

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – TEORIA LITERÁRIA**

Valdir Olivo Júnior

**AUGUSTO ROA BASTOS:
IMAGEN(S) DO EXÍLIO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alai Garcia Diniz

**Florianópolis
2011**

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

O49a Olivo Júnior, Valdir
Augusto Roa Bastos [dissertação]: imagen(s) do
exílio /
Valdir Olivo Júnior; orientadora, Alai Garcia Diniz. -
Florianópolis, SC, 2011.
123 p.: il.

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

Inclui referências

1. Roa Bastos, Augusto Antonio, 1917-2005. 2.
Literatura.
3. Cinema. 4. Exílio. I. Diniz, Alai Garcia. II.
Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA
ATA

AGRADECIMENTOS:

Aos meus pais, sem os quais nada disso seria possível. Por sempre terem acreditado e confiado em mim, apesar dos erros e aspirações descabidas.

À prof^a Dra. Alai Garcia Diniz, por permitir-me voar. Também pela confiança, paciência e afeto. Mais que orientadora uma referência que levarei por toda a vida.

Aos professores e funcionários do curso de Pós-Graduação em Literatura, em especial à secretária Elba Maria Ribeiro.

Ao CNPq que financiou essa pesquisa.

Ao NELOOL (Núcleo de Estudos da Literatura, Oralidade e Outras Linguagens), pela acolhida nestes últimos cinco frutíferos anos, bem como a todos os colegas do núcleo, especialmente à Karin Baier com quem felizmente posso “com-sentir” a existência.

Um agradecimento especial ao professor Dr. Luis Felipe Guimarães Soares, também professor do curso de cinema, pela inestimável ajuda e pela sempre terna prontidão em colaborar.

À prof^a Dra. Lilitiana Reales, pela leitura e considerações acerca deste trabalho, pela confiança depositada desde minha graduação, além da seriedade e profissionalismo sempre demonstrados.

À prof^a Dra. Carmen Luna Sellés que mesmo distante esteve sempre presente, disposta a colaborar para o desenvolvimento desta pesquisa e para o meu crescimento intelectual.

Ao professor do curso de cinema, Henrique Finco, que também colaborou com essa pesquisa desde o início.

À minha namorada Anicy. Tanto caminhei em busca de beleza e conhecimento e estava bem aqui, no toque das tuas mãos sobre meu rosto cansado.

Tengo que retroceder aún, retroceder siempre. Toda huida es siempre una fuga hacia el pasado. El último refugio del perseguido es la lengua materna, el útero materno, la placenta inmemorial donde se nace y se muere.

Escritura seca, rápida, vertiginosa. Engañosa transparencia. Abstracta, inmaterial. Crea un atmosfera de total opacidad semejante a la noche.

(Roa Bastos, 1995)

El ácido más corrosivo para el ejercicio de las buenas letras es el exilio de la tierra y de la lengua natales. Pero no es preciso quejarse de él sino tomarlo como antídoto contra la enfermedad de la molicie sedentaria, más nociva aun que el exilio.

(Roa Bastos, 1974)

RESUMO

A proposta deste trabalho é o estudo do exílio e seus desdobramentos, principalmente através da imagem originária do baldio, em textos (Barthes) de Augusto Roa Bastos. Tem como foco central, um livro sobre roteiro, cuja edição acompanha um de seus roteiros, intitulado *Mis reflexiones sobre el guión y el guión cinematográfico de Hijo de hombre* (1993) e os filmes *Alias Gardelito* (1961) e *Sabaleros* (1959). Existe em Roa Bastos uma poética do exílio. O exílio é o despojamento, o abandono de categorias como povo, nação e identidade. O sujeito se lança para um mais além do já consagrado ou já sabido. O exílio é a abertura a partir da qual se estruturará uma noção de literatura, cinema e comunidade.

Palavras-chave: Roa Bastos; Literatura; Cinema; Exílio.

RESUMEN

Este trabajo propone el estudio del exilio y sus desdoblamientos, principalmente a través de la imagen originaria del baldío, en textos (Barthes) de Augusto Roa Bastos. Tiene como enfoque central un libro sobre guión, cuya edición es acompañada de uno de sus guiones, titulado *Mis reflexiones sobre el guión y el guión cinematográfico de Hijo de hombre* (1993) y los filmes *Alias Gardelito* (1961) y *Sabaleros* (1959). Existe en Roa Bastos una poética del exilio. El exilio es el despojamiento, el abandono de categorías tales como pueblo, nación e identidad. El sujeto se lanza para un más allá de lo ya consagrado y ya sabido. El exilio es una apertura desde la cual se estructurará un concepto de literatura, cine y comunidad.

Palabras claves: Roa Bastos; Literatura; Cine; Exilio.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	46
Figura 2	47
Figura 3	50
Figura 4	54
Figura 5	97
Figura 6	98
Figura 7	100
Figura 8	107

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO I – A imagem exilada	14
2.1. A história como montagem	14
2.2. A verdade e o fantasma	18
2.3. A imagem exilada	26
3. CAPÍTULO II – <i>Alias Gardelito</i> (1961)	40
3.1. Entre a tradição cultural e o patético	40
3.2. <i>Alias Gardelito</i> : notas sobre a tradição	41
3.3. A ferida que punge	49
3.4. A existência exilada	73
3.5. Poética do exílio	89
4. CAPÍTULO III – <i>Sabaleros</i> (1959)	94
4.1. Ruínas que relampejam	94
5. CONSIDERAÇÕES FINAS	109
REFERÊNCIAS	111
ANEXO A: FILMES ROTEIRIZADOS POR ROA BASTOS	120

1. INTRODUÇÃO:

Este trabalho busca problematizar as incursões cinematográficas de Augusto Roa Bastos. A relação de Roa Bastos com o cinema começa anos após seu primeiro exílio na Argentina. No ano de 1958 inicia seu trabalho como roteirista e mantém uma produção prolífica de roteiros pelo decorrer da década de 1960, um período fértil para o cinema ocidental, época da eclosão dos “novos cinemas”, que tiveram suas manifestações por muitos países e que na maioria dos países da América Latina não se mostraram isentos de um diálogo com o cinema soviético, a *nouvelle vague* francesa, o cinema *noir* estadunidense e o *neorealismo* italiano. Seu último trabalho como roteirista data de 1974. Dois anos depois um golpe de estado depõe Isabel Perón dando início à ditadura. Roa Bastos deverá empreender um novo exílio rumo à França, abandonando então seu trabalho como roteirista.

Este trabalho se divide em dois eixos. O primeiro, busca problematizar a relação entre cinema e exílio, não só pelo fato de ser somente no exílio que Roa Bastos inicia sua carreira como roteirista, mas pelas propriedades do cinema em exilar blocos de imagens e criar fantasmas. Em segundo lugar, através do estudo de dois filmes, são eles: *Alias Gardelito* (1961) e *Sabaleros* (1959), busca definir como se articula o exílio nos textos robastianos a partir da imagem recorrente do baldio.

O presente trabalho parte da hipótese de que ao escrever e filmar o exílio a partir do exílio, Roa Bastos desenvolve uma poética do exílio. A partir da imagem originária do baldio, recorrente em todo o arquivo robastiano, cria-se um universo anacrônico, lugar do desarraigo e da fragilidade (decomposição), mas também da estruturação de uma nova comunidade (recomposição). Sendo assim a poética do exílio robastiano reivindica o exílio, não em um sentido dialético entre expulsão e redenção, mas como autêntica condição da existência moderna. O exílio é a abertura que faz com que um novo conceito de homem e comunidade possa estruturar-se após a decomposição e profanação de categorias como povo, identidade, nação e poder.

Apóio-me à teoria da imagem bergsoniana e deleuziana. Adoto a idéia da “matéria como conjunto de imagens e de percepção da matéria

essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada [meu corpo]”(BERGSON, 2006, p.17). Nesse sentido, se a matéria é imagem, e nossa percepção do mundo se dá através de imagens, vejo na construção de relações e nas interações entre as imagens uma das chaves tanto para a leitura fílmica como literária.

O cinema, assim como nosso cérebro na teoria de Bergson, trabalha as imagens através de cortes móveis. A imagem revela em si um movimento de dupla face, de um lado sua relação com outras imagens e de outro sua relação com um todo que é sempre aberto. A este processo, o cinema dá o nome de montagem; segundo Deleuze, “a evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem” (DELEUZE, 1985, p. 11), a montagem será encarregada de estabelecer relações entre distintos blocos de tempos e imagens.

Ao contrário de um cinema que busque a unidade através do fortalecimento de uma categoria de povo, entendido como massa ou como agente ativo –que incita o espectador a participar como agente ativo na história e a dissolver-se na multidão– a montagem robastiana opta pelo fragmentário, por uma literatura e um cinema feitos de partes, relatos mutilados. É o caso do filme-ruína *Sabaleros* (1959) estudado no último capítulo, como consistência do baldio feito depósito de sobras e corpos.

O primeiro capítulo terá dois objetivos principais. Primeiramente, com base nas problematizações de Walter Benjamin procura discorrer sobre o processo de dessacralização da literatura que se acentuou pelo decorrer do século XX e sobre a relação entre cinema e história baseada na proposta de Benjamin de aplicar à história o princípio da montagem. A idéia do cinema como agenciamento de “imagens dialéticas”, pequenos fragmentos ou resíduos saturados pela tensão entre opostos dialéticos, a partir dos quais se reconstrói a história, é fundamental para entender o funcionamento da montagem nos textos de Roa Bastos. Em segundo lugar, este capítulo reflete sobre as relações entre cinema e exílio, os textos de Roa Bastos, bem como seus personagens estão exilados da categoria de povo, eles revelam as potencialidades do cinema de constituir ruínas, fragmentos e fantasmas

O segundo capítulo é uma leitura do filme *Alias Gardelito* (1961). Este capítulo estrutura-se a partir dos dois elementos que segundo Roland Barthes, em *A Câmara clara* (1980), são co-presentes

na fotografia e que aqui são aplicados ao cinema, são eles o *studium* e o *punctum*. Em um primeiro momento trata-se de apresentar e refletir sobre aspectos da tradição cultural na qual o filme se insere (*studium*). Em um segundo momento, a partir da imagem do baldio, rastreada em alguns de seus textos, o trabalho passa a refletir sobre o exílio, o baldio surge como o “mundo originário”, elemento da *imagem-pulsão* deleuziana, uma imagem crônica saturada de tensões anacrônicas que faz como que o tempo surja como uma ferida (*punctum*), revelando o exílio como o sentido moderno da existência.

O terceiro capítulo é uma leitura do filme *Sabaleros*, um filme fragmentado cuja temática gira em torno aos dejetos e ao barro. A imagem do baldio volta a ocupar uma posição central. A escatologia do filme, composta de dejetos e barro, indica a decomposição das categorias de povo e identidade, a vida nua que surge. A relação entre o animal e o homem é de igualdade, mas o filme sugere uma abertura, através da atualização da virtualidade do barro em sua capacidade de se transformar.

2. CAPÍTULO I: A IMAGEM EXILADA

2.1. A HISTÓRIA COMO MONTAGEM

Assim como o cinema, a literatura é movimento. Ambos revelam um movimento de imagens que fazem com que o “ser” encontre sentido “siendo-los-unos-con-los-otros” (NANCY, 2006, p. 18). Dessa forma, a teoria ou análise que se acomode a uma confortável instrumentação específica e segmentada está sujeita a recostar-se em um leito de Procusto. A necessidade de ferramentas multidisciplinares é cada vez mais evidente tanto na teoria como na arte.

O tempo da autonomia da literatura terminou, como bem observava Walter Benjamin em seu texto de 1936 sobre a reprodutibilidade técnica. Profanemos a literatura, parecem dizer os novos escritores, recordando o emblemático texto de Giorgio Agamben que evoca a antiga definição de “profanar” entre os juristas romanos como oposto de “consagrar”. Enquanto *consagrar* designava a passagem de tudo o que era pertencente à esfera do direito humano para o divino, através do ritual, “profanar” então, seria restituir ao uso dos homens o que é divino. (AGAMBEN, 2005, p. 97)

Benjamin articula a dessacralização e a perda de autonomia da obra de arte como elo fundamental em sua teoria da arte contra o fascismo. O que interessava a Benjamin, mais do que o advento das novas técnicas de reprodução em massa iniciadas no século XIX, eram as mudanças que tais transformações haviam gerado na própria concepção e natureza da arte (BENJAMIN, 2008, p. 168-169). Ao contrário de uma leitura nostálgica de Benjamin, postulo a potência da reprodutibilidade técnica como atualizadora do objeto reproduzido colocando em xeque noções de identidade e tradição.

Talvez seja relembrando o texto de Benjamin que Josefina Ludmer emprega a denominação “literaturas postautônomas”, na tentativa de abarcar este processo que foi se acentuando no decorrer do século XX. Ludmer aponta como característica das escrituras atuais, a presença de uma “realidade cotidiana”. Uma realidade diferente da antiga concepção do pensamento realista; não como realidade histórica e referencial, mas sim “uma realidade produzida e construída pelos meios, as tecnologias e as ciências” (LUDMER, 2009, p. 03). É dessa

forma, através desta “realidade cotidiana”, que percebo a atualização de diferentes suportes e artefatos culturais, tanto através da massificação da arte, o que gerou relações muito mais intrincadas que negam as tradições dicotômicas popular e culto, moderno e arcaico, hegemônico e subalterno, quanto pela relação intrínseca entre a literatura e os meios audiovisuais. A importância dessa discussão está, não só no que representa como base para a construção dos filmes roteirizados por Roa Bastos, mas também no sentido de que:

É dessa forma que este trabalho tem como ponto de partida a idéia de que já não é possível encarar a obra literária sem levar em conta reflexões sobre as teorias da imagem e da montagem surgidas com o advento do cinema.

Benjamin alerta para o perigo do cinema-espetáculo em favor da estetização fascista da política, que faz com que a humanidade se transforme em um espetáculo para si mesma, como ferramenta de auto-alienação. Para explicar tal fenômeno usa a noção de choque freudiana via inconsciente ótico, segundo a qual, devido ao constante fluir de imagens na tela o espectador não tem o tempo suficiente para a associação de ideias, pois esta é interrompida por uma nova imagem (BENJAMIN, 2008, p. 192).

A concepção do cinema como choque será retomada por Susan Buck-Morss em sua teoria do cinema como prótese de percepção, contrapondo a concepção arcaica de “prótese” como êxtase religioso a uma experiência cinematográfica de choque. Segundo a pesquisadora, a relação do choque com o sistema nervoso ocorre de duas formas. Por um lado através de uma intensificação extrema dos sentidos e por outro através do que talvez pudéssemos chamar anestésico ou auto-alienação sensorial, em palavras de Buck-Morss, “uma neutralização da sensação, uma anestesia corpórea” (BUCK-MORSS, 2009, p. 29-30). Trata-se, em outras palavras, de um choque físico e psíquico que, no entanto é indolor, um estímulo com reação reprimida—inclusive a vaia no cinema perde o sentido.

Mas ao mesmo tempo em que vê o cinema como possível e perigoso aliado do fascismo, Benjamin o postula como meio excepcionalmente habitado de “imagens dialéticas”. O que leva o pensador alemão a aplicar à história o princípio da montagem

(BENJAMIN, 2009, p. 503). A “imagem dialética” para Benjamin é a imagem onde se encontra a *mônada* do acontecimento geral, lugar por excelência do anacronismo, uma origem que não é um ponto de partida, mas sim um desvio dialético, ponto de encontro entre passado e presente.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta.– Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2006, p. 504)

A imagem dialética se encontra no pensamento quando este se imobiliza numa constelação saturada de tensões, estática e, no entanto repleta de movimento, tensionada entre os opostos dialéticos. Na imagem dialética o tempo se desdobra ao mesmo tempo em presente e passado, que por natureza são distintos, numa imagem mútua. Dessa forma a concepção do passado em Benjamin equivale à de Bergson por nunca conceber um passado fechado em si, mas sempre aberto e ativo no presente; no entanto à diferença de Bergson, Benjamin se preocupa com o peso da história como catástrofe e salvação. A história feita como um construto que parte de um pequeno fragmento (resíduo) que via reminiscência faz-se *construto* sempre aberto.

Dessa mesma forma, o texto robastiano—compreendido no sentido formulado por Roland Barthes de um texto em seu constante movimento constitutivo que extrapola os limites da obra literária ou fílmica—serve como um exemplo realmente substancial para se assimilar e pensar o conceito de fronteira, envolvendo associações, tensões e conflitos. Serve de paradigma para mostrar esse processo que tem se alastrado pela literatura contemporânea. Assim como Benjamin, Roa Bastos parece conceber a história como montagem que parte de

imagens dialéticas na construção de um discurso que se contrapõe à história canônica e cronológica, como quando reconstrói a imagem do ditador paraguaio Gaspar Rodriguez de Francia através do discurso fragmentado e polifônico de *Yo el Supremo* (1974).

2.2. A verdade e o fantasma

Em 1993 é publicado no Paraguai o livro *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos, primeiro livro da coleção “Lecturas de Cine” com a supervisão de Hugo Gamarra¹. Além de trazer o roteiro do filme *La sed* ou *Hijo de hombre* (1960), esta edição traz também um texto inicial no qual Roa discute algumas das principais teorias sobre o cinema da época. Neste livro, o autor de *Yo el supremo* (1974), partidário do “movimiento dialéctico para la concretización y afinamiento de los medios de expresión propios de un genuino lenguaje fílmico” (ROA BASTOS, 1993, p. 17), além de fazer importantes contribuições intrínsecas ao cinema revela uma nova faceta de seu labor literário. Caracterizando o roteiro, em sua fase posterior às discussões do *Cinema puro*², Roa Bastos afirma:

Ya no se trata entonces de escribir con palabras, sino con imágenes dotadas de una cualidad cinética y dinámica, y de expresar a través de ellas los aspectos del mundo y de la vida, de la realidad y de la fantasía, que no podían hacerse por ningún otro medio conocido hasta entonces. (ROA BASTOS, 1993, p. 18)

¹ Hugo Gamarra é diretor do filme *El portón de los sueños*, lançado em 1998. Filme que propõe apresentar vida e obra de Augusto Roa Bastos, tendo-o como narrador e personagem. O filme, que oscila entre o documentário e a ficção, apresenta a viagem física e ao mesmo tempo psicológica de Roa Bastos a Iturbe, sua cidade natal; desenvolve-se de maneira parasitária em relação ao texto literário de Roa Bastos, é permeado de referências, personagens, histórias e características freqüentes em seus contos e romances. Dialoga com uma de suas últimas narrativas, intitulada *Contravida* (1994), ambos têm como máxima a concepção de um tempo que avança em direção à origem, pois “recordar é retroceder, ‘desnacer’, enfiar a cabeça no útero materno, em contra-vida”. Hugo Gamarra é também diretor da Cinemateca paraguaia.

