

RAQUEL CARDOSO DE FARIA E CUSTÓDIO.

**O RUMOR COMO FRÊMITO EM RELATOS
DE
AUGUSTO ROA BASTOS**

FLORIANÓPOLIS

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Dissertação apresentada como requisito
para a obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós-Graduação em Literatura
Área de Concentração: Teoria literária.
Mestranda: Raquel Cardoso de Faria e
Custódio.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alai Garcia Diniz.

FLORIANÓPOLIS

2009

A duas mulheres acima de tudo generosas,

Alai Garcia Diniz e

Carmen Luna Seleés

AGRADECIMENTOS

Aos três homens de minha vida, meu pai Ivair que me inspirou a seguir o caminho das Letras e o caminho da humildade. Meu marido Custódio por me agüentar e ainda me amar e meu filho Angelo Estevam por ser o maior objetivo dessa empreitada.

Minha mãe Maria, que sempre teve a palavra certa no momento exato e minha irmã Gisele que além de confiar em mim me ajudou com o Angelo Estevam.

A memória de meus avós Clemência e Angelo , Maria e Estevam, que sempre foram cada um a seu modo , incentivadores de minha vida acadêmica e profissional.

A meus poucos, mas valorosos amigos, Maria José (Popi) pelo incentivo e coragem em assumir o valor da família e academia, e Sandro pelas inúmeras indicações e esclarecimentos que me pouparam muita jornada.

Um agradecimento especial ao professor paraguaio Senhor Giralda Yampley por sua gentileza em enviar-me seus livros sobre a mitologia guarani que me foram tão úteis.

Não posso deixar de salientar a paciência de minha orientadora Alai Garcia Diniz, por não só me orientar em questões teóricas e de pesquisa, mas principalmente por me fazer acreditar que seria possível, apesar de todas as barreiras e dificuldades que eu teria que superar, e ainda tenho.

Deixo meus mais profundos agradecimentos, para professora Carmen Luna Sellés da Universidade de Vigo, que gentilmente enviou livros, textos, referências para minha pesquisa. Além das leituras de meu texto, compartilhando comigo seu amplo conhecimento da obra de Augusto Roa Bastos, e acima de qualquer outra coisa agradeço sua amizade e carinho.

“Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levísimos estremecimientos.” (“Contar un cuento”, Augusto Roa Bastos)

CUSTÓDIO, RAQUEL CARDOSO DE FARIA. **O Rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMO

Esse trabalho tece algumas considerações sobre características do conto robastiano de acordo com alguns teóricos e contistas latino-americanos, suas aproximações e afastamentos, que o fazem um contista destacado não só do Cone Sul. Considero a “poética das variações” uma maneira singular de Augusto Roa Bastos, ao tratar seus textos, como traço que atravessa toda sua obra. Observando também como o rumor, segundo princípios de Roland Barthes, apresenta-se como meio de significação e fruição do texto. O silêncio e a dualidade configuram duas características que podem ser consideradas como vias do rumor e proporcionam o frêmito da leitura. No corpo da dissertação se encontra dissolvida a análise de “Contar un cuento”, do livro *El Baldío* (1963), que serve como referência do gesto robastiano com respeito ao conto. Também faço referência ao romance *Contravida* (1995) para tentar fundamentar alguns mecanismos robastianos relativos a sua escritura como “poética das variações”. Quanto ao silêncio e à dualidade, analiso três contos, “La tumba viva”, “Nonato” y “Borrador de un informe”, destacando em cada um as características que mais convergem para as vias do rumor, e possibilitam diferentes fruições do texto.

Palavras-chave: conto, rumor, silêncio e dualidade.

CUSTÓDIO, RAQUEL CARDOSO DE FARIA. **O Rumor como frêmito em relatos de Augusto Roa Bastos**. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina.

RESUMEN

Este trabajo presenta algunas consideraciones sobre las características de la cuentística robastiana según algunos teóricos y cuentistas latinoamericanos, sus enfoques y absorciones que son cuentista de relieve no sólo en el Cono Sur. Teniendo en cuenta la "poética de las variaciones" de una forma natural de Augusto Roa Bastos, para el tratamiento de sus textos como rasgo que atraviesa toda su obra. Tomando nota también de los rumores, según los principios de Roland Barthes, es como un medio de disfrute y el significado del silencio y texto doble, dos características que pueden considerarse como la forma de rumores y la emoción de la lectura. En el cuerpo de la tesis está el análisis del cuento "Contar un cuento", del libro *El Baldío* (1963), que sirve como referencia al gesto robastiano con respecto al cuento. Me refiero también a la novela *Contravida* (1994) para tratar de explicar algunos mecanismos robastianos en su escrito como la "poéticas de las variaciones". Como para el silencio y el doble, analizamos tres cuentos, "La tumba de vida", "Nonato" y "Borrador de un informe, destacando en cada uno las características que los caminos convergen para el rumor, y ofrecen diferentes gozo para la lectura.

Palabras clave: cuento, el rumor, el silencio y la dualidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I.....	19
1.1 O Conto.....	19
1.2 A Cebola.....	28
1.3 Visualizando a cebola.....	35
1.4 O conto e a “poética das variações”	37
CAPÍTULO II.....	42
2.10 Texto para Augusto Roa Bastos.....	42
2.2 O autor.....	46
2.3 O leitor.....	49
2.4 O rumor nas entranhas do texto.....	51
2.5 Duas possíveis vias do rumor.....	55
2.5.1 Primeira via: o silêncio.....	56
2.5.2 Segunda via: a dualidade.....	62
CAPÍTULO III.....	67
3.1 La tumba viva	67
O rumor impregnado do grotesco	
3.2 Nonato.....	78
O silêncio da memória	
3.3 Borrador de un informe.....	83
O duplo do silêncio	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

INTRODUÇÃO

A obra de Augusto Roa Bastos possibilita diferentes abordagens, propiciando leituras que passam por várias áreas, a exigência da multidisciplinaridade é quase imprescindível.

Acredito que a psicanálise, por exemplo, tem campo fecundo nos inúmeros níveis das relações humanas descritas em seus relatos, como exemplo os conflitos familiares normalmente com a figura do pai dominador que pode ser observado em “Lucha hasta el Alba”(1980). As relações amorosas ou de gênero, em sua maioria, envoltas em circunstâncias conflituosas em que o poder atravessa a relação como Militón de “Kurupi”(1967); ou o interventor e a penitente em “Borrador de un informe” (1966). Da mesma forma penso na história, mesmo que apresentada em forma de paródia, apresenta um sutil fio condutor, em virtude da intimidade entre literatura e os episódios políticos sociais, caso que não é diferente ao Paraguai ambientado em “El trueno entre la hojas”, (1953). A antropologia em todas suas áreas, diria especialmente a antropologia cultural, pois, ao analisar as religiões, os símbolos, os comportamentos abarcam grande parte das temáticas da obra roabastiana como um exemplo “El viejo señor Obispo”(1953). O bilinguismo está além de questões relacionadas ao uso de duas línguas, como o próprio autor alude em um de seus textos teóricos, a força de um discurso oral ausente/presente no processo de escritura o que é possível notar em Niño Azote, (1967) e Pirulí, (1953).

Devido a essa constatação da abrangência e profundidade de seus textos , pretendo assim, concentrar meu foco em seus contos pois acredito que são a ponta do “iceberg” da obra de Roa Bastos, a partir deles pode-se chegar a composição de suas obras mestras.Os contos propiciam um cenário em que se percebe a largura, a altura e a profundidade dessa obra. Considero esse recorte significativo e necessário. Chego, a meu ver, ao cimento, na verdade a viga baldrame da obra. Esses relatos fazem parte de um processo de escritura ascendente, demonstrando um universo desnudo e algumas vezes ácido. A realidade questionada transmuta-se em uma forma de ofício, a escritura, cuja mediação pode ser encontrada além da linguagem, como um rumor que ecoa em todas as mentes.

O ofício da escritura se impõe como forma de realidade na obra roabastiana. Foucault em seu texto “*El lenguaje al infinito*” menciona:“ Escribir para no morir” como uma atividade tão antiga quanto a própria palavra.Sim, a escritura se faz necessária como

ingrediente vital para que a realidade nunca deixe de existir, ainda que seus feitos a leve a um mutismo que somente a escritura possa despertar.(FOUCAULT, 1963, p. 5)

Para Roland Barthes a escrita, ou a escriptão como ele prefere chamar, passa sempre por um processo de embalsamento, isso se dá para torná-la eterna, devido a necessidade de inscrever-se em algum lugar coincidindo aqui com Foucault, escrever para não morrer, eternizando as palavras na escritura a qual se perpetua, produzindo de uma maneira ou de outra, os conflitos e contradições encontrados na fala, e são estendidas ao leitor que pode, junto a sua experiência, agregar ou sacar o que lhe convém com esse movimento assim consegue-se manter sua vitalidade.(BARTHES, 2004 b, p.1,2)

Vitalidade encontrada na obra de Roa Bastos, ao transmitir, por meio da escritura, um constante conflito com a linguagem, ou melhor, com o mutismo da linguagem. Contraditório pode soar, entretanto é o que se dá com a linguagem que não se encontra na escritura, pois esta se encontra somente na oralidade. Assim sendo os primeiros a enveredar por esse caminho encontram uma linguagem muda, impedida de exercer seu papel.

Carlos Fuentes quando trata o novo romance latino americano, descreve a dificuldade do escritor, afirma que a linguagem foi sequestrada por muito tempo, tornando-se marginal e desconhecida. (SOSNOVSKI, 1986, p.119) Sequestro que exige além do resgate em si, uma restauração caracterizadora com todas suas dificuldades impostas, segundo Fuentes, por duas questões: primeiro o silêncio da história que cala, segundo a busca incessante de uma linguagem própria marcada pela diversidade e ambigüidade.

Por outro lado Roa Bastos se refere a um “texto ausente”, aquele que tem sua morada na oralidade, na subjetividade individual e coletiva onde habitam os mitos, as crenças, a própria história. Uma literatura anterior, como Sabas Martín, afirma ao considerar que o autor deixa de ser demiurgo, passa a organizar todas influências de um determinado povo. (SABAS MARTÍN, 1991, pg134)

A ausência passa a ser ponto de partida na construção de uma escritura composta de um corpo alheio (espanhol) e um espírito próprio (guarani) e que transmite e dá voz a esse novo elemento, composto por seu passado e presente.

Consoante Vich e Zavala, o passado tem uma nova dimensão, pois este não é simplesmente anterior, deixado para trás, como algo imutável sem efeitos, mas um ingrediente ativo do presente. (Vich/Zavala 2004, p.18) Objetivando criar uma forma de libertar a linguagem seqüestrada, dominada pelo tempo, pela cultura, enfim mantida calada, sem espaço na escritura ou travestida em uma escritura fingida sem autenticidade.

Dessa forma os contos roabastianos, em uma escala crescente, manifesta a força dessa libertação. Possibilidade que se caracteriza através de uma fonte abundante ao seu alcance, o imaginário. Esse por sua vez, segundo Roa Bastos está totalmente imbricado na realidade, e afirma: “[...] como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginário sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto ausente.[...]”. (SOSNOVSKI,1986, p.129)

O “texto ausente” passa a desempenhar a função prioritária, não só de subsidiar a escritura como também dar voz ao imaginário. Logo é evidente que por meio da oralidade, se possibilita a escritura mostrar quem de fato fala a linguagem liberta. A ausência passa à matéria prima de reconhecimento, por essa razão Roa Bastos afirma:

“[...] ese texto ausente [...] que sigue subsistiendo sin embargo em la oralidad y este elemento de la cultura oral, el que provee la base de un equilibrio posible entre escritura y oralidad para los textos de imaginación. En ella pues, em la lenguaje de la cultura oral, es donde esta inscrito, es de Ella de donde emerge, ese texto primero [...] un texto arcaico y libre, latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su afectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social.”(BASTOS, 1986, p.131)

Como parte do resgate pago à escritura nascida de um projeto colonial, utiliza da escritura mesma para firmar a força do oral, assim coloniza o espanhol, ainda que aparentemente volátil o oral se encontre inscrito no “texto ausente” livre, repleto de subjetividade. Resgatado e revitalizado perpetua um individuo em suas dificuldades e obstáculos, mesmo significando manter uma circunstância arbitraria que registra o infortúnio. Os objetivos diversos fazem a linguagem ressoar em um de seus habitats, a escritura. Entretanto sempre com base no texto oral, pois para Roa Bastos trata da base, das origens da escritura como Carmen Luna Sellés reafirma:

“Roa considera que la realización de una obra escrita parte de una previa audición de un discurso al que se puede recordar anticipadamente, de tal forma que antes de que un texto escrito se materialice es preciso percibir su textura fónica. El origen de una escritura se encuentra en la oralidad que se percibe en su condición fónica. Lo compartido por el individuo y la colectividad se da en este espacio de una subjetividad que mantiene un texto oral. Por tanto, escribir significa estar escindido entre los términos de la oralidad y la escritura.” (SELLÉS.2008, p.4)

Desta maneira, as narrativas breves robastianas são a expressão clara de como essa incisão, sempre nessa ordem oralidade – escritura permeará todo seu labor de escritura, chegando a suas obras de maior reconhecimento como *Hijo de Hombre e Yo el Supremo*, digo reconhecimento não de maneira qualitativa, visto que suas narrativas breves são partes integrantes destas, como se fossem os fundamentos conjugado ao exercício da escritura. Assim sendo, marco um dos objetivos dessa investigação que entre outros, pretende demonstrar o peso estilístico das narrativas breves e como o texto oral por meio do silêncio e outros elementos produzem um rumor que só pode ser encontrado no imaginário. Além do que, os estudos acerca de suas narrativas breves são encontrados em menor número em comparação com suas obras expoentes.

O Rumor do imaginário

El Arte de Narrar

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos, como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece, tensa, al anochecer. Escucho el eco de una palabra que resonó antes que la palpitación del oído golpeará, y se estremece la cajá roja del corazón simole como un cuchillo. ¿No hay otra cosa que días atravesados de violencia sutil, detención abierta hacia momentos más blancos que el fuego? Está el rumor del recuerdo de todos que crece-el resonar de pasos sobre caminos nuevos como planetas que se entrecruzan en regiones reales- con el mismo rumor inaudible de los cuerpos que se abren y de la lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol glorioso. Nado em un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz. (Juan José Saer)

Escutar uma palavra antes mesmo que chegue ao sentido da audição, realmente é uma arte. Entretanto isso não significa que seja uma inspiração divina, transpor o inaudível até a escritura, transformando a folha em branco em sentidos. Não se trata simplesmente de uma recordação, está além de uma experiência pessoal, um algo mais se imprime e muitas vezes só pode ser intuído no silêncio, sentido nos significados que carregam o silêncio, como formas de rumor.

Os contos robastianos revelam uma tessitura ímpar, nos dois sentidos da palavra, tanto quanto a sua contextura, organização inovadora. Como com respeito ao sentido musical, em que a tessitura determina o som mais apropriado a determinado instrumento e voz. Desta forma tece seus contos com sons (imaginário) e instrumentos (escritura) que, em seu conjunto, se tornam harmônicos a ponto de através do silêncio criar um rumor na “folha em branco” rendendo-se a escritura.

O rumor é peça fundamental no deslindar desse processo de construção, tanto o é que Vich e Zavala citam Spivak ao considerar o rumor como um “relevo de algo siempre asumido como pre-existente”. Importa de fato como se dá à narração nesse momento, quais as características e necessidades para esse novo ressoar que são resgatadas de uma fonte primária. (Vich/Zavala 2004, p.78)

O livro de Roland Barthes, *O Rumor da Língua* (1984), levanta questões importantes com respeito ao que de fato seria rumor. O rumor como expressão de possibilidades da linguagem e naturalmente nos leva a pensar no papel da oralidade. Desta maneira chegamos ao “texto ausente” que tem sua fonte no imaginário e abre infinitas possibilidades a serem consideradas visto que o imaginário, segundo Maffesoli, aciona o real por sua eficácia por meio das construções do espírito. Pensando assim, o imaginário não se opõe ao real como é recorrentemente considerado, mas é parte integrante da realidade.

Na verdade um texto ausente na escritura, mas cunhado no imaginário por meio de sons, imagens, enfim um deslanchar, inferir, esconder, mascarar, desvendar, transforma o cenário de um tempo, que segundo Sandro Ricardo Rosa, está repleto de criações populares e orais que são elementos primordiais da originalidade, fazendo parte de um código de identificação, como ponto de partida para um mergulho na escritura. Enquanto, o leitor não está à deriva (ROSA, 2000, p. 47).

Esse código de identificação poderia ser considerado o que Michel Maffesoli, ao definir imaginário, chama de uma dimensão ambiental, uma atmosfera uma fonte inesgotável, um salto ao infinito em busca do inapreensível. Estar além do concreto como Maffesoli define:

O imaginário tem,... algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, certo mistério da criação ou da transfiguração... O imaginário permanece em uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFESOLLI, 2001, p. 75).

Levando em conta que o senso comum tenha o imaginário em oposição ao real, uma fuga da realidade, ele representa um contexto que envolve as pulsões humanas. Transfiguração? Mudar de figura, transformar, literalmente falando.

O imaginário é um seqüestro envolvente, tendo o imponderável como propulsor de uma série interminável de influências que de certa forma estão para gerenciar nossa realidade, em sua maioria desconhecemos, mas agimos sob suas ordens.

Dessa forma, os relatos podem nos dar a “sensação” ou o “vislumbre” do que seria o imponderável, um dos definidores do imaginário, para Mafesolli. Por outro lado, posso pensar em “Lucha hasta el Alba”, “Borrador de un informe”, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, Kuruipí, como representativos, no que tange ao rumor, ao ressoar na ambigüidade mediada pela percepção de um mundo desmontável como a cebola. Por isso, tenho base para minha proposição de que o imaginário faz parte do “rumor” que um texto pode emitir

Por esta razão afirmo, a obra de Augusto Roa Bastos faz do espaço da realidade inexistente o aqui e agora, dessa forma posso imaginar, chegar ao fim da cebola e seguir ainda que a morte seja o grande obstáculo a ser vencido. Qual a representação da morte do Gordo, anunciada por ele mesmo? Como continuou imaginando diante do processo inevitável da morte? Qual o lugar da realidade, se é que existe, levando em conta seus diferentes níveis, apresentados no conto? Por último, segundo Milagros Ezquerro, a palavra é vã, então há possibilidade de criar-se uma nova linguagem?

Tentando responder esses questionamentos, me atenho ao grande pesquisador do imaginário que por anos trabalhou para definir a importância e a abrangência do imaginário, não só nas artes, como na história, e hoje em dia alcança os campos da educação, como forma de entender suas instituições. Gilbert Durant cria assim “uma espécie de “atlas” arquetipológico da imaginação humana” (MARQUES, 1999) e Durand conclui que a função do imaginário é:

[...] antes de mais nada, uma função de eufemização, porém, não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência veste diante da horrível figura da morte, mas, ao contrário, dinamismo prospectivo que, através de todas estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem do mundo (DURAND, 1988, p. 101).

Para prosseguir necessito fundamentar o princípio de eufemização, visto que o imaginário robastianos emite constantemente esse elemento. Segundo um grupo de estudiosos do imaginário, com base nos princípios de Durand, da Universidade Federal de Pelotas, a eufemização:

“processo observado pelos antropólogos de enfraquecimento ou suavização de determinada representação, disfarçando-se com o nome ou o atributo do seu contrário. Durand (1989) fala de uma eufemização constitutiva da imaginação, citando, por exemplo, que a eufemização da prostituta em alemão e em Francês, é “rapariga”. E, que a eufemização da morte nos leva para outro regime de representação imaginária diferente do que até havíamos construído. O abismo é eufemizado no microcosmo do ventre” (PEREZ, 2006).

Posso dizer que o “suavizar” faz parte de uma prática robastiana, mesmo negando-se poeta sua expressão lírica se apresenta constantemente em suas narrativas, esse motivo me faz crer que seja sua forma de eufemizar, as situações extremas e deploráveis. Incontáveis exemplos de eufemização encontraram em seus relatos, como uns dos exemplos têm “Nonato” ao decidir suicidar-se faz alusão, ao ruído do trem, como aos que por toda sua vida o sufocaram e assim decide encerra-los em seus ossos. Outro bastante significativo é o da penitente em “Borrador de um informe”, descobre-se somente ao final, em seu assassinato, que a pobre penitente cega, em seus ombros dilacerados pela estaca que carrega, com seus andrajos imundos é uma prostituta que enxerga além dos olhos, pois somente ela conhece a verdadeira face do interventor. Exemplos de eufemização são abundantes, confirmando mais uma vez o rumor do imaginário impregnando a escritura robastiana.

Propiciando a ligadura imaginário, como parte integrante da realidade, ou até mesmo diria um anti-projeto da realidade. Algo mais é necessário, para marcar onde começam ou terminam realidade /imaginário ou mesmo se começam e terminam, ou se herdam ou simplesmente acompanham seus sucessores. O descascar da “cebolla... capa trás capa” chega ao nada de um e o todo de outro, ou seja, como afirma Durand há dois universos antagonistas, ainda que suas imagens antagônicas mantenham-se individuais, a força geradora leva a uma união que se efetua “no tempo, na linha narrativa, bem mais num sistema do que numa síntese.” *nos* levando ao processo transculturador anterior a escritura (DURAND, 1988, p. 78).

De maneira semelhante “Contar un cuento” explicita essa mesma linha de pensamento, quando o Gordo antecipa sua morte como um relato, está anunciando uma realidade, que na linha narrativa se comprovará real. Desta forma o relato passa a ser a própria realidade, ou como Ezquerro assevera, dizer é fazer.

Tendo em mente que o imaginário pode ser considerado um anti-projeto do real, marco presença na afirmação de Durand em *Imaginação Simbólica* (1988), quando categoricamente diz “não há ruptura entre o racional e o imaginário” e sim “se revela como fator geral de equilíbrio psicossocial” (DURAND, 1988, p. 77), um dependendo do outro e tendo como resultado um equilíbrio do sujeito e suas relações com o mundo.

Gilbert Durand nos mostra com esta afirmação, quais são as bases de seu pensamento. O imaginário não carrega consigo só o efêmero e impalpável pois são os que podem estar presentes, mas não como uma forma de idílio e sim, parte formadora de uma possibilidade real, aqui incluo o imponderável a força que move o ser, o tempo e seu espaço que tem uma ação efetiva ainda que não se possa quantificar como vimos anteriormente. Permitindo desta maneira a identificação de como a imaginação se manifesta e nos brinda a realidade, seu contrário também se valida.

Cada qual com suas estruturas, mas antecipando meu foco, o rumor no silêncio e na dualidade (pautada em oposições que normalmente estão calcadas nos mitos e não embates do ser humano) que povoam o imaginário apresentado por Roa Bastos, serão minha linha central de análise. Assim como os textos extremamente prazerosos, pois na boca dos “loucos” conseguimos vislumbrar, como que descendo um “véu” da imaginação, cenários incompreendidos pela razão, ou como os mitos são porta-vozes da “eufemização da morte” e perpassam o imaginário de todos nós que somos reduzidos a um “nada” quando nos defrontamos com a morte, e a criação das mais diversas maneiras, para dessacralizar a morte diante de sua força irrefutável. Por esta razão cito Durand:

Baseando-nos não na biologia, como Bergson, ou na psicologia, como Lacroze, mas no balanço antropológico, conseguimos estabelecer que a função de imaginação é, acima de tudo, uma função de ‘eufemização’, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas, pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do trajeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. [...] todavia, esta eufemização verga-se também ao antagonismo dos regimes do imaginário. Tentamos mostrar como o eufemismo se diversifica, às portas da retórica, em antítese declarada quando funciona no regime diurno ou, pelo contrário, através da dupla negação, em antífrase quando depende do regime noturno da imagem (DURAND, 1988, p. 101).

Roa Bastos cria um universo impregnado de situações em que o homem se vê frente a frente com a morte, seja ela a sua ou de outrem, pelas mais diversas razões. Justifico desta maneira a “eufemização”, em especial da morte, outro elemento muito frequente e significativo nas narrativas de Roa Bastos. O mito é utilizado como estratégia de “eufemização” com um vigor inigualável, a morte não só do ser, mas também das instituições (religiosas, políticas, comerciais), dos valores, das relações afetivas, familiares, até mesmo de uma nação como aparece em “Cuándo um pajaro entierra sus plumas”. Acredito tratar-se de um equilíbrio, pois Durand afirma que o biológico, físico e sociológico em equilíbrio cumprem com o papel da imaginação (DURAND, 1988, p. 77).

No entanto, para entender esse mecanismo é necessário percorrer outros caminhos. Somente um paraguaio poderia ouvir o “rumor” que causa uma narrativa como “Cuando um pájaro entierra sus plumas”? Ou seria possível pensar simplesmente na cultura paraguaia quando lemos “Piruli”, descreve certos costumes de uma região e como a violência é aceita? Quando usa expressões guaranis estaria limitando sua narrativa a um universo próprio? Por meio da autonomia conseguiu a singularidade ainda assim plural? Augusto Roa Bastos é autor de uma gama de textos ou é ele mesmo leitor de um tempo em que os mitos, o imaginário, são o “rumor” desse mesmo tempo?

Os contos Roabastianos respondem a todos os questionamentos, visto que o rumor está sempre presente não somente como recordações pelas quais podem construir um presente com base em um passado vivido, mas o rumor que nasce em sua obra se apresenta de maneira a dar voz a um imaginário não particular ou individual, podendo até parecer individual mas um que propicia vertentes distintas, vozes incontáveis, um silêncio que grita, representam um tempo e um espaço como Angel Rama diz o “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, 1985, p. 19).

Tendo em conta Eric Courthès ao parafrasear Humberto Eco poderia afirmar que, se trata de uma obra aberta, as leituras são infinitas e sempre renovadas, um metatexto se entrecruza construindo uma comunicação que marca uma obra múltipla e coletiva na escritura e em sua recepção (COURTHÈS, 2006, p. 43).

Ao observar as narrativas breves, a maestria da elaboração da representação da realidade em movimento, fica evidente como o rumor se caracteriza no texto. Relacionado ao oral produz em sua primeira acepção, o burburinho, nos propiciando uma pista. Posso imaginar como vai se avolumando, criando uma imagem de desordem e agitação. Em contraposição a essa idéia de multidão, temos os sussurros ao “pé da orelha” ditos,

confiados a alguém ou mesmo um silêncio deixando em seu lastro mais que a palavra falada. A princípio é assim a impressão ao ler os relatos de Augusto Roa Bastos. Multidão em um grande rumor e seus sussurros mais recônditos em que o silêncio é o porta-voz.

