de um poder tão silenciado como em *Contravida*.

Em suma, a escritura de Augusto Roa Bastos passa por mudanças constantes desde sempre, em movimentos que levam a um passado conectado a um presente pulsante que iniciou de maneira sólida em *El trueno entre las hojas*, enquanto em *Contravida* e em *Madama Sui* comprova-se uma das transfinitas maneiras de se escrever o indizível.

REFERÊNCIAS

ABKARI, Boljema El. "Poética de las variaciones" en la novela paraguaya. *Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em:

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/pvparagu.html>>. Acesso em: 25 jul. 2007.

ACOSTA, Delfina. Rubén Bareiro Saguier y Augusto Roa Bastos, juntos. *Digital ABC*, 2006. Disponível:

<<http://archivo.abc.com.py/especiales/gripeporcina/articulos.php?fec=2006-07-16&pid=266083>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

AGUILERA, Domingo Adolfo. Perurimá: una historia de ocultamientos. Supervivencia e identidad en el Paraguay. *Portal Guarani*, 2010. Disponível em:

<http://www.portalguarani.com/578_carlos_villagra_marsal/17143_perurima_rekovekue_aventuras_de_perurima_recopilacion_miguelangel_m_eza_y_domingo_adolfo_aguilera_version_al_espanol_carlos_villagra_marsal_y_domingo_adolfo_aguilera_.html>. Acesso em: 12 jun. 2012.

_____. *Los chongos de Roa Bastos*: narrativa contemporânea del Paraguai. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.

ALCALÁ, Hugo Rodríguez. *Quince ensayos*. Asunción: Criterio, 1987.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Subjetividade e o escrever, um ensaio sobre a experiência literária. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.

_____. Espaço literário e seus operadores de ressonância e de captura. *ComCiência, Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, 2009.

Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=51&id=649>>. Acesso em: 12 maio 2013.

ALTMAN, Leon L. *The Dream in Psychoanalysis*. London: International Universities Press, 1975.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Joyce e Beckett: pés diferentes num mesmo sapato. *Sibila: Poesia e Crítica Literária*, 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/joyce-e-beckett-pes-diferentes-num-mesmo-sapato/3019>>. Acesso em: 22 jun. 2010.

ANTELO, Raul. Barrett: miniatura modernista ey polvo político. In: V CONGRESO INTERNACIONAL ROA BASTOS DE LITERATURA: CIEN AÑOS SIN RAFAEL BARRETT, 2010, España. *Actas...* España: Edición Publicaciones da Universidade de Vigo, 2010.

ANZALDÚA, Glória. La consciencia de la mestiza: rumbo a uma nova consciencia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 704-719, set./dez. 2005.

ARENAS, Carmen Vitalia Vidaurri. Augusto Roa Bastos: “El trueno entre las hojas”. *Sincronía*, año 5, n. 14, marzo/jun. 2000. Disponível em: <<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/vidauri3.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

AULETE. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. 2012. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/capivara#ixzz3TPljQ3lv>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

ÁVILA, Eliana; COSTA, Claudia de Lima. Glória Anzaldúa, a consciência mestiça e o feminismo da diferença. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, p. 691-703, set./dez. 2005.

BARRETT, Rafael. *Obras completas II*. Organizado por Miguel Ángel Fernandez e Francisco Corral. Asunción, Paraguay: RP Ediciones, 1988.

_____. *El dolor paraguayo*. Asunción: Servilibro, 2010.

_____. *O que são os ervais*. Tradução de Alai Garcia Diniz. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1984.

_____. *Aula: aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva história de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. Espanha: Editorial Castilla S.A., 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Paulo Rounat. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 10. ed. Tradução de Paulo Sérgio Paulo Rounat. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNAL, César Cólera. *O conceito de autoria em Walter Benjamin*. 2010. Disponível em: <www.gewebe.com.br/pdf/conceito.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2010.

BOUVET, Nora Esperanza. *Estética del plágio y crítica política de la cultura en “Yo el Supremo”*. Asunción, Paraguay: Servilibro, 2009.

CABRERA, Damián. *Y si el libro arroja sombra*. Asunción, Paraguay, 2014. Disponível em: <<http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/y-si-el-libro-arroja-sombra-1255530.html>>. Acesso em: 18 set. 2014.

CARCAMO, Silvia. Família, história e poética em Roa Bastos. *Remate de Males*, São Paulo: Unicamp, v. 27, n. 2, p. 219-230, 2007.

CARRERA, Ludivina. “Madama Sui” de Augusto Roa Bastos o la historia de una hetaria. *Letras sobre Letras*, 2010. Disponível em: <<http://liduvinacarrera.blogspot.com.br/2010/04/madama-sui-de-augusto-roa-Roa-Bastosla.html>>. Acesso em: 20 maio 2011.