² Com a expressão refiro-me à preocupação por parte de alguns intelectuais nos anos vinte e posteriores que eram contra a inserção de elementos “extra cinematográficos” nos filmes, eles buscavam desenvolver uma suposta cinematografia despojada de estética alheia. Entre estes intelectuais, encabeçados por Canudo, se encontram Picasso, Stravinski, Cocteau e Apollinaire. Essa mesma preocupação associada ao banimento da literatura e do escritor no processo de criação fílmica, estará presente também no artigo de François Truffaut intitulado “Uma certa tendência do cinema francês” de 1959, onde o diretor acusa muitos escritores-roteiristas de serem infelizes e incapazes de fazer cinema.

De forma análoga, afirmava Glauber Rocha em 1961 que “a imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com a imagem” (ROCHA, 2004, p. 48). Estas comparações e analogias entre o trabalho de escritura e o da filmagem são constantes em alguns críticos e teóricos do cinema, fruto de uma época, herança talvez de Eisenstein, que comparava o fotograma à palavra e a imagem à sintaxe de uma oração. Porém, através da analogia, Roa tenta justamente separar seu trabalho como escritor de seu trabalho como roteirista, o uso da metáfora da escritura ao falar de cinema neste caso se justifica visto que um roteiro é feito de palavras que se transformarão, ou não, em imagens.

Essa sua preocupação como roteirista de “escrever com imagens cinéticas e dinâmicas” e de buscar uma genuína construção fílmica se inscreve também em seu trabalho como escritor.

Trabajar como guionista fue una experiencia muy útil para mí, no solamente como hombre de cine (por devoción y afición más que por conocimientos técnicos) también como escritor. A mí el cine me hizo nacer como escritor. Siempre me llamó mucha la atención el cine. En Paraguay era muy difícil ver buenas películas. Y eso fue quizás exacerbando esa necesidad de expresarme por la imagen.³

É no mínimo curiosa a expressão “nacer como escritor”. A metáfora do nascimento sempre esteve atrelada direta ou indiretamente à arte como criadora de personagens, mundos, verdades. No caso de Roa o nascimento assume uma consistência bastante particular como se existissem dois nascimentos, um da vida que se inicia com o nascimento físico e prossegue linearmente e outro que segue a contracorrente, ou melhor, a “contra-vida” que vai do fim ao início, um nascimento como memória, pois “recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza em el útero materno, a contravida.” (ROA BASTOS, 1997, p. 19). Uma memória pessoal, mas também coletiva.

³ Disponível em: <http://blogs.ultimahora.com/post/346/35/roa-bastos-y-el-cine.html> Último acesso: 02 de setembro de 2010

El hombre, mis hijos – decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar-, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra como su cuerpo pero no su recuerdo (ROA BASTOS, 1967, p. 38).

Se, como afirma Roa Bastos, o cinema o fez nascer como escritor, talvez seja por revelar a natureza mnemônica da imagem na consciência que só existe abrindo-se para o todo do universo, um todo que é sempre aberto. Universo repleto de “lembranças puras” que se atualizam ou não em *imagens-lembranças*⁴, pois “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também em uma intuição única, momentos múltiplos da duração” (BERGSON, 2006, p. 77). Dessa forma, toda obra literária ou fílmica está carregada de imagens presentes de um passado que a todo o momento se atualiza de infinitas formas, onde a originalidade não é possível e tampouco desejável.

Uma constante “cleptomnesis”⁵ em que o artista rouba, através da memória, seu próprio texto, suas lembranças, mas também textos alheios em um constante processo variação e reescritura. Em palavras de Roa Bastos: “el robo es lo mejor que pude pasar a la palabra escrita [e também à imagem, poderíamos complementar] porque siempre esta abierta para que todos la usen a su talante” (ROA BASTOS, 1995, p. 87).

Nesse sentido, assim como nos primórdios do cinema se podia falar de um cinema-literário, hoje, como afirma Roa Bastos, “pode-se dizer que o cinema criou o romance cinematográfico” (ROA BASTOS,

⁴ Para Gilles Deleuze a *imagem-lembrança* é diferente do passado como virtualidade pura, no passado se encontra a “lembrança pura” que será atualizada como *imagem-lembrança*, por tanto esta é o encontro entre o atual e o virtual (DELEUZE, 2007, p. 121-122). Mas segundo Deleuze o cinema também é capaz de gerar “lembranças puras” através do que ele denomina “lençóis de passado”.

⁵ Conceito proposto por Noé Jitrik em conferência ditada no dia 29 de setembro de 2010 no I Simpósio Internacional de Literatura Argentina realizado na UFSC. A programação do evento bem como mais informações a respeito encontram-se no site: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/>

1993, p. 30). Na época de seu primeiro exílio na Argentina, Roa Bastos intercalou seu trabalho como roteirista a seu labor literário, compondo muitos contos que seriam publicados posteriormente sob o título de *El baldio* (1966). Neste livro, o autor busca criar uma teoria da narrativa através do Gordo (Godard?)⁶, personagem-narrador do conto “Contar un cuento” que em determinado momento afirma:

Para mí la verdad 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, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, 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, 2005, p. 09-10)

Nesse sentido, é importante apontar como tautologia a idéia de que se a falta de realidade é a condição para a verdade trágica, a arte se faz verdade a partir do momento que não se compromete com o real. A arte “verdadeira” é aquela que não busca uma realidade única, inexistente. Através desta busca de uma verdade artística Roa Bastos talvez estivesse antecipando o discurso de Alain Badiou que busca derrocar os três esquemas de entrelaçamento entre a arte e a filosofia.

Os três esquemas para Badiou são: o didático, o romântico e o clássico. Com didático refere-se à tese de que a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior, pensamento que teria seu cerne na polêmica platônica da *mimesis* segundo a qual a arte não imita a vida, mas o efeito de verdade. O esquema romântico encontra sua base no absoluto literário de Nancy e Lacoue-Labarthe segundo o qual unicamente a arte está apta para a verdade. Já o esquema clássico provindo de Aristóteles se divide em duas teses, primeiramente, e assim como o esquema didático, define a arte como incapaz de verdade devido a sua essência mimética e, por fim, a função da arte é catártica e deve ser

⁶ A comparação com Godard não é gratuita, assim como o Godard de *Historie(s) du cinéma*, e também Guy Debord, o Gordo opta pela reciclagem de um arquivo já existente, feita através do corte e da repetição (retomaremos esse tema mais adiante).

usada para fins terapêuticos. Há no esquema clássico uma fissura entre a verossimilhança enquanto verdade não conciliável com a realidade e verdade enquanto realidade ainda que não verossímil.

Frente a estes esquemas Badiou propõe que a arte é capaz de gerar uma verdade através de um procedimento artístico (um método), é o que ele denomina “inestética”, ou seja, aquela que “descreve os efeitos intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte” (BADIOU, 2002, p. 09).

Para Badiou toda verdade gerada, seja ela poética ou matemática, é uma potência com seu devir infinito, pois funciona como um teorema podendo “forçar a suposição do que seria o universo se os efeitos completos de uma verdade em curso nele se exibissem” (BADIOU, 2002, p.37); mas também é uma impotência, “pois aquilo sobre o que ela tem jurisdição não poderia ser uma totalidade” (BADIOU, 2002, p. 38), o “nada” de Roa Bastos. Dessa forma toda verdade traz em si um traço de falsidade, assim como todo real está intimamente imbricado ao virtual e ao mágico

El maestro era así. De repente intercalaba un hecho imposible en la realidad, fiel a la naturaleza mágica de su alma. Aprendimos con él sin esfuerzo. Hasta los más tarugos. Como si las verdades de la vida sólo pudieran aprenderse de un representado personaje. (ROA BASTOS, 1995, p. 173)

Esta é a forma como Roa constrói o relato, montando e desmontando a “cebola”, intercalando acontecimentos impossíveis a fatos históricos, real e irreal mudam continuamente de lugar, se misturam e se transformam, de forma que rigor científico e imaginação não se excluem. As tentativas do pensamento cartesiano e racionalista de colocar em banca rota o mágico e o fantástico como sinônimos do arcaico e ultrapassado em prol de uma visão racionalista de progresso, serviram apenas para enturvar a permanência da magia na técnica. É nessa direção que parece concentrar-se também o pensamento de Aby Warburg analisado por José Emilio Burucúa:

Es probable que las creencias y las prácticas mágicas fueran entonces terrenos culturales muy aptos donde anudar los hilos más dispares de todas la corrientes de pensamiento y los conceptos de vida que, persistentes o resurgidos, convergían en la Europa de los siglos XV y XVI. (WARBURG, 1966, *apud* BURUCÚA, 2007, p. 14)

Warburg se refere à relação entre o paganismo antigo e o cristianismo medieval que teriam produzido um amalgama cultural dinâmico e mutante que influenciou todo o mundo das cortes, artes e saberes modernos. Da mesma forma o texto robastiano, que possui suas raízes profundamente arraigadas na oralidade e no mito da cultura guarani, mostra a “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’” (SELLÉS, 2008, p. 02).

Uma escritura que a todo momento está conturbando fatos e colocando em xeque representações e bens culturais, processo que fica bastante claro em romances como *Yo el supremo* (1974), que busca justamente fazer uma nova montagem da história do ditador Gaspar Rodríguez de Francia tendo como ponto de partida a imagem⁷ do panfleto supostamente assinado por Francia no qual ordena que após sua morte seu corpo seja esquartejado e seus servidores condenados à forca. Ao contrário de adotar um discurso canônico, historicista ou de apologia, como é predominante, o escritor refaz sua história preocupando-se não com “verdades” históricas constituídas, mas sim criando novas verdades que reflitam a relação entre homem e poder. Outro romance do gênero é *Vigília del almirante* (1992), que trata, mais uma vez, de remontar a história, agora de Cristovão Colombo. Roa Bastos aproveita-se da nebulosidade em torno à biografia do navegante genovês para mesclar de forma rica e inventiva realidade e ficção; inclusive insere no suposto diário de Colombo referências célebres da

⁷ Importante ressaltar que em todas as edições do romance o panfleto aparece não como transcrição ou citação, mas como imagem sendo o primeiro contato do leitor ao dar início à leitura do romance.

literatura hispânica, tais como o Quixote e o mundo fantasmagórico de Macondo.

Poderíamos arriscar uma palavra valise de Glauber Rocha e dizer que grande parte da obra do escritor trata da elaboração de uma *heustória* onde o “eu” se encontra no centro da história, reelaborando elementos históricos, onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações, as figuras representam forças da história e sua relação com o poder. Em outras palavras, seja em suas narrativas literárias ou fílmicas a proposta robastiana é reconstruir a história a partir de pequenos fragmentos ou bens culturais. De forma que poderíamos incluir como seu o objetivo do próprio Benjamin, segundo o qual “a primeira etapa deste caminho será aplicar à história o princípio da montagem e descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2006, p. 500).

E se ao final a verdade em sua impotência é nada (“¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos”), nos deparamos com a relação: todo e nada, ausência e presença. Se como propõe Deleuze o movimento tem duas faces, uma entre seus próprios objetos ou partes e outra que se abre ao universo, ao todo aberto, podemos dizer que o todo é inconcebível sem o nada.

Tomemos como ponto de partida a concepção do primeiro plano como a potencialização da presença na tela, o rosto que preenche o todo do quadro. O primeiro plano para Deleuze é o lugar por excelência da *imagem-afecção* como potencialidade pura, é o rosto quando suspendida suas funções individuantes e socializantes e dessa forma “o primeiro plano faz do rosto um fantasma, e o entrega aos fantasmas” (DELEUZE, 1985, p. 129), são fantasmas por onde passado, presente e futuro se encontram. Dessa forma, a imagem do primeiro plano, além de suspender, ou melhor, ausentar as funções mais básicas do rosto transforma o corpo em pura matéria do afeto, em virtualidade, o corpo dá lugar ao fantasma. Os close-ups devem transformar a estrela em artigo de consumo, imagem multiplicadora, preenchendo com luzes, maquiagens e rinoplásticas, criando a imagem da presença, não da pessoa individual, mas do corpo desejado, tanto pela câmera como pelo

telespectador, um corpo ausente. Como a criação da mulher que nunca existiu de Kuleshov.⁸

Entre as características elementares do cinema está o corte, o primeiro plano supõe um corte, valoriza-se algo em detrimento de outra parte, mas esta parte sempre está presente ainda que ausente. Em *A paixão de Joana d'Arc* (1928) de Carl- Theodor Dreyer os “primeiros planos corrediços” (DREYER, *apud* DELEUZE, 1985, p. 138) cobram vida própria e se fazem o recurso por excelência do filme encobrindo todos os outros recursos, rompendo a linearidade e o realismo através de *raccords* falsos, inclusive o rosto da heroína é comprimido ao limite inferior da tela dando lugar à procriação de espaços vazios. Porém mais que isso o primeiro plano se encontra saturado de morte, ainda que ausente na imagem a morte está nos traços de Joana.

Dessa forma, como afirma o narrador de *Contravida* (1994) pelo menos três vezes no decorrer da narrativa: “hasta el morir todo es vivir”, pois assim como o ausente se encontra presente na imagem a vida também sempre pressupõe a morte. Todo ser vivente traz em si o estigma do tempo e da morte, é dessa forma que “los muertos siempre vuelven, y las víctimas son los muerto más tenaces.” (COZARINSKY, 2009, p. 163).

⁸ O experimento de Kuleshov consistia em filmar uma mulher penteando o cabelo em um *toilette*, as partes filmadas: rosto, braços, pernas, mãos eram de mulheres diferentes que foram unidas através da montagem.

2.3. A imagem exilada

Em lugar de interrogar diretamente aquilo que chamamos anteriormente texto robastiano na busca de elementos que definam aspectos de sua composição cinematográfica e literária, proponho questionar acerca do sentido da escolha de Roa Bastos, já escritor, em voltar-se para o cinema e compor roteiros cinematográficos.

Ao refletir sobre a relação entre cinema e literatura, em suas reflexões sobre o roteiro, o escritor recorre novamente à comparação entre a árvore, o bosque e à noção de realidade, afirmando:

La imagen árbol en un fotograma y la palabra árbol en una frase escrita difieren en sus relaciones: la palabra escrita árbol, en un texto escrito, es incompleta y ambigua: relaciona con los conceptos de madera, bosque y sus diversas connotaciones en el contexto en que se halla escrita. En la imagen árbol, en un fotograma, el signo identifica o confunde significante y significado. El montaje de esta imagen en el contexto de la secuencia respectivamente es el que le impartirá sus relaciones significativas o simbólicas que trascienden el mero realismo de la imagen escueta. (ROA BASTOS, 1993, p. 20)

A importância maior aqui está na concepção da montagem, que começa a ser delineada por Roa Bastos. Encontramos nas palavras do roteirista eco do princípio fundamental da montagem, o experimento de Kuleshov, chamado “efeito Kuleshov” que procurava demonstrar que não percebemos imagens isoladas. De forma que, para ele uma imagem no cinema parece só ter sentido em relação às imagens que a acompanham; como esclarece Eisenstein “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). O cineasta e teórico russo desenvolve a ideia de uma “nova qualidade”, levando em conta que não se trata de uma simples colagem de fragmentos fílmicos, mas que esta deve suscitar o estímulo criativo do espectador.

O que a compreensão da montagem implica essencialmente? Neste caso, cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas com uma dada *representação particular* do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição destes detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (EISENSTEIN, 2002, p. 18)

Eisenstein talvez seja o primeiro a conceituar um “princípio da montagem em geral”, assumindo-a não como uma especificidade unicamente cinematográfica, mas também inerente à própria literatura, como sugere ao comparar e analisar a montagem em pinturas, poemas e no conceito de “palavra *portmanteau*” desenvolvido por Lewis Carroll. No entanto, ele vê a montagem fílmica como passível de um *todo* fechado, através daquilo que denomina “imagem generalizada”. Nesse sentido é fundamental a problematização de Deleuze ao problematizar o “corte móvel” de um todo que é sempre aberto, passível de conexões variáveis, já que toda imagem se mostra como expressão da duração e do virtual.

A especificidade da imagem cinematográfica só surgirá verdadeiramente quando o cinema se libertar de sua imobilidade. Nos primórdios do cinema, durante o chamado teatro filmado, os filmes eram compostos por um só plano, com apenas uma tomada e um enquadramento fixo. A verdadeira evolução do cinema e a descoberta de sua especificidade ocorrem quando a câmera se liberta deste estado de imobilidade.

Como afirma Deleuze, “a evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem que se separa da projeção” (DELEUZE, 1985, p. 12). A montagem para ele possui, grosso modo, dois grandes estágios. No primeiro sua função é basicamente o agenciamento das *imagens-movimento* na formação do Todo. A

imagem-movimento para Deleuze está basicamente identificada com o “plano”, um corte móvel da duração, um movimento que se bifurca, de um lado a relação entre as imagens e de outro a associação na formação de um todo que é sempre aberto. A *imagem-movimento* é uma imagem indireta do tempo. O segundo estágio surge com o advento da *imagem-tempo*, a nova função da montagem está em fazer com que o tempo surja em seu estado puro na imagem, a montagem se subordina ao tempo, se transforma em “mostragem” afirma Deleuze. Este segundo aspecto será retomado nas discussões sobre o filme *Alias Gardelito*.