Entretanto, considerando o conceito de rumor formulado por Barthes “seria o ruído daquilo que funciona bem” (observaremos mais detalhadamente o conceito de rumor, segundo Barthes, em capítulos posteriores), me permito pensar : esta adequação está atrelada, ao resultado que a narrativa causa ao leitor. Esse efeito é o que Barthes chama de “*o frêmito do sentido*” (BARTHES, 1984, p. 77). Um tremor corporal sentido por aquele que se depara com as narrativas breves de Augusto Roa Bastos. Estas carregam um sem par de “vibrações”, ou como alega o Gordo personagem de “Contar un cuento” sobre os “*estremecimientos*” que resumiriam os cantos homéricos. (BASTOS, 1991, p. 12) Sendo assim uma demonstração da potência que esse frêmito pode alcançar ir além do escrito. Percorrendo uma trajetória do imaginário que se encontra no chamado “texto ausente” de Roa Bastos. Sendo esse o grande detentor das emoções do indivíduo ou do coletivo.

O gesto de Augusto Roa Bastos, normalmente, segue estas instâncias, de um indivíduo ele chega ao ser como uma entidade maior, que acopla muitas possibilidades de experiências humanas.

Cada parte é formada por suas experiências, que se tornam distintas ao influenciar outros e ainda assim causa o “frêmito”. A escritura roabastiana é este mediador entre o imaginário e o estremecimento, quando me refiro ao frêmito não só o do gozo, da satisfação, mas inclusive o do terror, do medo, da incerteza.

O som do acordeão de Solano Rojas em *El trueno entre las hojas*, sobrepassa sua morte e acompanham os vivos, as palavras vão formando um rumor como a introdução do conto é bastante exemplar, como preparação para o som do acordeom que marcara todo o conto:

“[...] Todo estaba quieto y parado junto al río. No se oían las aguas ni el follaje. La amenaza de mal tiempo había puesto tensa la atmósfera como el hueco negro de una campana en la que el silencio parecía freírse con susurros ahogados y secretas resquebrajaduras. [...]” (BASTOS.2003, pg.187)

Estabelece-se um espaço em que o silêncio corporifica-se e ganha voz. Como se o ambiente se convertesse no oco do sino dando voz ao silêncio que se transforma em um sussurro contido, o mesmo sussurro que toda a população ouvirá do acordeão de Solano Rojas:

“En eso surgió de las barrancas la música del acordeón. Era una melodía ubicua, deshilachada. Se interrumpía y volvía a empezar en un sitio distinto, a lo largo de la caja acústica del río. Sonaba nostálgica y fantasmal.” (BASTO.2003, p.187)

A melodia sendo considerada onipresente e como se fosse desfiada permite alcançar a todos, uma melodia que pode ser ouvida por todos, pois esta se encontra em todos. Os motivos nos levam justamente a uma marca dos que conhecem o que passou no Paraguai com a dominação açucareira, e como eram tratados os homens que se rebelavam contra o sistema. O som do acordeão não gritava simplesmente pelo sofrimento de Solano, mas de todos que ele representava, marcando uma história no próprio espírito dos que acompanharam sua luta, ou mesmo, dos que apenas a ouviram, mas, ao mesmo tempo, reagem como se esse rumor também fizesse parte de sua própria história. Não me refiro ao sobrenatural, mas a esse rumor que a própria folha em branco se encarrega de produzir, como observamos em *El arte de narrar* (COURTHÈS, 2006, p. 39).

Além dessa “sonorização” das palavras que utiliza para tentar chegar ao interior do que seria seu “texto ausente” ou seja, um texto que está inscrito na tradição oral, também utiliza recursos estilísticos, como a metáfora, como meio de captar a realidade não só de um espaço como uma forma de fixar na escritura a oralidade. Legitima sua existência de maneira muitas vezes lírica, como vimos no exemplo anterior em que a música do acordeom se espalha pela caixa acústica do rio.

Por esse mesmo caminho, penso em Foucault ao afirmar categoricamente, que o escrever faz parte de um sistema, estruturado, para a fuga da morte. Solano Rojas resiste a morte, diante de uma brutalidade sem limites. Com o objetivo de não calar. Sua música toca fundo, quando ouvimos a escritura se instala um som inquietante da linguagem, um rumor sem fim em um universo que sussurra sem cessar, a própria literatura (FOUCAULT, 1963, p. 5;15).

Por essas razões acredito que as narrativas robastianas estão aquém e além de qualquer época. Passado, presente e futuro estão coordenados e desempenhando um papel de mediação frente a uma realidade que pode ser individual ou coletiva, como Bartomeu Meliá ao citar Roa Bastos diz:

“El lenguaje en sí es la lectura de la realidad que ‘permite integrar el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente en el cual el individuo y la sociedad pueden intuir en un relámpago el secreto de su identidad y plantearse sus interrogaciones fundamentales” (MELIÁ,1991, p.70)

Por meio desse labor e questionamentos, as narrativas roabastianas, marcam a originalidade de sua escritura, ficam estampadas como as marcas de Solano Rojas, ecoando em todos os cantos, confirmando a afirmação de Ángel Rama que diz:

“Lo original de cualquier cultura es su misma originalidad, la imposibilidad de reducirla a otra, por más fundamentos comunes que compartan” (RAMA, 1984, p. 97)

Assim sendo a obra roabastiana, ainda que escrita em espanhol com o motor propulsor do guarani, demonstra uma escolha esmerada e pensada, mostrando-se impar e demanda uma investigação detalhada, por esse motivo é preciso delinear um recorte em virtude da abrangência e profundidade dos inúmeros aspectos envolvidos.

O presente trabalho se apresentará em três capítulos, tendo como objetivo principal marcar algumas (entre infindáveis) características das narrativas breves de Roa Bastos, converte-se em um desafio delimitar o foco, em virtude do universo de possibilidades apresentadas.

No primeiro capítulo pretendo trabalhar o que seria, o conto o segundo os textos roabastianos. Falar sobre o conto é quase uma tarefa suicida, em virtude dos inúmeros estudos que foram realizados no decorrer dos tempos, relato breve que é destrinchado em todas as suas abrangências estruturais, estéticas, conceituais. Desde escritores que falam de sua atividade contística até teóricos e críticos estão envolvidos em tentar delimitar ou esclarecer esse gênero que segundo o romancista italiano Alberto Moravia:

“Es quizás imposible dar una definición del cuento como género literario distinto y autónomo, y con reglas y leyes propias, pues el cuento presenta gran variedad de características, aun más que la novela” (MORAVIA, 1993, p.343)

Não tenho a pretensão de estabelecer a teoria do conto de Augusto Roa Bastos, mas delinear por meio de sua narrativa breve alguns aspectos distintos e outros coincidentes com autores latinos americanos, evidentemente a maioria destes constroem suas obras com conhecimento de mestres do conto internacional como: Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, Guy de Maupassant entre outros. Entretanto acredito que a base teórica que Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luiz Borges, Ricardo Pliglia construíram sobre o

conto, são as mais apropriadas para delinear alguns princípios básicos da contística robastiana.

Além de fazerem parte de uma contemporaneidade, escreverem o mesmo idioma, o exílio em alguns, possibilitam assim a fundamentação de certos aspectos. Evidentemente os grandes contistas internacionais causam um efeito em nossos escritores-teóricos, mas uma observação de Cortázar em uma entrevista me pareceu significativa, quando relata o quanto Borges exerceu uma influência em sua forma de escrever e resume:

“Está el caso de Jorge Luis Borges. El choque que me produjo a mí la escritura de Borges fue sin duda el más grande que yo había recibido hasta ese momento. Porque había tenido muchos choques pero eran siempre con escritores extranjeros, franceses, ingleses, que no tenían por qué repercutir en mi idioma.”(BERMEJO, 1978, p. 20)

O “choque” a que se refere Cortázar imprime uma mudança no escritor, mas tal repercussão necessita de uma identificação que encontra em seu idioma. Por essa razão ao tentar delinear alguns princípios das narrativas breves de Roa Bastos sempre terei presente a teoria dos escritores latino-americanos.

Quando se elabora uma investigação acerca do conto, não importando se a base seja com escritores teorizando, críticos ou teóricos, coincidem em muitos aspectos, mas um recorrente é a dificuldade de estabelecer uma teoria uniforme, ou mesmo que talvez seja impossível dar uma definição do conto como gênero, como alega Alberto Moravia, ou como Juan José Millás analisa que por ser uma narrativa em que a autonomia e a mobilidade sejam requisitos primordiais, se transforma em um gênero incomodo. Além do mais, gênero é conceito, e sendo conceito está aliado a um momento histórico e como a história está em constante movimento, o gênero não se cristalizará devido a essa mobilidade histórica como bem assevera Enrique Anderson Imbert. Por essa razão, como bem se sabe, a discussão se torna imensurável.No entanto inevitável para escritores, estudiosos ou mesmo aos leitores.(PACHECO, 1993,p:342,350)

Carlos Pacheco na introdução de *Del cuento y sus alrededores – aproximaciones a una teoría del cuento* (1993), marca os pontos principias que poderiam fazer parte de uma teoria para o conto, mas sempre ressaltando que para uns essa tarefa se torna árdua em virtude das muitas características que o conto pode apresentar.De maneira muito interessante

ele chama o conto de “máquina de significações”¹ e para que possa produzir significações múltiplas o conto precisa ser composto por uma série de características que muitas vezes o aproxima ao romance para depois manter a distância. Por exemplo, a tensão no conto e no romance existe, mas para esse último está dissolvido enquanto no primeiro é condensada. O conto exige do leitor uma atenção mais concentrada, por outro lado o romance permite uma atenção intermitente. Os elementos no conto e no romance são sempre os mesmos (o ser humano, desafios, fatos distintos da vida) o que muda entre os dois são a forma de articular os elementos.(MIL, PIÉROLA, 1993,p.155)

Uma das particularidades fundamentais considerada não só por Carlos Pacheco e muitos outros escritores e teóricos é a brevidade, não só como efeito estrutural, mas sim como meio de alcançar a intensidade, tão cara a Julio Cortázar como podemos observar em “Alguns aspectos del cuento”, por meio dela é possível alcançar um efeito único no leitor, uma marca com caráter indelével, que só pode ser lograda por meio de uma leitura detida. Com essa economia do relato Carlos Pacheco salienta a necessidade de duas virtudes narrativas: o rigor e a condensação, que nascerá no escritor em um momento ímpar, assim como no leitor transformando-se em um dos grandes objetivos para um conto exitoso.

O princípio e o fim são considerados partes essenciais, para Juan Boch saber começar um conto é tão importante como saber terminá-lo. Segundo Boch o final não precisa ser tão surpreendente quanto o principio, que necessita envolver o leitor e conduzi-lo por meio da intensidade certa até o final, enquanto para Piglia o final é a grande chave para um bom conto pois sendo um final aberto possibilita assim várias significações.

Também as metáforas² são formas usuais para tentar sintetizar a forma ideal de um conto, como nos diz Carlos Pacheco

“El cuento es analogado entonces, por ejemplo, “a una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco”(Quiroga), o a ciertos animales como el tigre (Bosch), o el lince y el topo (Balza, a partir de Ramos Sucre), capaces de simbolizar algunos de sus rasgos medulares, o aun match boxístico ganado por knockout (Cortázar)[...] se encuentra un hermoso esfuerzo poético por definir el cuento, ese “caracol del lenguaje”[...]”(PACHECO, 1993, p.15)

¹ Muito apropriada essa metáfora visto que veremos mais adiante a questão do rumor, e Barthes compara o rumor a uma “máquina” que emite um ruído que seria comparado ao rumor do texto e atrelado a essa idéia de significações nos ajuda também em relação a multiplicidade de sentidos, que mui provavelmente só podemos encontrar no conto.

² Não esquecendo que a metáfora do conto em Roa Bastos se encontra em “Contar un cuento”, que será a cebola e sua estrutura sobreposta.

Observando os elementos metafóricos usados por esses grandes escritores pode-se perceber a abrangência do conto não só em sua forma como também de seus temas que podem ser psicológicos, românticos, familiares, ou qualquer outro que o ser humano possa enfrentar ou sofrer, suas formas subjetivas ou objetivas, mas que será caracterizada pela intensidade a tensão e a significação

Ousarei usar uma narrativa como teoria, ponto de partida para extrair os modos de Roa Bastos. “Contar un cuento”, escrito em 1955 e publicado em *El Baldio* (1966), depois em *Moriencia* (1969). O título por si só nos anuncia a perspectiva do que seria o ato de contar um conto, ou como Milagros Ezquerro define como uma reflexão metanarrativa, nos ajudará a perceber a forma que Roa Bastos constrói seu pensamento do processo de contar um conto como o de construir o conto. Os elementos presentes nas duas ações narrativas.

Toda essa elaboração de transpor a oralidade à escritura por meios estilísticos, encontramos de maneira ampliada em *Contravida* (1994), romance que retoma inúmeras narrativas breves, com pequenas mudanças de nomes ou lugares como exemplo temos “La Excavación”, “El Baldio”, “Nonato”, “Lucha hasta el Alba”, “Carpincheros”, “El viejo señor Obispo”, “Cuando un pájaro entierra sus plumas”, “La Caspa”, “La tumba Viva”, “El trueno entre las hojas”. Estendendo sua “variação” incorpora personagens renomados da literatura hispano americana como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, os Boendias de Gabriel Garcia Marques, e Santa Maria cidade ficcional encontrada em inúmeras obras de Juan Carlos Onetti.

Contravida de maneira singular ajuda a estabelecer as maneiras usadas para instituir uma inovação robastiana a “poética das variações” que Milagros Esquerros ao analisar *Hijo de Hombre* define como

“La practica de la variaciones implica primero [...] El texto, que solo existe en cada lectura efectiva que de él se hace, no es único sino múltiple, aun cuando tiene una única versión [...] a semejanza de los relatos de la traducción oral que se repiten con leves variaciones según el lo que se los dice y las circunstancias en las que se evocan, las narraciones robastianas quieren renacer muchas veces, para salvarse de la fijeza de la muerte.” (EZQUERROS, 1992, p.87)

Essa definição destaca um ponto fundamental: o papel da oralidade, como fonte de variabilidade no momento da leitura, cada leitor recebe um texto único permitindo seu renascimento, um novo rumor a cada leitura. Ainda que em sua maioria a “poética da variação”³ esteja aplicada as novelas de Roa Bastos como *Hijo de Hombre* e *Yo el Supremo*,

³ A “poética das variações” será tratada em mais detalhes no desenvolvimento do Capítulo I A Cebola, ao tentar delimitar as configurações teóricas dos contos robastianos.

assim como *Contravida*, podemos fazer o caminho contrário ao utilizar seus princípios a suas narrativas breves, visto que são partes de um todo coeso. A obra robastiana é considerada hipertextual, por meio da poética da variação é possível chegar a uma fragmentação que ao mesmo tempo mantém a unidade, devido a isso Courthès ao classificar *Hijo de Hombre* a denomina como uma “quase romance”, pois habilidosamente o autor “disfarça” um livro de contos em novela. (COURTHÈS 2006, p.34).

O segundo capítulo tratará de dois conceitos o rumor, o silêncio que permeia a análise proposta para as narrativas breves e que estão intimamente ligados.

O rumor será tratado por meio de Roland Barthes em o *Rumor da Língua* (1984), livro com inúmeros textos que tratam da escritura, da literatura, da obra, do autor, enfim, dará uma base de contato com a atitude robastiana de tratar o texto. Não só em relação a “poética das variações” que permite um novo olhar a cada novo leitor, princípio adotado por Barthes ao considerar o leitor a peça fundamental do processo, como também a posição do autor que não mais é o demiurgo que dita os caminhos do texto e o leitor fica preso a essa rota, mas sim o que apresenta as múltiplas portas de aberturas e além de tudo proporciona o prazer. Outro livro de Barthes será *Inéditos-Teoria* (2004), em que estabelece as relações entre o texto e a obra, o movimento existente entre o texto e o leitor.

Com base nesses preceitos vamos ao encontro de outro ponto que quero relacionar ao rumor, que será o silêncio. No entanto não se dará no campo dos contrários, não contrapondo o silêncio ao rumor e na verdade um aliado ao outro. O silêncio como parte do rumor e seu contrário algumas vezes se faz verdadeiro, como no caso quando no rumor o silêncio se estabelece como forma de “rumorejar”. Utilizarei alguns princípios encontrados em três obras, a primeira é um ensaio de Modesto Carone,

As narrativas breves de Roa Bastos são impregnadas de lirismo, como um meio de expressar a linguagem oral com sua musicalidade. Veste sua narrativa em alguns casos, com uma roupagem poética para não afastar-se de seu projeto literário iniciado com o cultivo da poesia. Segundo Dolci a poesia robastiana era desencantada, oprimente assim como a realidade de seu país, mas com uma ponta de esperança e esse fazer poético é incorporado a sua narrativa de maneira sutil e representativa. (DOLCI, 1991, p.100). Sua linguagem poética permite dentro de um cenário histórico-cultural desigual e violento certa leveza, o leitor passa a perceber as incontáveis vozes dentro dessas narrativas, as quais tratam da corrupção, a guerra, a opressão, a gritar a fim de libertar-se ou mesmo rebelar-se para uma reviravolta, por essa razão Carmen Luna Sellés afirma:

“En la obra de Roa denuncia y lirismo se entretajan en la estructura. Por otra parte el lirismo en muchas ocasiones sirve para suavizar la crudeza y para la reconstrucción de una nueva sociedad y un nuevo modelo de hombre,[...] Así pues, el lirismo en este autor sirve de soporte tanto para mitificar la antropología como para remitificar los datos históricos. En ambos casos se estilizan significativamente realidades colectivas diferenciales. Al ofrecernos mediante el lenguaje poético vivencias colectivas que no pueden ser reducidas a una interpretación racional, el lector que se mueve dentro de un pacto de lectura realista, las valora como maravillosas.(SELLÉS,2008,p.11)

Com essa afirmação anterior de Carmen Luna Sellés de que a linguagem poética não pode ser reduzida a uma interpretação racional o silêncio aparece não quantificável, mas expressivo em si mesmo e a na tessitura da narrativa robastiana, aparece de maneira descrita ou observável. Com esse movimento o leitor o reconhece, devido a esse processo utilizarei um livro de ensaios acerca do tema de Santiago Kovadloff, *O Silêncio Primordial* (1993). Os princípios de Eni Pucinelli Orlandi produtora de extensa obra sobre o silêncio, especialmente em literatura, ensaios e seu livro *As Formas do Silêncio – No movimento dos sentidos*. (2007) ajudaram a estabelecer a forma do silêncio junto ao rumor.

Como qualquer texto que sobrevive na cultura em geral, a escritura pode dar visibilidade até mesmo ao que não é visto, ao irreal ou impalpável. Não obstante influi em todos os níveis de recepção. As narrativas robastianas nos proporcionam um duplo sentimento, toda sua obra esta embebida em uma duplicidade constante, exigindo do leitor instrumentos para uma desmontagem do aparente real/irreal. Utilizarei assim os princípios delineados por Michel Maffesoli, considerando pontos de contato com Gilbert Duran, a quem Maffesoli se remete inúmeras vezes, para instituir essa nova forma de ver o imaginário.

Depois de recorrido os fundamentos dessa proposta de investigação, com respeito as narrativa robastiana, o capítulo III tratara da análise de alguns contos. A principio serão analisadas: “La Tumba Viva” em *El trueno entre las hojas* (1953) um conto da primeira coleção de contos de Augusto Roa Bastos que aborda uma temática sobre a violência, o poder escravizador e a decadência humana, trataremos do rumor do texto de maneira a ser intensificado, por meio de imagens míticas transformadas em imagens grotescas. “Nonato”, de *Los pies sobre el agua* (1967) conto que toca em um ponto recorrente da obra robastiana: a volta as origens, a simbiose com a mãe, a luta eterna contra o pai, e todas essas dificuldades serão estruturadas no silêncio. Por essa razão o silêncio será o foco da análise tendo em conta o dualismo que também é uma forma em que o rumor se manifesta. “Borrador de un informe” em *El Baldio* (1966) o mais complexo dos três contos escolhidos, pois temos uma narração dual que nos permite pensar no imaginário, no silêncio e no papel da escritura mas

com características de uma narrativa contemporânea , em que a fragmentação é o reflexo não só do gênero como de uma época , exigindo uma nova postura não só autoral como do próprio leitor. Como ponto de contato para confirmação de minhas hipóteses, utilizarei o romance *Contravida* (1994), pelo uso da “poética das variações” Roa Bastos constrói esse romance entrecendo seus contos , o que nos possibilita ter uma visão mais ampliada de suas estratégias.

CAPÍTULO I

1.1 O CONTO

[...] género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan secreto y replegado en si mismo [...]"
Julio Cortázar.

Os compêndios acadêmicos que tratam de gêneros literários, em sua maioria, trazem definições fixas sobre o conto. Limitam-se a contrapor conto a novela ou romance, em relação à extensão e ao tempo, além do recorte na vida dos personagens. Como exemplo apresento uma definição usual:

“É a designação da forma narrativa de menor extensão e se diferencia do romance e da novela não só pelo tamanho, mas por características estruturais próprias. Ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando buscar , visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.”(SOARES,1993,P.54)

Não nego a importância da extensão e objetividade, mas estas definições acabam sendo generalizantes e superficiais considerando a abrangência e profundidade do gênero. Não é possível deixar de lado uma questão, o gênero na verdade trata-se de uma convenção e sempre pode e deve ser infringida, não como infração ou delito, mas em nome da originalidade e inovação. Exemplos não nos faltam, entretanto o que de fato interessa a essa investigação são as “características estruturais próprias” da narrativa breve estabelecida por Augusto Roa Bastos.

Para alcançar esse objetivo, pretendo a partir de “Contar un cuento” em El Baldío pontuar , em relação aos princípios teóricos de Horácio Quiroga, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, suas aproximações e distanciamentos que fazem do gesto robastiano inovador e ímpar.

Começo por uma afirmação do narrador de *Contravida* que nos ajuda a percorrer uma característica fundamental nos contos roabastianos, e em toda sua obra, assinalada por inúmeros teóricos e críticos, como segue:

“Escritura seca, rápida, vertiginosa”. Engãosa transparencia. Abstracta, imaterial. Crea una atmósfera de total opacidad semejante a la noche “(BASTOS, 1995, p.131)”.

Aqui temos a descrição fiel de como Roa Bastos, muitas vezes, concebe seus contos de maneira tão distinta. A escritura seca, rápida e vertiginosa nos leva a uma sensação de arrebatamento e por ser transparente e imaterial não configura uma concretude, muito menos uma homogeneidade nos levando a um ideia de fragmentação, que bem está de acordo com um tempo em que não se tem mais os olhos para o todo, a parte passa a ter significado específico como Francisco Umbral salienta que o tempo é de valorização do minúsculo, o maiúsculo não tem mais o mesmo impacto de antes, o ser está condicionado por isso as pequenas maravilhas passam a ter maior valor, até quando se deparam com a totalidade, não menos excepcional. Outrossim, se não ocorre esse encontro com a totalidade, o impacto já foi dado.

Assim o conto se torna o gênero mais apropriado para representar as nuances do cotidiano, os momentos que passam a serem valorizados. As situações desconexas e imprevisíveis da existência, a enganosa transparência passa a colorir-se, e essas por sua vez estão dispersas e fragmentadas, mas prontas para serem montadas. Como representar ditos fragmentos que até podem caracterizar um todo, mas em sua maioria estão distanciados por inúmeros outros fragmentos? Aí está uma das variantes em relação ao romance, o fragmento é intenso mesmo que seja leve, transitório, ocasional ou mudo como diz Umbral, mas sempre cheio de significados permitindo uma abertura constante, como a própria existência. Enquanto o romance se debruça a grandes intrigas, detalhes sobrepostos para formar um todo. (UMBRAL, 1977, p. 10)

A fragmentação também é apontada por Nádía Bertalha Gotlib como representação do conto contemporâneo:

“[...]acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes”.(GOTLIB, 2003, p. 13)

Sem dúvida as características dos contos roabastianos são contemporâneas e a fragmentação é uma constante em seus contos, em especial com respeito as experiência pessoais, mas que são representativas do ser humano, não são circunstâncias únicas como vimos a pouco com Nadia Bertalha Gotlib, essas se desdobram eu diria que se multiplicam devido às inúmeras inter-relações possíveis de serem estabelecidas, mas muitas outras vezes extremas que ultrapassam as barreiras do suportável, causando reações na mesma proporção. Penso que nessa multiplicidade e extremos, que se concentra o gesto roabastiano. Por outro lado os extremos em Roa Bastos são uma constante em todas as esferas das relações, principalmente tendo em conta que um dos temas mais frequentes seja a violência, mas ainda assim os extremos das paixões também estão presentes e penso que, por meio das situações limites de qualquer circunstância, potencializa-se outras duas características do conto que estão intimamente ligadas: a tensão e a intensidade.

Essas duas características propiciam o movimento certo o qual conto exige, movimenta a “máquina de significações” o leitor é capturado e envolvido em um clima não o libera enquanto não ocorra o desfecho. Para Cortázar o desfecho se dá segundo o contista já o carrega desde as primeiras linhas, tendo em meta todos os elementos que conflua em uma criação cerrada, esse para mim é o ponto que mais afasta Cortázar de Roa Bastos. Acredito que o gesto roabastiano se aproxima muito mais a Ricardo Piglia quando diz que os finais, os desfechos são abertos, o autor tem seu ponto a perseguir, mas este propicia outras tantas significações, o leitor pode desta forma seguir a qualquer ponto. Mas acredito que isso se dá justamente por conta da tensão e intensidade que permitem um desfecho cerrado como postula Cortázar ou aberto como Piglia. (PIGLIA, 1999, p.124)

A partir desses dois princípios se estabelece um ponto de contato com Cortázar e Poe que consideram a tensão e intensidade primordiais ao bom desenvolvimento do conto. Ao considerar as aproximações e distanciamentos entre Poe e Cortazar, a respeito do que seria essas duas características com base nos dois escritores, Maria Luiza Rosenblat diz que a intensidade seria o resultado de uma condensação que eliminaria tudo que não tivesse relevância para a trama, tudo que fora intermediário, enquanto a tensão aproxima o leitor do que está sendo contado mas de uma maneira que o leitor esteja sempre em suspenso, pois não sabe o que de fato se dará. Rosemblat resume:

“Cortázar dice que la tensión y la intensidad vienen dadas por la eliminación de rodeos, digresiones o descripciones innecesarias. El cuento es acaecimiento y todo él debe confluír al suceso narrado.[...] la tensión y la intensidad son aspectos que contribuyen a darle al cuento su estructura poética. (ROSENBLAT, 1993, p. 232,234)

Encaminhando a economia do relato não somente segundo ao tema que se escolhe, a intriga, mas ao como se trata a linguagem de acordo ao que esta sendo narrado e por essa razão contribuem a uma estrutura poética ao conto, pois nasce uma pulsão interna que nos faz pensar na intensidade como a quantidade de fluxo de energia, magnetismo ou mesmo de sonoridade que fazem o conto vibrar.