CARVALHO, Lucas Aldair. *Messianismo e resistência guaranítica nos contos de Augusto Roa Bastos*. Dissertação (Mestrado em Literatura) –

Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. In: _____. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

_____. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro, 80. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Argentina: CLACSO, 2005. p. 80-87.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2006.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

CORRAL, Francisco. Rafael Barrett ante la condición humana. *Ensayistas*, [s./d.]. Disponível em: <<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/paraguay/barrett.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica 2*. Organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Rayuela*. Argentina: Suma de Letras, 2004.

COURTHÈS, Eric. *Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidade y maestro de la delegación de la escritura*. Paris: Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université Paris X – Nanterre, [s./d.]. Disponível em: <<http://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>>. Acesso em: 21 fev. 2010.

CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e. O rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

_____. *Vaca Brava, Lua Branca, Eleutéria, Cesarina... Paraguaias*,

Alemãs, Mestiças. In: FAZENDO GÊNERO 9 DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 2010, Florianópolis.

Disponível em:

<http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278295895_ARQUIVO_VACABRAVA,LUABRANCA,ELEUTERIA,CESARINA.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DINIZ, Alai Garcia. Augusto Roa Bastos iluminando lá do fundo as raízes. *Revista Peabiru*, Foz do Iguaçu, dez. 2011. Disponível em: <<http://unila.edu.br/revistapeabiru/?q=pt-br/node/78>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

_____. Sobre fronteiras e ervais: cem anos sem Barrett. In: BARRETT, Rafael. *O que são os ervais*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

DINIZ, Alai Garcia. Augusto Roa Bastos: entre Ayyu Rapita y la prosa muda. In: _____. *Augusto Roa Bastos em arquivos de fronteira*. Tubarão: Copiart, 2013.

DUSSEL, Henrique. *1492: el encubrimiento del Otro hacia el origen del "mito de la modernidad*. La Paz: Plural Editores, 1994.

ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique. *História de la literatura hispanoamericana: del descubrimiento al modernismo*. Madrid: Gredos, 2006.

EZQUERRO, Milagros. Augusto Roa Bastos. *Centro Virtual Cervantes*, 1992. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/roa/acerca/acercade02.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2010.

FERNANDES, Carla. *Fronteras de la literatura paraguaya: la obra de Renée Ferrer*. Arandurã Editorial, 2005.

_____. Escritura: metáfora del exílio – Exilio metáfora de la migración. In: MARSAL, Meritxell Hernando; DINIZ, Alai Garcia; CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e (Org.). *Estéticas migrantes*. Niterói, Rio de Janeiro: Comunitá, 2013.

FERNÁNDES, Miguel Ángel. Hérib Campos Cervera y la modernidad poética. *Entorno Inteligente*, 2013. Disponível em: <<http://www.entornointeligente.com/articulo/1563845/Herib-Campos-Cervera-y-la-modernidad-poetica-30102013>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

FERRER, Renée. *Narrativa paraguaya actual: dos vertientes*. 1982. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

FINCO, Henrique. Obra literária e obra fílmica: o caso de “Hijo de hombre” e “La sed”. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Obra%20liter%20E1ria.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2013.

FLORA SBS. *Cyperus rotundus – Tiririca*. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/florasbs/cyperaceae/tiririca>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

FRANCO, Jean. *História de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Espanha: Ariel, 2010.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de W. I. Oliveira. Rio de Janeiro: Imago-MCPM, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyla, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

JITRIK, Noé. Yo el Supremo es una vuelta de tuerca a la literatura latino-americana. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos – vida, obra y pensamiento*. Asunción: Servilibro, 2007. p. 221-228.

_____. *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Buenos Aires: Liber Editores, 2010.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

LINS, Daniel. A escritura rizomática. *Sibila: Poesia e Crítica Literária*, 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-escrita-rizomatica/5331>>. Acesso em: 21 maio 2012.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LÓPES, José García. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ediciones Vicens-Vives, 2003.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

LUNA SELLÉS, Carmen. La presencia de Rafael Barrett em la obra de Augusto Roa Bastos. In: XXIX CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA, 1992, Iniversitat de Barcelona. *Actas...* Iniversitat de Barcelona, 15-19 junio 1992.

_____. *La narrativa breve de Augusto Roa Bastos*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Such Serra, 1993.

_____. Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del alma: lirismo y compromiso en Augusto Roa Bastos. In: SIMPÓSIO ROA BASTOS, 2006, Florianópolis. Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2009.

MARCH, Kathleen N. Las figuras femeninas en “El trueno entre las hojas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, v. 493/494, p. 176-185, jul./agosto 1991.

MARINONE, Mónica. Redefinir identidades y fronteras: Augusto Roa Bastos y la escritura del “nosotros”. *e-I@atina Revista Eletrônica de Estudios Latinoamericanos*, v. 2, n. 7, p. 3-13, abr./jun. 2014.