Neste momento é importante entender que é através da montagem que Roa Bastos reconstrói, por exemplo, imagens de figuras históricas como a do ditador Francia. A montagem roabastiana coloca em crise representações consolidadas historicamente na busca de questionar estes “bens culturais” e reescrevê-las “heustoricamente” a partir de uma visão eustereoscópica do “real”.

Pois todos os bens culturais que ele vê [materialismo histórico] têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (BENJAMIN, 2008, p. 225)

O arquivo roabastiano composto por peças de teatro, romances, poemas, contos, roteiros, músicas, ensaios e artigos de jornais e revistas espalhados entre Paraguai, Argentina, França e Espanha, inicia-se com o livro *La carcajada*, uma peça teatral datada de 1930. Nenhuma escritura é estática e sempre está em movimento, expandindo, deslizando, sendo confrontada ou confrontando-se. No entanto, o arquivo roabastiano está marcado pelo retorno de personagens, temas, motivos e imagens através de uma tessitura complexa e mutante. Seus textos estão sempre em relação, podendo ser conjugados de forma rica e variável. Este fenômeno é identificado e desenvolvido no prólogo de uma edição francesa de seu romance *Hijo de hombre*, sob o título de “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 sería 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 (ROA BASTOS, 1995, *apud* COURTHÈS, 2007, p. 01).

O fato de que se trate de uma invenção de Roa Bastos é questionável; é justamente neste livro datado de 1974 que ele começa a ter essa consciência da poética das variações, mas suas primeiras manifestações se encontram mais claramente no livro *El baldio* de 1966. Parece-me bastante revelador o fato de essa consciência surgir justamente após seu trabalho como roteirista na Argentina. Dessa forma, por mais que ele desenvolva e dê um título a esse mecanismo narrativo vejo nele não uma invenção, mas uma reutilização de um aspecto típico da composição cinematográfica, a montagem.

Nesse mecanismo os relatos breves dão origem a relatos longos e vice-versa; seu primeiro conto intitulado *Lucha hasta el alba* será a semente de seu romance *Yo el supremo* (1974); existem células em cada relato ou até relatos inteiros que permeiam direta ou indiretamente todo seu labor criativo, montando e remontando sua obra e a própria história.

Mis reflexiones sobre el guión mostra de outra forma a “poética das variações”; neste livro se denomina “relato parasita” um projeto de romance (intitulado *Mi reino, el terror*) que teria surgido no processo de criação de *Yo el supremo*, como “um pesadelo dentro do pesadelo” (ROA BASTOS, 1993. p. 14), mostrando outra face do ditador paraguaio, desta forma teríamos já três relatos relacionados, desde seu primeiro conto até este último “relato parasita”.

Da mesma forma o conto “Kurupi” publicado no livro *El baldio* surge como um capítulo do romance *Hijo de hombre* que

ganhará vida própria. Esta descrição se assemelha muito ao processo de filmagem, onde horas de gravação se transformarão em não mais que duas horas em média, deixando muito material que poderá ser reutilizado em outros projetos, como no caso de *Terra em transe* (1969) de Glauber Rocha, em que o diretor aproveitou imagens de seu documentário *Maranhão 66* (1966), inserindo dessa forma o documentário na ficção.

Este processo ganha maior potencialidade com Guy Debord com *Uivos em favor de Sade* (1952), *A sociedade do espetáculo* (1973) e posteriormente com Godard com suas *Histoire(s) du cinéma: Toutes les histoires* (1989). Da mesma forma as personagens roabastianas são como atores representando diferentes papéis ou mesmo dando continuidade em um único papel em distintos relatos, como no caso de Gretchen:

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 ríos del Alto Paraná. Su leyenda quedó viva en la memoria de la gente de Iturbe. (ROA BASTOS, 1995, p. 75)

Nesse trecho, pertencente ao romance *Contravida* (1994), o narrador faz menção direta a outro relato, como uma espécie de *link* levando o leitor a outro ambiente, outras circunstâncias e relacionando os dois relatos de forma viva e em movimento.

Não há origem, seus relatos estão conectados, reinventados e copiados de forma não linear, falsificando sua própria obra, mas também a história. Uma montagem falsificante. Ao analisar a figura do falsário em Welles, partindo do filme *F de falso*, Deleuze afirma:

Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. Não deveríamos dizer então que mesmo o artista, mesmo Vermeer, mesmo Picasso, é um falsário, já que faz um modelo com aparências, correndo o risco de que o próximo artista

devolva o modelo às aparências para fazer um novo modelo? Onde termina a “má” relação Elmer-Picasso, onde começa a “boa” relação Picasso-Velásquez? Longa é a cadeia de falsário do homem verídico ao artista. (DELEUZE, 2007, p. 178)

O devir se opõe à história e o devir é a potência do falso. Assim como Deleuze, Roa Bastos afirma a impossibilidade do novo e original, negando também a ideia de um “modelo”. Deleuze dá continuidade ao raciocínio e conclui que o homem verídico e o falsário se encontram na mesma cadeia onde o artista é a potência última do falso como “criador de verdades” (DELEUZE, 2007, p. 179). Dessa maneira podemos ler a metáfora da cebola aludida anteriormente, para cada camada (verdade) o vazio que dá origem a nova camada, até o vazio último (a morte) “que faz lacrimejar os olhos”. A afecção que acompanha a obra de arte é revelada através daquilo que Roland Barthes denomina *punctum*, a pungência do patético que se revela através da memória.

Desmontar e montar a cebola, como se desmonta o relato e a história. A montagem é o que parece fascinar Roa Bastos e levá-lo ao estudo do cinema e do roteiro.

Con el dinero que me pagaron por los derechos de adaptación de *Hijo de hombre* empecé a comprarme los indispensables artilugios de estudio. Tenía en mi gabinete de trabajo una moviola vieja comprada a los estudios de la Sono Film; en este artilugio de montaje estudiaba como a la lupa, fotograma por fotograma, las películas de los grandes del cine y ensayaba los principios del montaje que es uno de los procedimientos más creativos y difíciles en la elaboración de un film (ROA BASTOS, 1993, p. 13).

Afirma possuir cópias de fragmentos de filmes dos principais clássicos russos, ingleses, franceses e norte-americanos, uma cópia inteira de *Cidadão Kane* e uma câmera Arriflex com a qual ensaiava desde o *close up* até às inumeráveis possibilidades da profundidade de

campo. Era comum nessa época dos anos 1950 e 1960 que as cópias de filmes estrangeiros chegassem fragmentadas à Argentina, fato que pode ter gerado uma nova perspectiva desses diretores em relação ao cinema. Essa questão será lembrada por Edgardo Cozarinsky ao resgatar artigos e livros de Alberto Tabbia.

Segundo Cozarinsky há um texto de Tabbia em que ele faz um elogio aos fragmentos, um culto às ruínas, lembra que nos antigos cineclubes de Buenos Aires era comum que os filmes chegassem mutilados, versões incompletas, restos de filmes célebres, este fato despertava nas pessoas que iam assistir uma espécie de nostalgia em ver o filme completo. Quando anos depois viajando pelas cinematecas do mundo ele encontrava os filmes completos a impressão nunca era tão forte. Dessa forma Tabbia comparava esses fragmentos à Venus de Milo:

'¿Quién puede pensar que sería más interesante con los brazos?'; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.⁹

Dessa forma talvez pudéssemos afirmar que a grande potencialidade da montagem, do cinema e do que Roa denomina

⁹ Trecho extraído de <http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Abecedario%20Cozarinsky.pdf>

Esta reportagem realizada em Paris, no dia 7 de dezembro de 2001, por Teresa Orecchia, foi publicada integralmente no número 621, correspondente a março de 2002, da revista espanhola “Cuadernos hispanoamericanos”

“poética das variações” não seja o resultado final do filme como um todo, como vê Eisenstein, mas as pequenas células do relato, composto de imagens e partes exiladas. O filme como ruína, peças de um quebra-cabeça que nunca poderá ser completado. O paradoxo da montagem parece estar no que é mostrado como pedaços de filmes e de imagens que serão construídos através da justaposição de imagens e no que não é mostrado como corte de uma realidade jamais alcançada.

La realidad del mundo, del ser humano, es esencialmente fragmentaria, como si estuviera reflejada en un espejo roto. Los escritos póstumos se parecen a esos fragmentos que brillan en la oscuridad. Tratan de contar una historia en ruinas. Son fragmentos de ruinas ellos mismos. Ofrecen un lugar de residencia adecuado a lo que ya no volveremos a ser. Y esto sucede con mayor razón en el gran espejo roto de la historia de un país, de la humanidad, sembrada de ruinas, entre las cuales caminan desorientados los muertos de este mundo como si estuvieran vivos. Quisiera demoler esas ruinas. “La demolición de una ruina es siempre un espectáculo hermoso y aterrador”, escribía Djuna Banes: En cierto sentido, todas las obras son póstumas. Algunas están destinadas a sobrevivir a sus autores, lo que algunas veces sucede. Las otras no son más que ruinas. Uno acaba aprendiendo de ellas la inmovilidad resignada. (ROA BASTOS, 1993, p. 26)

No entanto, existe outro cinema que busca a unidade e uma suposta representatividade da imagem. Benjamin acreditava que a cidade e a multidão só poderiam ser realmente experimentadas através da tela do cinema, pensamento que parece corresponder com o de Vertov e seu *Homem com a câmera do cinema* (1929), através da câmera móvel e da montagem o cinema pode mostrar a cidade de todos os seus ângulos e pontos de vista. O que evidência tal posicionamento é a capacidade de um certo cinema em fornecer uma experiência da massa, criar um corpo da massa, como identifica Podoroga (1990, *apud*

BUCK-MORSS, 2009, p. 20): “nenhuma realidade poderia suportar a intensidade da massa que se mostra no cinema”.

Nesta intensidade radicaria, em parte, a preocupação de Benjamin ao ver o poder do cinema em constituir simulacros, como demonstrou claramente o cinema soviético que criou a ideia simulada do socialismo em um país através de um “nós socialistas”. A força da imagem na construção do simulacro socialista, bem como seu conservadorismo, se evidencia na múmia de Lênin conservada até hoje como monumento da face socialista. Face recomposta e remodelada com o intuito de livrá-la de seus traços mongóis e tártaros, como bem lembra Edgardo Cozarinsky (2001, p. 15).

Em relação à América Latina houve pelo menos um acontecimento importante para os cinemas elaborados na década de 1960 que foi o encontro de cineastas latino-americanos ocorrido em Viña del Mar em 1969 sob a presidência honorária de Ernesto Che Guevara, morto dois anos antes na Bolívia. Além da mostra de filmes, debates e acontecimentos políticos importantes, podemos dizer que esse evento foi o apogeu para muitos que acreditavam na constituição de um cinema propriamente latino-americano. No entanto, o que parece ser mais interessante nesse festival está naquilo que Gilles Deleuze propunha como base do cinema político moderno no Ocidente a idéia de que o povo está faltando, no sentido de que não existe um povo, ou *ainda* não existe. Para Deleuze, essa constatação de um povo que falta:

Não é a renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve um povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (DELEUZE, 2007, p. 259-260)

A partir dessa concepção do povo como devir, como categoria a ser inventada é possível discutir os filmes deste período e pensar como o cinema se articula não só nos filmes do festival, mas desde a década de 1960, período em que Roa escreveu seus roteiros.

A partir da Revolução Cubana os cinemas e as literaturas passam por um processo de reavaliação, e essa falta ou criação de um povo talvez seja a grande característica da literatura e do cinema desde então. Na literatura o debate vai surgir entre os escritores do chamado *Boom* e no cinema através dos Novos Cinemas. Não se trata mais de uma representação do povo e tampouco uma denúncia de um povo vitimado pela fome ou pelo descaso político como é o caso de *Cinco vezes favela* (1962) de cinco diretores nacionais¹⁰, *Tire dié* (1960) e *Crônica de um niño solo* (1965), ambos de Fernando Birri. Neste cinema existe um povo que se faz, surgindo na tela não como ator passivo, mas como agente dotado de poder revolucionário, é o caso de *La hora de los hornos* (1968) de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino e *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, para citar somente dois que foram projetados no festival.

Nestes filmes, a categoria de espectador é substituída pela de participante ativo da história. No entanto, é importante trazer à baila aquilo que Giorgio Agamben define como “dispositivo”.

Para Agamben um dispositivo é tudo aquilo que tenha capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes (AGAMBEN, 2009, p. 40). Segundo ele, o desenvolvimento capitalista teria sido responsável por gerar uma acumulação e uma proliferação desmesuradas de dispositivos. Caberia questionar-nos sobre alguns dos filmes dessa geração, como é o caso mais claramente de *La hora de los hornos* (1968) ou mesmo o mais recente *Memórias del saqueo* (2004), ambos de Pino Solanas, se eles também não seriam, de alguma forma, um dispositivo que faz com que o espectador atue a favor de uma ação política direcionada a um “nós” que não deixa espaço para qualquer individualidade ou singularidade. Não estar de acordo com as exigências e especificidades desse plural significa estar fora, expulso da categoria de povo.

¹⁰ Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

O texto robastiano parece inserir-se justamente como resposta a esse dispositivo lingüístico do “nós” singularizante. Em *El fiscal* (1993), um de seus últimos textos, o narrador Felix Moral afirma que o exílio é um elemento intrínseco a toda a humanidade moderna:

El exilio dejó de ser hace tiempo el mal de un país. Es una plaga universal. La humanidad entera vive en el exilio. Desde que ya no existen territorios patrios – y, menos aún, esa patria utópica que es el lugar donde uno se encuentra bien-, todos somos beduinos nómadas de una cabila extinta. Objetos transnacionales, como el dinero, las guerras o la peste (ROA BASTOS, 1993, p.18).

Roa Bastos antecipa as reflexões de Jean Luc Nancy feitas no ensaio “La existencia exiliada” publicado dois anos depois. Gostaria de pensar que exista certa potencialidade no exílio que se encontra presente já em seus primeiros filmes roteirizados bem como em seus contos. Uma potencialidade presente justamente no rompimento com a categoria de “povo”, antes mesmo de Glauber Rocha que para Deleuze seria o primeiro a promover tal fissura. A imagem vinda do exílio é livre do corpo da massa, destaca-se como corpo sempre diferente e estrangeiro.

Se o simulacro soviético, o “nós socialistas” do antigo cinema soviético, opta pela manutenção da categoria –nesse sentido a mumificação de Lênin recobra uma significância bastante paradigmática– frente a isso Roa prefere o desmembramento da categoria de povo e decomposição do corpo enquanto imagem e texto optando pelo fragmentário. Antes de ser todo, no sentido eisensteiniano, a montagem é parte, ou melhor, descasca o real até mostrar a imagem como nada, como pura imagem. Como afirma Agamben, “uma definição de homem de nosso ponto de vista específico poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema. Ele se interessa por imagens mesmo tendo reconhecido que não são seres verdadeiros.” (AGAMBEN, 2004, p. 02). A imagem entendida dessa forma dispensa a referência ou a representatividade em relação a um suposto real.

Para Agamben existem duas condições transcendentais da montagem, são elas a repetição e o corte. Repetir é um retorno como

possibilidade daquilo que foi, de maneira análoga à memória que restitui ao passado sua possibilidade podendo transformar o real em possível e o possível em real, fazendo com que o não-consumado torne-se consumado. Ao refletir sobre o corte Agamben compara o cinema à poesia, como hesitação entre a imagem e sentido, entre o som e sentido; o corte suspende a palavra ou a imagem de seu sentido para exibí-la como pura imagem, a “potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (AGAMBEN, 2004, p. 02).

O corte exila a imagem, e dessa forma filmar é exilar, é transformar o referente¹¹ em fantasma, como o “embalsamento”¹² de Santiago feito por João Moreira Salles. No caso de *Santiago* (2006) o exílio do personagem não se explica pelo fato de ele ser um imigrante argentino que trabalhou por década como mordomo na casa da família Moreira Salles, mas pela sua condição anacrônica, Santiago é um colecionador de fantasmas, possuía mais de trinta mil páginas de histórias de dinastias todas datilografadas, separadas, amarradas e catalogadas. Ao final do documentário Moreira Salles revela certo vazio ao tentar filma a história de Santiago, explica essa distância afirmando que durante toda a filmagem ele não era apenas um diretor e Santiago um personagem, mas que durante toda a filmagem ele nunca deixou de ser o filho do dono da casa e Santiago o mordomo. No entanto, essa distância está também em uma sacralização de Santiago e do passado; para aproximar-se mais de Santiago e perder-se em seu exílio talvez fosse necessária uma profanação do personagem e de seus arquivos, o que não ocorre no documentário. Ao filmar Santiago Moreira Salles filma também toda a fantasmagoria que compõe a vida do mordomo e faz dele também parte dessa fantasmagoria.

[Filmar] É um deslocar(-se) sem apagar a trajetória. É deixar rastro, ou melhor, é produzir

¹¹ Apóio-me em Barthes e defino referente como sendo “não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia [ou cinema neste caso]” (BARTHES, 1984, p. 114-115)

¹² Nos minutos finais do filme o personagem Santiago conta que ao ser questionado por seu amigo jornalista sobre o que aquelas pessoas estavam fazendo em seu apartamento ele lhe responde que eles estavam ali para embalsamá-lo.

rastro. Assim como escrever, propõe David Oubiña, “filmar es siempre um desarraigo. Sólo es posible escribir sobre aquello que se vuelve una obsesión porque se ha extraviado definitivamente. Sólo es posible filmar para conquistar el valor irremediable de una ausencia” (GUIMARÃES SOARES, 2010, p. 01).