Horacio Quiroga debruçou-se sobre a teoria do conto, ou como ele diz estabeleceu alguns “truques” de como ser bem sucedido na arte de escrever narrativas breves. No seu bem conhecido Decálogo del perfecto cuentista Quiroga começa pela necessidade de ter um professor, um mestre e cita Poe, Maupassant, Chejov passa pela autoconfiança e capacidade, elimina a adjetivação como sendo própria da novela e valoriza a ambientação de seus personagens que devem ser conduzidos de perto. No entanto um ponto significativo dos princípios de Quiroga se encontra em seu “Manual del perfecto cuentista”, quando analisa o quão difícil é a arte de finalizar uma narrativa breve. Para Quiroga o final é essencial e a tarefa que depreende mais esforço, e outra vez dá um “truque”:

[...] existe un truco para finalizar un cuento, que no es precisamente final, de gran efecto siempre y muy grato a los prosistas que escriben también en verso. Es este el truco del "leitmotiv".[...] De mis muchas y prolijas observaciones, he deducido que el comienzo del cuento no es, como muchos desean creerlo, una tarea elemental. "Todo es comenzar". Nada más cierto, pero hay que hacerlo. Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber a dónde se va. "La primera palabra de un cuento -se ha dicho- debe ya estar escrita con miras al final".

Argumentar que o começo de uma narrativa é essencial, segundo Quiroga, me parece bastante razoável, chega ser paradoxal visto não haver outra maneira de construir uma narrativa sem ser pelo começo, é um processo natural. Evidentemente este necessita de uma coerência com o todo da narrativa e pode capturar o leitor ou não, o princípio pode ser

considerado o convite da narração. O leitmotiv⁴ é o recurso que Quiroga considera o fio condutor que perpassa toda a narrativa breve. Podemos considerar os dois sentidos dessa palavra tanto no sentido literário como cinematográfico, pois o fio condutor com sentido simbólico e metafórico propicia a força de um tema, não importando qual seja, visto que a grande questão é o como se trata um tema. O leitmotiv incrementa a criação sem excessos. Enquanto no olhar cinematográfico, a repetição de imagens favorece o leitor como marcas que apontam para o final. Dessa maneira o início não está de maneira alguma desconectado de seu final, enquanto projeto literário, garantindo não só a tensão, a ambientação como o final que captura o leitor. Assim como o princípio é essencial para muitos autores, Quiroga em seu exercício literário demonstra como o escritor necessita saber os caminhos a trilhar e como construí-lo.

Ao observar a epígrafe de *El trueno entre las hojas*⁵ (1953) é possível afirmar que Roa Bastos trabalha com o leitmotiv⁶

“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.” (De una leyenda aborígen)

Segundo Carmen Vidaurri Arena, a lenda trás uma explicação mito poética com respeito à origem da fúria humana inicia, com o trovão caindo sobre a terra passando por todos os níveis: o animal, vegetal e humano. Envolvendo um processo de encadeamento e estruturação cíclica, por meio do trovão que inicia e conclui a epígrafe ("El trueno cae [...] como el trueno"), indicando dessa forma o caminho percorrido em todas as suas instancias. O trovão seria como o condutor da energia. (ARENA, 2000)

⁴Literatura. Tema que se repete no decurso de uma obra literária, envolvido de um significado que pode ter um valor simbólico ou metafórico. Cinema. Repetição de imagem ou série de imagens que contribui para a compreensão do sentido geral de um filme. Aulete Digital. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. www.auletedigital.com.br.

⁵ Nesse livro a última narrativa é homônima.

⁶ O leitmotiv será uma forma de fundamentar a poética da variação, estabelecida por Augusto Roa Bastos, como veremos no próximo tópico.

A estruturação cíclica aparece claramente no livro e em suas narrativas. Cíclica no sentido de intervalos regulares (leitmotiv), não circular à maneira de Cortázar. Por exemplo a narrativa que abre *El trueno entre las hojas*, “Carpincheros”, trata de um casal alemão com uma filha, Gretchen. A menina se vê encantada pelo modo de vida dos “carpincheros”, pessoas que caçavam esses roedores (carpinchos) e eram vistos algumas vezes no rio, especialmente nas festas de São João.

Com o passar do tempo a menina desaparece e seu sumiço é atribuído aos “carpincheros”, o tema da narrativa gira em torno do encantamento criado em relação aos carpincheros ou liricamente os “homens da lua”. A última narrativa breve com nome homônimo ao título do livro, retoma a personagem em outra perspectiva. A menina não é identificada como Gretchen, mas as circunstâncias realizam a identificação quando o sumiço é declarado justo na noite de São João, e a mãe atribui o desaparecimento ao “carpinchero”, enquanto enlouquece. Com a conclusão do livro o “trovão” atinge de maneira distinta, não é o foco da narrativa como o primeiro, mas vitaliza. As noites de São João marcam o tempo da narrativa e com isso a inclusão da personagem nesse mesmo tempo amplia e fundamenta o quadro de violência.

Entretanto a estruturação cíclica se expande para além dessa coleção e chega a *Contravida* de forma clara é identificada como a “*Gretchen del relato Carpincheros*”, em uma repetição, dando continuidade ao desenrolar da personagem. Margaret Plexnies, o sobrenome da pai aparece de maneira a comprovar sua origem, transformada em lenda como líder política e assassinada em uma emboscada.

Evidentemente esse recurso é utilizado em outras narrativas breves, trata-se de uma marca robastiana que o aproxima a Quiroga confirmando que a escritura de uma narrativa breve exige um fio condutor em que o autor prevê o final, como uma maquete. Por outro lado o distancia de Cortázar. O argentino tem o ato criativo como uma surpresa, a narrativa é autônoma, sendo quase um escriba de sua própria criação, afirma:

“Me acuerdo de la mañana en que me cayó encima “Una flor amarilla”: el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. Si en ese momento alguien me hubiera interrumpido para decirme: “Al final

el protagonista va a envenenar a Luc”, me hubiera quedado estupefacto.”(CORTÁZAR,1969)

Cortázar surpreende a si mesmo enquanto Roa Bastos busca reconstruir uma escritura repleta de beleza poética como já vimos anteriormente fazendo parte da intensidade que o conto exige, de aparência horizontal como se tratasse de um ornamento, no entanto seu alcance na verdade se dá na verticalidade nesse ponto aproximando-se a Cortázar que sugere a verticalidade “seja para cima, seja para baixo do espaço literário”.Essa profundidade de modo geral é alcançada por meio da poeticidade insistente em Roa Bastos, ainda que consagrado como escritor de grandes narrativas , seu gesto poético povoa suas narrativas. Diria em função da oralidade da língua guarani que aparece como a maravilha do real, do povo paraguaio. (CORTAZAR, 1999, p.352) Carmen Luna Sellés destaca como sendo um trabalho que dá visibilidade a própria língua e pondera:

“ En ese trabajo con la lengua; en ese intento de dar con las equivalencias entre los dos idiomas, resalta también, empleando como única lengua textual el español, el uso de un lenguaje poético; de un código poético inserto en la narración que nos proporciona la cosmovisión guaraní. Metáforas, símiles, símbolos, prosopopeyas, rica adjetivación, el empleo de imágenes concretas, llenas de gran plasticidad, para explicar conceptos abstractos, son recursos estilísticos que el autor emplea para “dar voz al guaraní”, para hacerlo visible[...]”(SELLÉS, 2007, p.9)

Toda essa beleza permeia as narrativas breves proporcionando leveza aos temas de cunho em sua maioria violentos e dolorosos. Como um unguento que não só cura como também perfuma, permitindo ao leitor ir além de seu próprio conhecimento. Objetivando dar clareza ao desconhecido. No conto “Carpincheros”, a descrição dos homens é feita de maneira a insertá-los ao ambiente.

“Parecían seres de cobre o de barro cocido, parecían figuras de humo que pasaban ingravidas a flor de agua.” (BASTOS,2003, p.27)

Comparados à cor da terra, demonstram a sua origem, no entanto a leveza da fumaça sem gravidade, para que possam retornar a sua origem permite um simples tocar a “flor da água” outro mundo que não é o seu, da mesma forma os “carpincheros” são homens

desse lugar, mas não podem estar aí e vivem a margem da sociedade, e só lhes restam o rio como meio de sobrevivência. Outro exemplo comprova a maneira em que a poesia é usada de forma a transmitir a cosmogonia guarani:

“Les dio un nombre más acorde con su misterioso origen. Los llamó hombres de la luna. Estaba firmemente convencida de que ellos procedían del palido planeta de la noche por su color, por su silencio, por su extraño destino.”(BASTOS, 2003, p.30)

“Carpincheros” soava pejorativo ante suas condições, mas ao receberem o novo nome, “homens da lua”, criam-se uma nova atmosfera que transmite o real sentido em que viviam tais pessoas. A lua segundo Giralda Yampley significa para a “*cosmovisión guaraní*” como uma proteção pois passa “*sobre la tierra cuidando de sus hijos, beneficiando sus cultivos, dando fervor a sus corazones y brindando serenidad y riqueza espiritual.*” Justamente os sentimentos captados pela jovem, homens que lutavam por suas vidas mesmo no silêncio ao ritmo dos gualambaus⁷ transmitiam a força de seus corações, percebo nessa relação um dos objetivos perseguidos por Roa Bastos em toda sua obra, transmitir a essência do povo paraguaio e para isso utiliza uma linguagem poética em contraposição com as contradições existentes, para isso seria necessário um trabalho de remontagem, como encontramos em toda obra.

Para essa remontagem fica evidente a necessidade do que observamos anteriormente, a repetição de temas ou até mesmo de personagens sempre embebidos de lirismo, com essa estratégia não permiti o afastamento de sua obsessão: a escritura como porta de acesso a realidade. Assim sendo Roa Bastos justifica seu posicionamento frente a sua terra e sua escritura ao dizer:

“Sabed que mi tierra es el Paraguay y que el Paraguay es como un gran espejo luminoso que se ha roto en muchos fragmentos. Un fragmento por sí solo no tiene valor; no es más que un destello de la luz luchando contra el olvido continuado de la vida. Yo me he tratado de reunir en mis palabras los fragmentos del gran espejo roto para que pueda volver a dibujarse la imagen de una colectividad. Desde el don antiguo de la palabra que unge al fabulador para que haga magia de la realidad, yo proclamo que la maravilla es lo real en el Paraguay. Aunque as veces, con demasiada frecuencia, esa maravilla asume terribles formas de pesadilla. Yo he tratado de emerger desesperadamente de ese sueño de condenación a través de las páginas y los ecos que componen mi escritura y mi existencia.”(BASTOS, 1991, p.129, 130)

⁷“Instrumento de la familia de los arcos musicales indígenas, presumiblemente incorporado de otras culturas y utilizado por la parcialidad Mbya, de los Guaraní. Consiste en una cuerda tensada a un arco unido a una calabaza que sirve de caja de resonancia, se producen sonidos golpeando con una varilla, y variaciones de alturas según se regula la tensión de la cuerda con los brazos. A inicios de este siglo se introdujo esporádicamente en los conjuntos de música folklórica. <http://www.luisszaran.org/DiccionarioDetalle.php?lang=es&DiccID=327>. A narrativa también presenta una descripción do instrumento.(BASTOS, 2003, p.33)”

Os fragmentos utilizados aparecem e reaparecem em vários momentos distintos, montando um “espelho” que exhibe toda sua realidade, mesmo que em certos momentos sejam um pesadelo. Do mesmo modo suas narrativas breves podem ser comparadas a esses muitos fragmentos, espalhados por vários contextos e formam o grande “espelho” (obra) robastiano. Convertendo a palavra em matéria prima, para ser trabalhada de maneira a refletir como o espelho.

Concomitante, a figura do duplo surge. O real e sua imagem são transmutados em escritura. Assim como Gretchen vê os “carpincheros” pelos olhos de seu pai desprezados por seu modo de vida, também os vê por meio de sua imaginação como os “homens da lua”.

Convém lembrar que essa fragmentação pode ser visualizada de maneira exemplar em “*Contar un cuento*”, visto que esse pode, segundo Ezquerro, apontar para a teorização da contística robastiana em virtude da reflexão metanarrativa apresentada. (EZQUERRO, 1991, p. 137).

Para a formulação de uma teoria normalmente utilizam-se metáforas para identificação dos recursos utilizados pelo autor. Para Cortázar é bem conhecida a comparação conto/novela em contraposição a fotografia/filme, mostrando como a narrativa breve se faz dentro de um instante e tudo é abarcado nesse momento como “[...] *uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada[...]*” da mesma forma que exige a fotografia “*uma rígida limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmera abarca...*” e são obrigados “*a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos*” funcionando como uma abertura para novas perspectivas dentro desse espaço reduzido do conto. (CORTÁZAR, 1999, p.350,351).

Em “*Contar un cuento*” encontro várias instâncias que envolvem não só o ato criativo e sua estrutura, como o de contar e o de ouvir/ler uma narrativa mediante a figura da “cebola”.

1.2 A Cebola

Ao ler “Contar un cuento”, nota-se os modos robastianos com respeito à narrativa breve por meio da metáfora da cebola, que não é usada apenas relacionada a narrativa como veremos mas também a poesia , como Neruda e Vallejo, extraem da cebola formas para considerar a literatura e o ato criativo. Observemos Neruda:

“Cebolla,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura...
Pero al alcance
de las manos del pueblo...
con un poco de sal,
matas el hambre...
Estrella de los pobres,
hada madrina
envuelta
en delicado
papel, sales del suelo,
eterna, intacta, pura...” Pablo Neruda –Oda a la Cebolla

Já em Neruda a aproximação do vegetal a literatura é clara, a enaltece como fada madrinha envolta em sua fina película que a protege das entranhas de seu berço, assim como a literatura mesma se eterniza em suas folhas de papel, como as pétalas da cebola. Não só Neruda utiliza a humilde cebola como metáfora para expressá-se de forma poética, como Cesar Vallejo em seu soneto “Intensidad y Altura” denota sua angústia frente ao ato criativo com o verso : “*Quiero laurearme pero me encebollo*”.

Outro exemplo pertinente a minha investigação relativo a narrativa se encontra com Henrik Ibsen em sua obra dramática *Peer Gynt* (1867), que foi levada aos palcos do mundo inteiro.Considera o risco de uma pessoa ser uma cebola, em uma parte de seu drama , o envelhecido Peer se põe a considerar o transcurso de sua vida, e como não viveu adequadamente .Concomitante a essa reflexão, descasca uma cebola percebendo como sua vida foi vazia e sem significado, ao descascar a cebola, cada fase é representada por uma camada , mas nunca chegando ao centro, ao âmago de toda sua existência Assim a metáfora da cebola permite chegar a desintegração da personalidade a uma vida fragmentada que não se constitui como um todo harmonioso , ocorre a perda da idealização ,com esse processo de decomposição o ser humano se dá conta de sua efemeridade e o quanto precisa valorizar cada

“camada”, a “parte” passa a ser valorizada. Com Roa Bastos a desintegração se dá além da personalidade se expande, chegando a desintegração do discurso, precisa abarcar esta personalidade também desestruturada não ligada mais aos grandes feitos, mas o dia a dia começa a ter seu brilho próprio ou mesmo seus desencantos começam a ser considerados.

Por esta razão observaremos no decorrer desse estudo, “Contar un cuento”, como um guia de investigação. O próprio título denota o processo, em que se constrói o refúgio de uma “voz” incansável com respeito à construção de uma obra. Preocupada em deslindar as tramas da escritura, a eficácia ou não em contar o escrito e o oral, seus significados, o prazer da linguagem encerrada nos signos, o efeito que essa causa no leitor, o questionamento do real e imaginário. Por todos esses a cebola aparece de modo angular para delinear essas perspectivas.

A começar pelo título, nos remete a uma ação: contar. Mas contar algo que muitas vezes nem sequer sabemos do que se trata, está intimamente afeito ao modo oral⁸, pois o princípio do conto já levanta anaforicamente uma questão aos que estão lendo ou ouvindo “Quien me puede decir que eso no sea cierto?”. Mas “isso” o quê? Uma verdade ou uma lembrança, uma afirmação ou uma dúvida. Independente do que seja tudo está intimamente relacionada à realidade, tanto o é que seu interlocutor rebate o questionamento com a intenção de fazê-lo reagir: “Pero hay una realidad que no se puede falsear impunemente”. Portanto o que é a realidade se torna o centro da discussão. O próprio Gordo responde:

[...] está de moda hablar de la realidad... La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras capa, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos... (ROA BASTOS, 1991, p. 11).

⁸ O conto “*La intrusa*” de Jorge Luiz Borges assemelha-se a esse respeito. O primeiro parágrafo faz uma descrição minuciosa do ato de contar (oral), de uma para o outro “Lo cierto es que alguien la oyó de alguien,[...]”, chegando ao ponto da transcrição do oral para o literário quando diz: La escribo ahora[...].Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor.”, demonstrando a interferência que inevitavelmente ocorre quando se trata de registrar o que originalmente é oral.

Aqui encontro uma descrição detalhada do tema central que habitará as narrativas de Roa Bastos, a realidade. Outrossim, a realidade que não se vê, até mesmo do que não existe aparentemente, produzindo uma reação sempre de incomodo e transgressão. O “tufo picante” que inexoravelmente produz o lacrimejar é parte integrante nesse processo de enfrentamento com a realidade, sendo que passo a passo chega-se ao nada do que foi construído. Esta realidade cria um forte elo com o imaginário, nutrido por um texto ausente representativo de uma longa tradição oral. Desta maneira, a Cebola surge como metáfora no tocante a estrutura das narrativas breves, cuja construção se dá capa a capa representando uma unidade. Em contrapartida as subsequentes fazem parte desse processo de crescimento, ainda que se tratasse de uma nova ou única, tem sua justificativa na anterior como base de sustentação. Assim descrever o narrador:

“Lo que acaba de decir, por ejemplo, no tenía ninguna relación con lo que anteriormente estaba diciendo. Pero él saltaba así un tema a otro sin transición, o buscándonos el “pálpito” en medio de bruscas interrupciones, de largos e impenetrables silencios [...] Nunca se sabia cuando decía un chiste o recordaba una anécdota, ni en que momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior, “despellejando la cebolla.”(BASTOS,1991,p.14)

Observo também nesse trecho o silêncio⁹, que aparecerá muitas vezes como o espaço de uma “capa” e outra, no entanto carregado de significados como uma respiração que revitaliza ou transforma. Pois, na maioria das vezes, exige-se um “oxigenar”, para construir um significado, não só para o que conta como para o leitor, visto que em alguns momentos pode se perder diante desse processo de montagem/desmontagem, como vimos anteriormente com respeito aos fragmentos. Além do mais o silêncio detém o poder de ser o nada e mesmo assim causar o sentido, o lacrimejar.

Lacrimar, silenciar ou como diria Piglia uma história pode ser contada de várias maneiras, e há um movimento duplo em que sempre existe alguma coisa oculta no cerne do conto, não vista e na maioria das vezes aparecem ao final ou mesmo em outra parte, mas em *Contar un cuento* percebo uma recorrência com respeito ao *non dit* (oculto) ou como se refere Piglia, a algo dito em outro quarto. Neste espaço se cria a (a)linguagem, a (b)tensão e

⁹ O silêncio será detalhado no capítulo dois quando trataremos do rumor e o silêncio, o objetivo agora é marcar o silêncio como parte da intensidade, da linguagem e do significado nas narrativas.

as (c) significações encontradas no silêncio. O silêncio aparece três vezes na narrativa e cada uma delas de forma a cumprir uma dessas funções distintas. (PIGLIA, 2004, p.120, 121)

A primeira aparece logo após o questionamento feito pelo Gordo referente à palavra, como sendo a grande causadora das frustrações humanas, palavra como armadilha. Ele assevera como contador de histórias que nada mais realiza do que mostrar à realidade, quando tira as novas capas da cebola, devido a isso deveria surgir uma nova linguagem. A linguagem do silêncio, pois seria mais econômica, mais corporal visto que se realizaria por intermédio de um olhar ou de um simples pestanejar para transmitir toda a *Íliada*, como exemplo. (BASTOS, 1991, p12) Da mesma maneira percebo as narrativas robastianas utilizando essa linguagem proposta pelo Gordo, o silêncio. Quando algo oculto se manifesta por meio dessa linguagem, de maneira a expor o *non dit* ou evidenciar a linguagem corporal ou dos sentidos visto que muitas vezes não são compreendidas por todos. O silêncio aparece como quem tira um véu que encobre ou esconde, em *Regreso* essa linguagem fica evidente :

“[...] Estuvo sentado toda la tarde en el camarote del comisario que revisaba y anotaba sus planillas mirándolo de tanto en tanto fijamente con los ojos inyectados en sangre.

A la noche, Lacú tuvo que escaparse del camarote del comisario y arrojar al agua dando un gran salto sobre la borda.”(BASTOS, 2003, p.97)

A linguagem do silêncio se apresentou no olhar do comissário que dizia suas reais intenções com o jovem, que nada percebeu , confirmamos somente pelo fato que o jovem Lacú fugiu no meio da noite, nada foi dito por nenhum dos dois, só o silêncio.

A segunda ocorrência do silêncio se dá como fonte de significados, o narrador se refere ao Gordo como contando suas histórias, e o silêncio como forma de palpite quando utiliza de “longos e impenetráveis silêncios”. (BASTOS, 2001, p.14) Temos aqui o que Orlandi diz acerca da significância própria do silêncio, é possível ter o movimento dos sentidos pois sempre se diz a partir do silêncio. Como Gretchen ao ruminar sobre a origem dos “carpincheros” e elabora um novo nome para eles com um significado completamente distinto do original com bases em seus sentidos e percepções ,os “homens da lua” nascem e vivem no silêncio de Gretchen: “*Por un tiempo lo supo ella solamente.*”

Ao considerarmos a terceira forma do silêncio que se refere à tensão e a intensidade, convém abrirmos um parêntesis para analisar as assertivas de Cortázar e Piglia ao considerarem esses dois recursos fundamentais para a constituição do que seria um “bom conto”. A tensão e intensidade estão intimamente ligadas superando o tema da narrativa, esse para o próprio Cortázar depende de seu tratamento, não existe tema ruim e sim um mau tratamento. No qual a intensidade se concentrara nas ações, promovendo uma constante tensão como aproximação do que é contado, como podemos observar nas narrativas de Hemingway parte do tema para desenvolver a tensão. (CORTÁZAR, 1999, p.357) Acredito que por essa razão Piglia considera o conto moderno como contendo, na verdade, duas histórias (dois temas) uma oculta na outra, confirmando a teoria do iceberg de Hemingway, o que de fato é importante não fica evidente, habita o não dito- o silêncio- criando a tensão exata para a harmonia das duas histórias.

Ao observar o momento em que o narrador descreve os modos utilizados pelo Gordo em sua prodigiosa maneira de criar e contar suas histórias, o silêncio em suas várias facetas, está a serviço da intensidade e tensão. Assim sendo :

“[...] imaginar y reinventar lo que él imaginaba e inventaba, completando esas frases que se comía, esas palabras que eran inentendibles gorgoteos, esos silencios cargados de astuta intención, abiertos a todas clase de pistas falsas y contradictórias alusiones[...]”(BASTOS, 1991, p.14) .

O silêncio carrega um sem fim de possibilidades que permitem criar intensidade e tensão da narrativa independente do tema tratado e considerando também a concisão que o gênero exige.

O silêncio como elemento intensificador aparece nitidamente em “La Tijera” , a tensão é criada no silêncio. As tias de uma jovem órfã silenciam o mundo real por não permitir seu acesso ou contato com os acontecimentos fora de sua casa , com insípidos passeios aos finais de semana ,até mesmo notícias de jornais eram vedadas. Por outro lado a jovem que em suas inocentes saídas para “brincar” na casa de vizinhos; trava um relacionamento amoroso, assume um silêncio com respeito a sua realidade chegando ao ponto de criar uma gravidez associada a um assassinato, culminando na loucura da própria tia.(BASTOS, 1991, p.71-86). Para Piglia toda narrativa apresenta um movimento duplo, um acontecimento não compreensível que está oculto, acredito que o silêncio permita esse movimento que intensifica

as duas histórias entrelaçadas segundo Piglia, e a seu tempo desvela a que permaneceu oculta.(PIGLIA, 1999, p.120)

Outra característica robastiana apresentada em “Contar un cuento”, são os micros relatos: Leonardo e o leão, homem que devora sua esposa, o assassinato de um embaixador por um cego, o passado do Gordo como pianista e sua morte anunciada. Todos são apresentados de forma a exemplificar que as narrativas breves ainda que sejam temas distintos; fazem parte não só do exercício de contar como são subsídios para a escritura. O próprio narrador admite quando diz que escutavam ao Gordo, ávidos para a recolha do que sempre podiam utilizar em suas histórias, para suas colaborações em revistas, mostrando o quanto a escritura se alimenta na fonte da oralidade. (BASTOS, 1991, p.14). Permitindo, a construção de intermináveis relatos, como a vida mesma, tecida de um lado ao outro, deixa outras tantas portas que poderiam ser abertas; no entanto podem se entrecruzar a qualquer momento justificando as afirmativas do narrador ao descrever a prodigiosa forma de contar do Gordo, pois “Su repertorio era inagotable. Jamás repeñía sus cuentos.[...] Contó varios cuentos. Quizás fueran uno solo, como siempre, desdoblado en hechos contradictorios, desgajando capa tras capa y emitiendo su picante y fantástico sabor.”(BASTOS, 1991,p.14,15)

A cebola em sua aparente unidade se desfaz capa por capa, não obstante sempre deixa um rastro inconfundível produzindo o lacrimejar inevitável. Da mesma forma que os micros relatos dentro de uma narrativa breve se encadeiam, desdobrando-se em um movimento ininterrupto rumo ao fim, muito embora seja um fim provisório, ou melhor, um fim que poderia ser outro em virtude das inúmeras “capas” que constituem a trajetória das narrativas. A aparente natureza independente permite esse fim, marca uma probabilidade, todavia não encerra por completo a narrativa o “olor de suas capas” subsiste além de um final, como Piglia esclarece ao tratar o final do conto contemporâneo:

[...] en un relato se basa en la secreta aspiración de una historia que no tenga fin; la utopia de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsibles, interminables y siempre renovados.[...] Los relatos nos enfrentan con la incomprensión y con el carácter inexorable del fin [...] en la vida hay cruces, redes, circulaciones y los finales se asocian con el olvido, con la separación y con la ausencia. Los finales son pérdidas, cortes, marcas en un territorio; trazan una frontera, dividen. Escanden y escinden la experiencia. Pero al mismo tiempo, en nuestra convicción más íntima, todo continúa [...](PIGLIA,1999,p.116,117)

Pensando no final como esquecimento, separação e ausência como consequência das tramas possíveis permitindo a sensação de continuidade, da maneira vista por Piglia, percebo que o último micro relato de “Contar un cuento” segue por esse caminho. O Gordo contou o relato de um homem que sonhou o lugar de sua morte, depois recorda: o lugar era seu próprio quarto. Nesse momento o homem faz um sinal como se alguém estivesse presente (talvez a morte), quando seus espectadores retornam o olhar percebem que toda descrição era exatamente o lugar onde estavam, e o próprio Gordo havia acabado de morrer. O contador encerra todos seus relatos com sua morte de maneira que seus espectadores, tornam-se narradores de um relato entremeadado de múltiplos relatos individuais, até podem ser esquecidos, mas o sorriso do Gordo vivifica todos os caminhos para além do relato. Esse modo de finalizar as narrativas faz parte do gesto robastiano. Ao encontrar esse final que deixa pistas para outros caminhos- o que colabora em demasia com a “poética das variações” que veremos mais adiante- em várias narrativas , um exemplo que por estar descontextualizado pode não ter a força devida , mas vale a pena observar o final de Hogar : “Bajé de la plataforma y le dije : Vamos...” Duas ações consecutivas impondo um limite pelo qual é possível inspirar o que disse Piglia “ [...] Escanden y escinden la experiencia. Pero al mismo tiempo, en nuestra convicción más íntima, todo continúa [...]” continua em outro relato, em outro sentido, na saída de outra porta que não foi apresentada, abaixo das capas da cebola, ou quem sabe rumo ao que para o Gordo era a realidade: o nada. Entretanto o nada transmutado em todas as chances de experiências que a escritura insiste em registrar em um arremedo de realidade como parte da imaginação.