Disponível em: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/elatina/07abr-jun2004.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

MARSAL, Carlos Villarga; AGULIERA, Domingo Adolfo. Perurima Rekovekue (aventuras de Perurima): guaraní – español. *Diário Popular*, Asunción, Paraguai, 2012. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/578_carlos_villagra_marsal/17143_perurima_rekovekue_aventuras_de_perurima__recopilacion_miguelangel_m_eza_y_domingo_adolfo_aguilera__version_al_espanol_carlos_villagra_marsal_y_domingo_adolfo_aguilera_.html>. Acesso em: 10 fev. 2013.

MARTÍN, Sabas. Yo, Roa Bastos: Literatura y vida. *Cuadernos Ipanoamericanos*, v. 493/494, p. 129-136, julio/ago. 1991.

MARTINEZ, Susana S. *El retorno a la muerte em “Contravida” y “El portón de los sueños” de Augusto Roa Bastos*. Lehman, [s./d.].

Disponível em:

<<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/martinez.html>>. Acesso em: 25 ago. 2012.

MASCARENHAS, Sérgio. Caleidoscópio. *Revista Univerciência*, Executiva, jan./abr., 2002.

MONCAVILLO, Mona. La cultura paraguaia tiene um siglo de atraso. In: RODAS, Aníbal Saucedo. *Augusto Roa Bastos: autoritarismo, cultura y democracia*. Asunción: Servilibro, 2011.

MOORE, Henrietta L. *A Passion for Difference: Essays in Anthropology and Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

MOROSINO, Juliana Terra. *A literatura e a desobediência ao discurso oficial: a crítica ao autoritarismo em Augusto Roa Bastos e Mario Vargas Llosa*. Dissertação (Mestrado) – Pelotas, 2014.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. *Archipiélago – Cuadernos de Crítica de la Cultura*, Barcelona, n. 26/27, 1996.

OLIVEIRA, Danielly Passos. O devir, o aniquilamento do eu e suas aproximações com a literatura. Um passeio por Água Viva. *Rev. de*

Letras, v. 1/2, n. 86, p. 83-96, jan./dez. 2000.

OLIVO, Valdir. Apontamentos sobre o cinema paraguaio: Hamaca Paraguaya e Augusto Roa Bastos. *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim/MS, v. 1, n. 2, p. 167-179, jul./dez. 2010.

_____. Imagen(s) do baldio em Augusto Roa Bastos. *O Guari: Revista Eletrônica de Literatura*, 2012. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2012/12/imagens-do-baldio-em-augusto-roa-roa-bastos.html>>. Acesso em: 22 dez. 2013.

_____. Augusto Roa Bastos: intermitências. In: VII CONGRESSO INTERNACIONAL ROA BASTOS ESTÉTICAS MIGRANTES, 2013, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2013a. p. 292-301.

_____. Augusto Roas Bastos com Daniel Moyano: escrita , exílio e resistência. *O Guari: Revista Eletrônica de Literatura*, 2013b. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2013/08/augusto-roa-bastos-com-daniel-moyano.html>>. Acesso: 15 ago. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.

OVIDEO, José Miguel. *História de la literatura hispano-americana: de Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2002. v. 4.

_____. Imagen(s) do baldio em Augusto Roa Bastos. *O Guari: Revista Eletrônica de Literatura*, [s./d]. Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2012/12/imagens-do-baldio-em-augusto-roa-bastos.html>>. Acesso em: 22 dez. 2013.

_____. Augusto Roa Bastos: intermitências. In: VII CONGRESSO INTERNACIONAL AUGUSTO ROA BASTOS: ESTÉTICAS MIGRANTES, 2013, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.nelool.ufsc.br/Image/Anais_Roa_Bastos_2013.pdf>. Acesso em: 22 out. 2014.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. España: Fondo de Cultura Económica, 1992.

PECCI, Antonio. *Roa Bastos – vida, obra y pensamiento*. Asunción: Servilibro, 2007.

PEDROSO, Amanda. Las mujeres en los cuentos de Augusto Roa Bastos. In: SIMPÓSIO ROA BASTOS, 2006, Florianópolis. Disponível em: <www.nelool.ufsc.br/simposio/Amanda_Pedroso>. Acesso em: 23 fev. 2010.

PIRES, Íris C. N. O. *Plasmações do grotesco em "Zincarêscas" de João Guimarães Rosa*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

PLÁ, Josefina. La literatura paraguaya en el siglo XX. Asunción, Paraguay: Ediciones Comunerros, 1976. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/519_josefina_pla/12710_la_narrativa_p_araguaya_en_el_siglo_xx_autora__josefina_pla_.html>. Acesso em: 23 dez. 2014.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.