De “desarraigos” está composta a trajetória de Roa, é o exílio que o faz nascer como roteirista, seu interesse pelo cinema e seu trabalho como roteirista começam quando é exilado pela primeira vez na Argentina, mas também é o exílio que sela seu destino como escritor já que suas obras mais relevantes foram compostas no exílio. Quando é obrigado deixar a Argentina e viajar rumo à França, Roa doa, vende ou queima todo seu material de cinema, inclusive seus roteiros (que para ele eram insignificantes e sem valor artístico, visto que seriam totalmente absorvidos pelo filme) além de algumas cópias originais de contos que nunca chegaram a ser publicados. Roa refere-se ao fato afirmando: “de todos modos, desde mi lejano refugio en Tolouse suelo pensar con nostalgia en estos despojos que son las inevitables mutilaciones de los exilios forzosos.” (ROA BASTOS, 2008. p. 25)

No texto roabastiano, o segundo nascimento, aquele que flui a *contravida*, revela-se frente à iminência da morte, ou melhor, a literatura robastiana nasce da morte como na anedota narrada por Roa em *El portón de los sueños*, presente também no romance *Contravida*, na qual conta um episódio de sua infância. Segundo ele, uma noite, entre tantas que passava lendo à luz de lampião, acabou adormecendo e por pouco não incendiou a casa. O castigo imposto pelo pai foi a proibição das leituras noturnas. Mas na tentativa de burlar a medida paterna tem a ideia de encher um frasco com vaga-lumes para então dedicar-se à leitura durante as poucas horas de luz que a vida desses vaga-lumes poderia gerar. Referindo-se ao episódio afirma o narrador de *Contravida*: “ya por entonces me preguntaba si era inevitable y necesario que la escritura tuviera que nacer de la muerte” (ROA BASTOS, 1995, p. 71). Este episódio é assumido como fundacional na literatura roabastiana. Frente à morte inexorável a literatura faz-se memória.

Porém diferente da memória proustiana onde o tempo perdido é reencontrado, em Roa já não é possível o reencontro, resta apenas o itinerário pelos caminhos da memória. Dessa forma sua obra se constrói como um itinerário da memória, a *contravida* que regressa ao *imaginário*, como conjunto de imagens inventadas e exiladas. Dessa forma, a poética roabastiana é o retorno da memória feito dentro do texto de forma que imagens isoladas do real e do ficcional se encontram rumo a uma origem sempre perdida e jamais alcançada, “sin lograr otra cosa que tejer el reverso de lo que nunca ocurrió” (ROA BASTOS, 1995, p. 71).

De forma que a montagem em Roa é o ato cinematográfico por excelência que, em lugar de organizar o tempo linearmente e através de uma imagem indireta do tempo, vai buscar a coexistência ou uma relação não-cronológica do passado, através de *imagens-lembranças* ou *lençóis de passado*. Se há uma “contra-vida” poderíamos dizer que também há uma contra-história. A imagem fundamental a partir da qual Roa estruturará grande parte de seus textos será a do baldio, que indica ao mesmo tempo fim e início. O fim do território da infância que já nunca poderá ser reencontrada em sua totalidade, mas ao mesmo tempo possui os fragmentos e germes do passado que darão origem a uma nova vida que flui a “contra-vida”.

Ao fazer cinema Roa Bastos filma o *ex-ílio* como a própria *ex-istência*, onde o *ex* indica “sair de”, mas também pela raiz *el* que compõe um conjunto de palavras que significam “ir”. Não há um interior, o “eu” não é de onde se sai, mas a própria saída. Nesse sentido, filmar é exilar duas vezes, é transformar o corpo exilado em fantasma, em “nada”.

3. Capítulo II: ALIAS GARDELITO (1961):

3.1. ENTRE A TRADIÇÃO CULTURAL E O PATÉTICO

Em *A Câmara clara*, Roland Barthes, identifica a existência de dois elementos co-presentes na fotografia. São eles o *studium*, como os aspectos culturais presentes na cultura do *spectator*¹³, através do qual perceberá a fotografia, e o *punctum*, que vem para quebrar ou escandir o anterior, surge como uma flecha que parte da foto em direção ao *spectator* ferindo-o, essa ferida revela o patético que acompanha a imagem (BARTHES, 1984, p. 45-46).

A fim de orientar a leitura do filme *Alias Gardelito*, me pautarei nestes dois elementos definidos por Barthes. Ao definir o *studium*, Barthes não o associa diretamente ao “estudo”, mas a uma dedicação ou pesquisa ardorosa e compenetrada sem que, no entanto, demonstre algum interesse particular do leitor. Quando o interesse pela imagem é orientado através do *studium* direciona-se a atenção aos quadros históricos, políticos e sociais.

Pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo contrário, segundo meu querer de *Spectator*. (BARTHES, 1984, p. 48)

É, dessa forma, levar em conta a tradição cultural na qual o texto se insere, bem como seus aspectos históricos na construção do discurso que se contrapõe, muitas vezes, ao próprio querer do *spectator*. É como cair em um dispositivo que poderia ser desarmado, e nesse sentido o *punctum* seria, justamente, a forma de profanar o texto, desfazer a distância existente entre a imagem e o *spectator*, sem que envolva necessariamente a mediação do *operator* ou da tradição cultural.

¹³ Segundo Barthes a foto é objeto de três práticas, sendo elas o *operator* que seria o fotógrafo, o *spectator* aquele que vê e se detém uma análise da foto e o *spectrum*, o fantasma do objeto impresso no filme que marca o “retorno do morto” (BARTHES, 1984, p. 20)

3.2. *Alias Gardelito*: notas sobre a tradição

Barthes não nega a importância de se conhecer o *studium*, pois só se pode questionar algo que se conhece com certo ardor. O *studium*, neste caso, seria localizar a produção de Roa Bastos dentro do contexto cultural argentino, já que a maior parte dos filmes foram produzidos no país. Entre os primeiros filmes roteirizados por Roa e que abrem a importante e frutífera década de 60 para o cinema argentino estão *Shunko* (1960) e *Alias gardelito* (1961), ambos com direção e atuação de Lautaro Murúa¹⁴ (1926-1995) e roteiro de Augusto Roa Bastos.

O primeiro apresenta um tema rural, através de um estilo que poderíamos chamar de um realismo provincial, denunciando a pobreza e o descaso por parte do governo a uma comunidade quéchua em Santiago del Estero; o segundo mostra uma espécie de realismo urbano, seguindo a linha de Ferreyra e Torres Ríos.

Políticas de migração adotadas principalmente por Domingos F. Sarmiento, que já eram anunciadas em seu livro *Facundo o Civilización y Barbárie* (1845) como figura no penúltimo capítulo, irão delinear o contexto político e social da Argentina no início do século XX.

Pero el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy es la inmigración europea, que de suyo y en el despecho de la falta de seguridad que le ofrece se agolpa de día en día en el Plata, y si hubiera un gobierno capaz de dirigir su movimiento bastaría por si sola a sanar, en diez años más, todas las heridas que han hecho a la patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas, que la han dominado (SARMIENTO, 2006, p. 291).

Para Sarmiento a única forma de civilizar a Argentina era suprimindo a bárbara cultura gauchesca através do fomento da imigração. Foi com essa política a favor da imigração que a Argentina

¹⁴ Lautaro Murúa nasceu no Chile em 1926 e faleceu em Madrid em 1995, além de diretor de cinema e ator, foi também diretor de teatro. Todo seu trabalho de direção de filmes foi realizado na Argentina.

deixou o século XIX. Mas como afirma Benjamin (2008, p. 225) “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” e José Hernandez com seu *El gaucho Martín Fierro* (1872) tratará de mostrar a barbárie, dessa cultura promovida por Sarmiento, apesar de que posteriormente aceite e incorpore o mesmo mecanismo político.

Foi neste momento de mudança da política “rosista” para uma política em prol da europeização, que vai ter no governo de Sarmiento seu ponto alto, que José Hernández escreveu a primeira parte de seu *Martín Fierro*, denunciando os ultrajes que passava o gaúcho nessa sociedade de então, obrigado a lutar na fronteira onde padeciam fome e maus-tratos, em uma sociedade na qual “ser gaucho es un delito”. Com Sarmiento na presidência o gaúcho será renegado e exilado e dessa forma irá ocupar a posição que ele outrora havia ocupado no governo de Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877)¹⁵. A obra de Hernández surge como uma antítese da obra de Sarmiento, o principal exemplo dessa contraposição está na última cena do poema, na qual Fierro e Cruz preferem ir viver com os índios a continuar nessa sociedade bárbara que escravizava o gaúcho:

Allá habrá siguridá/ Ya que aquí no la tenemos/
Menos males pasaremos/ Y ha de haber grande
alegría./ El día que nos descolguemos/ En alguna
toldería.¹⁶ (HERNÁNDEZ)

No entanto essa postura de Hernández tomará novos rumos com o fim do mandato de Sarmiento. Isso ocorre na segunda parte do poema, intitulada *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879), com a representação de um novo gaúcho. Um gaúcho resignado, que deseja voltar aos valores da família e do trabalho. Dois foram os motivos de tal mudança; o primeiro, o início do governo de Nicolás Avellaneda; e o segundo, graças a um fenômeno que já começava a se delinear na

¹⁵ Vale lembrar que quando Rosas centraliza em si o poder políticos muitas dos intelectuais são caçados e se exilam principalmente no Uruguai, como foi o caso de Esteban Echeverría, e no Chile que é o caso de Sarmiento. *Facundo*, em palavras de Sarmiento, nasce com o intuito de mostrar ao povo chileno o que estava acontecendo no governo sanguinário de Rosas.

¹⁶ HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro* (1872). Disponível na página: http://www.clarin.com/pbda/gauchesca/la_ida/la_ida13.htm

América Latina, a profissionalização do escritor. Em 1877 Avellaneda dá anistia a todos aqueles que estivessem desterrados por motivos políticos e em 1879 organizou sob o comando de Júlio Argentino o golpe final contra as tribos indígenas. É nesse clima de estabelecimento da ordem e da paz, inspirados nos ideais do positivismo, que as cidades começam a se reestruturar; é o tempo da constituição definitiva do estado. E os que até então dominavam o meio intelectual, médicos e advogados, agora precisam dividir espaço com um novo personagem, o escritor.

Nessa “nova sociedade” Hernández surge como aquele que irá ajudar na “formação moral e ideológica do novo indivíduo”, visando o bom funcionamento do aparato governamental. A nova obra de Hernández é para despertar “la inteligencia y el amor a la lectura”, para servir de distração como um “provechoso recreo después de las fatigosas tareas”. Nesse sentido, *La vuelta* marcaria a reinserção do gaúcho na sociedade. O último poema é a síntese das duas obras anteriores. Fierro se transforma em um educador, como foi o próprio “pai da pátria” Domingo F. Sarmiento.

A temática da bipolaridade rural e urbano, capital e província, é tema recorrente na literatura argentina. E é nesse contexto que se instala a publicação quase simultânea de dois livros fundamentais, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, ambos publicados em 1926. Juntos, estes livros revelam dois universos totalmente opostos do país em uma mesma época. A obra de Güiraldes, romance rural, fecha com um tom nostálgico o ciclo da afamada literatura gauchesca cuja temática central gira em torno ao gaúcho argentino e a imensidade do pampa. Arlt, na época secretário de Güiraldes, a quem inclusive, dedica seu romance, busca retratar como em água-forte o corrosivo mundo suburbano dos *bajos fondos* de uma Buenos Aires que cresce violentamente a cada dia, fomentada pela migração interna e externa e pelas novas políticas de modernização, absorvendo todo seu entorno.

É a partir do final do século XIX que a migração ganhará maior força gerando um crescimento cada vez mais desenfreado da população, implicando em uma expansão das cidades em detrimento do campo. Nesse processo se ameaça não somente todo um estilo de vida tipicamente rural, pastoril, como também toda uma cultura promovida

por seus representantes. É nesse contexto que entram em cena os escritores da “gauchesca”, com o objetivo de fixar essa cultura oral, para que não se perdesse substituída pelas práticas educativas promovidas pelas cidades. Angel Rama no livro *La ciudad letrada* (1984), analisa o processo de formação e modernização das urbes latino-americanas:

La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a fines del siglo XIX es un triunfo de la ciudad letrada, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar a su contorno. Absorbe a múltiples aportes rurales insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores. (RAMA, 1984, p. 91)

No entanto, mais que mostrar dois mundos distintos, as vozes destes dois personagens (Silvio Astier, em *El juguete rabioso* e Fábio Cáceres em *Don segundo Sombra*) são o contracanto de uma voz que ainda ressoa pelo território argentino; em outras palavras, juntos, estes dois livros representam a inversão do pensamento de “civilização e barbárie” criado por Domingos F. Sarmiento; esta civilização que para Sarmiento estaria na cidade e na cultura europeia é reformulada por parte dos novos intelectuais, encabeçados por Leopoldo Lugones, em um processo que se inicia com o centenário da independência e que buscará justamente essa “formação da nacionalidade” tal como afirma Rama. A respeito dessa mudança, Carlos Altamirano no livro *Ensayos argentinos* (1997), escrito juntamente com Beatriz Sarlo, evocando o escritor de *Fuerzas extrañas* (1906), afirma:

Lugones lo señala: “Bárbaro significa revesado, tartamudo: nuestro gringo”. Se trata pues de nuestro bárbaro el inmigrante. En efecto, en el curso de la primera década del siglo XX había ido tomando forma—paralela a la imagen ya consolidada de la inmigración como “agente de prosperidad”— de que constituía un factor anárquico y disolvente para la convivencia social.

Esa certidumbre brotó y halló eco sobre todo entre los miembros de la elite de “viejos criollos” y de allí surgió también el movimiento dirigido a dotar la figura del gaucho de una nueva función cultural. Es decir, no ya tema de evocación nostálgica, sino elemento activo de identificación: “Todo cuanto es propiamente nacional viene de él”, dita Lugones en “El payador”. (ALTAMIRANO, 1997, p. 205)

Poderíamos afirmar que o episódio de 1926 apresenta os dois grandes temas recorrentes da literatura argentina de então. O primeiro, que começa com os poemas gauchescos de Bartolomé Hidalgo, encontra no mítico perambular de Martín Fierro a viagem fundacional da Argentina; a gauchesca foi importante, entre tantas outras coisas, em duas ocasiões. Primeiro porque integrou a literatura à oralidade, que não era considerada literatura; depois, foi de suma importância para a inserção de vocabulários novos na língua. Além, é claro, de proporcionar uma popularização e “oralização” do político, que Ludmer considera uma marca fundadora na cultura argentina.

O segundo tema tem como cenário os subúrbios de Buenos Aires, a pobreza, o *malevaje*, presente nos contos de Fray Mocho e Félix Luna, *costumbristas del 900*, e escritores de sainetes como Enrique de Maria. E também de Jorge Luis Borges, que não deixa de retomar e dialogar com o tema da civilização e barbárie em seus textos, como no caso do “bárbaro” que se maravilha com a “civilização” e da “civilizada” que opta pela “barbárie” (“El guerrero y la cautiva”, 1949).

É desse universo que provém *Alias Gardelito* (1961). O filme se apresenta como fluxo de consciência do personagem, esse tempo que para ele são seus últimos segundos de vida, no cinema duram mais de uma hora. O plano que serve de passagem entre o presente e o passado é o das rodas do trem em movimento, que já se anunciava através dos desenhos que servem de introdução ao filme. Esse trem, assim como em uma infinidade de filmes, e como na narrativa de Roa Bastos – basta lembrar-se de “Kurupí” – simboliza entre tantas coisas o desenfreado e avassalador processo de industrialização e crescimento de Buenos Aires.

Crescimento que ocorreu, principalmente, devido à migração interna, com a chegada de um número incontável de provincianos (denominados pejorativamente de *cabecitas negras*) em busca da mítica “ciudad de los sueños”. Processo similar ao que ocorreu no Brasil com o crescimento de São Paulo e a chegada dos imigrantes em sua maioria nordestinos, com a diferença de que no Brasil o veículo de transporte dos imigrantes não era o trem, mas o chamado pau-de-arara, transporte irregular feito através de um caminhão improvisadamente adaptado para transportar passageiros. É justamente para roubar aqueles que chegam do interior, deslumbrados com a grande cidade, que os personagens se dirigem à estação nos planos iniciais do filme.

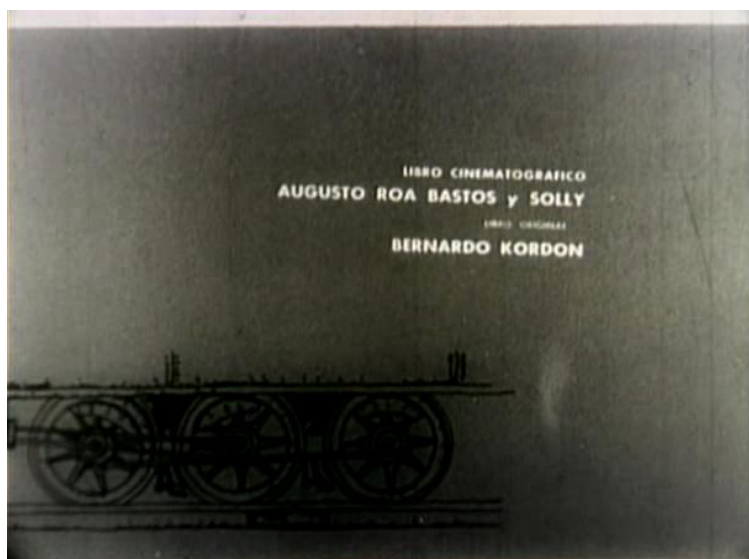


Figura 1: Desenho das rodas de um trem, minutos iniciais do filme

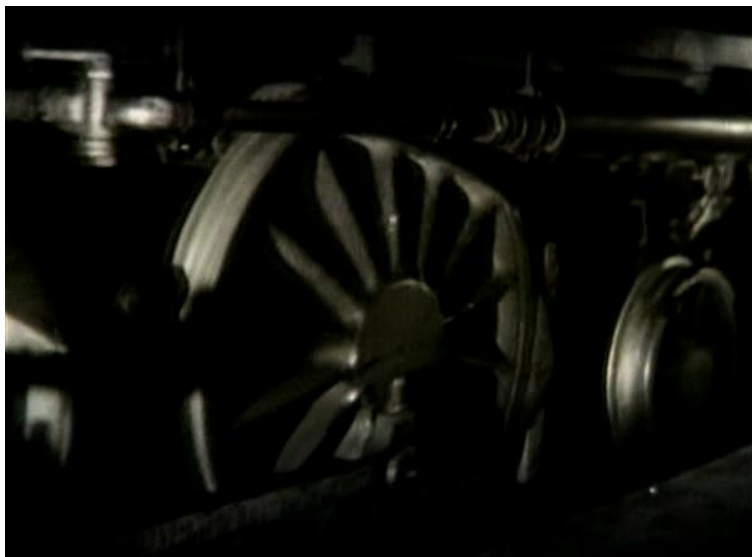


Figura 2: As rodas do trem que servem de transição entre a sequência inicial do baldio e a sequência da estação ferroviária

Nessa cidade não há espaço para os que não se adaptam à velocidade das transformações; em uma época em que inclusive o tango revela sua decadência. Os tempos da glória do tango acabaram, como afirma o personagem Picayo (Walter Vidarte) em um plano extremamente longo (quase um minuto), onde sua voz é quase encoberta pelos apitos dos trens na estação: “los tiempos han cambiado, Toribio, no te engañés”.