A realidade/imaginação coloca-se lado a lado na narrativa. A descrição do lugar da morte, em sua primeira instancia , surge como parte de mais um relato na voz do Gordo de um homem que sonhou o lugar de sua morte. Com uma variante preponderante, o narrador assinala que contra seu costume conta de ímpeto todo relato sem nenhuma digressão. O relato envolvia quatro pontos principais: a) o medo de encontrar-se com o lugar real da morte, b) contou a vários amigos, c) os amigos não deram importância, pois se tratava de sonho e d) o homem se dá conta que o lugar era seu próprio quarto. Por outro lado a morte do homem do relato não aparece, termina simplesmente com a consciência do local por parte do personagem. O motivo me parece claro, a partir desse ponto a imaginação converte-se em realidade, como uma previsão, todos os espectadores se dão conta no momento em que passa

a uma descrição “prolixa” do ambiente, por ter sua fundamentação na realidade. Visto que o próprio narrador assinala : “[...] lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos[...]”, no entanto o protagonista está morto , diferente de seu relato no qual o homem se encerra em seu quarto e percebe ser o local sonhado. A realidade surge implacável visto não ser possível escapar ou fugir da realidade, outro ponto marcante da escritura robastiana, , confirmando a posição de Roa Bastos de compromisso com uma literatura que chama de ausente mas inscrita em uma história real e particular e garante:

[...] Hacer que la realidad de los deseos y de las obsesiones sociales e individuales [...] una forma de realizar el conocimiento de lo incierto a través de las mutaciones y transformaciones de los múltiples aspectos de la realidad [...] la más módica necesidad de intuir los propios enigmas en esa dimensión donde se juntan la subjetividad individual y las energías de la vida[...] Como escritor no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad [...](BASTOS 1986, p.129)

1.3 Visualizando a Cebola

Como vimos em *Contar un cuento* a cebola é a representação perfeita para os modos robastianos. Algumas características de Roa Bastos são recorrentes em seus contos. Suas capas representam as narrativas independentes, todavia interligadas por um fio condutor , ou segundo Quiroga o *leitmotiv*, que pode ser o argumento da narrativa .Em sua maioria estão sempre relacionado a condição do país que foi assolado por guerras como a Guerra da Tríplice Aliança ou a Guerra do Paraguai. O papel da escritura também está presente como forma de recuperar uma história não escrita, buscando o equilíbrio entre o escrito e a recuperação da oralidade, que, para Roa Bastos, é a fonte da realidade. Os personagens circulam pelas narrativas com seus nomes, suas lutas, carregam suas características por toda obra robastiana, como.Temos Cristóbal Jara que aparece em Hogar (conto) , *Hijo de Hombre*, *Contravida* , para citar somente três referências. São os mesmos em um outro contexto, isso nos remete à estruturação cíclica¹⁰, em intervalos; por exemplo dentro de uma coleção de relatos; ou a partir deles são transferidos para uma novela. .

¹⁰Considerando essa estruturação em relação a toda obra de Roa Bastos , visto não ser possível considerar isoladamente suas narrativas por serem parte integrante do todo.

Os micros relatos cumprem uma função importante dentro da própria narrativa, algumas vezes servem de pano de fundo; ou a um encadeamento que permite a fusão em um todo expressivo, da mesma forma que o argumento e os personagens, são partes combinatórias para outras narrativas. O que fortalece a interligação da obra como um todo nos levando-nos ao que se chamará a “poética das variações”.

O aroma próprio da cebola nos ajuda a perceber pontos importantes. A dureza da realidade produz o lacrimejar de uma forma completamente diferente, por que é adornado com um fazer poético, não só recupera a cosmogonia guarani como também suaviza a dura realidade. Dentro e entre as capas da cebola surge um espaço, preenchido inúmeras vezes pelo silêncio que toma basicamente três funções: o de significação; de tensão/intensidade e como linguagem. Abrindo as portas da imaginação que produz e reproduz a realidade.

Os finais também são relevantes, ou melhor, fundamentais. Não são finais espetaculares e ponto final, compreendemos tudo e acabou como se aquele universo ficasse encerrado em si mesmo. São finais surpreendentes sim, entretanto abertos para um sem fim de possibilidade, caso alguém leia um único relato ficará suspenso, com a sensação de ter mais caminhos a trilhar.

Desta aparente fragmentação, posso simplesmente afirmar que as narrativas breves de Roa Bastos são na verdade a grande parte submersa do iceberg, difícil de imaginar sua extensão. Ainda assim, é possível juntar pedaço a pedaço montando algumas partes, as quais fazem parte do grande espelho rompido, segundo o próprio Roa Bastos, seus fragmentos espalhados constituem partes fundantes e integrantes de um todo harmonioso, como as capas da cebola.

Esta estrutura “cebolesca” justifica-se no que Augusto Roa Bastos chamou de a “poética das variações”, que abrange não só suas narrativas breves, mas todo seu fazer literário. No entanto para compreendermos um pouco melhor. É imprescindível observarmos um pequeno histórico de seus livros de contos para pontuarmos a “poética das variações”.

1.4 O conto e a poética das variações

O primeiro livro de contos *El Trueno entre las hojas* publicado em 1953 foi constituído por 17 relatos inéditos¹¹, dezesseis anos depois em 1966 a segunda coletânea de relatos inéditos, titulado *El baldio* com onze relatos. Segundo Sellés no período 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 quatorze anos são apenas onze, os outros em cada publicação são uma coletânea de relatos já publicados anteriormente. Interessante notar que o último inédito, foi na verdade a primeira narrativa escrita por Augusto Roa Bastos na infância “*Lucha hasta el Alba*”¹²(1980). (SELLÉS,1993,p.17)

Desta forma compilamos trinta e nove narrativas breves no período de 1953 a 1980. Observa-se que nesse período essas narrativas não se tornaram estanques ou simples obras terminadas e ponto final. Muito ao contrário, converteram-se em peças fundamentais de um mosaico móvel, a cada montagem uma nova perspectiva, montou e desmontou em constante movimento parte/todo e todo/parte. Distintos textos ocupam novos espaços e tempos. Exemplos entre as narrativas “Racion de león” da obra *Moriencia* (1969) passa ser titulado “Función” em *Cuerpo Presente y otros relatos* (1972). Capítulos de *Hijo de Hombre*, Macário e Hogar aparecem como contos independentes em *Los pies sobre el agua* (1966) assim como *Kurupí*, 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 como “Kurupí” ao ser incorporado a *Hijo de Hombre* como observa Abkari:

“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

¹¹ Em nota de rodapé Sellés apresenta outras narrativas breves que não foram incluídas nas coleções e foram publicadas independentemente, entre essas contos infantis.(SELLÉS,1993,P.17)

¹² Escrito ao treze anos, segundo o próprio autor, evidencia o princípio do que seria a obra roabastiana, os temas, a estrutura. Jorge Ruffinelli considera “[...]no se restringe a ser un antecedente de su gran novela, es el germen de ella [...] o al menos un indicador significativo de todo el proceso[...].” (RUFFINELLI SOSNOVSKI,1986,P.148)

la autoridad policial en Itapé.. Roa Bastos lo acomodó perfectamente a la evolución de los sucesos de la novela [Hijo de Hombre]”. (ABKARI,2006)

A esse procedimento que permite um texto ser um, e ao mesmo tempo muitos em relação a sua produção e inclusive a sua recepção, é batizado por Roa Bastos como a “poética das variações”; na verdade é um gesto que aparece desde “Lucha hasta el Alba” em que o jovem escritor transforma o relato bíblico, entretanto só aparece teorizada em “Nota del autor”na segunda versão “revisada e atualizada” de *Hijo de hombre*, em sua tradução ao francês em 1982 e em espanhol em 1983.

Os estudos sobre a poética das variações realizados centram-se especialmente em *Hijo de Hombre*, mas como assinalado anteriormente as narrativas roabastianas sejam as novelas ou relatos, estão em constante inter-relação, não observo impedimento em analisar a poética das variações aplicada a suas narrativas breves. Principalmente a romance *Contravida* nos remete a inúmeras narrativas breves, fornecendo vários dados com respeito a essa estratégia. Como um diário *Contravida* registra seu exercício escritural ao largo de trinta e cinco anos, seu início se deu antes mesmo de *Yo el Supremo*, em meados do ano 1960, e só foi publicado em 1995. Apresenta-se como uma coleta de parte de sua biografia e de suas narrativas breves.

Ao pensar no texto e seu processo de tessitura como meio de perpetuar um momento verossímil, reduzimos esta ação a um simples registro, mesmo que inédito. A obra roabastiana nega esse princípio, a escritura do texto assim como a leitura convertem-se em exercício rumo ao infinito. A escritura é imortal, não em sentido de imobilidade ou imutabilidade, e sim de vivacidade. O texto roabastiano nasce e renasce, não na mão de um demiurgo que define um princípio, meio e um *gran finale* e sim de um “compilador” como diria o próprio Roa Bastos, ao investigar e estruturar inúmeras possibilidades frente a um mesmo olhar. Desta maneira, está na contra mão de Julio Cortázar ao afirmar em uma entrevista, ter um conceito muito severo com respeito ao conto, o trata como uma esfera, para Cortázar é quase matemático ou melhor é químico visto que nem sequer uma “molécula” pode estar fora de seus limites fixos(BERMEJO, 1978, p.29). Há um resultado tanto no leitor como no escritor, uma extenuação que se dá desde a primeira frase, para que um conto seja exemplar para Cortázar, como se o todo (esfera) proporcionasse todas as vias para tal experiência escritural e de leitura, assim Cortázar define:

[...] el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación.(CORTÁZAR)¹³

Observamos assim que a narrativa breve de Cortázar se converte em um universo próprio, tudo se dá dentro da esfera que se encerra em si mesma, enquanto Roa Bastos com a “poética das variações” constrói uma narrativa breve aberta quanto aos rumos possíveis a tomar, seus personagens aparecem e reaparecem em narrativas diferentes, mas com a mesma força de outro relato, em um ambiente, às vezes, distinto propiciando uma variedade de impressões e sensações. Como exemplo temos a personagem¹⁴ Gretchen que aparece em três relatos diferentes: *El trueno entre las hojas*, *Juegos Nocturnos* e *Los Carpincheros* além da novela *Contravida* (1995). Herzenhorn confirma esta variação ao sublinhar que há “uma semelhança de personagens, cenários e procedimentos estilísticos” em uma construção que propicia a abertura na estrutura e estratégias das narrativas.(MARCH, HERZENHORN, 1991,p.183).

Ao teorizar sua prática Roa Bastos evidencia a profundidade que sua poética alcança, uma busca incessante de liberdade para o ser escritor e leitor, em um mundo em que os seres também estão em constantes movimentos, trilhando caminhos que se fazem distintos a cada nova experiência. Essas razões solidificam para Roa Bastos a poética da variação e claramente define:

“Corregir y variar un texto ya publicado me pareció una aventura estimulante. Un texto – me dije pensando en los grandes ejemplos de esta practica transgresiva – no cristalizada de una vez para siempre ni vejeta con el sueño de las plantas. Un texto si es vivo, vive y se modifica. Lo varia y reinventa el lector en cada lectura. Si hay creación esta es su ética. También el autor – como lector- puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones. Esto hace posible la aventura de las metamorfosis de los libros éditos e inéditos en busca de su identidad exactamente como le hace el hombre a lo largo de su vida; ese misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma. Pero la forma nos es sino el fondo que remonta a la superficie, decía Víctor Hugo. Y eso sucede a veces – casi siempre – muy lentamente.” (BASTO, EZQUERROS, 1992, p.81,82)

¹³ CORTÁZAR, Julio. Del cuento breve y sus alrededores em <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>

¹⁴ Outro exemplo de personagem é o Gordo que trataremos em detalhes quando consideramos Contar un cuento, no entanto Milagros Esquerro salienta ser um personagem recorrente em torno de quinze relatos inéditos, considerados perdidos por Roa Bastos.

Analisando por esse prisma, assim como seus romances, os contos robastianos nunca podem ser consideradas como finalizadas em si mesmo, estas permitem uma “variação” constante, apliquemos aos temas descritos detalhadamente por Carmen Luna Sellés . Posso afirmar que há temas que são recorrentes em suas narrativas. Como a violência, que aparece desde o primeiro livro *El trueno entre las hojas* e permeia grande parte de suas narrativas, no entanto aparecem estratificada em vários níveis : violência física (“*Regreso*”), social (“*Esos rostros oscuros*”), sexual (“*La tumba viva*”), poder (“*El viejo señor Obispo*”), psicológica (“*Mano cruel*”), bélica (“*La excavación*”). Cada um remetendo a uma nova perspectiva extremamente ligada a “esse misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma” que permite substancializar segundo Roa Bastos , a realidade do homem, da sociedade e da história. Da mesma maneira se dá aos demais temas: a verdade relativa , o mundo subjetivo, a realidade humana, a dualidade , o exílio em todas as suas possibilidades e nuances. (SELLÉS,1991, p.83-90).

Diante desse posicionamento no qual o autor é autorizado a corrigir e modificar um texto em sua perspectiva, personagens e tema, é possível considerar que o texto passa por um processo de vivificação.O que muitas vezes é considerado concluído e invariavelmente não modificável, como uma propriedade(texto) particular passa a ter autonomia diante do próprio escritor assim como do leitor.Cada um que por ali se dispusesse a fazer uma incursão como um locatário (leitor) estaria preso aos ditames e regras impostas e seus direitos são limitados.Com a “poética da variações” uma nova dimensão é alcançada permitindo não só ao antigo “proprietário” (autor) como a seu “locatário” (leitor) uma nova interação, todos que passam por esse texto são movidos a percorrer novas trilhas a cada investida, o que o torna universal por conta de sua abrangência e profundidade.

Cortázar por outro lado considera que seu texto tem vida própria sem a influência de um “demiurgo” , em que o narrador tece as considerações e os personagens são como marionetes as mãos desse narrador, para ele são seres autônomos e o leitor sente essa autonomia, por isso conclui:

“sabendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con

la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra".(CORTÁZAR, 1969)

Cortázar anseia uma liberdade dentro do mundo ficcional pensando em seus personagens como independentes. Enquanto em Roa Bastos temos essa independência lançada em todas as esferas desde a composição por parte do autor como do leitor, propiciando a cada leitura uma nova visão , com base nesse princípio de independência, percebo um marco, uma grande inovação no contexto da narrativa hispano americana, agregado a um posicionamento forte frente a suas origens, realmente converte sua escritura em um ato transgressivo pois abre portas não só para si mesmo como autor, como para todos que se embrenham por sua obra.

CAPÍTULO II

2.1 O Texto para Augusto Roa Bastos

A cebola constituída de suas capas tem sua composição única; que a distingue entre outros vegetais por seu forte odor e sabor picante também carrega a função de condimentar os alimentos. Por conseguinte o texto roabastiano apresenta , assim como a cebola, particularidades que o difere entre os autores, não só de seu tempo como posterior a ele. Os recursos que “condimentam” seus textos se não únicos, são utilizados de forma a realçar sua proposta textual. Para Eric Courthès os textos roabastianos englobam inúmeros recursos¹⁵, entretanto de modo ímpar os utiliza. Assim sendo, há uma exigência de um novo sentido que transcende as fronteiras textuais de forma indeterminável; e as múltiplas possibilidades de leitura oferecidas não só ao leitor como ao autor que engendra sua obra. (COURTHÉS, 2006, p.10) Em verdade a obra roabastiana ultrapassa os limites do infinito, em relação aos personagens, temas, ambiente enfim, seu ofício escritural se mostra transfinito, chegando ao ponto de criar uma forma particular para escrever como já vimos anteriormente: a “poética das variações”.O autor toma as rédeas de uma ação contínua, levada a últimas conseqüências alcançando uma reflexão madura, que se converte em exercício teórico, refletido no decorrer de sua obra. Inequívoca reflexão, por se tratar de um processo consciente.

A poética das variações, por sua vez, envolve todo o projeto literário roabastiano; as discussões se centram mais especificamente em torno de suas obras mestras, mas acredito, as narrativas breves são as partes que dão sustentação a essa nova retórica, afirmo pelo fato que desde seu primeiro relato “*Lucha hasta el Alba*” a poética da variação já se faz presente ao subverter ,de certa forma , o texto bíblico e expandir o contexto incluindo a autobiografia, mesclando a mitologia indígena e sua imaginação infantil influenciada por sua mãe com isso inicia a prática de seu novo recurso, aprimorado no decorrer do tempo .O próprio Roa Bastos admite que esse texto foi um antecedente de Yo el Supremo, como afirma Ruffinelli, o que se torna uma prática com grande parte de suas narrativas breves. (RUFFINELLI, 1986, p. 147).

¹⁵ Courthès em “Lo Transtextual em Roa Bastos”, um ensaio, trata as relações textuais com base em Gérard Genette e são as cinco categorias transtextuais mencionadas : intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade

Por essa razão o texto para Roa Bastos , é possível concluir, que não é só vivo, mas também possui a capacidade de se refazer, renascer de si mesmo, a descrição feita do Gordo de “*Contar un cuento*” permite essa afirmação , visto que nunca se sabia quando concluía um conto e começava outro, tirando-o do anterior como se estivesse descascando a cebola, como autor não despreza o já escrito, mas o transforma devido a vivacidade que o texto apresenta.(BASTOS, 1991, p.14) Assim define sua poética das variações :

“Esta ‘poética de las variaciones’, una de mis invenciones retóricas, tiene su justificativa en el hecho, no comprobado, de que lo absolutamente original seria ilegible e incomprensible. 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 manera. La justificación es débil, lo reconozco; pero aún así, la poética de las variaciones se sostiene desde el ángulo del sujeto-autor que trabaja en el universo no infinito pero sí transfinito de los significados y los signos.”(BASTOS , 2006, p.10,11)

Essa definição acrescenta um novo olhar sobre o texto, e cria um embate ao que Barthes chama de “concepção clássica, institucional e corrente sobre o texto”, pois para essa o “texto é o nome da obra, como algo habitado por um e um só sentido, um sentido verdadeiro, um sentido definitivo; ele é o “instrumento” que define autoritariamente as regras de uma leitura eterna”, a verdade está aqui aprisionada ao texto, o dito e visto são fixos, imutáveis em suma finitos. Nada mais contrário a proposta roabastiana, o variar e reinventar, o dito de outra maneira, converte-se em exigência para o novo, assim poderá a seguir ter sua característica transubstanciada em um entrecruzar não só do autor como do leitor que também não mais está preso a “verdade” do texto. Por esse caminho se acerca a Barthes quando este define algumas características do texto:

“O texto não deve entender-se como um objeto computável. [...] O texto é plural. Isto não quer apenas dizer que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irredutível. O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; [...] uma explosão, de uma disseminação [...] (BARTHES, 1984, p.56-58)

Quando Barthes afirma a impossibilidade de computar o texto nos leva a etimologia da palavra texto que se refere a tecido, entretanto no sentido de suas tramas, e não em sua totalidade. Há um entrecruzar de formas não computável, visto que a próxima sempre

é uma nova tessitura, ainda que com o mesmo fio. Ou como diz Barthes, o texto se encontra “na trama dos códigos, das fórmulas, dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz” fundamentando a proposição robastiana do “dito de outra maneira, de uma maneira de dizer que se diz pela maneira” na qual o autor reinventa e leitor elege sua “trilha”. Por essa razão a pluralidade destacada por Barthes, não assentada simplesmente na coexistência de sentidos e sim numa passagem ou travessia, permitir fundamentar o que Roa Bastos chama de reinventar e variar o já dito. A travessia se dá para novos ângulos e com isso se dissemina produzindo um espaço aberto para o que vimos anteriormente na definição robastiana do “transfinito dos significados”. (BARTHES, 2004, p.277)

Augusto Roa Bastos quando elege as narrativas breves, em certos casos, converte-as em “sementes” que trazem em si particularidades, mas que permitem a reinvenção. Nascem em um ambiente e com um propósito, mas possuem uma vibração que propiciam um novo brotar por assim dizer, sem deixar suas características originais. Tal processo se multiplica em si mesmo, Courthès argumenta que existe uma desconstrução/reconstrução como se o texto estivesse em constante demolição, a cada reconstrução um novo material, um novo compartimento excluindo outros, com novos materiais reinventa um mesmo projeto. (COURTHÈS, 2006, p.26) Esse posicionamento de Courthès pode ser referendado pela afirmação de Barthes acerca do texto, ao dizer que este tem a função de “redistribuir a língua”, entretanto é necessário para dita desconstrução-reconstrução:

“[...] permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele [...] outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis [...] todo texto é um tecido novo de citações passadas. Passam para o texto, redistribuídos nele, trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto e em torno dele.” (BARTHES 2004, p. 275, 276)

Ao observar *Contravida*, encontramos essa descrição feita por Barthes, percebemos as formas usadas, os retalhos de textos reconhecíveis e de fato trata-se de um novo texto. Como exemplo temos cerca de dez relatos enxertados em *Contravida* (“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 “tecidas” de forma a criar um texto inteiramente novo e que nos lança a uma nova instância, dando sentido a certas partes ou mesmo esclarecendo o que aparentemente estava obscuro. Não há intenção

de dissimulação, existe a assunção desses digamos agregar partes, como no seguinte excerto de Contravida:

“Margaret Plexines, la Gretchen del relato Carpincheros, era hija de uno de estos extranjeros escapados de la derrota. Gretchen huyo con los hombres del río. Su historia se perdió en los rios del Alto Paraná. Su leyenda quedo viva en la memoria de la gente de Iturbe.”(BASTOS, 1995, p.75)

O narrador ao fazer menção direta do relato “Carpincheros”, resgata todo o ambiente, o argumento, os personagens, os conflitos do relato. Como se autenticasse o novo texto dentro de um universo pré existente e verossímil ; com essa atitude força uma mudança de lugar tanto do autor que não mais é demiurgo, como do próprio texto que deixa de ser estanque e imutável.

Esta prática demonstra a dinâmica de sua obra, a viga em que está assentada, parte indelével de um “projeto literário”, cujo objetivo não está simplesmente em refazer, mas fundamentar um portal para uma incursão sem limites, em que o homem se faz personagem insatisfeito, e busca incessantemente uma verdade absoluta, que aquiete suas insatisfações, por isso o Gordo de *Contar un cuento* retruca: “¿Como?... Claro, eso que la gente satifecha llama la verdad de las cosas. ¡Ahí los quiero ver! ¿Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay de saber? ¿Y qué es lo que al final le queda al que más sabe?” (BASTOS, 1991, p.11). Tal afirmação reitera o princípio robastianiano de transfinito, transcender não só os significados como o texto. Compreendo assim que os textos robastianos estão além de uma estética, corrente ou verdade, devido ao fato de não só o de compor um retrato, de sua realidade paraguaia ,mas sim o homem que em si mesmo já constitui um universo transfinito. Carmen Luna Sellés afirma que :

[...] hay en Roa no solo un deseo de ser autor de ficciones esteticamente bellas sino, y sobre todo, de transmitir a través de ellas su compromiso con la realidad paraguaya y con el hombre en general... plasma(r) el compromiso ético con su pueblo se universaliza al presentar una realidad humana más compleja (SELLÉS, 1991, p. 84; 87).

Esse compromisso evidentemente evoca uma nova postura com respeito à posição do autor.

2.2 O Autor

“El público crea su propio libro sin necesidad de autores. (BASTOS, 1995, p. 86)

O narrador roabastiano de *Contravida* (1995) assume seu papel: evidenciar 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, o Autor- Deus que determina os limites e fronteiras de um texto e suas significações, para assumir um papel extrínseco a de um determinismo autoral. Afirma não escrever para um público determinado, mas 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 imaginação se encarrega de transformá-lo, diria que seria um processo que se assemelha ao que acontece com as plantas quando são enxertadas, carregam propriedades de duas partes e ainda assim converte-se em uma terceira única e nova. (BARTHES, 1984, p.52)

Barthes deu relevância à morte do autor, que evidentemente já havia lançado suas raízes em Mallarmé, que via a linguagem como quem fala, não como propriedade do autor, acaba suprimindo o autor a favor da escrita, enquanto a linguística também colabora com a morte do autor, pois a enunciação funciona por si mesma sem a necessidade imprescindível de um autor, esse converte-se simplesmente naquele que escreve, 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, diria o pai tirânico, visto ser ele aquele que estabelece caminhos e impõe limites não permitindo um desviar, e fica 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 se daria e quem seria seu alvo, quando diz:

“El robo es lo mejor que le puede pasar a la palabra escrita porque siempre está abierta para que todos la usen a su talento. 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)

Observamos nessa nota uma posição completamente avessa ao que Barthes dirige sua crítica: o reino do autor. Em que “é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu [...]”. (BARTHES, 1984, p.53) A produtividade nesse momento diz respeito unicamente ao ato autoral de produzir e deslindar todos os nós cujo texto possa apresentar. A estrutura robastiana 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. O princípio é claro, o texto é universal por que se encontra na palavra e esta não permite um aprisionamento: é livre. Pode 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 por que esse fecha a escrita dando-lhe um significado derradeiro, enquanto a escrita moderna segundo Barthes, não há nada que decifrar e sim deslindar. O decifrar denota uma tarefa árdua, pois é preciso descobrir o que está cifrado, escondido ou mesmo ininteligível, enquanto o deslindar se refere a uma ação que causa o prazer da descoberta, da surpresa, do imprevisível e o próprio texto, ou espaço da escrita está o tempo todo fazendo sentido e recriando sentidos. (BARTHES, 1985, p.52) Devido a essa nova perspectiva em que o determinismo do autor não mais aprisiona a palavra a uma escrita cerrada Barthes 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, saídas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 1985, 52)

Nesse espaço da escritura o que se cria são possibilidades, e segundo Francisco Umbral, se encontra na linguagem, no idioma, na palavra mesma e partir desta os cheiros, as cores, as sensações, 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. (UMBRAL, 1977, p.21) Dessa forma cria um entretexido, ou como Angel Rama afirma que o “escritor (es) un productor que trabaja com las obras de innumerables hombres. Un compilador hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad 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 que permitem pontuar um instante que qualquer um que passe possa se apropriar e torná-lo novo. (BARTHES, 1984, p.50)

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 semente brotasse, e sua fonte sem dúvida é o que ele chama de o “o texto ausente” o qual tem sua fonte primeira na oralidade e propicia a consulta a um “imenso dicionário”, segundo Barthes, “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, é 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”¹⁶ segundo Barthes, 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 crescerá. Ou como diz o narrador de *Contravida*, que não escrevia para posteridade por que 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. (BASTOS, 1995, p. 86)

Por essa razão transcrevo uma conclusão de Sabas Martín com respeito a *Yo, el Supremo* e a atuação roabastiana como romancista, mas que evidentemente se aplica a toda sua escritura e “autoria”, confirmando minha proposição com respeito ao posicionamento inovador de Roa Bastos e seu lugar com 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 sabemos que a obra roabastiana foi forjada por um:

“[...] 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

¹⁶ O narrador personagem de *Contravida* faz uma interessante descrição dessa concomitância de nascimentos entre autor e texto, quando diz: “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.” (BASTOS, 1995, p.86)

vivencias, toda literatura anterior¹⁷ 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 Apud ENTERLAGO,1991,p.134)

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

2.3 O Leitor

A obra de Augusto Roa Bastos proporciona ao leitor um turbilhão de possibilidades, sensações, estranhamentos, imagens. Quem o lê não consegue ficar sem “levantar a cabeça”, não por ser desinteressante, mas sim por um “afluxo de ideias, excitações, de associações” (BARTHES, 1984, p. 27). Como louco o leitor busca no horizonte de suas perspectivas, instigado por sensações e imagens vividas, para chegar a um nível de linguagem que encontre seu destino, o qual se encontra incrustado no próprio texto. Tal possibilidade só se concretiza de acordo com a forma em que o leitor desenvolve seu ato, ao encarar o texto como um poço de significados. Assim sendo, cria-se a exigência de uma postura libertadora em relação a guia fronteira que pode ser estabelecida pelo autor. Entretanto tal submissão é caracterizadora do leitor que Julio Cortázar chamou: “leitor passivo”¹⁸, aquele cuja atitude seja de simples acolhimento do que está na superfície do texto, como descreve Manuel Campirano :

¹⁷ Como já observamos anteriormente, para Roa Bastos essa “literatura anterior” seus fundamentos se encontram em um “texto ausente”, ou seja toda uma cultura oral.