RAMOND, Michèle. La frontera genérica de la escritura “Madama Sui” de Augusto Roa Bastos. In: DINIZ, Alai Garcia (Org.). *Augusto Roa Bastos em Arquivos de Fronteira*. Tubarão: Copiarte, 2013. p. 49-80.

RAVETTI, Graciela. O realismo performático como política literária de Roa Bastos: violência e trabalho no conto “El trueno entre las hojas”. In: MARSAL, Meritxell Hernando; DINIZ, Alai Garcia; CUSTÓDIO, Raquel Cardoso de Faria e (Org.). *Estéticas migrantes*. Niterói, Rio de Janeiro: Comunitá, 2013. p. 9-19.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario Real Academia. Disponível em: <<http://lema.rae.es/drae/?val=ningunear>>. Acesso em: 10 out. 2012.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Unicamp, 2007.

ROA BASTOS, Augusto. *La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre: una poética de las variaciones*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

_____. *Antología: narrativa y poética*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. (Suplemento 25).

_____. *Contravida*. Colombia: Editorial Norma, 1995a.

_____. Entrevista. *Comunicação & Política*, v. 30, n. 2, p. 166-171, 1995. Entrevista concedida a Ariel Palácios em dezembro de 1995b.

_____. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996.

_____. El texto ausente. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ARB, 1999, Centre de Recherches Latino-Américaines, CRLA-Archivos, Université de Potiers.

_____. *El trueno entre las hojas*. Assunción: El Lector, 2003.

_____. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2008.

_____. *El fiscal*. Asunción, Paraguay: Servilibro, 2009.

_____. *Contos que cantam*. Organização de Alai Garcia Diniz. Assunção, Paraguai: Servilibro, 2010a.

_____. *Prólogo de "El dolor paraguaio"*. Asunción: Servilibro, 2010b.

RODAS, Aníbal Saucedo. *Augusto Roa Bastos: autoritarismo, cultura y democracia*. Asunción: Servilibro, 2011.

RODÓ, José Enrique. Las 'moralidades' de Barrett. In: BARRET, Rafael. *Lo que son los yerbales paraguayos*. Montevideo: Claudio García, 1926.

RUFFINELLI, Jorge. Roa Bastos: el origen de un gran romance. In: SOSNOWSKI, Saúl. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Augusto Roa Bastos: caídas y resurrecciones de un pueblo*. Asunción: Servilibro, 2006.

SILVA, Gastão Pereira da. *Enciclopédia de Psicologia e Psicanálise*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1970. v. II.

SILVERO, José Manuel A. *Nambréna – Escritos “guaú” de filosodía y otras “vyrésas”*. Asunción: Servilibro, 2009.

_____. *Suciedad, cuerpo y civilización*. Asunción, Paraguay: Universidad Nacional de Asunción (UNA), 2010.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TESTEMUNHAS DE JEOVÁ. *2 Reis 2:1-25*. 2012a. Disponível em: <<http://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/2-reis/2/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

_____. *2 Crônicas 21:1-20*. 2012b. Disponível em: <<http://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/2-Cr%C3%B4nicas/21/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

_____. *Eclesiastes 8:1-17*. Disponível em: <<http://www.jw.org/pt/publicacoes/biblia/nwt/livros/eclesiastes/8/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

TESTIGOS DE JEHOVÁ. *2 Crônicas 21:1-20*. 2012. Disponível em: <<http://www.jw.org/es/publicaciones/biblia/nwt/libros/Eclesiast%C3%A9s/8/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

TOBÍO, Luis Martul. Pensamiento y formulación trágica en dos cuentos de Augusto Roa Bastos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, España, n. 493/494, p. 187-198, 1991.

TOVAR, Paco. El cuento hispanoamericano del siglo XX. In:

VALCARCEL, Eva (Ed.). *Teoría y práctica*. A Coruña, 1997. p. 341-354.

_____. Vueltas de memoria: “Contravida”, de Augusto Roa Bastos. In: LITERATURA HISPANOAMERICANA 28, 1999, Espanha. *Anales...* Espanha, 1999. p. 1223-1235.

UMBRAL, Francisco. *Prologo a teoria de Lola*. Barcelona: Destino, 1977.

VALDÉS, Edgar. Uno percebia que era um tipo com mucha vida interior. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos vida, obra y pensamiento*. Asunción: Servilibro, 2007. p. 201-216.

_____. En torno a “Contravida”, “Madama Sui” y la poesía de Augusto Roa Bastos. *Actual Investigación*, Venezuela, p. 59-67, Sep. 2011. Disponível em: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/3026/2945>>. Acesso em: 22 out. 2013.

ZAMBRANO, Lilibeth. *El rostro vedado de la voz (Ayyu rova ikatu'ÿva jahecha)*. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Zürich, Zürich, 2010. Disponível em: <<http://www.zora.uzh.ch/45120/1/ItemZambrano.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2012.