Os ruídos fazem parte do cotidiano dessa nova cidade cosmopolita, movida pelo trabalho das indústrias, pelos trens e novas construções, “para tener guita hay que trabajar”, afirma novamente Picayo. Ruído que muitas vezes na literatura argentina anti-peronista está associado ao peronismo, que na época se encontrava derrocado. Desde a eleição de Juan Domingo Perón em 1946, formou-se um núcleo antiperonista composto de membros do exército e outros conservadores, o primeiro golpe antiperonista ocorreu nas eleições de 1951 que não teve sucesso, levando à reeleição de Perón. A força antiperonista foi estruturando-se de forma cada vez mais consistente, obtendo o apoio da

igreja, de civis e principalmente de um maior número de membros do exército e da marinha. No dia 16 de junho de 1955 o então vice-almirante Gargiulo ordenou o bombardeio da Praça de Maio, ocasionando a morte de mais de 300 civis.

Após o golpe, grupos peronistas responderam incendiando a catedral além de outras igrejas da cidade. No dia 16 de setembro de 1955 Perón é derrocado e prefere não resistir ao golpe, exila-se temporariamente no Paraguai. Todos esses acontecimentos marcam o início de uma nova e tempestiva época, inaugurada com o estalar de bombas na Praça de Maio.

3.3. A ferida que punge

É possível criar as bases de uma leitura coerente e baseada na tradição nacional e cultural. No entanto, Barthes propõe um movimento contrário ao *studium*, um movimento vetorial que vai da foto ao espectador e o fere como uma flecha, causando o *punctum* (ferimento). Essa “picada” do texto no espectador revela a importância de não separar o texto do patético que sempre o acompanha, o que, como vimos anteriormente, é representado pela imagem da cebola em Roa Bastos.

Segundo Barthes, um simples detalhe associado a uma lembrança basta pra encontrar na imagem o *punctum*, “às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo” (BARTHES, 1984, p. 83), dessa forma a memória surge como modalizadora na construção de um discurso sobre a imagem; a memória sempre remete a um corte móvel do todo aberto que extrapola os limites espaciais (tela, quadro, plano) e se lança ao infinito, ao extra-campo invisível, ao desejo que é lançado para além do que a imagem deixa ver; é como enxergar o movimento da luz pululando em cada imagem.

Dessa forma, convém retornar ao início do filme resgatando o poder mnemônico do plano inicial. O filme começa com os faróis de um carro que se aproxima em meio à escuridão e para em um lugar desabitado. Devido à neblina, ao coaxar de sapos e sons de outros animais, deduz-se ser um terreno baldio. Dois homens saem de um carro carregando um corpo, que jogam por uma ribanceira. O corpo roda algumas vezes até parar em meio ao lixo, que devido ao jogo de luzes sugere a proximidade de um rio. Não são necessários mais detalhes para que um conhecedor do conto “El baldio” (1960) de Augusto Roa Bastos se familiarize com a cena. Nesse conto, um homem arrasta um corpo por um lixão perto de um rio, enquanto em um determinado momento vê o farol de um carro que passa nas proximidades:

Los faros de un auto en curva desparramaron de pronto una claridad que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno (ROA BASTOS, 1966, p. 20).

Esta descrição, presente no texto literário, descreve com precisão o primeiro plano do filme; e também como no conto de Roa Bastos, o corpo de Gardelito se arrasta em meio ao lixo, enroscando-se nos detritos, num ambiente sinistro e úmido (que permanecerá por toda a obra). O mais curioso é que, assim como no conto, no filme também existe um homem no baldio junto ao Gardelito agonizante. No conto esse homem encontra um bebê abandonado, esse bebê é como o próprio Gardelito, que passou a infância como catador de lixo e ao final acaba voltando para ele. Desta forma o filme insiste na lógica circular.



Figura 3: *Alias Gardelito* (1961)

Apesar de aqui o personagem e mesmo a estória (o argumento) não pertencerem ao texto do escritor paraguaio, mas sim ao de Bernardo Kordon (1915-2002), escritor argentino, é latente no filme a presença de imagens e elementos recorrentes na obra de Roa Bastos, como o ambiente predominantemente noturno e ambíguo de seus contos, uma escuridão sempre à espreita, inevitável, como metaforiza a já mencionada anedota dos vaga-lumes, na qual a luz é sempre e já condenada a extinguir-se. Essa escuridão potencializa o jogo de sentidos

criando personagens dúbios. Além da escuridão há a presença do baldio, um circuito indiscernível, um espaço qualquer, sem vínculo geográfico determinado.

Para Gilles Deleuze existe um regime duplo de referências das *imagens-movimento*. Existe um sistema em que cada imagem age e varia por si só e outro sistema que faz com que ela reaja em função das outras imagens, através de todas as suas faces e partes. A coisa, a imagem propriamente dita, tal como é em si, reage com todas as outras imagens, enquanto a percepção da coisa é a imagem reportada à outra imagem especial que a enquadra e que, no entanto, só retém dela uma ação parcial. A percepção retém a imagem menos o que não interessa em função de nossas necessidades. O cinema, para Deleuze, percorre os dois sistemas, de forma que quando toma o segundo caminho, e a *imagem-movimento* é reportada a um centro de indeterminação, ela se faz *imagem-percepção*.

Porém a operação não se limita a essa subtração. Este centro gerado pela *imagem-percepção* revela a face utilizável da imagem em torno da qual se reestruturará o universo através de uma reação. De forma que a *imagem-percepção* gera uma resposta, uma ação retardada proveniente do centro de indeterminação, denominada *imagem-ação*. A *imagem-ação* é o segundo avatar da *imagem-movimento* da qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas. Entre a percepção e a ação existe um intervalo ocupado pela afecção que surge no centro de indeterminação.

É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela reporta o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). (DELEUZE, 1985, p. 87)

Mesmo que a percepção retenha somente o que nos interessa, existem movimentos que absorvemos, mas não se transformam em percepção e tampouco em ação, mas marcam uma coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura, é o que Deleuze denomina afecção. A *imagem-afecção* é o último avatar da *imagem-movimento*,

surge quando absorvemos um movimento que não poder ser contestado através de uma ação, transformando-se, dessa forma, em movimento de expressão. É nesse sentido que para Deleuze o lugar por excelência da *imagem-afecção* é o rosto como primeiro plano.

Entre os avatares da *imagem-movimento*, existe uma imagem embrionária, denominada *imagem-pulsão*, como legado naturalista (herança de Zola). No cinema, essa imagem que se encontra a meio caminho entre o idealismo da *imagem-afecção* e o realismo da *imagem-ação*¹⁷, tem como criadores principais Stroheim e Buñuel (DELEUZE, 1985, p. 160). Não se trata da potência expressada por um rosto em primeiro plano ou pela negação da profundidade de campo como em *A paixão de Joana d'Arc* de Dreyer, nem da qualidade-potência exposta por um espaço qualquer como em *Pickpocket* de Bresson, que Deleuze vê como outra qualidade da *imagem-afecção*. Em Stroheim e Buñuel a *imagem-pulsão* passa pela criação de um fundo dos meios sociais descritos como violentos e cruéis que é o que Deleuze denomina “mundo originário”.

Existem espaços-qualquer em *Alias Gardelito*, como anteriormente em Bresson, no entanto este espaço cumpre outra função. O baldio é o princípio, o espaço chave onde tudo tem início e fim e de onde nunca se saiu. É um espaço qualquer composto de partes indeterminadas e restos, o baldio é um “mundo originário”:

O mundo originário é um princípio de mundo, e a inclinação irresistível de um para o outro: é ele que carrega o meio e que também faz dele um meio fechado, absolutamente enclausurado, ou então que o entreabre para uma esperança incerta. O depósito de lixo onde o cadáver será atirado, eis a imagem comum de *Esposas ingênuas* e *Los olvidados*. Os meios estão sempre brotando ou regressando ao mundo originário: e mal

¹⁷ Sobre a comparação entre idealismo e *imagem-afecção*, realismo e *imagem-ação* Deleuze afirma: “Distinguimos, portanto dois estados de qualidades potências, isto é, dos afetos: enquanto são atualizados num estado de coisas individuado e nas *conexões reais* correspondentes (como tal espaço-tempo, *hic et nunc*, tais caracteres, tais papéis, tais objetos); enquanto são expressados por si mesmos, fora das coordenadas espaço-temporais, com suas singularidades próprias ideais e suas *conjunções virtuais*. (DELEUZE, 1985, p. 133)

emergem, como esboços já condenados, já confundidos, para voltar mais definitivamente para lá, caso não recebam a salvação, salvação que só pode vir desta volta à origem. (DELEUZE, 2007, p. 160)

Da mesma forma Gardelito mal emerge do lixo e volta a ele. À comparação de Deleuze poderíamos acrescentar o filme roteirizado por Roa, onde “o cadáver atirado ao lixo” é uma imagem comum; e porque não dizer recorrente no(s) cinema(s) e na(s) literatura(s), presente também em *Cinzas e diamantes* (1958) do diretor polonês Andrzej Wajda, além de uma infinidade de filmes sobre os nazismos. Outro filme roteirizado pelo escritor e que traz a temática das sobras e dejetos é *Sabaleros* (1959) que trataremos mais a fundo no próximo capítulo.

O mundo originário não deixa de ser o lugar onde o filme ocorre, revelando a face suja da cidade e suas relações sociais através de suas sobras, sua violência e crueldade. *Alias Gardelito* é um filme de partes, pedaços de lugares e corpos esquartejados pela escuridão do mundo originário, que a todo momento está “engolindo” os meios, de onde Gardelito não pode sair. O baldio se encontra no interior do personagem marcando desde o início o tempo de regresso. Ao final, o gesto agonizante não encontra resposta, não há salvação ou saída para ele.



Figura 4: Picayo (Walter Vidarte) em *Alias Gardelito* (1961)

Ele é, ao mesmo tempo, a criança (o bebê encontrado no lixo) e o cadáver do conto “El baldio” (1960), um parasita, para voltar à metáfora de Roa Bastos, que se alimentou das sobras do conto. Através de sua astúcia tenta uma ação de mudança para abandonar as sobras (o gesto incisivo do personagem jogando fora o resto de uma fragrância no hotel antes da fuga), porém sua ação fracassa, ele está preso ao baldio, estancado por ele.

Da mesma forma, o ruído surge no filme como um som parasitário. O ruído atinge um grau de significação relevante em uma época chave também para a música ocidental, quando o ruído começa a ocupar um lugar cada vez mais de destaque entre os novos compositores. Período das inovações feitas por Stravinski, Schoenberg, Satie, John Cage, nesse sentido há uma sequência bastante significativa no filme. Gardelito se encontra em uma loja que vende discos e livros e ao fundo estão tocando Gardel e jazz ao mesmo tempo, numa sobreposição que mais parece uma disputa, onde os acordes de piano acabam encobrindo a voz do cantor. Como afirma José Miguel Wisnik:

A industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminada em faixas de consumos diversificada. Não se trata mais de tocar o “som do privilégio” contra o “ruído dos explorados”, mas operar industrialmente sobre todo ruído, dando-lhe um padrão de repetitividade. (WISNIK, 2007, p. 48-49)

O ruído que no mundo ocidental geralmente foi evitado, mas que nunca deixou de ser um elemento indissociável da música, assume o papel de matéria-prima das novas composições. Gardelito é levado por um movimento incontrolável, absorvido pelos ruídos de uma cidade caótica e tenebrosa. Esse efeito sonoro com o qual o filme começa —que apresenta notas de piano atravessadas pelos ruídos gerados por um sintetizador sem ritmo ou pulso que dite alguma coerência de movimentos— se repete pelo decorrer do filme e reflete a decomposição da música tonal que se reestrutura a partir dos restos do período modal na situação da música industrializada. Assim com o “pharmakón” que para Derrida é o símbolo da ambivalência entre veneno e remédio, a ambivalência do som é dada na relação entre vida e morte. Esse som parasitário se estrutura sugando da música tonal seu cerne e decompondo seu movimento, é a morte de Gardelito, mas é também a morte do tango. Dessa forma, a música é o ritual pelo qual o personagem deverá passar.

A morte de Gardelito contrasta com a morte heróica e poética de Paulo Martins em *Terra em transe* (1969), que agoniza metaforicamente no deserto de sua impotência em alcançar a união entre céu (“a alma pura”) e terra (“o cosmos sangrento”); em Glauber o transe vem anunciado pela primeira tomada área do mar. Mais que a terra, é a água o elemento de transe, aquilo que representa o eterno movimento, um elemento nômade por excelência. A água representa essa corrente que arrasta tudo o que há no caminho, um impulso de vida irreprimível, onde o final é sempre inesperado e enigmático, como as escuras e insondáveis profundezas do mar. A água, assim como o destino humano não se pode reter entre as mãos sem escapar por entre os dedos.

Paulo Martins traz em si a pulsão de mudança. Sua relação com a política, mais que racional, é patética, para ele a morte não é uma

punição, mas sim uma escolha, “o personagem da verdadeira escolha eleva o afeto [pathos] à sua pura potência ou potencialidade” (DELEUZE, 2007, p. 148). Paulo morre em um deserto; vejo o deserto surgir no filme como metáfora da eterna viagem em busca do outro e depois ao grande outro, em uma comunhão que escapa ao *ego* e caminha ao *uno*, o “eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica” (ROCHA, 2004, p. 249), onde todo lugar é ponto de partida e de chegada; o indivíduo deve despojar-se de tudo o que signifique um atenuar a marcha; além disso, é no deserto que se encontram as imprevisibilidades e asperezas do caminho. O gesto agônico de Paulo ao final surge como um apelo messiânico às futuras gerações.

Seu caminhar pela política se dá através de um *páthei mathos*¹⁸, em outras palavras, um aprender que se faz pelo padecimento, em que se exclui toda previsibilidade. Para Agambem a experiência em uma de suas formas revela-se justamente através de uma aproximação da morte (AGAMBEN, 2007, p. 17). Paulo é o desertor, aquele que deixa a vida em nome do “triunfo da beleza e da justiça” (suas últimas palavras no filme). Ele traz em si as pulsões da sociedade

Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual – fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. (DELEUZE, 2007, p. 261)

Tudo entra em transe no filme: a câmera, o povo, o político e o privado. Em *Alias Gardelito* não há transe ou ação que modifique o mundo originário; a sociedade, os meios estão estancados. Gardelito não é capaz de modificar seu entorno, ele é arrastado a cada movimento exterior sem conseguir se libertar. O movimento inicial, onde seu corpo é arremessado pela ribanceira, marca o ritmo do movimento sempre vertical para o qual o personagem é empurrado. Sendo assim, dentro da lógica circular que em seu primeiro movimento lança Gardelito para

¹⁸ Termo utilizado por Giorgio Agamben em *Infancia e historia* para designar um “aprender unicamente a través y después de un padecer, que excluye toda posibilidad de prever, es decir, de conocer algo con certeza” (AGAMBEN, 2007, p. 17).

baixo existe um movimento vetorial que empurra o círculo e o faz girar sobre si mesmo, como a roda de um trem. O mesmo trem que surge levando o personagem na sequência posterior à sequência inicial do baldio, dessa forma a imagem extrai do veículo em movimento a mobilidade que é sua substância comum. Nessa primeira volta do círculo o movimento vertical inferior se inverte, e Gardelito retorna à parte superior ocupando o primeiro plano do enquadramento.

Assim como as pequenas e grandes engrenagens, Feasini (Raúl Parini), professor de Gardelito na vida do crime, ao revelar o trabalho de contrabando afirma “él, yo, todos, somos rueditas del gran engranaje”. São abundantes os momentos em que o corpo de Gardelito é empurrado ou lançado em um movimento, Feasini o puxa na saída do banco enquanto dois ladrões tentam roubá-lo, a lembrança de sua infância em que seu pai o empurra em meio ao lixo, entre outras.

Alguns críticos estabelecem uma relação entre *Alias Gardelito* e o cinema *noir* norte-americano, principalmente devido à temática do mundo do crime, do gangster e sua relação com a sociedade. Assim como nos filmes de gângsteres, Gardelito vive em um meio sem leis, marcado pela degradação e pelos comportamentos fissurados, onde todas as alianças são precárias e passageiras. No entanto, postulo o cinema *noir* como pertencente à esfera da *imagem-ação* que corresponde à relação entre uma determinada situação que é modificada por uma ação minutada como um assalto ou um duelo.

Em linhas gerais, no *western* e no cinema *noir*, exemplos de *imagem-ação*, deve haver alguma situação para que o herói ou anti-herói possa reagir e modificar a situação inicial. Gardelito, no entanto não é capaz de uma ação efetiva que possa transformar ou reagir sobre seu entorno, diferença entre Gardelito e Toni Camonte, personagem de *Scarface*, *vergonha de uma nação* (1932), um dos clássicos do cinema *noir* dirigido por Howard Hawks (o fato de a tradução do título do filme dialogar com *Nascimento de uma nação* (1915) de Griffith é bastante significativo).