¹⁸ A questão é muito importante , mas não há como evitar de salientar a infeliz denominação para leitor passivo dada por Cortázar , pois ficou muito mais difundido a expressão “lector hembra”, mas como o próprio autor admite: passivo seria mais adequado. Como cita Andrés Amorós em introdução a Rayuela :“Por cierto, utilizo pronto Cortázar una fórmula, "lector hembra", que se hizo popular. Varias veces ha pedido disculpas: "me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner "lector pasivo" y no "lector hembra", porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho. Quede constancia para tranquilidad de feministas.”

“[...]son lectores pasivos, acostumbrados a una lectura fácil y transparente de los textos, una lectura interpretada o descifrada totalmente por el autor. El “lector-hembra”(pasivo) es un lector que no va más allá del sentido inmediato de lo comunicado, que no hace preguntas ni produce respuestas sobre lo leído, que le bastan las superficialidades de la obra escrita.(CAMPIRANO, 2007)

Tal leitor está acomodado, dependente das ideias e manifestações do autor, que impede a expansão do texto por que sem questionar, inquirir ou ainda acrescentar, não é possível que o leitor entre pelas portas e janelas que o autor pode ter deixado, abertas ou fechadas. A ideia de cumplicidade, também de Cortázar em contraposição ao leitor passivo, contribui para a criação de outro tipo de leitor. Esse se faz cúmplice no caminho da criação, posto que a leitura acabe com o tempo e o transfira até ao momento do autor que não tem o desejo de ensinar nada e sim compartilhar. Não posso deixar de citar como Morelli (personagem cortáziano) encara o leitor em sua “Nota pedantíssima” de *Rayuela* (2005), nos exemplifica sobremaneira como ocorre à cumplicidade entre autor e leitor:

“[...] hacer del lector un cómplice, un camarada de camino [...] copártcipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista [...] no engaña al lector, no lo monta a caballo sobre cualquier emoción o cualquier intención, sino que le da algo así como una arcilla significativa, un comienzo de modelado, con huellas de algo que quizás sea colectivo, humano y no individual. Mejor, le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) u quizá no encontrara (de ahí el compadecimiento). Lo que el autor [...] haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice.” (CORTÁZAR, 2005, p.507)

Acrescento a essa citação um ponto a mais, o leitor além de ser cúmplice por partilhar da criação como em sua construção, passa também a participar por acrescentar suas vivências, ou ainda resgatando algo que o próprio autor cria com sua “argila”, mas o leitor com sua experiência modela de acordo com o que consegue sacar desse material, não fica imóvel ante o que lê. Deixa de ser passivo. Em sua atividade busca encontrar um previsto ou até mesmo o imprevisto, devido a um sem fim de possibilidades de combinações entre o proposto pelo autor e atividade do leitor.

Além de cúmplice o leitor se faz novo, ao ler as narrativas breves roabastianas, pelas infundáveis possibilidades apresentadas que o instiga a ir mais além. Por exemplo, o leitor caminha junto a Jacó (personagem de *Lucha hasta el Alba*,) com o vidro de vaga-lumes

para desfrutar o sabor da escritura de seus pensamentos, luta e mata o desconhecido, descobre ser seu pai e morre junto a ele, há interatividade entre os caminhos apresentados, na verdade um prazer em desvendar, palavra por palavra, um mundo de possibilidades uma narrativa com personalidade, ou melhor, como defende Barthes ao destacar que o texto possui um “ brio[...], seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura[...] através do qual tenta transbordar[...] são[...] portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas” (BARTHES, 1996, p. 21). O leitor está para abrir estas portas, enquanto outras até podem permanecer encerradas para alguns, no entanto não impede sua abertura para outros. Por essa razão Barthes assevera acerca de uma

“leitura ‘verdadeira’, uma leitura que assumisse a sua afirmação, seria uma leitura louca, não por inventar sentidos improváveis, não por ‘delirar’, mas por perceber a multiplicidade simultânea de sentidos, dos pontos de vistas, das estruturas, como um espaço desdobrado fora das leis que proscrevem a contradição.”(BARTHES, 1984, p.37)

Pelo fato de Roa Bastos ter instituído a poética das variações, como já observamos no capítulo anterior, a exigência desse leitor não só cúmplice como co-participativo nos leva a pensar: quais os efeitos prováveis de um casamento entre leitor e autor, que se tornam parceiros de um texto que não mais é estático, e sim pode ser até fragmentário proporcionando uma duplicidade nas vias da construção/desconstrução, sem nunca estar definitivamente acabado e sempre pronto a uma nova incursão? Para chegar a essa resposta se faz necessário deslindar as tramas da escritura, a eficácia ou não em contar o escrito e o ouvido, seus significados, o prazer da linguagem encerrada nos signos, o efeito que essa causa no leitor, e chegamos ao rumor.

2.4 O Rumor nas entranhas do texto

O rumor abre um campo inesgotável de possibilidades a serem pensadas com respeito aos efeitos prováveis da escritura robastiana em relação ao receptor. Tendo em conta Courthès ao parafrasear Eco afirma que se trata de uma obra aberta, as leituras são infinitas e

sempre renovadas, um metatexto se entrecruza construindo uma comunicação que marca uma obra múltipla e coletiva na escritura e em sua recepção (COURTHÈS, 2006, p. 43).

Para percebermos como o rumor se apresenta em um texto parto de sua primeira acepção, o burburinho, para ter uma pista. Posso imaginar como vai se avolumando, criando uma imagem de desordem e agitação, mas não conseguimos precisar exatamente qual a maior força a individual ou a coletiva.. Em contraposição a essa ideia que pressupõe multidão, temos os sussurros que ao “pé da orelha” são ditos, são confiados a alguém. A princípio é assim que podemos sentir ao ler os relatos de Augusto Roa Bastos. Multidão em um grande rumor e seus sussurros mais recônditos.

No entanto, para entender esse mecanismo é necessário percorrer outros caminhos. Ao observar as narrativas breves, a maestria da elaboração da representatividade da realidade em movimento constante, assim sendo o rumor está relacionado sempre ao movimento da linguagem devido seu caráter de irreversibilidade: “*A linguagem é irreversível, é essa a sua fatalidade*”, afirma Barthes, ainda que tenhamos que retificar o que foi dito, não existe a possibilidade de borrar ou apagar o já dito, o movimento será o mesmo, falar de novo. Contudo quando a linguagem se corporifica em texto em escrita, fica fadada ao “silêncio e à distinção dos signos” e muito significativas são as palavras de Barthes quando diz: “Não devemos olhar as coisas como elas são em si próprias, nem como as sabe aquele que [...] escreve, mas unicamente em relação ao que delas sabem aqueles que lêem [...]” (BARTHES, 1984, p. 135) O exercício da leitura reivindica uma autonomia, pela qual o indivíduo deverá desempenhar o papel de funcionamento para desvendar as manifestações do texto. Por esse motivo Barthes compara o sujeito a um motor de uma máquina que funciona bem; quando falha engasga. Da mesma maneira que a linguagem quando tem alguma disfunção. Dessa forma o interesse para minha investigação recai sobre a manifestação do rumor no texto e os meios pelos quais o leitor assimila, tendo em conta que este tem seu movimento nas entranhas do texto e se manifesta de varias formas como veremos mais à frente.

Visto que “o rumor implica uma comunidade de corpos (máquinas) : nos ruídos do prazer que ‘funciona’, nenhuma voz se eleva, conduz ou se desvia, nenhuma voz se constitui; o rumor é o próprio ruído da fruição plural [...]”, ou seja o movimento da linguagem se dá de forma a fazer circular a fruição, o prazer que o texto emana. Mesmo pensando que no ato da leitura tenhamos a preocupação em deslindar as tramas da escritura, a eficácia ou não em contar o escrito e o ouvido, de sentir prazer na linguagem encerrada nos signos o rumor

desperta por meio de seu ruído; se não todas, muitas das possibilidades que o texto traz em suas entranhas para que sejam captadas pelo leitor. Não que seja uma “maquinação do autor” ou que o autor abarque em si mesmo essas possibilidades, mas por oferecer algumas portas que serão utilizadas pelo leitor que naturalmente encaminharão a uma outra infinidade de significações, não cogitadas pelo autor. (BARTHES, 1984, p.76) Esse efeito é o que Barthes chama de “o frêmito do sentido”. Um tremor corporal. Mas por que me atenho a uma vibração? As narrativas breves de Augusto Roa Bastos carregam no seu âmago um sem par de “vibrações”. Por esse motivo volto a citar o narrador de *Contravida* que diz:

“Lo importante no son las palabras del relato sino el hecho que no está en las palabras del relato y que precisamente rechaza las palabras.” (ROA BASTOS, 1994, p.149)

Pois é justamente nesse ato não substanciado da palavra que habita o rumor, e nesse processo de repúdio, a meu ver pode ser também de apropriação, nascendo assim o estremecimento. Por esse motivo lanço minha atenção ainda ao argumento dado pelo “Gordo”, personagem de “Contar un cuento”, que também fundamenta um repúdio a palavra, ao expor com franqueza como as palavras aninhadas a boca, por se tratar de um ato irreversível como vimos anteriormente, se convertem em um laço e por consequência levam ao descrédito da palavra, quando afirma:

“Se habla demasiado. El mundo está envenenado por las palabras. Son la fuente de la mayor parte de nuestros actos fallidos, de nuestros reflejos, de nuestras frustraciones. La palabra es la gran trampa, la palabra vieja, la palabra usada.” (BASTOS, 1966, p. 12).

Diante dessa afirmação que a palavra pode ser o grande engano se cria o clima que encontramos o rumor a produzir o estremecimento além disso não é trabalho fácil, na verdade até certo ponto é doloroso, devido à exigência imposta pelo rumor advindo das duas vertentes, o oral e o escrito. Pensando em Roa Bastos como transculturador, fica evidente o esclarecimento de Sandro Ricardo Rosa ao contrapor a exigência de escritura, como parte da cultura dominante, juntamente ao processo criativo solidificado na tradição oral. Nesse enfrentamento a língua é fecundada e apresenta-se modificada, em seus limites e transculturada, ou seja, o discurso literário com bases tradicionais absorve a modernização como meio de transculturador, permitindo um reconhecimento mesmo que matizado, melhor dizendo o rumor se manifesta. Sem negar o confronto entre tais culturas, não há barreiras que

se tornem intransponíveis, a comunicação se realiza, com resultados surpreendentes produzindo uma “mistura explosiva”. (ROSA, 2000,p.102)

Esta por sua vez impõe um entrelaçamento com todas as esferas da “mistura explosiva”, mas Roa Bastos a domina com destreza. Não trata simplesmente de línguas, mas de culturas com todos seus matizes mais sutis, ao emudecimento da história oficial, a cosmogonia, ao posicionamento humano frente a um poder autoritário, ao dilema da guerra, da ausência, da fé. Quando o rumor toma maiores proporções sua “mistura” cria um novo homem, em um ambiente inesperado e cria uma identidade original. Desta maneira, o leitor passa por um processo que o força a percorrer um caminho que Barthes “[...] aprecia , num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório:corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar...” (BARTHES, 1996, p. 19). O texto roabastiano proporciona todas as sensações aqui descritas.

Com esse fazer narrativo, o texto roabastiano nos leva a perceber um cenário, quanto mais adentra em sua narrativa um quadro se forma, de maneira que ao final, o rumor permeia todas as imagens direcionando os elementos a interagir e avançar para outros horizontes. Novamente temos a voz do Gordo de “Contar un cuento”, a esclarecer, direcionar meu pensamento. Descascar uma cebola, um processo até certo ponto doloroso, o odor da cebola é sentido assim como o rumor, em sua essência é sentido e não ouvido, pela impossibilidade de demarcar exatamente de onde vem, entretanto trata-se de um movimento envolvente. É sabido os percalços da trajetória, mesmo assim, seguimos. Uma caminhada cegada pelo lacrimejar dos olhos, inevitável. Produz uma marca, ainda que imperceptível: o rumor. Ao final da cebola chego ao nada, no entanto os rastros do lacrimejar estão presentes como uma memória de trajeto. Por meio do imaginário , é o meio para Roa Bastos o rumor carrega as sutilezas dos sentidos que estão aguçados para capturar o mais sutil lampejo, “o frêmito” se faz inevitável até mesmo para aqueles, que insistem em uma realidade forjada, dissociada, criada sobre fundamentos porosos. Ao primeiro contato, voluntariamente ou não, passa-se a perceber a nudez da realidade. Mesmo que essa nudez faça “lacrimejar os olhos”, de maneira a evidenciar os detalhes, que observáveis na leitura desses relatos, são representativos de todo um conjunto.

Posso pensar que a realidade está onde já não existe? Sem dúvida pois o rumor é a sua marca. E ainda é possível imaginar? Augusto Roa Bastos explica:

“Como escritor que no puede trabajar la matéria de lo imaginário sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer um texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de um discurso oral informulado aún pero presente ya em los armónicos de la memória. Contemplar, em suma, ...ese tejido de signos no precisamente alfabéticos sino fônicos y hasta visuales que forman um texto imaginário.” (ROA BASTOS, 1986, p. 130).

Temos aí a definição para o rumor, como visto anteriormente se dá de modo a movimentar, a circular a fruição juntamente ao frêmito que o texto emana, sua fonte está calcada em uma outra leitura. A leitura de um texto ausente ou um texto não escrito aquele que perpassa a linguagem oral, assim fechamos o círculo com a irreversibilidade da linguagem que nos lança sempre à frente, a uma nova camada, a um novo falar, ainda que para corrigir, mas que sempre abre uma nova porta e uma nova possibilidade.

2.5 Duas possíveis vias do rumor

“Habría de encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que podamos nos comunicar por levísimos estremecimientos.” (ROA BASTOS, 1991, p. 12),

Por tratar-se das narrativas breves de Roa Bastos, apresenta um universo de rumores e sussurros transfinitos, que podem se expandir em diversas direções. Por essa razão, me limitarei a duas possíveis vias do rumor: o silêncio e a dualidade.

Para isso, sem dúvida, é necessário pensar por que e como o silêncio assim como a dualidade, possam ser considerados rumores do texto. Tendo em conta que como já vimos a “poética das variações” já denota uma abertura não só em um texto mas que transcende a outros textos, em outras obras, em outro tempo. Devido a isso me deparo com a profundidade e complexidade de em que lugar ou em vias o rumor pode ressoar, no texto mesmo, no leitor ou já iniciou sua atuação no autor? Que não mais ocupa a posição de demiurgo e passa a atuar de maneira a possibilitar meios que podem ser construídos pelo leitor. As duas vias que proponho observar a meu ver são as que mais colaboram para a formação de uma nova

linguagem. Por se tratar de um campo inesgotável , me detenho a meu recorte, visto que o rumor não se resume ao silêncio e a dualidade.

2.5.1 Primeira via: o silêncio

Início meu pensamento pela epígrafe anterior . O Gordo (de “Contar un Cuento”) em seus raciocínios acerca da linguagem, relatos e principalmente sobre a palavra que para ele é o grande laço de todas as dificuldades humanas, chega à conclusão, ainda que provisória , da necessidade de uma nova linguagem. Esta teria suas bases no silêncio, que produziria o estremecimento que nos faz recordar instantaneamente do frêmito referido por Barthes. Ou seja, a partir dele os sentidos seriam despertados, um simples piscar imperceptível poderia significar, segundo o Gordo, todos os cantos da Ilíada. Por que a Ilíada? Talvez não só por sua extensão, mas principalmente pelo fato da origem da Ilíada ter suas bases prováveis na tradição oral e com o tempo ter sido compilada em uma versão escrita. E em que lugar, se não na escritura, poderíamos encontrar essa possibilidade? Como bem descreve Gabriel Saad a posição do Gordo, ao dizer que as referências do texto se revelam como a escritura , ou melhor uma super escritura, para abarcar “todo Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes” , enquanto em suas conclusões reconhece: “¡Qué sé yo! No se sabe nada de nada . En esta carrera nadie tiene la precisa. Pongale la firma...”, por não ter certeza de nada a única possibilidade que lhe resta é valorizar o palpável ou melhor o visível, a assinatura , mais uma vez indo ao encontro da escritura como meio para alcançar a nova linguagem. (SAAD ,1991, p.148)

Recorro mais uma vez a *Contravida* para sedimentar a posição robastiana com respeito à escritura, o narrador-personagem conta como deveria ser o processo em que a escritura está inserida. Transcrevo: “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) Aqui temos um momento que podemos dialogar com duas questões: a expressão do rumor e a escritura como lugar da nova linguagem, ou seja, de onde emana o rumor. A fala, matéria primeira da oralidade, é irreversível. Dessa forma, a escritura vem atrelada a essa irreversibilidade, pois registra um momento que pode ser capturado e encarcerado na escritura. Para que essa irreversibilidade possa ser rompida , o rumor tem papel fundamental. Por intermédio dele o que a principio é considerado imutável, passa a ter matizes que podem ser expressões de novas visões, desta

forma o movimento da escritura no texto pode se dar por meio do rumor. Por sua vez encontramos seu lugar mais facilmente na nova linguagem, visto que as possibilidades de uma maior abertura de sentidos está aí. Mas em que lugar? “[...] debajo de las palabras [...]” (ROA BASTOS, 1995, P.149). Sim de baixo, entre por meio das palavras se vê, se ouve e se sente o rumor, o sentido que essas carregam e acredito que suas formas são inúmeras. Assim sendo o que mais me chamou a atenção é o fato de o silêncio ser a forma de linguagem escolhida pelo Gordo, depois disso percebi o mais interessante de tudo: o silêncio é um dos maiores porta-vozes do rumor. Por intermédio dele é possível perceber o trançado do rumor, diria que o silêncio pavimenta o caminho do rumor que pode se desdobrar de várias maneiras, uma delas a dualidade, a demonstrar seu “bom funcionamento”. De modo que precisamos entender o silêncio em sua abrangência e o porquê de ser uma forma de rumorejar, como diria Barthes.

“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 tênue, o confuso, o fremente são recebidos como os sinais de uma anulação sonora.” (BARTHES, 1984, p.75)

O que resta quando não há ruído, ou, quando “o tênue, o confuso, o fremente”, aparecem como uma anulação sonora? Naturalmente o silêncio. Mas, como diz Eni Puccinelli Orlandi (2007): “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.” Encontramos uma das formas, e o lugar do rumor. Seu significado não é simplesmente o não dito para significar, mas sim o próprio significante. Por sua vez possibilita a fruição desses significados. Como vimos anteriormente, o texto robastiano, por meio da poética das variações, não está preso a um só significado, mas aberto. O silêncio em si é o “lugar que permite à linguagem significar” a partir dele podemos abrir as páginas das significações, mesmo por que as palavras estão cheias de silêncio, e assim rumorejam, demonstrando sua funcionalidade.

Por essa razão, o foco não incidirá apenas na ausência de palavras, ao implícito ou ao não dito, que também podem denotar o silêncio, todavia com outros objetivos como, por exemplo: o implícito denota uma não assunção do dito, enquanto o não dito remete-se ao já dito, e o que, de fato, interessa à funcionalidade do rumor se encontra em sua fruição

plural. Por esse motivo, a importância de não olvidar que o silêncio que funda o significado, permitindo o movimento dos sentidos que encaminha-nos a pluralidade dos significados. (ORLANDI, 2007 p.65,66) Eni Orlandi define precisamente essa importante forma de silêncio:

“O silêncio de que falamos aqui não é ausência de sons ou palavras. Trata-se do silêncio fundador, ou fundante, principio de toda significação. [...] é a própria condição de produção de sentido. [...] não é o vazio, ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indicio 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.[...] Segundo J. de Bourbon Busset (1984), o silêncio não é ausência de palavras ; ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres.[...] (ORLANDI,2007, p.68)

Levando em conta essa citação posso concluir, se o silêncio “não é ausência de sons e palavras” ele é sons e palavras, se “não é vazio” é a própria completude, se não é “ausência” é presença, e evidentemente a presença não ocorre só nas palavras, mas em tudo que se encontre ou não significado plausíveis dependendo da percepção , como “as notas musicais, entre as linhas, entre os astros , entre os seres”. Ou seja o silêncio se movimenta em tudo que possa ter significância.

Para avistar nosso primeiro silêncio nos contos robastianos, utilizo novamente “Contar un cuento” como parâmetro, e paulatinamente, adentrar ao silêncio que nos permite perceber o rumorejar dos textos. O texto inicia com uma pergunta: “Quién me puede decir que eso no sea cierto?”. Está pergunta do contador de relatos , contém um elemento , “eso”, que para Milagros Ezquerros em “El cuento y los mitos: el gordo”o componente anafórico remete a um já dito, enquanto o artigo “El arbol de la letra y el carnaval de la escritura”, considera que “eso” faz referência a um *non dit* que criaria uma surpresa, entretanto me parece que esse componente está completo de silêncios significantes, pois a questão não está simplesmente em quem suscitou a pergunta que poderia ser válida ou não ,e em contraposição a uma outra coisa já dita e uma terceira ainda que não seria dita, mas estaria em relação a um já dito. Não sabemos quem ou a que se referia, mas esse silêncio incrustado na pergunta permite uma reflexão não só de quem levanta uma questão no silêncio, como do próprio Gordo que questiona, pois sua reação em seguida exhibe um estado de silêncio, descrito pelo narrador como segue:

“farfulló pausadamente, con su habitual tono entre sarcástico y circunspecto, adelantándose a una improbable objeción sobre lo que acababa de decir y que resultaba increíble aun contado por él.”(ROA BASTOS, 1991, p.11).

O “farfullar” denota algo dito de maneira confusa, um balbucio não compreensível, no entanto adianta um estado de silêncio para alguém que por ventura desejasse levantar alguma objeção, que naturalmente poderia fazer sentido. Paradoxalmente palavras que a princípio sem sentido instalam um silêncio, encaminham a um sentido existente, mas que deve ser mantido incompreensível. Temos o silêncio rumorejando, como o silêncio fundante, ou melhor, o silêncio fundador de significado e para isso é necessário estabelecer uma relação com o silêncio, como salienta Eni Orlandi:

“Assim [...] o sujeito estabelece necessariamente um laço com o silêncio; mesmo que essa relação não se estabeleça em um nível totalmente consciente. Para falar ,o sujeito tem necessidade de silêncio, um silêncio que é fundamento necessário ao sentido e que ele reinstaura falando.”(ORLANDI,2007,p.69)

Percebo que esse laço cria o ambiente para a significação, que pode ou não ser reinstalada, dependendo do sujeito que é livre para reinstaurar ou não sua significação por intermédio da fala. A prática do Gordo em seus saraus esclarece essa posição, como não estabelecia uma transição entre um conto e outro, o narrador descreve como ele sempre buscava um palpite, em seus longos impenetráveis silêncios. Os silêncios eram a fonte de seu prodigioso repertório, e a partir deles começava um novo relato, por que por meio de seu silêncio fundamentou os seus significados. Poderia ser novo ou mesmo um que nasceria a partir de outro, como que mesclando e nascendo com novo sentido, como assegura Santiago Kovadloff (1993) ao dizer que “se o silêncio expressa, nem sempre é igual, nem vale a mesma coisa”. Devido a isso o narrador compara o exercício de narrar do Gordo como o descascar a cebola camada por camada. Permito-me pensar por meio dessa metáfora, que o que há entre uma e outra camada da cebola seja o espaço do silêncio, pois resulta em lacrimejar, ou seja, produzir a cada uma um novo significado.

Com o desenrolar do conto temos uma parte bastante emblemática, que pode nos esclarecer um pouco mais acerca do silêncio como produtor de significância. Trata-se da relação amorosa do Gordo com a esposa de um governador, que culminou com a interrupção de sua carreira de pianista. A descrição do fato se dá por meio do narrador, mas a posição do Gordo é a do silêncio, diria como uma forma de negar a significação, ainda que o caso tenha tomado proporções ao ponto de chegar aos jornais , ainda que em tablóides, nada era

confirmado pois o Gordo permanecia em silêncio, mesmo depois de muitos anos quando alguém tocava no assunto seu interlocutor o descreve da seguinte maneira :

“Había pasado muchos años. El 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.”(BASTOS,1991, p.14)

Observo nessa descrição inúmeras palavras que, em seu conjunto, estão atravessadas pelo silêncio e carregadas de múltiplos sentidos “porque o silêncio é constitutivo”. O estar calado diante de uma interpelação, constitui um sentido múltiplo para o positivo e (ou) negativo e já denota um recorte na significação, e associado aos “olhos vermelhos e lacrimosos, com indisposição e sonolência” nos leva a reação de silenciar para não expor seus significados ou ainda, o sentido fica na pendência de ser dito.

A seguir os interlocutores encontram uma foto da possível senhora, e em um ato de silenciar o Gordo troca a foto por outra de revista pornográfica, em sua atitude silenciadora, por entre as palavras, significa mais do que as próprias palavras. Mais uma vez observamos o rumorejar do texto, seu funcionamento permitindo um lastro de significados, não esquecendo o termo de Barthes a “fruição plural”.