Camonte, personagem central de *Scarface*, afirma: “nesse negócio devemos seguir uma regra para não nos meter em problemas: faça antes, faça você mesmo e continue fazendo” a repetição contínua do verbo “fazer” indica a importância da ação no filme que justamente gira em torno do personagem e suas ações para conseguir a chefia do grupo e

o domínio da venda de bebidas alcoólicas. Em Gardelito, a ação não chega a ser totalmente concretizada, ela fracassa. Pode-se objetar que os gângsteres também fracassam, no entanto conseguem antes modificar a situação. Camonte se torna chefe e dono das vendas de bebidas. Mas o homem da cicatriz no rosto não deixa de estar presente no filme roteirizado por Roa, faz-se presente em dois personagens, um é o cozinheiro da pensão onde Gardelito se hospeda, um gaúcho redimido¹⁹ que opta pelo trabalho honrado. O outro personagem que possui uma cicatriz no rosto é o Ingeniero, ex-comandante nazista, um dos chefes do bando. A cicatriz destes personagens, assim como as rugas de Feasini, signos de experiência e transformação, contrastam com as expressões infantis de Gardelito nas sequências em que ele se encontra coagido ou quando agoniza no baldio.

O fracasso no texto robastiano não se dá através da grande forma da *imagem-ação*, onde existe uma luta entre a personagem e o meio que deve superá-lo e transformá-lo, modelo do *western*. Em Roa Bastos, o fracasso vem associado à imagem do mundo originário (o baldio) sempre presente no interior das personagens, como sugere a epígrafe do livro *El baldio* (1966): “el que abandona su viña la verá morir dentro de si en baldio, y su vino será amargo”. Está máxima ou provérbio criado por Roa refere-se à parábola bíblica do homem que arrenda sua vinha. Narra o Evangelho de São Mateus que Jesus, ao ir a Jerusalém, encontrava-se pregando a um grupo de fiéis quando foi abordado pelos anciões e sábios da cidade. Jesus contou-lhes uma parábola na qual um homem, pai de família, cultivou uma vinha, edificou uma torre e depois de arrendar sua vinha saiu do país. Quando chegou a época da colheita mandou alguns empregados para recolher sua parte dos lucros, mas os homens que ali estavam mataram os empregados; o homem mandou então um número maior de empregados que também foram mortos, por fim mandou seu filho. Não esperava que tivessem a ousadia de fazer algo a ele, porém ele foi assassinado.

Existe nesta epígrafe uma falsa idéia de que exista uma escolha, deixa entrever que exista uma possibilidade de não abandonar a vinha. Em Roa, porém, abandonar a vinha não é uma opção, ela já se

¹⁹ É recorrente na literatura gauchesca argentina o tema da luta de facas entre os gaúchos, o perdedor geralmente ou morria ou saía com uma cicatriz no rosto como estigma da derrota.

encontra desde sempre abandonada. O milagre do vinho se inverte, e o vinho será amargo, pois nascerá de um solo regado a sangue.

Se o *western* é o lugar da ação, o baldio é o lugar do estático como no conto “Él y el otro” no qual o narrador contrasta sua realidade com a dos filmes *western*:

Igual que en las corridas del Lejano Oeste que uno suele ver en las películas pero aquí no en las vistas por las llanuras interminables y a caballo y en carromatos *lanzados* a toda velocidad hasta la puesta del sol sino en un agujero negro bajo tierra hediendo a aire viciado y muerto y para que corno digo yo apurarse de aquí, allá o en cualquier parte si en esta ilusión de espacio y tiempo soñamos que nos movemos resulta redondamente lo mismo estar parado y con la cara pegada a la pared que salir disparando como alma que lleva el diablo ¿hacia adónde me quieren decir? No le queda más que el furor domesticado de la costumbre el vago rencor del hombre cosificado con el honguito moral del yo (ROA BASTOS, 2005, p. 100).

É dessa forma justamente que os personagens se movimentam no filme, Gardelito segue sua pulsão de acumular restos, arrancar pedaços do que ele não pode efetivamente conseguir até terminar “lançado” ao mesmo buraco negro, a custa destas poucas sobras que tenta conseguir. Nesse sentido vale recordar a relação entre a sequência em que Gardelito conversa com Picayo no bar, a postura de superioridade que assume, pedindo que o garçom devolva o troco ao amigo, as três moedas sobre a mesa corresponderão aos três tiros disparados ao final.

Dessa forma o corpo do personagem termina jogado nesse mesmo “agujero negro bajo tierra hediendo a aire viciado y muerto”. O baldio se faz uma imagem recorrente na obra roabastiana, está presente nas personagens devorando-as desde seu interior, essa emanção do baldio que se faz sentir também entre Eulogio e Manuel no conto “El aserradero” (1956).

Un pueblito maderero aislado totalmente por la selva y donde toda la gente la tierra los animales viven como enterrados en el pasado y nadie espera nada para ellos el tiempo es esa selva interminable que los hombres van talando y aserrando (...) esos dos muchachos que pelean por la chinita del lugar desde luego no serían hermanos pero para el caso como si lo fueran sus amoríos empiezan en los bancos de escuela aparentemente pero en realidad han comenzado muchos antes y no son más que el espíritu o la emanación nefasta de ese encierro y seguirá proyectándose mucho después como el tufo de miasmas que se levanta de los pantanos algo de esto ocurría en los dos hombres del tren y ha ocurrido en muchos casos parecidos. (ROA BASTOS, 2005, p. 102)

Estes personagens, marcados pelo estigma do baldio, estão condenados às crueldades do mundo. Manuel é assassinado por Eulogio, que busca, não uma vingança, mas a destruição completa dele, de forma que, além de matá-lo, deve “possuir” também sua mulher. Da mesma forma é o ódio e não a amizade que aproxima Gardelito de Feasini. Ambos os personagens são unidos por uma relação ambígua, “era lindo odiarlo y querer ser como él, a veces el odio une más que la amistad”²⁰, afirma Gardelito ou, no conto “El aserradero”: “una rivalidad que, en lugar de separarlos, los unió más estrechamente en esa especie de mutuo acecho que era no más un nuevo modo de camaradería” (ROA BASTOS, 1966, p. 44). Mais uma vez aqui encontramos um tema recorrente na escritura roabastiana que é justamente essa relação de ódio que une dois homens, geralmente dois irmão, a reescritura do mito bíblico de Esaú e Jacó²¹. Uma relação de ódio pressupõe na verdade um

²⁰ A referência se encontra em *Alias Gardelito* na sequência posterior à sequência inicial do baldio, assim que se inicia a narração psicológica.

²¹ “Eso es lo que estoy tratando de decirle que hay ciertos seres ligados inexorablemente como si hubiera entre ellos un cordón umbilical y todo lo que sucede no sirve sino para juntarlos más porque el trozo de nervio placentario se va acortando y sólo la muerte o tal vez ni eso puede cortarlo” (ROA BASTOS, 2005, p. 103)

amor, ainda que não haja identificação. O dis-*curso* aqui não é amoroso, como os fragmentos de discurso de Barthes, mas é da paixão, de *pathos*, no seu sentido primeiro.

Para abominar um valor é necessário mandar como emissários, como informantes, as testemunhas. Elas vão na frente, declaram. É esse o sentido de *detestari*, em latim. Se, além do mais, *testis*, a testemunha, nunca é uma pessoa, mas o relato de um processo de desubjetivação, concluiríamos que aquilo que se detesta é também algo (desconhecido, que nunca estamos em condições de suportar) muito amado, embora não possamos nos identificar plenamente com ele. (ANTELO, 2008, p. 01)

Dessa forma Gardelito ama e admira Feasini, no entanto, busca superá-lo e não viver mais das sobras que lhe proporciona.

Em seu ensaio sobre o amigo, Giorgio Agamben parte de Aristóteles para definir a amizade como uma “alteridade imanente da ‘mesmidade’” (AGAMBEN, 2009, p. 90), em outras palavras, a amizade, que está intrinsecamente ligada à filosofia, é a relação com um amigo em que o que se compartilha é a própria existência, deve-se “com-sentir” a existência do amigo. Para Agamben esse “com-sentir” originário é o que constitui a política ou a comunidade. Por tanto, ao contrário da comunidade e do com-sentir(mento) dos amigos estão a solidão e a negação da coexistência entre os seres, e aí se encontra justamente uma das possíveis interpretações da metáfora do baldio, esse espaço, sem o *pathos* que compõe a imagem sensorio motora. Pois assim como afirma o velho Macário França, personagem de *Hijo de hombre* (1960),

El hombre es como un río. Nace y muere en otros ríos. Mal río es el que muere en un estero. El agua estancada es ponzoñosa. Engendra miasmas de una fiebre maligna, de una furiosa locura. Luego para curar al enfermo o apaciguarlo, hay que matarlo. (ROA BASTOS, 1967, p. 274)

O nomadismo da água em movimento é o signo da força que se transforma, do “com-sentir” entre os homens. Gardelito é a água estancada, água que se faz presente nos estilhaços de luz refratados na sequência inicial do baldio. De forma análoga a relação entre a amizade e o ódio, onde um se encontra dentro do outro; no cinema a ausência de imagem (proporcionada principalmente pelo corte e pelo extra-campo) dá conteúdo, visibilidade, à imagem. Como diria Didi-Huberman, “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio objeto (DIDI-HUBERMAN 1998, p. 96). Ainda que se referisse ao objeto, Didi-Huberman aplica esse princípio à imagem; nenhuma imagem é simplesmente passível e sossegada e nunca se esgota no que é visto ou pelo que ela deixa ver; propõe um pensamento da imagem também como perda e figuração da ausência; princípio que está intimamente ligado ao conceito benjaminiano de “imagem dialética”, uma imagem latente e em movimento como eterno apelo à memória. Ao comparar o conceito de imagem à noite Didi-Huberman afirma:

Tal é portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas [noite]. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visibilidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. É exatamente a partir daí que a imagem se torna capaz de nos olhar. (DIDI- HUBERMAN, 1998, p. 105)

Talvez o cinema, através do corte em suas duas concepções, tanto como jogo entre campo e extra-campo, quanto como interrupção e

disjunção entre imagem e sentido e entre o som e o sentido (AGAMBEN, 2004, p. 04-05), mostre mais que qualquer outra arte essa potência do invisível presente em toda imagem. O mesmo que para Roa Bastos seria descascar as “camadas da cebola” e ao final o que resta? O nada, o invisível, que no entanto está presente no texto. Todo movimento, seja referente à linguagem, à imagem ou à música, pressupõe o invisível, o rumor e o silêncio, da mesma forma que todo campo pressupõe um extra-campo; silêncio e extra-campo também possuem significância.

O que se mostra invisível na imagem do baldio roabastiana é sua relação com o exílio, e aqui o filme extrapola o limite da *imagem-movimento* e se revela como imagem direta do tempo. O baldio é o tempo porque tudo o que muda está no tempo. Roa Bastos manteve uma relação paradigmática como o exílio, pois ao mesmo tempo em que sua escritura surge como a busca da origem, de uma imagem sempre ausente, começa a escrever narrativas e roteiros somente a partir de seu exílio. O exílio cria a obsessão do regresso sempre presente que se transforma em energia criativa. As imagens que compõem a obra roabastiana trazem impressa essa condição de que algo falta, e nesse algo (o extra-campo) se encontram as imagens de sua terra natal, o Paraguai, que serão revisitadas na narrativa de *Contravida* (1994) e no documentário-ficção *El portón de los sueños* (1998).

No caso de *Alias Gardelito*, no extra-campo da imagem do baldio encontra-se uma Buenos Aires caótica e apocalíptica como a descrita por Rafael Barret²² em 1906²³:

El amanecer, la tristeza infinita de los primeros espectros verdosos, enormes, sin forma, que se pegan a las altas y sombrías fachadas de la

²² A presença da literatura de Barret em textos de Roa Bastos e de outros escritores do Rio da Prata mereceria um trabalho à parte. Em Roa Bastos, poderíamos dizer que a relação entre homem e poder, tema recorrente em sua literatura, encontra em Barret seu ponto de partida. O quarto capítulo de *Hijo de hombre*, intitulado “Éxodo”, que narra a estória de Cassiano Jara e Natividad e suas peripécias ao fugirem das condições desumanas de uma plantação de erva mate, dialoga diretamente com uma série de artigos de Barret publicados em 1908 sob o título “Lo que son los yerbales”.

²³ Crônica publicada em “Los Sucesos”, Asunción, 27 de noviembre de 1906.

avenida de Mayo; la vuelta al dolor, la claridad lenta en la llovizna fría y pegajosa que desciende de la inmensidad gris; el cansancio incurable, saliendo crispado y lívido del sueño, del pedazo de muerte con que nos aliviamos un minuto; el húmedo asfalto, interminable, reluciente, el espejo donde todo resbala y huye, los muros mojados y lustrosos, la gran calle pétrea, sudando su indiferencia helada; la soledad donde todavía duermen pozos de tiniebla, donde ya empieza a gusanear el hombre. (BARRET, 1906, p. 01)

O evidente caráter fragmentado do texto mostra essa cidade despedaçada, criadora de “seres-dejetos” que coabitam em meio ao lixo e às sobras, embaixo de um céu sempre cinza e opressor; igualmente à imagem criada por Barret de uma cidade que começa a “vermificar” o homem, Gardelito se arrasta e se contorce em meio ao lixo do baldio, em sua “imensidade cinza”.

Foi na Itália do pós-guerra onde surgiu a nova imagem cinematográfica. O neo-realismo italiano foi o responsável por criar as primeiras *imagens-tempo* (apesar de que algumas características já houvessem sido desenvolvidas pelo cinema de Yasujiro Ozu). Entre os motivos que para Deleuze fazem com que essa nova imagem surja na Itália estão: a condição do país como perdedor no final da guerra, o fato de haver uma resistência e uma vida popular subjacentes e uma instituição cinematográfica que escapava ao fascismo. A *imagem-tempo* para Deleuze está caracterizada essencialmente pelo fim da do cinema sensorio-motor (feito de *imagens-percepção*, *imagens-afecção*, *imagens-ação*) exigindo cada vez mais o pensamento, a *duração*, a memória e o tempo em lugar da ação ou do afeto. O fim do prolongamento dos acontecimentos uns nos outros, o advento da perambulação e dos “espaços-qualsquer” são algumas das constantes nestes novos filmes.

Na cidade em demolição ou reconstrução, o neo-realismo faz proliferar os espaços qualsquer, câncer urbano, tecido desdiferenciado, terrenos baldios que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo. E o que se levanta no horizonte, o que se destaca neste mundo, o que

vai se impor num terceiro momento não é nem a realidade crua, mas o seu forro, o reino dos clichês, tanto no interior como no exterior, tanto na cabeça e no coração das pessoas como no espaço inteiro. (DELEUZE, 1985, p. 260)

Em lugar do predomínio das imagens sensório-motoras com prolongamentos (entre espaços ou entre ação e reação) prevalecem os vínculos complexos e circulares, de um lado a reação entre os *opsignos* e *sonsignos*²⁴ e por outro as imagens vindas do tempo ou do pensamento. Ao contrário de apresentar imagens sensório-motoras que apelassem para o choque como ferramenta de auto-alienação, como se preocupava Benjamin, os *opsignos* e *sonsignos* apresentam imagens e sons puros.

O regime orgânico dá lugar ao regime cristalino, caracterizado pelos cortes irracionais e reencadeamentos que substituem o modelo de realismo e verdade. O tempo não é mais subordinado ao movimento como representação indireta, a nova imagem é o lugar do tempo em estado bruto, do curto-circuito entre presente e passado.

A imagem deixa de ser uma representação indireta do tempo para mostrar o tempo em estado puro, ocasionando, portanto, uma transformação no conceito de montagem. A nova montagem, em lugar de compor *imagens-movimento* para que “delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa *imagem-tempo* direta de tal maneira que dela saiam todos os movimentos possíveis” (DELEUZE, 2007, p. 159).

Dessa forma, a nova montagem não é mais responsável por ordenar um conjunto de imagens (todo filme feito de *imagens-movimento* contém mais de uma qualidade de imagens, dessa forma um filme pode conter, por exemplo, *imagens-afecção* e *imagens-ação*, no entanto a montagem dirá a predominância) em um todo como

²⁴ Entre os motivos que para Deleuze fazem com que ocorra a crise da *imagem-ação* e o surgimento da *imagem-movimento* está a quebra das ligações sensório-motoras, dessa forma os *signos* presentes na imagem que antes indicavam situações sonoras e óticas que eram motivadas por uma ação ou que se prolongavam em ação se transformam em novos *signos* que Deleuze denomina *opsignos* e *sonsignos* que “são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa.” (DELEUZE, 2007, p. 15)

representação indireta do tempo. A nova montagem é o reino do virtual como discurso indireto livre²⁵, como simultaneidade dos elementos internos ao tempo (os lençóis de passado²⁶) e como movimento em falso (o antes e o depois como devir²⁷).

Em *Alias Gardelito* a imagem do baldio desencadeia o passado que será atualizado através de *imagens-lembranças*. O *flash-back* surge como impossibilidade de que a estória seja contada no presente, pois o tempo de vida do personagem se esgota. No entanto, há todavia uma preocupação de se estabelecer na imagem um tempo presente (onde há uma narração exterior ao personagem) e um tempo passado (a narração subjetiva indireta livre de Gardelito) de forma bastante definida. Borges em 1941 no conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam” publicado pela primeira vez no livro *Ficciones* (1944), propunha um esquema muito mais ousado e instigante de se pensar o tempo que mereceria uma atenção maior e talvez pudesse contribuir na narrativa do filme.

Ao responder à noção de “impossibilidade” forjada por Leibniz que, para salvar a verdade, afirma que algo pode acontecer e não

²⁵ Conceito desenvolvido por Pier Paolo Pasolini apropriando-se do discurso indireto-livre da literatura que no cinema se denominaria “subjetiva indireta livre”, não se trata de uma lingüística, mas sim uma estilística cinematográfica que no cinema anula a oposição objetiva/subjetiva, em outras palavras, decompõe a diferenciação entre um discurso exterior (narrador) e um discurso interior (personagem). Pasolini cita exemplos do uso da subjetiva indireta livre em Bertolucci, Antonioni, Godard e Glauber Rocha. (PASOLINI, 1976, p. 27 a 30)

²⁶ Deste ponto de vista sequer o presente existe a não ser como um passado infinitamente contraído, o passado é sempre um “já-aí”. Entre o passado como preexistência em geral e o presente como um passado contraído existem as regiões do passado, lençóis estirados ou retraídos, a profundidade de campo surge para explorar essas regiões, revertendo a subordinação do tempo ao movimento.

²⁷ Se pensarmos que a divisão presente, passado e futuro só existe em relação a um “acontecimento” (que marca um antes e um depois). “O mesmo não ocorre se nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade. O acontecimento já não se confunde com o espaço que lhe serve de lugar e nem com o atual presente que passa: a hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então em outra hora; todo o acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o que é atual e situamos a lembrança uma vez formada. Desta feita não há mais futuro, presente e passado sucessivos, segundo as passagens explícitas dos presentes que discernimos.” (DELEUZE, 2007, p. 122–123)

acontecer ao mesmo tempo, porém em mundos separados, nunca em um mesmo mundo, Borges, através do conto, mostra que é possível que algo aconteça e não aconteça em um mesmo mundo como no livro de Ts'ui Pên. Segundo Deleuze, Orson Welles, com seu *Cidadão Kane* lançado em 1941, mesmo ano do conto de Borges, refletia essa preocupação de relacionar a imagem a uma linha do tempo que não para nunca de se bifurcar passando por diferentes presentes e passados não necessariamente verdadeiros, onde:

O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso. (DELEUZE, 2007, p. 174)

Dessa forma através da profundidade de campo, Kane surge da profundidade do passado para agir, rompendo a linearidade. Não há o predomínio da profundidade de campo em *Alias Gardelito*, está geralmente é ocupada pelas sombras. A interioridade da imagem se encontra no fato de ser em tempo psicológico. A *imagem-tempo* surge através do baldio como um espaço-qualquer desvinculado de relações sensorio motoras. O atual se encontra no corpo do personagem agonizante em meio ao lixo, baldio evoca o passado que se faz circuito independente; não há mais como no cinema da *imagem-movimento* um prolongamento entre o espaço e a ação, o vínculo se faz através de um circuito complexo, onde os opsignos (a imagem do baldio) e os sonsignos (o som parasita) evocam o passado.

O circuito formado entre o atual e o virtual não deixa de se tocar constantemente se entrecruzando, a memória de Gardelito retorna ao baldio diversas vezes, uma memória dentro da memória que recorda sua infância no mesmo baldio. Além disso, a própria cidade é recordada como “infectada” pela atmosfera desse lugar. Até que com a morte do personagem a única imagem que sobrar será esta. O passado e o presente se misturam, o passado é o presente que é revelado através deste corpo que começa a se render à decomposição, “el pasado no es sino una multitud de momentos presentes” (ROA BASTOS, 1995, p.

70) ou, como diria Benjamin um “tempo saturado de agoras”²⁸. O baldio é a imagem do contemporâneo que traz os traços do passado no presente, Roa Bastos fixa o olhar no seu tempo, mas sem deixar de ver nele o arcaico.

Assim como o personagem de *Contravida* que viaja ao passado em um trem o mesmo ocorre com Gardelito (além do trem na sequência inicial também na estação onde tomará um trem para Rosário ele caminha ao lado de outro trem) em um movimento que vai não do início ao final, mas do início ao início, pois “recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida.” (ROA BASTOS, 1997, p. 19) Gardelito retorna à origem, mas na origem só existem restos e fragmentos dispersos. A imagem do baldio permanece pela obra roabastiana, será retomada no romance *Contravida*, porém agora entre os dejetos deste lugar se encontra o corpo de Gardelito decomposto, como um resíduo sobre o qual se construirão outras estórias.

Ao resenhar o pensamento de Nietzsche a partir de *A origem da tragédia* (1872), Raúl Antelo aponta como tese central de seu pensamento a ideia de que a “arte é o máximo estimulante da vida” e a vida é “vontade de poder”. Dessa forma Antelo chega à definição de “bioestética” como definição do sujeito moderno que gera, através dessa força (potência), a arte como forma de vida.

E esse modo de encarar o problema de uma progressiva anestetização da vida moderna, levava Nietzsche a constatar um descompasso entre as noções de arte e verdade, em outras palavras, esse hiato fazia com que o filósofo pensasse a arte como uma estética fisiológica, estreitamente ligada à vida, vida essa, por sinal, que ele concebia como vontade de poder, isto é, vontade de chance, de acaso, de arbítrio ou de jogo, em suma, como uma forma de bio-poder. A bioestética define, portanto, uma condição fundacional do sujeito moderno, qual seja, sua operatividade como força, em perpétuo estado de embriaguez, resultado do qual obtemos a obra de

²⁸ “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”. (BENJAMIN, 2008, p. 229)

arte que, sob um ponto de vista perspectivista, nada mais é do que produção de formas de vida. (ANTELO)²⁹.

Ao analisar o cinema de Welles também a partir das reflexões de Nietzsche sobre arte e verdade, Deleuze afirma não existir mais o julgamento ou a crença na verdade. A verdade e a aparência desmoronam, o homem verídico exige para si um valor superior, vê na vida um mal que precisa ser punido, Nietzsche e Welles lutaram contra o julgamento, pois “a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a ‘inocência do devir’, para além do bem e do mal” (DELEUZE, 2007, p. 168).

Além da verdade, também o mundo das aparências desmorona, nada pode mais manter a possibilidade do julgamento. O que resta, então, são corpos como produções de formas de vida, e corpos são forças. E força é “o poder de afetar e ser afetado, a reação de uma força com outra” (DELEUZE, 2007, p. 170), o corpo de Rosalie (Rita Hayworth) que seduz Michael (Orson Welles) ou mesmo os corpos que se reproduzem infinitamente e se enfrentam na famosa sequência dos espelhos em *A dama de Xangai* (1948), a proliferação de centros e vetores, de forma que cada plano é um golpe recebido e um golpe deferido.

As forças que compõem os corpos dos personagens de *Alias Gardelito* são de duas qualidades. Tanto o Engenheiro como Feasini ou mesmo Picayo correspondem a um tipo de força que sabe se metamorfosear dependendo de como se dê a relação “afetar” e “ser afetado”. O general nazista deve se transformar e adaptar totalmente para esconder seu passado, Feasini sabe transitar dentro das transformações da sociedade, adaptando seus crimes para um novo conceito de sociedade, um *compadrito* globalizado que passa dos roubos na estação ao negócio da importação. E mesmo Picayo, que investia sua força em defesa do amigo, como na sequência da luta, após as constantes traições de Gardelito acaba entregando-o ao final. Dessa forma, a força que foi usada para defender Gardelito se metamorfoseará na força que o imobiliza, é Picayo quem segura Gardelito para que Feasini dispare os tiros que o matarão. À diferença dos gangsteres, herois e anti-heróis dos

²⁹ Texto inédito gentilmente cedido pelo autor.

filmes *western* que morrem em meio a um duelo ou tiroteio geralmente em campo aberto, Gardelito é assassinado dentro do carro enquanto é imobilizado, não há heroísmo em sua morte, há apenas medo e desespero. Reescreve-se o mito de Esaú e Jacó, porém Gardelito não será perdoado como no mito bíblico.

A segunda qualidade de força que compõe o filme está presente em Gardelito, a sua é uma força degenerada, apodrece estancada por não saber se transformar. Gardelito não pôde acompanhar essas mudanças que estavam ocorrendo na sociedade, já não pode se adaptar às transformações. O mundo da *malevaje*, das pequenas artimanhas terminou Feasini consegue se adaptar às novas formas de corrupção da sociedade, mas Gardelito não pode alcançar a altanaria que tanto cobiçava, pois seu mundo são as sobras, como sentencia seu padraço: “te recogimos de la basura y seguís siendo un cirua”, “vivís de las sobras”. Como o escorpião de *Grilhões do passado* (1955) de Welles, que só sabe picar, até que termina conscientemente picando a rã que o leva ao outro lado do rio causando a morte dos dois, ele trata de enganar e aproveitar-se de quem o ajuda até causar sua própria destruição, e “esse é o ponto preciso em que a ‘vontade de potência’ já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros” (DELEUZE, 2007, p. 171).

Dessa forma, o personagem não é capaz de proporcionar uma ação que modifique efetivamente sua condição de parasita, abandonando assim as sobras com as quais conviveu toda a vida. E sequer possui a profundidade de campo presente na nova *imagem-tempo*, no entanto através do baldio cria uma imagem que se encontra de maneira embrionária entre a crise da ação e uma representação direta do tempo. Como vimos, para Deleuze, a nova montagem decompõe as relações entre a imagem e tempo para que dela saiam todos os movimentos possíveis. Os movimentos possíveis nessa imagem se encontram na propriedade do movimento decomposto em se reorganizar e se transformar em um novo movimento, passando da literatura ao cinema e do cinema à literatura.

A positividade desta imagem se encontra justamente naquilo que considera negativo, como afirma Glauber Rocha:

Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir (ROCHA, 2004, p.172).

O baldio é o lugar no qual tudo finaliza, lugar das sobras e do que já não é necessário, no entanto é também o lugar de início, a matéria que se decompõe para gerar nova matéria. Nesse sentido, é oportuno relembrar o artigo/manifesto do escritor e cineasta brasileiro que, influenciado pelo discurso anti-colonialista e psicopatológico de Frantz Fanon sobre a colonização francesa na Argélia, propõe a metáfora da fome para ler e teorizar sobre o cinema latino-americano. A fome física, moral e estética, a impotência da ação (ROCHA, 2004, p. 64 – 65) e a apatia são elementos que compõem a originalidade deste cinema. Não há em *Alias Gardelito* uma preocupação com a criação de um povo, como em Glauber o povo não existe, existem apenas pedaços de corpos e ações depositadas no baldio, a ação é gerada por um movimento exterior à imagem que roda as pequenas engrenagens fazendo girar a grande roda, sem nome e sem rosto.

Mais que criar e apresentar imagens, o cinema cria um mundo em volta delas. O mundo de *Gardelito* parece corresponder ao cristal de tempo onde atual e virtual são distintos, mas indiscerníveis e não param de intercambiar posições. Se, por um lado vemos no filme a queda do personagem e sua destruição, por outro há sua formação como “Gardelito”, sua pretensa carreira como cantor de tango e a tentativa de construir uma identidade pautada num ideal mítico do tango e seu ambiente marginalizado. Mais que uma suposta luta pela sobrevivência, a entrada do personagem no mundo do crime parece ocorrer de forma simulada, na tentativa de construir uma identidade supostamente típica do tango e de suas origens. Enquanto uma face se constrói e se revela dentro de sua fragmentação ocorre o apagamento de sua outra face: a imagem virtual de Gardelito se torna atual e límpida enquanto a atual de Toribio se faz opaca e se dissolve.

Alias Gardelito é um cristal em decomposição, de forma que o baldio é a imagem central da decomposição, mas é também a decomposição do personagem. É o passado que espera por Gardelito e

que o engole escurecendo o cristal. O cristal em decomposição é o lugar por excelência do anacronismo, a comunhão e os resíduos da velha estória e a origem da nova, fazendo com que a nova (hi)estória nasça de um ponto até então desconhecido, comprometendo dessa forma qualquer leitura originária, pois a origem não é mais a coisa da qual tudo provém, mas sim uma imagem que traz em si todo o anacronismo do velho que compõe o novo que ao mesmo tempo já começa a se decompor transformando-se novamente em origem, pois “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Ou, em palavras de Roa Bastos, uma história que “no cesará jamás de avanzar hacia el origen;”³⁰ dando vida a cada fragmento e resíduo: “he de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos y haré que vuelva a encarnarse el habla después que se pierda este tiempo y un nuevo tiempo amanezca.”³¹

³⁰ Frase que segundo a narração de Roa Bastos em *El portón de los sueños* (1994) seria a epígrafe de seu livro *Contravida*. Fato que, no entanto, não se concretiza; não há epígrafe no livro.

³¹ Trecho do “Hino dos mortos” dos guaranis, epígrafe do livro *Hijo de hombre* (1960).

3.4. A existência exilada

Gardelito é um “alias”, um apelido, parte de uma identidade falsa e fragmentada. O baldio marca o ciclo do filme, o princípio radical e o fim, dessa forma o baldio é uma imagem originária do tempo que traz o início, a declinação e o fim. Gardelito foi ferido de tempo, há nele a latência do anacronismo de um passado que não passa. Há a reverberação do “é tarde demais” que Deleuze encontra no cristal em decomposição que são os filmes de Viconti, esse algo que chega tarde demais é a salvação, mas é também o próprio Gardelito que busca reencontrar o que já não existe e que nunca existiu, é tarde demais para o tango. É tarde demais para qualquer identidade ou simulacro, por isso no filme ele repete a todo momento que cantará na rádio, é uma forma de reestruturar sua identidade que por ser frágil se decompõe a cada novo impasse.

O baldio ocupa o lugar da categoria de povo entendido como comunidade, ou melhor, surge como resposta a uma certa idéia de comunidade entendida como categoria de povo, seja ela étnica, social, religiosa, etc. Essa concepção da comunidade como número, massa, multidão, classe esconde sempre marcas do pensamento fascista da comunidade escolhida ou do comunismo e seu projeto de uma comunidade como meta fundamental do governo.

O anacronismo de Gardelito dialoga com aquilo que Jean-Luc Nancy denomina mundialização do mundo. Nessa abertura do mundo chamada “globalização” o que se separa e se enfrenta a si mesmo é a comunidade. As comunidades que antes podiam entender-se distintas começam a abrir-se a uma estranha unidade, por isso o monoteísmo em si mesmo e enfrentado a si mesmo, enquanto teísmo e ateísmo, é o esquema de nossa condição atual.

El enorme desequilibrio económico, vale decir el desequilibrio de la vida, del hambre, de la dignidad, del pensamiento, es el corolario del desarrollo de un mundo que ya no se reproduce (que ya no conduce su propia existencia ni su propio sentido), sino que produce una ilimitación de su propia mundialidad, hasta tal punto que

parece ya sólo poder explotar: pues en el centro de la ilimitación se abre una separación que consiste en una desigualdad del mundo consigo mismo, una imposibilidad de dotarse a sí mismo de sentido, de valor o de verdad, una precipitación en la equivalencia general que se transforma progresivamente en la civilización como obra de muerte. No sólo una forma de civilización, sino la civilización, quizás la historia del hombre y quizás junto con ella la historia de la naturaleza. Y no hay otra forma en el horizonte, ni nueva ni vieja. (NANCY, 2007, p. 11)

A civilização como obra de morte nos remete a Freud, para ele a substituição do poder do indivíduo pelo poder do grupo é o passo cultural decisivo na condição e existência da comunidade constituída a partir das relações sociais que dizem respeito ao ser humano como vizinho, ajudante, objeto sexual de outro, membro da família, de um Estado (FREUD, 2010). Quando este modelo de comunidade se expande começa então uma saturação de forma que o impulso de morte volta-se para a própria comunidade como autodestruição. Nancy busca problematizar a essência da “polis”, entendida como formada de três fundamentos: a organicidade metafísica (Platão), a participação das exigências e do bem viver (Aristóteles) e a nação assumida por uma identidade superior, o Estado soberano. Estas três determinações, reunidas na democracia, suscitam o seguinte problema:

¿Dónde encontrar la instancia superior, la referencia de un “bien” o de la “destinación”? Todo se reúne y a la vez se vuelve problemático entre el “bien” de la seguridad mutua (la fuerza delegada a la autoridad pública) y el otro “bien” proyectado sobre la “volunta general” y que permanece invisible, imposible de situar” (NANCY, 2007, p. 43).

Nancy propõe uma renovação da política começando pelo rompimento entre “bem comum e política”, existe uma multiplicidade de

“bens” de forma que a política não pode assumi-los, talvez sua única possibilidade seja assegurar a abertura para diversas modalidades de “bens”.

A comunidade está fortemente fundada em uma religião, e a religião parece só poder congregiar uma comunidade através do monoteísmo, característica predominante também no processo de mundialização. É nesse sentido que a religião é predominantemente associada a sua etimologia *religare* como “religar”, “amarrar através de um vínculo”. Enquanto sua outra etimologia, segundo Nancy (2007, p. 35), remete a *relegere* no sentido de “recolher”, “trazer para si para um exame escrupuloso”. Podem-se extrair duas coordenadas desse estudo etimológico.

A primeira revela um vínculo transcendente ou místico, uma reunião ou assunção em uma unidade. De forma que o “estar-em-comum” pressupõe a reunião de membros que compartilham um fundamento entendido como sentido e verdade. Essa interpretação da comunidade religiosa separa o teológico do político deixando um vazio entre os dois. O segundo sentido da palavra religião pressupõe a confiança, no sentido de uma fé posta no conjunto, trata-se de um contrato de forma que a fé não é entendida como saber fiável, mas como adesão ou participação. “La sociedad es un funcionamiento fiduciario. Supone un credo o un crédito” (VALÉRY, 1974, p. 918, *apud* NANCY, 2007, p. 37). Esse ato de fé se deposita na sociedade mesma e dessa forma: “la fianza es *con-fianza* porque se fía del co- de la co-existencia, o bien en el co- no es posible sino como fianza en si mismo. Pero *co-* por sí mismo no es nada, sino precisamente en el acto de esta confianza.” (NANCY, 2007, p. 38). Nesse sentido, o segredo da confiança, aquilo em que se confia, é confiança mesma, na qual *fianza* e *co-* se pressupõem reciprocamente e indefinidamente.