Encontramos outra forma de silêncio no exercício do Gordo, descrita pelo narrador como segue:

“Su repertorio era inagotable. Jamás repetía sus cuentos. Creo que los inventaba y olvidaba adrede. Nosotros traficábamos con su desmemoriada prodigalidad, 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.”(BASTOS, 1991, p.15)

Talvez seja a forma de silêncio mais complexa atribuída ao Gordo, visto que o silêncio fundador de sentidos e significados foi determinado, enquanto agora acredito que se trata de dois produtores de silêncio, um em contraposição ao outro. Posto que os ouvintes e me arrisco a dizer os leitores, diante do escamoteio do Gordo, se inserem em um exercício de dar significado ao silêncio alheio, de fato segundo o narrador é necessário imaginar e reinventar de acordo com o silêncio que ele apresentava , quando comia as frases ou quando falava, mas não de maneira inteligível. Construía um silêncio pelo qual demonstrava a

intenção em desviar o significado, tinha clareza de que suas falsas pistas e contraditórias alusões poderiam levar a um significado e não a outro, mesmo que usando de subterfúgios. Entretanto esse silêncio não forma significado, tampouco implica um significado, mas sim nega um em favor de outro, ou seja, trata-se da forma chamada por Eni Orlandi de 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 antiimplícito: 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.”(ORLANDI, 2007, p.73,74)

A política do silêncio pode parecer, a primeira vista, contraditória em relação aos princípios que tratamos até agora: a fruição plural, o rumor e a própria poética das variações que nos permite uma abertura de significados. No entanto a política do silêncio assegura um significado apagando outros, mas essa intenção em si já denota outras possibilidades, quando excluimos o não-dito estamos, querendo ou não, deixando um espaço que limita o dizer. Observemos mais um recorte em *Contravida* :

“¡Hubo momentos en que hubiera querido gritar a voz en cuello: “Mírenme...reconózcanme...soy yo...el único escapado del túnel...el solo y único sobreviviente de la matanza de la cárcel...””(ROA BASTOS, 1994, p.38)

Aqui o narrador-personagem, que estava disfarçado em seu amigo Pedro Alvarenga morto, se adequava a uma nova identidade camuflando a real. Quando assume a posição de silêncio, em não gritar a todos os ventos quem realmente era, nega, apaga sua identidade. Mas devido a isso sua real identidade não deixa de existir, outro significado por assim dizer, está ali. Orlandi salienta que a política do silêncio é claramente identificada nos casos da censura em épocas de repressão, se apaga um significado para reforçar outros, mas ainda dessa maneira “se há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar.” (ORLANDI, 2007, p.85)

Segundo Eni Orlandi o silêncio não fala e sim significa, pode ser dividido, em duas grandes áreas: o silêncio fundador que permite toda significação e a política do silêncio que impõe limite nas formas do dizer e não dizer que podem estar inseridos em todo dizer que sempre cala algum significado, e a censura. Por sua vez o silêncio não é ausência de palavras

e sim, a carga do silêncio. E por último, o silêncio não é o implícito (o não-dito) e sim o sentido apagado ou excluído. (ORLANDI, 2007, p.102)

Depois desse breve resumo das formas do silêncio é possível concluir que a proposição do Gordo não é disparatada:

“Habría de encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que podamos nos comunicar por levísimos estremecimientos, como los animales [...] por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar.[...] Un pestañeo[.] Un pliegue de labios [...] Los gestos más largos[...] el hambre, el odio, la indiferencia. El amor sería aún más simple: una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, desnudos de veras, por dentro y por fuera pero conservando todo su misterio...” (ROA BASTOS, 1991, p. 12),

Sim, existe uma linguagem do silêncio e que por meio da palavra escrita se manifesta (rumoreja), fazendo fluir os significados e sentidos em todos os âmbitos: a escritura, o entrelaçar de relatos, as necessidades básicas, o prazer, o amor e todas as necessidades humanas encontrariam seu lugar de fruição nessa nova linguagem tão belamente descrita por meio da figura do Gordo, que soube demonstrar como contar todas as venturas e desventuras possíveis aos seres com uma nova linguagem, a do silêncio.

2.5.2 Segunda via: a dualidade

Aproximamos-nos a outra forma de rumor, que considero como parte do que Barthes chama de utopia, ou seja, seria a música do sentido, segundo ele:

“[...] Ruidosa, confiada ao significante por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, a língua nem por isso abandonaria um horizonte do sentido: o sentido indiviso, impenetrável, inominável, seria posto ao longe como miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla[.] o sentido seria o ponto de fuga da fruição. [...] (o rumor) seria esse sentido que daria a ouvir [...]”(BARTHES, 1984, p.76)

A música do sentido é executada na escrita por meio desse movimento inaudito e quando posto ao longe como miragem ressoa por isso o exercício vocal converte-se em uma

paisagem dupla: o sentido e o próprio texto que é cunhado e se faz ouvir. Acredito que esse rumor que se ouve no texto robastiano, se encontra no que ele denominou de “texto ausente” que torna sua escritura singular e ao mesmo tempo universal. Do particular chega ao coletivo, quem o lê, não importa onde, ouve essa música do sentido a rumorejar, pois essa faz parte da oralidade que de uma forma ou de outra está presente em todos os níveis, não só da escritura como evidentemente desponta na leitura. A diferença está em quem consegue ouvir esse texto ausente, e transferi-lo para escritura permitindo soar e ressoar. Roa Bastos tinha clareza do que fazia, sabia ouvir esse rumor inscrito no texto ausente, devido a isso teoriza com objetividade

“Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado, aún pero presente ya en los armónicos de la memoria.[...] en la lengua de la cultura oral , es donde está inscrito, es de ella de donde emerge , ese texto primero que se lee y que se oye a la vez en sus elementos de significación [...] latente en la subjetividad individual de cada hablante, en su afectividad emocional impregnada por los sentimientos de la vida social.”(ROA BASTOS, 1986, P.130,131)

Fica evidente, o rumor se manifesta tendo em conta o texto ausente, a transposição do oral, ainda que surja de maneira informulada, ou por assim dizer uma bruma que toca aquele que se dispõe a ouvir, imprime na escritura o que é latente no leitor, despertando sentimentos e criando a fruição dos significados e naturalmente o frêmito da leitura se instala. Ao analisar “Kurupí” Alai Garcia Diniz demonstra em que universo nasce o texto ausente; que produz o rumor que ressoa de maneiras tão distintas e, como esse se manifesta :

“El universo pluriétnico y en diglosia del Paraguay emerge en la cuentística robastiana a través de un juego entre escritura y oralidad lúdica: la lengua de prestigio que es el castellano (en los mandatos y exigencias) y en forma de cántico sagrado; susurro; rumor y canto como lengua afectiva y familiar que toma cuerpo y voz: el guarani. En modo creciente del susurro, en voz alta y por el canto sagrado del rito sacrificial. La enunciación robastiana combina dicotomias indicando el rol cotidiano del relato como una instancia que se mueve dinámicamente”(DINIZ,2007)

Certamente nasce em um universo duplo, não só em oposição, mas na composição de duas línguas que se entrelaçam, pois uma delas, o guarani, segundo o próprio Roa Bastos, é mais audível que legível e se mostra em todas instancias desde o sagrado ao profano, do antiético ao ético, do privado ao público, do oral ao escrito, uma duplicidade sem fim ao que Roa Bastos para posicioná-las precisa utilizar dois processos para a composição de seus textos e são eles: a transfusão e a integração. (BASTOS apud GAZZOLO, 1991, p.323)

Quando pensamos em transfusão temos a ideia de transfundir algo líquido, aquoso. Ou seja, o que Roa Bastos transfunde flui no espaço e no tempo resgatando o que carrega a tradição oral, como bem diz esta fluidez se encontra na língua e na cultura oral, e são refletidas pela musicalidade da língua guarani ao traduzirem a natureza, a vida e o próprio mundo. De modo que a poesia também se instala por meio de sua riqueza semântica, enquanto por outro lado é integrada de maneira a incluí-la em um todo, ou seja, incorporá-la a um conjunto já instituído ao qual Alai Garcia Diniz, chama de língua de prestígio: o espanhol.

Detectamos assim que Roa Bastos realiza um processo inverso ao habitual, quando normalmente a língua nativa passa por um processo de ajustamento a língua de prestígio, Roa Bastos conscientemente caminha pela via contrária quando diz, segundo Carmen Luna Sélles: “[...] la necesidad de “colonizar” el castellano a partir de las estructuras lingüísticas y mentales del guaraní y su cosmovisión: “sedimentar el guaraní en el interior del castellano” como él mismo dirá, “proceso de resemantización muy complejo y muy lento” [...]. (SELLÉS, 2008) Ainda que tal processo seja lento e complexo, Roa Bastos logra êxito em sua empreitada por meio de seus contos, e sem dúvida toda sua obra, mesmo que seu “espírito” habite um “corpo” alheio toma vida e reverbera seu rumor em todos os cantos e em todos os tempos, rompendo barreiras, por lançar mão da oralidade como meio de mediar o diálogo; não, muito mais que diálogo se dá, visto que há um universo no gesto roabastiano, devido a isso recorro ao que Alai Garcia Diniz declara de forma inequívoca, o caminho que é pautada a trajetória, e as formas de produção que vale considerar:

“La mediación cultural funciona en la trayectoria de Roa Bastos como una línea mágica que mueve hasta hoy acciones y reacciones. El hecho de haber vivido desde la niñez en una zona de contato y en la edad adulta medio siglo en exilio transforma el escritor en extranjero de su propia lengua y su producción ficcional diaspórica escucha otros sonidos aparentemente inarticulados que trae el cántico constante de una alteridad. Así el uso abundante de la oralidad como recurso estético además de referendar el carácter narrativo del discurso, subvierte las fronteras de género para crear [...] una oralidade literaria como recurso típico de la función poética del

lenguaje. La oralidad que se rehace dialógicamente también interpone en el relato la función apelativa que se sobresa a la literaridad y tipifica el género dramático, aquí se sobrepone a menudo a la ficción. De ese modo es posible leer al experimentalismo robastiano como una parte de una poética transgenérica que combina el juego entre la oralidad, polifonia de voces y escritura [...]” (DINIZ,2007)

A capacidade robastiana está em perceber o imperceptível, desaguando em seu experimentalismo que incontáveis vezes utiliza da dualidade para mediar um mundo dividido. O rumor nasce em um, em outro, nos dois ou talvez em nenhum desses, em virtude dos inúmeros caminhos possíveis, e é perceptível a urgência em dar voz a uma inquietação, devido estar em meio a uma luta constante, como vimos acima, ser estrangeiro em seu próprio idioma, reivindica uma posição nada confortável. Resgatar e transpor a oralidade para deixar fluir, a dar voz a todas as oposições por meio de seu texto repleto de sons, imagens, metáforas que dão vida a natureza e a própria palavra, para num intento de transmitir exatamente o que se vê, ouve e sente e normalmente em um embate sem nunca perder de vista os seres que estão envolvidos em todas essas experiências, ainda que a escritura mude até certo ponto o que somente a oralidade pode expressar e, volto a recalcar que essa elaboração se dá ante as circunstâncias mais extremas, nos embates que, em grande parte, não se tem respostas ou meios. No entanto não há outro caminho, a escritura carrega o rumor que não cala de todas as contradições, desses homens da lua ou homens de cobre, devido a isso Carmen Luna Sélles aclara

“la oralidad es para él un factor decisivo, y trata de insertarla en su propia obra creativa, pues es para Roa un vínculo a través del cual puede recuperar la cosmovisión indígena, pero de la que no quedó una prueba palpable. Ese es su objetivo, aunque como él mismo señala es tan sólo un deseo, un acercamiento, pues la palabra escrita trunca, desvirtualiza el habla, la arranca de su solidaridad y homogeneidad; la erradica de su ser que es la pulsión del inconsciente colectivo”(SÉLLES,2008)

Evidentemente esse é um trabalho que atravessa toda a obra robastiana. Enquanto busca mediar para expor esses universos que gravitam entre a oralidade (com sua função poética) e a escritura que ultrapassa os gêneros, utilizam da mesma voz ainda que em momentos possam ser contraditórios, por estarem em origens diferentes, mas intimamente ligados por compartilharem o mesmo espaço, como podemos analisar de maneira detida mais um recorte de “Contar un cuento”:

“Obeso y enorme, desbordaba el sillón en que el peso de la carne y su invisible molicie. El mismo aire que se cernía sobre él parecía aplastarlo, defórmalo, hinchándolo e deshinchándolo desde adentro en la respiración. En el semblante apoplético la boca, que no había perdido del todo su bello dibujo, era lo único que resistía la devastación. Encerrados en la masa de tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro. La ronca y monótona voz servía sin embargo a uno y otro, por igual, sin favoritismo.” (BASTOS, 1991, p. 13)

Observo nessa parte o rumor ressoando quando a imagem de um homem imenso sendo que na verdade representa dois, possuiu uma única parte de seu corpo que não foi violentada pela obesidade, sua boca, ou o meio pelo qual a voz pode ser emitida e assim expressar todas as contradições possíveis a dois homens que estão interligados e ainda assim são opostos, pois estão todo tempo contradizendo-se, ignorando-se mesmo sendo criados juntos e chegando ao ponto de serem fundidos, me pergunto espanhol versus guarani? Oralidade versus escritura? Terra natal versus exílio? Sim a essas oposições e a muitas outras, a música do sentido, o rumorejar do texto que funciona bem está ecoando na voz do Gordo de maneira imparcial dando vez a cada uma das oposições, demonstrando assim que ao transpor a dualidade ao texto as oposições podem ser demonstradas e desta forma a uma equidade incontestável onde aparecem por exemplo, segundo Carmen Luna Sélles, em “Borrador de um informe” a verdade oficial e a ‘verdade’, “La Rebelión” a realidade dos acontecimentos e o desejo, “La tijera” um mundo decadente e o mundo de vitalidade dos jovens, “El baldío” um suposto assassinato e a salvação por um mesmo personagem, “Hermanos” ou “Encuentro com el traidor” com a luta entre irmãos e acrescento “Carpincheros” com o escravo e o homem livre, “La tumba viva” o grotesco e o sublime, “Nonato” vida e morte, e seguiríamos, mas é possível afirmar toda obra robastiana esta transpassada pelo rumor da dualidade para declarar as contradições de um mundo que nascem na oralidade e ecoam na escritura. (SELLÉS, 1993, p.27)

Desta maneira podemos observar que tanto o silêncio como a dualidade com suas propriedades, são realmente vias que dão acesso ao rumor do texto, percebe-se como o significado propicia a fruição que o leitor pode alcançar. Além do mais a escritura ainda que renegada em certos momentos, é o meio utilizado para transmitir os significados que dão voz ao rumor.

CAPÍTULO III

A partir de agora abordarei três contos representativos em relação às categorias referentes ao rumor, conforme vimos : o silêncio e a dualidade. Os contos robastianos por fazerem parte de uma obra inteiramente interligada, como vimos por meio da “ poética das variações”, presenteia-nos com inúmeros exemplos, por esse motivo me concentrarei em três contos que podem naturalmente ser substituídos por outros , mas em minha análise são os que mais tipificam minha discussão até o momento.Serão eles “La tumba viva”, publicado na obra *El trueno entre las hojas* (1953). Neste conto será mais destacada a dualidade como forma de rumor, entretanto com um matiz do grotesco, como meio de intensificação de certas características. “Nonato”, publicado na obra *Los pies sobre el agua* (1966), que se constitui de formas particulares para o silêncio como saída possível para a morte. Por último, “Borrador de un informe” em que o rumor surge pontuado pelo silêncio e pela dualidade concomitantemente.

3.1 LA TUMBA VIVA- O Rumor impregnado do grotesco

Roa Bastos estrutura o conto “ La tumba viva” *in medias res*, este recurso propicia a montagem ,por meio de analepses, de quadros que podemos imaginá-los como cenas fílmicas, sobrepostas de maneira que as imagens míticas da região se transformam em imagens grotescas,e com isso podemos perceber o rumor do texto que passa a representar a realidade, sob o jugo, não só do poder, mas também o domínio cultural. Entretanto o sofrimento, a dominação, ou seja, a realidade do homem, não só do paraguaio, mas do ser humano são descritos cruamente.

É possível usar alguns princípios delineados por Gilles Deleuze ao tratar as imagens mentais em *Cinema: a imagem movimento*(1983). Deleuze cita Pierce que institui uma nova espécie de imagem: o mental. Estas imagens favorecem “interpretações que remetem ao elemento do sentido; não afecções, e sim sentimentos intelectuais de relações” (DELEUZE,1983) e estas relações são instituídas já no primeiro parágrafo do conto em que

o narrador , em primeira pessoa, alerta o leitor sobre a necessidade de estabelecer “interpretações” para que, em seu ato de leitura, comece a “ouvir” o rumor do texto.

“Mucho después – no en el instante en que Fulvio Morel se había puesto intensamente pálido al mirar hacia arriba- comprendí que ciertas mutaciones del tiempo no son caprichosas.”(BASTOS, 2003, p.175)

Neste primeiro parágrafo, as relações travadas no conto são postas como desafio ao leitor. Porque as mutações deste tempo são marcas para o esclarecimento da tessitura dos fatos, que serão construídos de maneira a estabelecer um silêncio que guardará significados e revelará como o rumor se instaura, além da dualidade como expressão de opostos e também concorrentes. Um pássaro, cheio de significado, o “cardenal” tem um penacho vermelho (também faz parte do universo mítico da região) desencadeador do mistério, pois a partir dele o fio condutor da trama é encontrado. O pássaro pousa sobre um galho distinto: “... en esa ramita seca y blanca parecida a un hueso...”¹⁹. Assim o narrador assinala uma imagem estranha, pois um galho branco não é comum. Isto associado ao suspense feito pelo garoto que encontrou o indício, deixa o leitor em suspenso. Para o leitor desavisado pode passar despercebido o início da instauração, ou segundo Kayser a plasmação do grotesco, mas o rumor começa a dar seus sinais, pois o leitor começa a ser obrigado a “levantar a cabeça” para ir demarcando, por meio desse rumor, os significados do texto.

Para formar o início desta plasmação, ou molde, do grotesco o autor usa “*esa ramita seca y blanca*” como uma “*des-marca*”; muito comum nas imagens de Hitchcock que revolucionou o cinema usando “termos que sejam comuns para que um deles, primeiro, possa destacar-se da série... Certas *des-marcas* de Hitchcock são celebres, como o moinho de *Correspondente Estrangeiro*²⁰, cujas pás giram em sentido inverso ao do vento...”(DELEUZE,1983) este movimento comum passa a ter uma característica contrária ou singular, marcando desta forma a transformação. Da mesma maneira que a “*uma raminha seca e branca*”é usada no diminutivo para salientar sua insignificância em uma árvore tão frondosa, mas com um detalhe marcante “*branca parecida a um osso*”.

¹⁹ ROA BASTOS, 2003, p.175.

²⁰ Ref. - Dirigido por Alfred Hitchcock, 1940.

Tratando-se de uma narração intercalada produz-se uma seqüência de imagens e tempo também intercalados, o garoto pára e certifica-se do que vê, e o silêncio que a narração impõe é um silêncio para a instituição dos significados, enquanto o narrador inicia uma nova imagem que deixa a outra em suspenso, ou seja, no silêncio da significação, começa a traçar a personalidade de Fulvio Morel comparada a árvore Guapo'y²¹.

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”, “Traicioneiro”, “Desagradecido”. É comum acontecer que suas sementes caíam em si mesmas, em virtude de seu tamanho gigantesco, e seu comportamento é o mesmo, tragando assim com o tempo o seu próprio hospedeiro.

Neste ponto o narrador compara Fulvio Morel ao Guapo'y , levando-nos para a imagem do Gordo em “Contar un cuento” em que dois homens estão em franca oposição, enquanto aqui temos um aprimoramento para o negativo um do outro, pai e filho formando uma imagem grotesca por meio de uma fusão:

“Como en el guapo'y vigoroso y voraz, en Fulvio Morel estaba íntegro y vivo el padre muerto hacía algunos años; aquel terrateniente [...] despiadado y voraz [...] Fulvio Morel era su padre [...] sus propios tentáculos, la carga sombría de los secretos familiares, su avidez, su robusta capacidad de absorción, su indiferencia.” (BASTOS, 2003, p.176)

Fusão esta que transporta uma imagem mítica, o Guapo'y, a uma imagem grotesca, um homem cheio de características não humanas e que age e reage sem princípios morais, domina as pessoas como se fossem simples fontes de “absorção” para seus desejos e necessidades. “A fusão faz parte deste processo de formação da imagem grotesca que passa por uma fase de “transformação, de metamorfose, no estágio da morte e do nascimento”

²¹ YAMPLEY, Giralda, em seu livro *Mitos y leyendas guaraníes* (2003) descreve que o guapo'y também faz parte de uma lenda de uma tribo guaraní , que esta significa o inimigo que traga a uma grande nação de maneira sutil e conclui: “ Es que Tupã, había concebido esas cualidades para el nuevo árbol a fin de dar un ejemplo a sus hijos. Así aprenderían que, aún siendo fuertes, si se descuidan, puede llegar una diminuta semilla que se aprovechará de alguna debilidad dominará o exterminará a la estirpe.”

²²que leva a outro traço: a ambivalência. Os dois pólos da mudança (o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose) são expressos (ou esboçados) em uma ou outra forma.

Associado a isso o dual Guapo'y no Guapo'y e Fulvio Morel em seu pai nos proporcionam estes pólos de mudança na instauração da imagem grotesca a partir da imagem mítica, ao ressoar a dualidade que como vimos tem suas raízes no texto ausente, aqui claramente instituída pela lenda do Guapo'y que, segundo Giralda Yampley, é parte integrante da tradição guarani, a qual Roa Bastos buscava 'ouvir'. Esse texto ausente inscrito na tradição oral indígena demonstra o universo duplo em que se encontravam, pois a dominação do latifundiário foi transferida ao filho, que seguiu os passos do pai, subjugando as pessoas simples do país, como podemos observar a relação com a lenda do Tay que Giralda Yampley registra:

“Con sus poderosos tentáculos fueron aprisionando todo. Como el guapo'y al sólido taju o la kuriju a su indefensa presa, hasta absorber la savia y la vida de nuestra raza. Al igual que el guapo'y, cuando se aprovechó de nuestro taju, los miserables restos de mi nación van desapareciendo poco a poco, bajo el poder de los juru'ã. Ahora, apenas podemos ver los restos de mi Nación, como aquellas astillas de nuestro emblemático taju, entre las fofas ramas del guapo'y, que lo aniquiló.”(YAMPLEY, 2003,p. 3)

Por essa razão, a dualidade surge nos mesmos moldes da lenda , mas de uma maneira modificada por conter os traços do grotesco, como meio de enfatizar a brutalidade e a voracidade da dominação de uma época que herdou um país defraudado de suas riquezas, como bem denota a lenda, produzindo o rumor para ser ouvido na composição do texto.

É possível pensar que o grotesco serve como componente da dualidade que dá significado à imagem suspensa. O narrador não se assusta com o desvendar do mistério. O fato de ser um garoto que o desvenda, em menos de três segundos, provoca no corpo da narrativa um silêncio que como vimos instaura um significado :“*¡Miren... miren eso allá arriba!¿No es un... esqueleto?*”²³. A partir deste ponto inicia-se toda uma desestruturação, pois um esqueleto encontrado no topo de uma árvore é algo, no mínimo inusitado. Desta forma há a transformação das imagens que nos remete ao título *“La tumba viva”*. Temos

²² SILVA, 2007.

²³ ROA BASTOS, 2003, p.179

aqui outra oposição túmulo/vida, mas como Fúlvio Morel carrega em si as características bárbaras de seu pai já morto, o dual continua aproximando os contrários, tornando-os únicos em suas diferenças.

A árvore transformada em sepultura, abrigando um corpo por mais de quinze anos, seria imagem grotesca? Sem dúvida, Aristides Alonso em “O Grotesco: Transformação e Estranhamento” afirma que: “o conjunto do tipicamente grotesco fica arrolado tudo que é da ordem da monstruosidade, da estranheza, do sinistro, sejam animais, plantas ou objetos”

Podemos salientar duas destas características: a estranheza e o sinistro. As duas colaboram para a estruturação do grotesco, e para esta se dar o mundo precisa ser “o mundo alheado (tornado estranho).” O mundo mítico remete a um conhecimento já adquirido, a árvore convertida em sepultura leva ao estranho, e um cadáver em si já carrega o sinistro. Desta maneira o que era familiar, imagem mítica do Guapo’y, sofre uma mudança repentina tornando o “mundo alheado”, ou seja, há uma desestruturação na ordem natural. Enquanto os quinze anos de desaparecimento da menina Alicia mostram um silêncio, que, na verdade, revelou uma situação que deixa Fúlvio Morel desestruturado por sua culpa em relação a morte da jovem. Foi por meio do silêncio, que o pai de Fúlvio foi castigado por suas atrocidades em relação aos filhos dos camponeses. Por não saber onde se encontrava a filha, o silêncio foi uma resposta dramática que o levou a morte. (KAISER, 1986, p.21)

Após o achado, o garoto percebe uma correntinha no pescoço do esqueleto e neste consta um nome “Alicia”, isto paralisa Fulvio Morel, porque não resta dúvida de que se trata de sua irmã desaparecida há quinze anos, mas a grande questão estaria nas circunstâncias do encontro, pois para ele sua irmã

“desaparecida misteriosamente, raptada por aquel monstruo, mitad hombre y mito... aquel hecho, convertido ya en leyenda de su infancia... La tumba viva de su hermana estaba allí.” (BASTOS, 2003, p.179)

Estamos em um dos pontos mais criativos deste conto, pois a junção do mito e da realidade fica explícita. Há um entrelaçamento de sentimentos e tempo, o horror do rapto transforma-se em lenda como forma de afugentar a culpa e a realidade do raptor divide-se entre o homem e o mito, levando-nos a uma imagem puramente grotesca. Entretanto o

suporte desta imagem está fundamentado novamente em um mito o Yasy-Yateré. Por meio dessa imagem grotesca com base nos mitos guaranis, podemos perceber a maneira como o texto ausente se manifesta e o dual realidade/mito permite dar significado. O tempo retoma a infância de Fulvio Morel em que os trabalhadores dos arrozais de seu pai vão em busca de ajuda. Cerca de três crianças haviam desaparecido e buscaram uma proteção e ele

“... los ahuyentó con palmadas nerviosas como a animales que hubieran amenazado invadir la casa...Habían venido en demanda de justicia, de protección encontraron más que improperios...”(BASTOS,2003, p.180)

Como quem poderia dar alguma ajuda se nega, as pessoas ficam entregues à própria sorte. Em menos de quatro meses, oito crianças desaparecem e toda população do lugar fica exposta ao que o texto chama de a “respiração negra da mitologia”.²⁴ Como estes pobres não têm meios para encontrar quem realmente é o autor dos raptos só restam a eles se submeter às possibilidades que as lendas e os mitos oferecem como respostas a seus sofrimentos. Entre eles estão Luisón, Pombero, Pyta-Yovai entre outros, mas o que mais se enquadra às circunstancias seria o 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.

O tempo mais uma vez proporciona uma nova imagem, indícios surgem com respeito ao raptor das crianças, alguém o vê e a descrição é tenebrosa, assustadora. Um anão, com longa barba com uma corcunda que mais parecia outra cabeça e se escondia debaixo da terra, todos os elementos plasmadores do grotesco.

Kayser salienta que “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso” é a característica mais importante do grotesco, assim como também “o desordenado e o desproporcional”²⁵ e a descrição se encaixa perfeitamente. O anão já transmite uma desproporção do “natural” associado a uma corcunda com aparência de outra cabeça, a própria descrição do pé demonstra a monstruosidade.

²⁴ ROA BASTOS, 2003, p.181

²⁵ KAISER, 1986, p.46

“Esse pie peludo era el retrato choreante del monstruo: los dedos como muñones protuberantes y separados; el verdadero pie de um plantígrado en el que la reminiscência humana era lo más monstruoso . Un pie ancho ,córneo y plano, negro por la sangre.”(BASTOS,2003, p.185)

Assim a imagem mítica do Yasy-Yateré, a criança loira que rapta outras crianças para brincar e depois as devolve, é convertida em uma nova “versão do Yasy-Yateré” monstro que sua aparência externa corresponde a sua atitude também monstruosa, rapta e mata crianças e seus restos mortais são escondidos em um lugar subterrâneo culmina com a triste cena em que os pais estão em uma dolorosa procissão a levar os restos mortais de seus filhos.

Vejamos uma nova forma de apresentação do grotesco que nos mostra mais uma vez como as oposições aparecem interligadas de forma a instituir quando Kayser cita Vitor Hugo com respeito ao contraste que o grotesco estabelece com o sublime; cuja representação se dá por Alicia a menina dócil e preocupada com os filhos dos empregados, que tenta afugentar o monstro, mas ela mesma é capturada, sacrificada e a partir de sua morte o monstro não voltou a roubar mais crianças, como se Alicia fosse o milagre contra o terrível monstro. Sublime e grotesco, pólos opostos de um contraste em que o grotesco se apresenta em diversas imagens, como já observamos algumas, e cada uma com sua função específica. Podemos observar esta mesma imagem mental que se forma e pode nos conduzir a uma relação abstrata. Deleuze fala desta como uma lei, ou melhor, “uma circunstância pela qual se comparam duas imagens que não estão naturalmente unidas pelo espírito. Há aí constituição de um todo...”²⁶ e este se relacionam com a imagem das crianças encontradas no buraco em contraste com o esqueleto da menina quinze anos depois achado no topo da árvore, duas imagens grotescas não unidas pelo “espírito” que formam partes constituintes do todo do conto.

Além de trazer o mundo místico para sua narrativa, Roa Bastos o tempera com o grotesco de maneira a criar dois polos extremos que proporciona vigor a seu texto que sempre se encontra em um embate guarani/espanhol então, por que entrelaçar esse mundo

²⁶ DELEUZE, 1985, p.57

místico em uma narrativa em língua espanhola? O próprio Roa Bastos responde o que nos assegura o rumor do texto:

“En esta escisión cada vez más aguda las dos lenguas en contacto se interfieren produciendo un fenómeno de fricción y erosión mutuas, entre los dos mundos semánticos. La lengua aborigen es de tradición oral. No ha logrado plasmar una tradición escrita. Por otra parte, ha sobrevivido a la cultura indígena en que tuvo su origen, convirtiéndose en una lengua híbrida en un país que, como aduce un etnólogo, “hace mucho tiempo ha dejado de ser guaraní”.

Este “guaraní-paraguayo” que ha perdido sus fuentes tradicionales, que no ha podido construir una lengua escrita y tampoco una literatura, se halla sin embargo arraigado en la conciencia nacional del pueblo paraguayo, y se podría asegurar que en el plano de la comunicación masiva y en la expresión de un mundo mítico y emocional, mantiene aún su preeminencia sobre la lengua “culta” (ROA BASTOS, 1971, p. 211)

Observar que o enfrentamento dos dois mundos exigiu uma fusão também nos dois mundos semânticos, visto que temos aqui uma resposta que só poderia ser dada por meio do que a tradição oral, e a leitura desses textos naturalmente absorve o que está acima da língua escrita, que é o ressoar do rumor por meio da contraposição do mundo oral /escrito. No entanto percebemos a fruição que o texto proporciona mediante a língua chamada “culta”, mas que Roa Bastos consegue por meio de seu entrelaçar, expressar as matizes mais sutis e outras não tão sutis, o que se encontra na consciência do povo ou o que ele também chama de densidade de um limo lingüístico. Porque a língua nada mais é que a expressão da cultura.

Para esgotar o rumor por meio do grotesco e pensarmos no efeito que causa no leitor pode-se lembrar do que Barthes diz sobre o prazer da leitura. Ela viria “evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato[..]”.²⁷ Desta maneira o leitor por meio desses “códigos antipáticos” consegue apreender do texto não só significados, mas a fruição que não se encontra apenas em uma leitura de sonhos mas de uma realidade complexa e dolorosa. Encontramos esse cenário na descrição de um dos personagens de “La tumba viva”. Não temos aqui nenhum herói, mas um dos personagens que se caracteriza pela ideia fixa, trata-se de Don Francisco Morel y Santillán que demonstra características grotescas. A princípio mostra-se um homem duro e frio frente às dificuldades de seus empregados

²⁷ BARTHES, 1987, p. 29.

“Don Francisco Morel y Santillán no iba a poner un solo alfiler en manos de estos palurdos, bajo ningún pretexto...Era mejor tenerlos así aplastados, estrujados, inermes, contra la tierra.Y encunto a los críos desaparecidos le importaba un ardite.”(BASTOS, 2003, p.183)

Encontramos uma definição para a caracterização do grotesco,que faz com que o texto em seu rumor, demonstre um significado que vai além de uma primeira leitura e nesse aprofundamento se dá a fruição.Assim sendo

“Ao delinear-se a configuração do grotesco, destaca-se como traço caracterizador do herói a idéia fixa, a qual é o ponto inicial em um processo aniquilador que, ao poucos, vai corroendo as bases aparentemente estáveis da existência daquele que tem como única explicação a vida. A idéia fixa, então, manifesta-se como traço definidor da essência da personagem grotesca.” (FREITAS, 1981,p.43)

Assim ele se manteve fixo em seu proceder, nem com o pedido da filha ele se sensibiliza,pretende manter sua filha afastada do mundo que ele domina, até chegar ao ponto em que Alicia é capturada , e passa a um processo de autodestruição, que não deixa de ser uma forma de punição , é possível considerar dupla tanto pela morte da filha como pelo descaso com os filhos dos empregados. A partir deste acontecimento inicia o “processo aniquilador” de um homem duro, para demonstrar sua essência grotesca, não só interna como externa, pois sua fixação passa ser encontrar a filha

“Apaleó a la negra que había sido su ama de leche hasta dejarla medio muerta...Después don Francisco recorrió como un loco el maizal. Arrancaba las matas, arañaba la tierra como unperro rabioso. Tenía la boca llena de espuma y maldiciones.”(BASTOS, 2003, p. 183)

Não se conformou. Ele mesmo passou a procurar o monstro com suas próprias mãos de uma maneira obsessiva. Despediu todos empregados, mandou o filho para um colégio interno e sozinho se armou de um arsenal

“[...] trajo de venida un verdadero cargamento de trampas-serruchos de las que se utilizan para cazar zorros y tigres. Eran más de mil trampas. Las diseminó él personalmente por toda la propiedad, disimulándolas con la prolija obstinación de un obsesionado.”(BASTOS, 2003p. 185)

Sua imagem grotesca fica fundamentada com sua fixação, visto que “no momento em que uma pessoa escolheu uma das verdades para si, chamou-a de sua verdade e tentou viver por ela, tornou-se um grotesco (FREITAS, 1981, p.35), e Francisco Morel y Santillán vive para a vingança, sua vida passou a ter um só objetivo: capturar o monstro. Obsessão, fixação só acabam quando seu objeto de vingança tem um fim, tão grotesco como sua aparência. O monstro cai em uma armadilha que o obriga a cortar o próprio pé para fugir do senhor cadavérico, e isto o leva à fome, à sede e morrendo à beira de um riacho. Entretanto o fim também alcança don Francisco pois morre em seguida ficando o questionamento :

“En el duelo entablado, entre esos dos seres siniestros, no se sabía quién había vencido a quién.”(BASTOS, 2003, p.186)

Considerando que “esses dois seres sinistros” tiveram o mesmo fim, podemos concluir que a idéia fixa foi um traço significativo na constituição dos dois personagens grotescos; e mostram a dualidade; um sendo o verdugo do outro. A oposição aqui se dá na mesma linha, na verdade os dois são monstros, como ‘metamorfose’ de vingança um contra o outro. “O mundo do grotesco é o nosso mundo- e não o é. O horror [...] tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.” (KAYSER,1986, p.79) Dom Francisco, Fulvio Morel um latifundiário estava seguro de suas ações, sua família estava sob seu controle, no entanto sofreu a desestruturação de seus fundamentos enquanto os trabalhadores, de uma maneira ou de outra tinham o seu mundo confiável e arrimado numa ordem bem estabelecida, mesmo que esta ordem estivesse povoada de mitos e lendas que lhes davam respostas a seus medos e dúvidas, a submissão e o poder estavam bem ordenados, Alicia tinha seu país de maravilhas chegando ao ponto de ter a convicção que ela própria poderia dominar o monstro sem sofrer por isso. Mas ficou evidente toda esta ordem foi desarticulada, desfeita e transformada em uma ordem em que o mundo não

tem mais suas “pernas” o desespero toma conta, seja dos desamparados ou dos poderosos, as respostas não são encontradas, o poder deixa de existir e a impotência toma seu espaço. Grotesco? Horrível? Tenebroso? Não simplesmente real, simplesmente um mundo de “cara” limpa onde tudo é possível até

“ cuando su cuerpo angelical había fascinado nupcialmente al monstruo no quedaba ya otra cosa que su pequeño esqueleto[...]” (BASTOS, 2003p.186).

Como fica o leitor diante de um conto como esse? Sem dúvida, a leitura passa a ser um ato de construção diante de um mundo desestruturado que pode ser o seu, o meu ou o nosso. Nesse caso, o grotesco como intensificação de mitos e do poder, posicionando os dois em um mesmo patamar, em que a disputa não é desigual, os opostos se destroem o leitor passa a ouvir o rumor do texto que lhe propicia o prazer. Prazer sentido nesse rumorejar nas entranhas do texto em que momento? Segundo Barthes, ao levantar a cabeça, ou ao sofrer uma esfoladura produzidos pelo enfrentamento com o rumor, assim se desfruta do prazer, por estar ligado a vários fatores :ao significado, a não compreensão, à surpresa que permite a fruição do texto, por esse motivo Barthes analisa:

“Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma.” (BARTHES, 1987, p. 8)

A dualidade, por fim, nos permite não só perceber os enfrentamentos e seus resultados sejam eles quais forem , isso não conta.0 que realmente importa está na maneira de receber essas diferenças desde seu clímax até seu desvanecimento, visto estarmos incluídos em um universo em constante desestruturação, mas a partir desse ponto passamos a reconstruí-lo, segundo o prazer que sacamos do texto.

3.2 NONATO - O Silêncio da memória

“Nonato” aparece em *Los pies sobre el agua* em 1966. O conto é estruturado em um monólogo interior, observamos desta forma um personagem em primeira pessoa que narra desde dentro do texto. O fluxo de consciência, no entanto não se encontra simplesmente no aqui agora, mas sim advém de uma memória distante, pela qual o personagem é levado, não apenas por sensações de seu estado intra-uterino como aos acontecimentos externos relacionados aos seus pais, que deixam marcas profundas em seu ser, devido a isso está constantemente vivendo e revivendo esse período, em uma busca incessante de suas origens.

Os títulos robastianos sempre carregam uma dimensão muito significativa, em “La tumba viva” já denota as oposições que o texto irá abordar, em “Nonato” não é diferente. O termo “Nonato” o não nascido, ou ainda o não nascido por meios naturais nos conduz a um posicionamento distinto, visto que coloca o personagem em um plano de quase não existência ou ainda como alguém impossibilitado de manifestar-se por sua condição. No conto o “não nascido” se desenvolve a partir do monólogo interior que, segundo Reis e Lopes indica:

“ a expressão espontânea de conteúdos psíquicos no seu estado embrionário não se compadece com uma articulação lógica, racional.[...] a “voz” da personagem atinge o limite possível da autonomização: o presente da atividade mental do eu - personagem é o único ponto de ancoragem [...].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”(REIS & LOPES, 1988, p.267)

Aqui podemos fixar o monólogo em três itens. O primeiro está relacionado à expressão do personagem. O segundo à “voz” do personagem e, por último, às bases do projeto comunicativo que confluirão para o silêncio que permeia toda a narrativa.

O personagem em sua expressão interior “não se compadece com uma articulação lógica, racional”, visto que apresenta situações da vida de seus pais, dados que seriam impossíveis de serem recordados, tais como a morte do pai e o estupro sofrido por sua mãe, enquanto ele ainda se encontrava no ventre. Estas imagens se encontram vivas ,

fazem parte de seu dia-a-dia de uma maneira praticamente alucinante. O que poderia ser uma recordação passa a ser vivência ,como podemos observar:

“[...] son esos recuerdos de antes de nacer, que no salen ni por descuido de la memoria, de puros porfiados. Ahora que lo que para usted son recuerdos, para mí no lo son; lo que para usted ha sucedido *una vez* , para mí vuelve a suceder una y otra vez, de la misma manera, sin descanso.”(BASTOS, 1984, p. 60)

Por outro lado, essa “voz” que apresenta a situação, é uma voz que, na verdade, em sua autonomia prefere calar, e assim temos o significado do silêncio que permeia toda a narrativa. Diante dessas circunstâncias o personagem prefere fluir em seus pensamentos por não encontrar em sua mãe a compreensão de seus sofrimentos. Poderia ser sua única interlocutora, mas não o é, ainda assim em seu discurso mental dá voz à mãe de maneira a justificar os motivos de seus silêncios que estão impregnados de dúvidas e desejos de ser aceito, ainda que viva em constante conflito entre o que poderia ser e a memória, desta forma sua identidade é negada, sem identidade e sem voz, o “não-nascido” não tem outra opção a não ser calar-se , silenciar . Essa posição pode ser observada nos primeiros parágrafos do conto, quando três vezes ele diz: eu me calo. A primeira se dá no primeiro parágrafo quando atribui a alguém , ainda desconhecido , que o repreende por dizer que ele não pode se recordar de algo tão distante , diz calar-se mas apenas por fora, recalçando assim sua postura de silenciar frente a um significado que para ele não fazia sentido. O silêncio toma uma posição de negação do apresentado, cala devido a repreensão da mãe, mas continua a falar consigo mesmo de maneira que o silêncio está significando, mesmo que somente para ele. A segunda vez, no terceiro parágrafo, ele se cala, silencia com um novo significado, para aplacar a tristeza da mãe que sofre em sua viuvez e este não pretende avivar a dor já presente . No quarto parágrafo ele novamente enfatiza: eu me calo. Novamente seu silêncio tem um novo significado, trata-se de que ele retribui o que recebe de sua mãe, o silêncio. No entanto o silêncio de sua mãe é muito significativo visto que a própria mãe se cala por ser vencida pelo silêncio que a domina, a ponto de não ter mais forças para falar , estando em silêncio ela move o filho a significar , todavia dentro do silêncio. Nonato age e reage à situação, mas tudo dentro de si, quando toma coragem em pensamento, em silêncio fala do assunto que tanto o perturba; essas lembranças de antes de nascer. Há uma tentativa de fazer com que a mãe possa entender o que ele vive, pois, na

verdade, a dor é mútua mas, como já vimos, o que para ela é recordação, para ele faz parte de seu dia-a-dia, o que o leva a um silêncio mais profundo

“Cuando me quedo a solas con ellos, viéndolos removerse en la oscuridad, me entra um desamparo muy grande; no miedo, me entiende; solamente mucha soledad, demasiada.”(BASTOS. 1984, p.59)

Somente no silêncio da solidão se encontra a comunicação, pois, caso a mãe o ouvisse, fosse sua interlocutora, mesmo as recordações sendo tão tristes, ele se conformaria. Da mesma forma o rumor do texto é encontrado, justamente nesse silêncio, que como vimos, anteriormente, está assentado em um “discurso interior que se situa à margem de qualquer projeto comunicativo”, mas que, ainda assim, segundo Eni Puccinelli Orlandi “o silêncio significa em si mesmo. Com ou sem palavras, esse silêncio rege os processos de significação”²⁸; assim sendo o rumor que o silêncio emana está evidenciado na solidão como forma de significação de um processo mental, mas que se aclara por meio do silêncio.

Uma noção nos ajuda a perceber como o silêncio toma sua materialidade, por assim dizer, para que o silêncio possa ter sua legibilidade e isso se dá na diferenciação do significante e da própria linguagem, justamente nos resultados dos sentidos e o rumor ,como já disse inúmeras vezes, permite a fruição de um texto. Para fruir evidentemente é preciso significar e em “Nonato” aparece um momento extremamente significativo quanto a fruição associada ao silêncio . Transcrevo:

“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.”(BASTOS, 1984, p.60)

A ausência do interlocutor é muito forte, pois essa falta é assinalada muitas vezes no texto, talvez justificando o silêncio que se torna linguagem. O interessante desse excerto se dá justamente no silêncio como linguagem, pois o único que escuta a Nonato é Usebio;

²⁸ ORLANDI, 2007, p.102.

com uma atitude de aparente desatenção, pois está a raspar as pedras. Mas, na verdade, Usebio é surdo-mudo, está no silêncio para ouvir, assim como para responder ou interagir com Nonato. Isso significa que não se dava a comunicação? Evidentemente que não, o fato de Usebio ser o único a “escutar” denota que, de alguma maneira, seu silêncio era significativo. É possível considerar também, de certa forma, que Nonato se converte em surdo-mudo, por que quando fala a respeito de suas memórias é silenciado pela mãe, que o denomina “cabeça oca”. E todos os adjetivos possíveis que o encerra em uma única condição, a de desvairado e sua resposta é sempre a mesma: calar-se. Ou seja, silencia até mesmo nos sentidos, quando ouve e vê sua mãe, por que a única coisa que poderia falar era o que estava condicionado a sua memória, a respeito de um passado que não viveu, que não era seu mas que o corroía dia-a-dia. Eni Puccinelli Orlandi 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”.(ORLANDI, 2007,p.67). Aqui temos duas dimensões: a do texto e a do rumor. A do texto se encaixa nas palavras que estão distribuídas no texto, nas palavras que, como vemos, estão “carregadas” de silêncio, demonstrando-nos como o silêncio de Nonato se manifestava. A própria estrutura do texto propicia que as palavras possam significar mais plenamente o silêncio visto que o fluxo de consciência que se caracteriza por ser um discurso sem ouvinte, facilita que o rumor se manifeste. Por isso ao ler o texto temos e sentimos o rumor que materializa desta forma o silêncio, por que a verbalização por si só também não dá significado ao silêncio. Retomando o que diz Barthes, a grande fragilidade da fala é sua não recuperação, quando erramos, temos que falar de novo, desta maneira, acredito que o silêncio de Nonato não corre o perigo do engasgamento, visto que no silêncio ele mantém seu significado, diferente da fala que precisa se repetir para resignificar.

O significado do silêncio de Nonato está encerrado na agonia de reviver momentos dolorosos e não conseguir partilhar com sua mãe o que esta também sofre, ainda assim de maneira diferente, para ela o pai não tem a mesma significação que está presente em Nonato Aqui temos a contraposição dos dois lados filho/mãe:

“[...] yo oigo lo que usted quiere contarme del muerto, de ese muerto que nunca va acabar de morirse en usted. Y claro : si yo tengo que verlo con sus ojos, le encuentro esa figura que a usted hace crecer el alma. Pero yo le veo de otro modo, y esto es lo que más la enoja. [...]Ah! Tristeza de no poder querer lo que usted quiere, de no poder hacerle entender lo que yo quiero.”(BASTOS,1984, p. 62)

Outra vez o dualismo presente, característica marcante no gesto roabastiano, como Alejandro Maciel cita o que diz Roa Bastos: “La dialéctica de la oposición. Siempre algo está en oposición con su extremo. [...] Yo trabajo mucho con esa idea. Siempre concebir algo, pero inmediatamente también pensar en su opuesto como complemento [...] Somos seres de naturaleza binaria.”²⁹ Tal natureza binária permite contrapor os extremos, os contraditórios que muitas vezes são parte de um mesmo. Como vimos no caso de “Contar un cuento”. Aqui mãe e filho, um dando origem ao outro e mesmo assim em oposição, ainda que velada. O silêncio evidencia, nesse conto, a oposição entre mãe e filho, outros elementos que são recorrentes nos contos de Roa Bastos³⁰, a mãe por menosprezar os sentimentos do filho e elevar a posição de pai morto, o que o faz silenciar por não partilhar com a mãe a morte do pai que se torna uma sombra silenciosa que afasta a mãe do filho, como ele mesmo diz que começaram a separar-se com a morte do pai, para ele o pai era o que chegava de noitadas, deixando a jovem esposa grávida sozinha, expondo-a ao estupro e, por outro lado, a mulher nega tais afirmações e eleva o marido a um gigante. Com essa atitude a mãe assume um papel de oposição ao filho mesmo que o filho mantenha uma simbiose unilateral, pois:

“Yo siento esas cosas en la punta del ombligo; aunque cierro los ojos las veo; están ahí.”(BASTOS, 1984, p.63)

Demonstrando a forte ligação que sente com a mãe, pois o cordão umbilical é sinal de alimentação da própria vida, ligado assim também ao passado ao sofrimento e nessa oposição começa a elaborar, com base nas atitudes da mãe, uma forma de diminuir essa distância entre ele e a sombra silenciosa de seu pai:

“[...] pienso que a la mejor, de tanto querer a su marido, usted quiere darme una muerte igual a la de él, para no ser injusta con los dos. Eso pienso, y capaz que nos convenga a los tres. Quien sabe. Yo agacho la cabeza esperando ese golpe

²⁹ COURTHÈS, 2006, p.24

³⁰ Observamos a forte relação com a mãe em vários contos, como exemplo “Lucha hasta el Alba”, “Pirulí”, “Carpincheros”, “Niño Azote”, e podemos citar também *Contravida* que consta de vários personagens que tem presente suas mães, um exemplo é o próprio Gaspar Cristaldo que alberga boa parte das características de Nonato.

igualador; si usted no vuelve a pegarme, yo mismo arremeto contra la tapia, contra los árboles, a cabezazos, como un chivo, hasta caer sin sentido, sólo para demostrarle que estamos de acuerdo.”(BASTOS, 0000, 62)

Há uma luta interior para reconciliação entre filho e mãe, mesmo que isso signifique a morte assim surge o que Durand chamou a eufemização da morte. Roa Bastos suaviza o que é inexorável, a morte não só da memória como do próprio silêncio que significa o sofrimento e a angústia, a morte assume o papel de conciliadora entre mãe, filho e a sombra silenciosa do pai que se interpõe a todo instante. Temos um desdobramento do próprio dualismo que seria o dual Nonato(ser aceito)/mãe (rechaço do filho) e Nonato(oposto do pai)/pai(como exemplo).O pai morto tem o status de desamparo, mas que o coloca em uma posição privilegiada junto à mãe, Nonato decide aliviar o sofrimento maternal com sua própria morte, que vem como resposta dupla aos dualismos, a morte passa a ser conciliadora e o libertadora. Concilia mãe e filhos e liberta o jovem de sua condição de não nascido portador apenas de memórias.

Nonato conto construído em silêncio e que termina no silêncio.

3.3 BORRADOR DE UN INFORME O duplo do silêncio

“Borrador de un Informe” apareceu por primeira vez ,no livro de contos *El Baldio* em 1966. Conto, que a meu ver dentro da contística robastiana, é sobressalente em inúmeros aspectos, um dos pontos mais marcantes se dá na forma em que a narração é apresentada , segundo Luis Martul Tobío é um narrador protagonista dividido. Dividido entre a escritura e o silêncio, que correspondem ao imaginário e a realidade dos fatos mesmo que essa ainda seja um espetáculo. Aqui temos mais uma oposição, a escritura como meio de deformar a realidade e o silêncio como forma de censurar essa realidade ou carregar em si a significação. Hugo Rodrigues Alcalá considera a oposição como sendo a verdade oficial e verdade verdadeira, me parece que dizer que existe uma verdade oficial e outra verdadeira pode descaracterizar a relação criada entre as duas narrações, visto que o que se apresenta é

uma mentira burilada de acordo com o imaginário coletivo, tudo que é considerado oficial está impregnado de mentira, não que essa idéia seja falsa, mas o imaginário ao meu ver, abarca de maneira mais completa a idéia de dissimular a realidade por meio da narração. Um narrador responde a um imaginário e o outro a verdade dos fatos, mas é mantida no silêncio. Vimos também em “Contar un cuento”, o Gordo dividido entre a história de sua vida e ao imaginário que se formou em torno, e o silêncio também censurou a verdade, o real e o imaginário. Novamente comprovando a natureza binária humana.

“Borrador de un informe” apresenta características similares a outros contos roobastianos, que, de maneira peculiar, reinventa a narrativa. Como exemplo, temos “Lucha hasta el alba” que Roa consegue, ainda muito jovem, montar uma narrativa entrelaçada de tal maneira que o próprio narrador é narrado, mas não, simplesmente, um narrador autodiegético, extrapola esta visão, não se trata de um simples relatar de experiência vivida e sim um sentimento além. Temos agora este mais “além”, no entanto muito bem marcado, não só por um narrador que pontua suas ações e as de outrem, mas que transforma a realidade em silêncio e constrói uma realidade pautada no imaginário. Dá voz ao imaginário por meio da escritura, quando redigi seu informe e silencia a verdade nessa mesma escritura. Em um discurso que se opõe frontalmente, mas pelo silenciar neste caso ele não deseja significar, visto que ele detém o significado dos fatos, mas sim silenciar, como Eni Puccinelli Orlandi define: “Com efeito, a política do silêncio 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”³¹, e em nosso caso o que não se diz está marcado no texto entre parêntesis, demonstrando em minha opinião o quanto o silêncio pode significar, e ao mesmo tempo demonstrando a dupla função que a escritura pode desempenhar. Desta forma Roa Bastos ridiculariza os poderes constituídos que são claramente expostos e ainda assim, certos sentidos sempre são silenciados. Por esta razão, muitas vezes, a realidade que nos leva a pensar em verdade absoluta é maculada, ou digamos assim, “Borrada”, para melhor expressar o imaginário que está infiltrado em toda uma comunidade.

Maffesoli diz em uma entrevista que “ Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro... seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade...” .(MAFFESOLLI,2001,p 74) mas essa noção não faz mais parte da visão atual, não existe diferença entre o imaginário e o real, o imaginário esta assentado no movimento

³¹ ORLANDI, 2007, p.73

da realidade como o próprio Maffesoli aclara como já vimos anteriormente “O imaginário permanece em uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera[...] é uma força social de ordem espiritual uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”, não há como quantificar mas sem dúvida é perceptível, da mesma forma que rumor se manifesta por entre as construções do texto. Esse conto é estruturado em micro relatos que estão dispostos de maneira a escamotear o relato central, na verdade os relatos coadjuvantes podem ser considerados individualmente, poderiam ter vidas independentes, no entanto os cinquenta e três parágrafos são dispostos de maneira a formar uma teia de acontecimentos não linear, mas que vão aos poucos dando corpo ao relato central, num jogo entre imaginário e realidade, escrita e silêncio.

Pensando no imaginário como ficção, o interventor cria um relatório (um informe) plausível, contendo somente os elementos das situações com um tom que inspira no leitor confiança, por meio de termos jurídicos e até certo ponto de poder, mas não a real tessituras dos fatos, quando esta verdade brota em sua mente ou recordações ele se dá conta que sua atitude não difere de seu superior, ao juiz, ao prefeito, ou mesmo a massa de gente que chega para festa religiosa, age sob a influência do que Maffesoli chama de “cimento social”, pois o imaginário na verdade “ultrapassa o indivíduo, impregna o coletivo” e nesse caso por estar disposto em um relatório (escritura) fixa o que é coletivo, mas como sabemos o rumor que advém de um texto permite a observação do movimento do imaginário na escritura. Ou como bem descreve o professor Juremir Machado Silva :

“O imaginário não é um mero álbum de fotografias mentais nem um museu de memória individual ou social. Tampouco se restringe a um exercício artístico da imaginação sobre o mundo. O imaginário é uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2007)

Os valores que permeiam essa “rede etérea e movediça” é assimilado no relatório como forma de dar substância para se concretizar, fazer valer a posição que o interventor recebe, visto que se trata na verdade de um subalterno, está como um “testa de ferro”, ou melhor um adulator que na verdade não tem poder, o poder é concedido para que cumpra com os desmandos de seu superior como podemos observar

“Cuando termine la recepción de los donativos, me manda toditas esas urnas aquí. Oportunamente yo mismo daré cuenta a la justicia [...] Usted va representándome a mí” dijo apuntándome otra vez con la fusta. “Va como delegado del delegado del gobierno [...] Vaya y no se preocupe. Le voy a dar la tropa que necesite para que me restablezca el orden” (BASTOS, 1983, p.180)

Fica evidente a posição do interventor, mas essas palavras estão expostas no silêncio, pois se encontram entre parênteses, um monólogo interior pontuado, aqui o silêncio alberga dois significados, o primeiro a desonestidade relacionada às doações dos fiéis que são desviadas pelo delegado e que por meio da mão desse interventor percorreram os caminhos da desonestidade. Por outro lado, mostra a consciência do interventor em sua posição de inferioridade. Da mesma maneira que seus superiores o tratam, ele também age e reage com os que julga ser seus subalternos, demonstra um desprezo enorme pelos que não ocupam a sua “posição”, ou que estão sobre seus cuidados:

[...]a estos haraganes cualquier pretexto les cuadra para estarse mano sobre mano papando moscas y pensando en cualquier cosa menos en trabajar... Después se quejan de su suerte. Y así es como también toda esta sangre estancada en la desidia y que va fermentando como las aguas de un pantano, les cría bajo el pellejo malos humores que luego revientan en hechos que ya no se pueden remediar[...] (BASTOS, 1983, 177)

Observamos claramente nessas palavras o que permeia o imaginário em relação aos que têm o poder ou gostariam de tê-lo. Podemos estender para o que ocorre ao prefeito e ao juiz, pessoas que eram consideradas honestas agem de maneira ilícita ao ponto de se mascararem e tentarem roubar as doações dadas à igreja. O padre que atira em dois homens, atitude não esperada para um religioso, é dominado por esta força que rege, não só um indivíduo mas “o estado de espírito de um grupo” segundo Mafesolli. Além do mais todas as instituições se encontram maculadas, destituídas de seu poder por inúmeros atos falhos, o que apenas resta aparentemente sem estar corrompido é o da força policial, como alai Garcia Diniz explica em seu texto apresentado no congresso JALLA, em agosto de 2008:

“Los dos enmascarados que fuerzan la puerta lateral de la catedral son muertos y aunque el teniente cura diga que no había disparado, los cadáveres del alcalde y del juez aparecen. Las tres instituciones vencidas, el ejecutivo (alcalde), el judiciario (juez) y la iglesia (cura que mata) solo resta la policía.” (DINIZ, 2008, p.9.)³²

Agora o que resta de fato é o que consegue driblar, dissimular com seu informe idealizado macula o que de fato aconteceu silencia seu lado como se nada pudesse acontecer, estando escondido por de trás das palavras em uma encenação, para caracterizar e fazer valer seu informe como podemos certificar no que diz Alai Garcia Diniz em seu texto

[...]me propongo a defender la hipótesis de que, en lugar de construir una ficción, la escritura va poco a poco problematizando el acto de representar como una contra-mímesis que dramatiza los imaginarios, parodiando o usando su propio texto como venganza y padecimiento del amor y del odio a la lengua que no es la comunitaria[...]"(DINIZ,2008)

Ao dramatizar o imaginário valida o que muitas vezes está de comum acordo, como aconteceu entre o juiz e o prefeito, a diferença se dá por que foram pegos, enquanto o padre o que não é menos culpado , também tem o seu silêncio subentendido como defesa das coisas “espirituais”,e podemos ainda ligar a penitente cega que carrega aos olhos de todos, uma grande cruz, tem os ombros em chagas ao mesmo tempo leva uma vida promíscua, atitude distante do que está a mostra. Roa Bastos põe na boca do próprio interventor esta realidade quando diz:

[...] Infracciones, raterías, estupros; los mil y un matices de la picardía natural y profesional, por que las devociones han andado muy enredadas con las fechorías, al punto que sería difícil decir dónde acaban las unas y comenzaban las otras.[...] debe ser por que en la vida todo anda mezclado: lo bueno y lo que es un poco sucio; lo santo y lo que es un poco del diablo” (BASTOS, 1983, p. 178,179)

Ou seja, essas infrações se encontram em todos os níveis o político , judiciário, religioso,militar em uma mescla do que nos compunge por esta força imaginária de ordem espiritual, uma construção mental, um algo mais, observamos assim esta diferença, quando o personagem expõe a realidade entre parênteses, que a verdade o deixa preocupado,

³² Texto inédito, apresentado no congresso JALLA, em agosto de 2008

mas está “verdade” são os feitos influenciados por este imaginário, mas que são borrados por passarem por um crivo em que as fraquezas, limitações, erros ou qualquer outra coisa não podem ser demonstradas, desta maneira o “borrar” aqui não está no sentido de rascunho para uma melhor elaboração e sim como o de apagar, silenciar, censurar seu relatório. Maneira usada para expressar o que Maffesoli chama de “imaginário coletivo” o indivíduo atua conforme a força que este imaginário impõe a todos, obviamente o resultado é modificado de acordo com a experiência de cada um, mas cada experiência pode sofrer uma mesma influência.

Como sabemos esse imaginário coletivo não subentende anuência em todos os âmbitos, devido a isso percebemos a censura atuando por meio do silêncio, por meio do fluxo de consciência. Essa se dá através do silêncio, por não dizer o que poderia ser dito, mas não pode ser dito. No nosso caso o que é censurado está encerrado no silêncio por não haver uma assunção dos fatos, cria-se uma circunstância com base no imaginário mesclado a certos acontecimentos, e o leitor fica como que convencido até ir se deparando com a narração intercalada do silêncio censurador, entretanto há uma base de contato entre o silêncio e o que informa o interventor, Eni Puccinelli Orlandi explica como a censura se efetiva no sujeito:

“Vale aí ressaltar um aspecto fundamental da censura. Submetido a ela, o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que supõe que ele saiba. Assim, não é por que o sujeito não tem informações ou por que ele não sabe das coisas que ele não diz. O silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição. Nesse caso não há coincidência entre não dizer e não saber.” (ORLANDI, 2007, p. 107)

Mas sim um não querer dizer para censurar, a interdição coíbe, o que deve estar oculto na narração, como a formar quadros em que um explicita o outro, em um desdobramento do informe e do sentido do silêncio. Por exemplo, em um momento a penitente está na rota de um batalhão de duzentos homens convocados pelo interventor para manter a ordem, as buzinas são acionadas, mas a penitente segue, até o momento, ou melhor, em nenhum momento se diz explicitamente que esta é cega, somente se faz alusões que com o desenrolar da narração concluimos sua cegueira. A penitente continua, e o interventor pede que parem para que esta possa seguir devido ao espetáculo que se formava em torno, em seguida entra o silêncio escancarando o real interesse do interventor ao observar detalhe a

detalhe o corpo da penitente, descrevendo até certo ponto com lirismo, quando diz que seu corpo é desenhado como com um pincel , e nesse momento ele passa a sentir-se mal demonstrando assim suas debilidades físicas e morais. Ao retornar a seu informe a descrição muda de figura passa a ser vulgar, atribuindo a penitente uma atitude animalesca e obscena e garante que volta a encontrá-la uma única vez mais, sendo que

“En realidad, volví a verla varias veces; pero estas son cosas mías y a nadie le importan. Todavía, por momentos, su recuerdo me provoca esta rápida arcada, que desde el bajo vientre al paladar, siento relampaguear con el hormigueo de un picor al del éter si fuera caliente [...]” (ROA BASTOS, 1983, p.183)

Como se observa a transição de um relatório forjado a uma realidade silenciosa se dá de maneira vigorosa, por entre essas transições o texto proporciona ao leitor uma instabilidade que exige uma atuação frente às rupturas e fendas, o leitor passa a se deter ao rumor que o silêncio denota explicitamente. O silêncio esclarece os fatos ocultos, não por estar escrito, mas pela forma que estão dispostos, como já citado o leitor ouve, sente (o rumor) a cegueira da penitente, entretanto a cegueira não está no âmbito do físico simplesmente, pois o interventor “enxerga”, no entanto por meio dela passa a enxergar coisas para ele ocultos, a si próprio, tanto que ele mesmo reconhece que ninguém chegou tão fundo em seus segredos e ela os revelou sem palavras. (ROA BASTOS, 1983, p.195) Para o leitor resta um exercício , alumbrar certas zonas de penumbra do texto por que nesses entremeios ou fendas que se constituem entre as duas narrações se faz necessário construir pontes para que ocorra a fruição da leitura, segundo Hugo Rodrigues Alcalaz a técnica narrativa esta inscrita na modernidade , exigindo do leitor uma intervenção ativa para a compreensão dos fatos por estarem de certo modo fragmentados.

A fragmentação como já vimos é outra característica não só da narrativa moderna como mais especificamente do gênero conto. Ao descrever a contemporaneidade robastiana, Paula C. Ribeiro demonstra com base em Barthes como o leitor reage frente ao texto : “é no leitor que o processo de construção do texto culmina, encerrando [...], o processo iniciado na escrita. A participação do leitor vai até a formação de um sentido[...]”.constrói narrativas complexas e que parecem incitar seu leitor[...]” posto que a narrativa “carrega(rem) em si algo que escapa e que incomoda o leitor”, esse precisa buscar o “fio da meada” e essa quase investigação proporciona o prazer da leitura , embrenhamos em acontecimentos obscuros

principalmente ambíguos, outra particularidade , são as retrospectões que suspendem a linearidade da narração, nesses espaços são construídas as transições entre o silêncio e o relatório que permite desta forma construir os sentidos. A contemporaneidade não está só no autor, mas em especial no leitor que se afronta a uma nova forma de narrar, e para isso também precisa ser novo para desvendar a narrativa que

“[...] é desconstruída e a história permanece, no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor – pelo menos se ele gosta das rupturas vigiadas, dos conformismos falsificados e das destruições indiretas. [...] a proeza é manter a *mimesis* da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria), fonte de grandes prazeres, de uma maneira tão *radicalmente ambígua* (ambígua até a raiz) que o texto não tombe jamais sob a boa consciência (e a má fé) [...]”(BARTHES,1987, p.12)

Com essa nova perspectiva o leitor passa a perceber a dualidade como os lados da mesma moeda, seguem com o mesmo valor, ainda sendo diferentes e opostas. Por esse motivo o leitor pode ocupar um espaço de experimentador , visto ter em suas mãos a chance de ser co-autor , principalmente tratando-se de Roa Bastos, que permite uma série transfinita de possibilidades. Posso pensar que o autor também passou pelo mesmo processo, como já considerei anteriormente , autor não é mais demiurgo, morreu e renasce como o ser que também viu e sentiu, a diferença está no meio utilizado ele produz a escrita enquanto o leitor produz o ato de leitura que da mesma maneira resulta em uma experimentação e por consequência o prazer. Mas isso também não passa à linguagem? Claro, mas o ponto é, o leitor esta consciente e livre para intervir no texto e abrir as fendas, observar os dois lados, sentir a tensão que o conto oferece chegando a um desfecho sempre com o prazer. “Borrador de un informe” proporciona todas as aberturas possíveis caracterizando-se como um conto moderno, não está fechado em uma circularidade, tampouco chega a um final único, mas consegue mesmo com digressões, utilizando de dois narradores para manterem a tensão e a intensidade fundamentais ao conto. Alcalaz detalha essa ideia:

“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.”(ALCALAZ, 2009)

Sem dúvida, trata-se de um texto impar em todas as atribuições de um texto atual que traspassa as barreiras do tempo. O novo modo de narrar , as duas formas de linguagem, um personagem também dual, o texto robastiano foi construído com base na dualidade permitindo sempre uma terceira saída . Um exemplo construído se dá com quem de fato matou a penitente cega. Foi o interventor. Mas o caminho que percorremos até chegar a esse ponto são os mais diversos, do sírio até a cobra ficamos em suspense como disse acima Alcalaz ficamos com o múltiplo, o complexo e com o não claro, temos mais ou menos uma idéia do que de fato passou. Como o próprio narrador conclui :

“Espero que este deshivanado informe Le dé una idea más o menos aproximada de los hechos que han sucedido y aprovecho para repetirme su seguro servidor y amigo.(BASTOS, 1983,p.196)

Assim como também chegou ao fim posso dizer, de um “esboço” de análise , pois na verdade “Borrador de un informe “ é digno de uma pesquisa que exigiria um aprofundamento que, com certeza, será realizado em momento mais oportuno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho desde o princípio se debateu com inúmeros caminhos, fossem teóricos, filosóficos, ou de estratégias de leitura e isto se deve ao fato, de ser a obra robastiana complexa. Um universo transfinito, para usar o termo para mim mais apropriado em relação ao gesto robastiano, cunhado por Eric Courthès, que passa e transpassa barreiras da escritura, da linguagem, de um povo e de povos, do individual ao coletivo, do humano e do sub-humano, coroando todas essas e outras tantas relações, com um lirismo que só pode ser encontrado nos matizes mais sutis e, que na verdade, com isso se tornam mais intensos.

Intensidade que em certos momentos perturbam o leitor não acostumado a levantar a cabeça para se situar, a sofrer esfoladuras e em contrapartida sentir o gozo que tal experiência propicia, podendo se sentir desorientado nas múltiplas entradas e saídas que o texto gera, em especial ao que diz respeito a “poética das variações” que interliga toda a escritura robastiana nos remetendo ao universo que sem dúvida é o nosso, recheado de idas e vindas em que atuamos em nossa esfera, mas que podemos interferir em outras, num constante entrelaçar, demonstrados nos contos que constrói o romance *Contravida*, para citar apenas um exemplo. O gênero conto foi eleito por ser a ponta do iceberg na obra robastiana, ou talvez as inúmeras peças de um mosaico tão vigoroso que exige uma nova forma de narrar assim como de ler.

Por essa razão o limite foi imposto, e em virtude das inúmeras relações estabelecidas no texto o rumor que pode orientar a leitura dando os significados, que muitas vezes não está simplesmente nas palavras, outrossim no desdobramento de personagens, narradores, entre o grotesco e o mítico, e algumas vezes esse dualismo utiliza o silêncio como meio de substancializar e assim poder rumorejar, além do mais o silêncio também significa e censura, dando mais uma vez voz ao rumor.

Colocando o leitor em uma posição de alerta, os contos robastianos estão em constante movimento, tem suas bases no conto moderno em que a intensidade, unidade de efeito, desfecho aberto, como tão belamente defende Piglia. Mas nem sempre é breve, ou circular com um rigor que encerra um significado, como muitos de seus contemporâneos no caso de Cortázar ou de fundadores do conto moderno como Edgar Allan Poe, mas consegue de forma particular atingir o alvo segundo Quiroga, e sempre ganha por nocaute

como Cortázar. Pois as inúmeras significações que estão albergadas não só nas palavras que o texto carrega, mas também no rumor que está propiciando o frêmito da leitura, em que a dualidade expressa a ambiguidade do ser humano, assim como o silêncio pode ser transformado em uma nova linguagem e devido a isso se convertem em porta-vozes de sentidos.

Por esses motivos, e com certeza inúmeros outros que não foram abordados nessa investigação, Augusto Roa Bastos merece ser colocado lado a lado com os grandes contistas, não só hispano-americanos, mas mundiais. Por essa razão não surpreende que seja estudado nos cinco continentes e com certeza essa pesquisa nada mais é do que uma simples gota de água que ainda não se solidificou ante o grande iceberg da obra roabastiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLANO, Rodrigo Colmán. **La verdad de la mentira** em Augusto Roa Bastos. Asunción, Paraguai: Editorial Servilibro, 2007.

ALCALAZ, Hugo Rodrigues. **Verdad oficial y verdad verdadera: «Borrador de un informe», de Augusto Roa Bastos.** Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153188460948311680/index.htm>. Acesso em 20/01/02009.

ALONSO, Aristides. **O Grotesco: Transformação e Estranhamento.** Disponível em: <http://www.facha.edu.br/publicações/comum/comum16/pdf/O_grotesco.pdf>. Acesso em 15 mai. 2007.

ARENA, Carmen Vidaurri. **Augusto Roa Bastos.** In: **Sincronia.** Universidade de Gualadajara, México. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring00.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2006.

Caminhos do Mercosur. **Augusto Roa Bastos: narrador, poeta y caminante.** Asunción, Paraguai: Sevilibro. 2007.

BANCA DE ESPINOLA, Isabel y ESPINOLA BENITEZ, Ebelio. **Léxicos Guaraníes en hijo de hombre de Augusto Roa Bastos.** Letras. [online]. 2006, vol.48, no.72 [citado 21 Enero 2009], p.349-363. Disponible en la World Wide Web <http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832006000100003&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0459-1283.

BARTHES, Roland. **Mitologias.** 9ª ed. Paris: Bertrand B.rasil, 1993.

_____. **Inéditos.** volume I.1ª edição, Trad. Ivone Castillo Benedetti. São Paulo. Martins Fontes, 2004a.

_____. **O grão da voz.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo. Martins Fontes, 2004b

_____. **O prazer do texto.**São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da Língua**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70.

BASTOS, Augusto Roa. **Cuentos para la Humanidad Joven**. Asunción, Paraguay: Servilibro, 2006.

_____. *Madera quemada*. Asunción, Editora El Lector. 1983

_____. – **Moriencia**. Barcelona: Servilibro, 1984.

_____. *In* SOSNOWSKI, Saul (Org). **Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.

_____. **El Baldío**. Paraguay: Editora El Lector, 1991.

BASTOS, Augusto Roa. **El trueno entre las hojas**. Paraguay: Editora El Lector, 2003.

BERMEJO, Ernesto Gonzáles. *Conversaciones con Cortázar*. España: Editora EDHASA, 1978

BOCH, Juan. **Apuntes en el arte de escribir cuentos**. .In PACHECO, Carlos. Roa Bastos y el dolor de la significación. In: **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**. Año XXXI, nº 61, Lima/Hannover, 1º sem. 2005, p. 363-371

CABEÇA DE VACA. **Naufraágios e comentários**. Alvar Nuñes. Trad. Jurandir S. dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 1999.

CORTÁZAR, JULIO. **RAYUELA**, EDICIÓN DIRIGIDA POR ANDRÉS AMORÓS, MADRID, EDITORIAL CÁTEDRA, 184

http://www.geocities.com/juliocortazar_arg/amoros.htm

COURTHÈS, Eric. **Augusto Roa Bastos: hijo de la dualidad y maestro de la delegación de la escritura**. Disponible em: <<http://www.adilq.com.ar/Courthes02.html>>. Acesso em: 14/ set. 2006.

_____. **Lo transtextual en Roa Bastos**. Asunción, Paraguai: Imprenta Salesiana, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema a imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DINIZ, Alai Garcia. **Experimentalismo y mediación cultural en la obra de Augusto Roa Bastos**. Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 20 set. 2007.

_____. Mba'e rendy NE ñe'e: entre a transculturação e a oralidade. In: **Revista Travessia**. Florianópolis, UFSC, 2001.

_____. **Renarrar la frontera**: Imágenes de Pancha & Lynch de Augusto Roa Bastos. Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 19 set. 2007.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. Trad. Eliane F. Pereira. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1988.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 2ª ed. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. O Retorno do Mito: introdução à mitologia, mitos e sociedades. In: **Revista Famecos**. nº 23. Porto Alegre, abr. 2004.

ENTRALGO, Pedro Laíán. Homenaje a Roa. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, nº 493/494, Madrid, Espanha, Julio/Agosto 1991.

FALCÃO, Lucia. A caminho de uma filosofia do Imaginário. In: **Revista Caos**. Revista eletrônica de ciências sociais, nº 2, UFPB, nov. 2000.

FOUCAULT, Michel. El lenguaje AL infinito. Trad. Antonio Ovideo. Argentina: Edições de Dianus, 1963.

FREITAS, Maria Eurides Pitombeira. **O Grotesco na criação de Machado de Assis Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

FUENTE, José Luis de la. La narrativa Del "post" en hispanoamérica: una cuestión de

limites. In: **Anales de literatura Hispanoamericana**. n° 20, Universidad Valladolí, 1999, p. 239-266.

GOTLIB, Nádía Battela. *Teoria do Conto* . Série Princípios. Editora Ática. São Paulo: 2003.

HUGO, Victor. **Do grotesco ao sublime**. Trad. do "Prefácio de Cromwel". São Paulo: Perspectiva, 1988.

IMBERT, Enrique Anderson. El género cuento. In PACHECO, Carlos. Roa Bastos y el dolor de la significación. In: **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**. Año XXXI, n° 61, Lima/Hannover, 1° sem. 2005, p. 219-223.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LASTRA, Pedro (Org.). **Julio Cortázar**. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. In: **Revista Famecos**. n°15. Porto Alegre, ago. 2001.

MORAVIA, Alberto. **El cuento y la novela**. In. PACHECO, Carlos y LINARES, Luis Barrera (org) **Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento**. Venezuela. Monte Avila Editores, 1993

NETO, Andrei de Moraes; SILVA, Juremir Machado. **A cultura do terror**. 11 de setembro como tecnologia do imaginário. [Dissertação de Mestrado]. Porto Alegre: PUC/RG, 2003.

OMIL, Alba, PIERÓLA, Raúl Alberto .**El cuento y sus vecinos**. In. PACHECO, Carlos y LINARES, Luis Barrera (org) **Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento**. Venezuela. Monte Avila Editores, 1993

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio. No movimento dos sentidos**. Campinas. Editora Unicamp, 2007.

PACHECO, Carlos. Roa Bastos y el dolor de la significación. In: **Revista de Crítica**

Literária Latinoamericana. Año XXXI, nº 61, Lima/Hannover, 1º sem. 2005, p. 219-223.

PACHECO, Carlos y LINARES, Luis Barrera (org) **Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento.** Venezuela. Monte Avila Editores, 1993

PECCI, Antonio. **Roa Bastos: vida, obra y pensamiento.** Asunción, Paraguai: Servilibro, 2007.

PEREZ, Lúcia M. V. (Líder do Grupo). [Glossário]. In: **MECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 1, n. 23, 2006. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/fae/gepic/glossario.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2008.

PIRES, Íris C. N. O. **Plasmações do Grotesco em "Zincarêsa" de João Guimarães Rosa** [Dissertação de Mestrado]. Londrina: UEL, 2006.

PIZARRO, Ana. **America Latina: palavra, literatura e cultura.** São Paulo: Memorial, 1993.

RAMA, Angel. **Transculturación Narrativa em América Latina.** México: Editora Século XXI, 1985.

RIBEIRO, Paula C. **A contemporaneidade do conto *La Tijera*.** Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 19 nov. 2008.

ROSA, Sandro Ricardo. **Traição e dilaceramento em El Sonâmbulo.** Disponível em: <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso em: 15 out. 2006.

_____; WEBER, João Hernesto. **A crítica cultural de Ángel Rama ética e política para interpretar as diferenças na América Latina.** [Dissertação de Mestrado]. Florianópolis: UFSC, 2000.

SELLÉS, Carmen Luna. **La Narrativa breve de Augusto Roa Bastos.** Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert Such Serra, 1993.

SELLÉS, Carmen Luna. **Los sonidos de la voz se acantonan en las costuras del**

alma’lirismo y compromiso en Augusto Roa Bastos. Disponível em <<http://www.nelool.ufsc.br/>>. Acesso 15/11/2008.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários.** São Paulo. Editora Perspectiva, 1993

SILVA, Juremir Machado. **Tecnologia do Imaginário: esboços para um conceito.** Disponível www.compos.org.br/data/biblioteca_777.PDF. Acesso em 23 jun. 2007

TOBÍO, Luis Martul . **La función del narrador en la obra de Roa Bastos.**

Anales de literatura hispanoamericana, ISSN 0210-4547, N° 6, 1977, pags. 151-174.
Disponível em

< <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=157281>>. Acesso em 15 set. 2008.

SOSNOWSKI, Saul (Org). **Augusto Roa Bastos y la produccion cultural americana.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.

TORO, Fernando de. Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y destrucción. In: **Alter Texto.** N° 1, v. 1, año 2003, p. 7-39. ISSN 16654862.

UMBRAL, Francisco. **Prologo a teoria de Lola.** Barcelona, Destino, 1977.

VELA, Rafael Recio. La imagen del cráneo em Yo el Supremo Augusto Roa Bastos. In: **Hipertexto**, n° 5, 2007, p. 44-57. ISSN 1553-3018.

_____. Las fantasias de Mujica y Roa Trás el escrutínio Cervantino. In: **Espéculo.** Revista de estudios literarios. Espanha: Universidad Complutense de Madrid, [2005]. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/escrutin.html>>. Acesso em: 12 ago. 2006.

WIDDWSON, Peter; BROOKER, Peter. **La teoria literária contemporânea.** Barcelona, Espanha: Ariel Literatura y Critica, 2001.

YAMPLEI, Giralda. **Mitos y leyendas guaraníes para el futuro.** Argentina: Universidade Nacional Del Nordeste, 2003.

_____. **Mitos y leyendas.** Argentina: Universidad Nacional del Nordeste, 2002.