Para pensar a comunidade é fundamental assumir a política como poder, existe poder porque o estar-juntos ou o coexistir não é pacífico. É ao mesmo tempo competitivo, hostil e fraterno. O poder é anorgânico, é o órgão da obrigação colocado onde faz falta um órgão de confiança, no entanto deve haver um mínimo de confiança, ou o poder

se transforma em terror³². O poder controla, regula o comum, bloqueia o sentido e a falta de sentido. Realidade que não pode ser desfeita. “Una vez que se reconoce esto, se puede pensar el resto, el no-poder en el que coexistimos y a partir del cual tenemos el derecho de exigir, del poder, que asegura la apertura de esta coexistencia” (NANCY, 2007, p. 46). Resistir ao poder não significa suplantá-lo a través de um contra-poder. “Es justamente el contrapeso del no-poder, es la fuerza de resistencia a la dominación, que no invierte a ésta sino que la llama y en cierto sentido la reconduce a su inanidad en términos de sentido” (NANCY, 2007, p. 46). Dessa forma, o acento da soberania deve estar na existência e não nas leis. A chance da humanidade de escapar ao poder e a autodestruição está nas relações entre as pessoas, no buscar em nós a alteridade que somos. A filosofia e as artes podem contribuir para a incorporação dessa alteridade agindo diretamente na imunidade (identidade) de forma que o intruso não seja rejeitado³³.

Para Giorgio Agamben a *religio* não deriva de *religare* que propõe uma suposta união entre o humano e o divino, mas sim de *relegere* que demonstra um escrúpulo e uma atenção nas relações com os deuses (“reler”). Para ele, a *religio* não é o que une os homens aos deuses, mas justamente o contrário, é o que vela para mantê-los separados. É nesse sentido que Agamben vê a profanação como a forma de negligenciar a separação ignorando-a para, dessa forma, restituir aos homens aquilo que foi separado e destinado aos deuses através do sacrifício e do ritual.

Nesse sentido, talvez pudéssemos dizer que a profanação da religião e do capitalismo como religião surge como uma forma de encontrar o outro através do jogo que dá novo sentido àquilo que está saturado de sentido. Ao contrário de Johan Huizinga que vê no jogo

³² Esta fórmula está presente em toda a “trilogia do monoteísmo do poder”, expressão de Roa para referir-se aos livros *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) e *El fiscal* (1993).

³³ Refiro-me aqui ao livro *El intruso* de Jean-Luc Nancy no qual o filósofo problematiza a intrusão em seu próprio corpo de um órgão estranho através de um transplante de coração, de forma que associa, engenhosamente, a relação de seu corpo com esse órgão intruso como sendo a própria condição da humanidade. Ao refletir sobre a imunidade que teve de ser minada pra não haver rejeição o órgão transplantado, Nancy escreve: “Como mínimo, sucede lo siguiente: identidad vale por inmunidad, una se identifica con otra. Reducir una es reducir la otra. La ajenidad y la extranjería se vuelven comunes y cotidianas. Esto se traduce en una exteriorización constante de mi: es preciso que me mida, que me controle, que me pruebe”. (NANCY, 2006, p. 34)

(*ludus*) características comuns à religião (HUIZINGA, 1990), Agamben propõe o jogo como uma inversão da religiosidade, ou melhor, como uma profanação da unidade religiosa composta de mito e ritual. O jogo desarma os dispositivos, faz com que as atividades e objetos considerados sérios transformem-se em brinquedos. Agamben não se refere somente à religião em si, mas a tudo que ocupe o lugar dela como potência transcendental, como imponência e soberania. “Así como la *religio* no ya observada, sino jugada abre la puerta del uso, las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (AGAMBEN, 2005, p. 101)

Há no verbo latino *profanare* um duplo e contraditório sentido que, por um lado indica um “fazer profano” e por outro, o sentido menos usual de “sacrificar”. Isso se deve à ambiguidade do “sagrado” enquanto tal, de forma que *sacer* por um lado pode significar “consagrado aos deuses” e por outro “excluído da comunidade”. O *homo sacer* é o indivíduo que através do ato solene da *sacratio* e da *devotio* consagra sua vida aos deuses infernais em troca da vitória, dessa forma ele está condicionado aos deuses, pertencendo exclusivamente a eles. É excluído da comunidade, pode ser morto sem que o assassino tenha que responder pelo crime, mas não pode nunca ser sacrificado aos deuses por já pertencer a eles.

Em meio ao mundo profano o *homo sacer* é um resíduo de sacralidade, mas ao mesmo tempo enquanto ele vive como propriedade divina introduz um resíduo de profanação na esfera do sagrado. O capitalismo como religião leva ao extremo a tendência de separação que define a religião. O lugar onde havia a separação divino/humano, sagrado/profano é ocupado por um incessante processo de separação indiferente a estes ideais, realizando a pura forma da separação sem que haja nada mais que separar.

A “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” marcou a passagem de uma soberania divina a uma soberania nacional, o “súdito” transforma-se em “cidadão”. O nascimento, entendido como a vida nua enquanto tal, transforma-se em portador imediato da soberania. Essa consciência é fundamental para compreender o desenvolvimento do conceito de nação e de biopolítica, pois elas se fundamentam não na ideia do homem como sujeito político livre e consciente, mas antes de

tudo na “vida nua”, no simples nascimento já como uma imposição da soberania.

Com as guerras mundiais há uma crise radical das categorias fundamentais de Estado-Nação, desde o nexos nascimento-nação até o de homem-cidadão de forma que os dois elementos que desde o direito romano indicavam os princípios da cidadania, “*ius soli* (el nacimiento en un determinado territorio) y *ius sanguinis* (el nacimiento de padres ciudadanos)” (AGAMBEN, 1996, p. 07), se rompem e o nascimento já não significa uma garantia de nacionalidade, incontáveis são os casos de desnaturalização e desnacionalização bem como seus opostos desde a Primeira Guerra Mundial até seu ápice na Segunda Guerra. O exemplo mais claro deste processo está no nazismo com as leis de Nuremberg que, em nome da proteção do sangue e da honra alemã, dividiam os alemães em cidadãos de pleno direito e cidadãos de segunda categoria. De forma que uma das regras essenciais entre os membros e soldados do partido nazista consistia em que nenhum judeu fosse enviado a um campo de concentração sem antes ter sido desnaturalizado completamente. De forma que ao final o extermínio se consuma como a expropriação absoluta. O poder jurídico-político se submete ao poder do soberano como aquele que é capaz de declarar estado de exceção e dessa forma suspender legalmente as leis, estando dentro e fora do ordenamento jurídico³⁴. A lei se mantém, porém de maneira condicionada, suspensa. De forma que a norma se transforma em exceção. Desde o lugar ocupado pelo soberano todo ser humano é passível de ser um *homo sacer*.

A religião do soberano é o capitalismo como um fenômeno religioso que se desenvolve parasitariamente em relação ao cristianismo. São três as características apontadas por Agamben do capitalismo como “religião da modernidade”.

1) Es una religión cultural, quizá la más extrema y absoluta que haya jamás existido. Todo en ella tiene significado sólo en referencia al

³⁴ Nesse sentido a condição do Führer como estrangeiro revela o poder de “desaplicar” a norma e manter-se suspenso em relação a ela. “La excepción es realmente, según una etimología posible del término (*ex-capere*)³⁴, cogida desde fuera, incluida a través de su misma exclusión.” (AGAMBEN, 1996, p. 13)

cumplimiento de un culto, no respecto de un dogma o de una idea. 2) Este culto es permanente, es “la celebración de un culto *sans treve et sans meret*”. Los días de fiesta y de vacaciones no interrumpen el culto, sino que lo integran. 3) El culto capitalista no está dirigido a la redención ni a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma. (AGAMBEN, 2005, p. 105)

A mundialização do mundo se faz pela religião capitalista que segue ao extremo a tendência presente no cristianismo, generaliza e absolutiza a separação de maneira incessante e completamente indiferente à separação sacro/profano, divino/humano. Tudo o que é atuado, produzido e vivido é separado e enviado à esfera do consumo na qual o uso se torna impossível. Para Agamben o capitalismo em sua fase extrema, denominada espetáculo, aponta para uma impossibilidade de profanar. É através do Museu que a analogia entre capitalismo e religião se evidencia mais claramente. O museu ocupa o espaço que antes era destinado ao Templo, no qual se fazia o ritual e o sacrifício que estabelecia a separação entre o humano e o divino. Hoje, nos museus, os turistas celebram um ato sacrificial que consiste na destruição do uso possível.

Si los cristianos eran “peregrinos”, es decir, extranjeros sobre la tierra, porque sabían que tenían su patria en el cielo, los adeptos del nuevo culto capitalista no tienen patria alguna, porque viven en la pura forma de la separación. (AGAMBEN, 2005, p. 110)

Dessa forma a religião capitalista é o lugar do improfanável, inclusive a linguagem cai no dispositivo da propaganda, já não se trata de usá-la a favor do soberano, mas de neutralizar o poder profanatório da palavra através da constante separação fazendo com que o sentido gire no vazio.

No filme *Alias Gardelito* o personagem entra para o crime como se entrasse em um jogo, refiro-me não só à postura quase infantil de Gardelito como criança que aprende do mestre (Feasini) as lições e recebe o suporte para entrar na vida do crime, mas também ao fato de

que essa relação que ele estabelece com esse mundo marginalizado é como um jogo de preparação ou uma representação com o intuito de tornar-se outro, um cantor de tango, um subproduto de Carlos Gardel e do mundo marginalizado do tango. Porém o jogo aqui não consegue profanar a sacralidade centrada na figura do soberano e na confiança como órgão de respeito entre os ladrões. Como *homo sacer*, Gardelito é morto impunemente, condenação recebida do soberano nazista camuflado através de uma cidadania argentina.

Gardelito rompe a confiança e abre a fissura que decompõe o cristal, dessa forma ele é a *ex*-creção do cristal, do *ex*-crita, de forma que o *ex* indica o conjunto de palavras com o sentido de “ir”, como ação de *exul*, “el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente.” (NANCY, 1996, p. 04). Como Jacó, Gardelito luta contra um si mesmo que é duplo, mas ao contrário de Jacó termina amaldiçoado, assim como o personagem de “Lucha hasta el alba”. Parodiando o mito bíblico o conto descreve da seguinte forma a luta de Jacó com o anjo:

Pero que todavía estaba vivo y que sólo vivía para triunfar en esa lucha con el Desconocido. Como éste notó que no podía contra él, puso su puño forzando la palma del anca del muchacho y le descoyuntó el muslo. Pero el muchacho no cejaba y arremetía con creciente encarnizamiento. La voz dijo: ¡Déjame, que el alba sube!" Y el muchacho gritó fuerte, no como un ruego sino como una orden: "¡No te dejaré si no me bendices!" La voz dijo: "¡No puedo bendecirte porque estás maldito para siempre!..." El muchacho siguió luchando ciegamente, hasta que se dio cuenta de que había estrangulado a su adversario; su cuerpo permanecía abrazado a él, pero ya inerte y sin vida. El muchacho se sacudió y lo dejó caer. Su pie tropezó con una piedra, la levantó y contempló entonces la cabeza separada del tronco.

Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karai-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero

también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre. Dudó un instante como en el centro de una alucinación o de una pesadilla. Pero la palma del anca descoyuntada le mostró que si era un sueño se trataba de un sueño de otra especie. El día claro le mostró dos paisajes superpuestos, dos tierras, dos tiempos, dos vidas, dos muertes (ROA BASTOS, 2008, p. 522).

A maldição do anjo ressoa como uma condenação, uma negação à terra prometida. Jacó aparece no primeiro círculo do inferno de Dante (o limbo), lugar destinado a todos aqueles que antecederam o cristianismo e/ou não foram batizados. No poema de Dante, Jacó é resgatado por Jesus e levado aos céus, destino contrário ao do personagem de Roa que é condenado a permanecer no limbo como estigma da própria humanidade. Essa dualidade dos personagens marcada por uma eterna luta consigo mesmos está presente também nas “contra-histórias”: de Francia³⁵ em *Yo el supremo*, de Solano López³⁶ em *El fiscal* e de Cristobal Colón de *Vigília del Almirante* (1992) que teria recebido todas as informações acerca do novo continente de um tal Piloto desconhecido³⁷. Essa duplicidade também está no Gordo, personagem do conto “Contar un cuento”:

Encerrados en la masa del 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

³⁵ No romance o dualismo, entre outras formas, se encontra na relação que Francia estabelece com Stroessner e a profusão dos regimes autoritários na América Latina. Em 1991 Roa publica a peça teatral *Yo el supremo*, nela o personagem de Francia aparece dividido em dois personagens, o “velho” Francia e o “jovem”.

³⁶ “Comprendí el inconcebible misterio –el misterio de Solano López– de un alma sin freno, sin fe, sin ley, sin miedo, y que sin embargo luchaba ciegamente consigo misma más allá de los límites humanos.” (ROA BASTOS, 1993, p. 32)

³⁷ “Me persigue a todas las partes como mi *doble*, doblándome, sobrepasándome siempre, como si en lugar de perseguirme a escondidas ese Piloto muerto, fuera mi propio ser el que me sigue como una sombra. Me sigue, me persigue, me precede. No se aparta de mí. Me rodea por todas las partes.” (ROA BASTOS, 1997, p. 161)

voz servía sin embargo a uno y a otro, por igual, sin favoritismos. (ROA BASTOS, 2005, p. 11)

Se o Jacó bíblico é o patriarca de Israel, em Roa os patriarcas-ditadores são responsáveis pelo isolamento do país e o desterro de seus cidadãos. Depois da derrota de Solano são as mulheres que, segundo Roa, reconstroem o país: “fueron reconstruyendo poco a poco el éxodo de una peregrinación al revés, bordeando los acantilados, vadeando los ríos y los torrentes, sin más brújula que los brotes migratorios que vuelan hacia el sur. Peregrinaban atadas a la ruta del sol” (ROA BASTOS, 1993, p. 34)

Dessa forma, o exílio no texto é duplo, pois a paródia já é também um exílio da escritura, ou melhor, revela o exílio da escritura que também é asilo. Para Agamben a paródia não é um gênero literário, mas é a estrutura mesma pela qual se expressa a literatura. A paródia se encontra no entre-lugar, entre a realidade e a ficção, entre a palavra e a coisa.

Porque la parodia no pone en duda, como la ficción, la realidad de su objeto: éste es, de hecho, tan insoportablemente real que se trata, más bien, de tenerlo a distancia. Al "como si" de la ficción, la parodia opone su drástico "así es demasiado" (o "como si no"). Por esto, si la ficción define la esencia de la literatura, la parodia se mantiene por así decir en el umbral, *tensionada* obstinadamente entre realidad y ficción, entre la palabra y la cosa. (AGAMBEN, 2005. p. 50)

A paródia revela a impossibilidade de a língua encontrar a coisa e da coisa encontrar seu nome, de forma que faz saltar aos olhos a existência exilada da escritura, como *ex-crito*. Em alguns de seus ensaios Roa refere-se ao Paraguai como uma ilha cercada de terra.

El Paraguay fue llamado por los cronistas Tierra de Promisión, Tierra de Profecía, la *Tierra-sin-mal* de los antiguos guaraníes. Abundaron en ella profetas carismáticos, revoluciones, sacrificios

rituales, holocaustos interminables, las formas más primitivas de canibalismo. Un pueblo siempre en peregrinación, en romerías, en éxodos, como en busca de una evasión salvadora. Siempre tuve la sensación de que el tiempo en el Paraguay es inmóvil, el tiempo de la fijeza, el tiempo petrificado, seco vacío, fósil. Y que lo que se mueve en esa isla rodeada de tierra es la gente en incesantes peregrinaciones, en éxodos de nunca acabar. El tiempo quieto, inexistente. Sólo la multitud silenciosa de espectros camina noche y día en busca del alimento de horror. (ROA BASTOS, 1993, p. 66)

No ensaio “Paraguay, una isla rodeada de tierra” escrito para o “Correo de la UNESCO”, o escritor faz um apanhado de alguns desses fatos históricos, sociais e culturais que fazem do país uma ilha. Segundo ele, entre o final do século XVI e início do XVII o país que antes abarcava quase metade do continente, desde as selvas tropicais até o extremo sul da Terra do fogo, foi estreitando-se até perder sua saída para o mar, inaugurando seu destino de ilha rodeada de terra; além disso, há o fechamento das fronteiras, iniciativa do Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1816-1840). Além de questões históricas, Roa refere-se a aspectos culturais que corroboraram para esse isolamento, entre eles o principal é o bilinguismo do país, ou melhor, seu “di-linguismo” pois para Roa o guarani continua renegado ao ambiente familiar de um número cada vez menor de pessoas, enquanto o espanhol é desde o período colonial a língua administrativa.

O isolamento é a condição dos personagens de “El aserradero”, ilhados pela selva interminável que os serralheiros, como Sísifo, vão serrando e talhando maquinamente. Mas é também o lugar das plantações de erva-mate ou de cana-de-açúcar, perdidas em meio à selva para impossibilitar a fuga dos trabalhadores escravizados, refiro-me aos contos “El trueno entre las hojas”, “Carpincheros”, entre outros, além do romance “Hijo de hombre”.

O mar perdido pelo Paraguai, nessa violação que foi a Guerra Grande, se transforma na terra que isola o país deserto de homens. Porém mais que uma condição histórica ou social “la esencia de la isla

desierta es imaginaria y no real, mitológica y no geográfica” (DELEUZE, 2005, p. 15). Das ilhas desertas nascem os mitos que a literatura tentará engenhosamente interpretar. Deleuze, no ensaio “Causas y razones de las islas desiertas” publicado em uma coletânea de textos dispersos intitulada *La isla desierta y otros textos*, compara a ilha a um ovo, comparação que o remete à partogênese como elemento fundamental nas mitologias sobre a ilha deserta, na maioria das vezes constituídas de comunidades exclusivamente femininas. Dessa forma, a ilha está associada a um segundo nascimento:

La idea de un segundo origen confiere todo su sentido a la isla desierta, supervivencia de la isla santa en un mundo que tarda en recrearse. En el ideal de un nuevo comienzo hay algo que precede al comienzo mismo, que lo recupera para profundizarlo y retroceder en el tiempo. La isla desierta es la materia de lo inmemorial o de esta mayor profundidad. (DELEUZE, 2005, p. 20)

É nessa ilha imaginária chamada Paraguai que há o segundo nascimento robastiano à contravida como recreação e retrocesso no tempo. Dessa forma, o mundo se faz em dois tempos: um nascimento e um renascimento, pois o primeiro já se encontra comprometido, nasce para uma recreação e já é condenado pela catástrofe. No entanto, não há um segundo nascimento porque tenha ocorrido uma catástrofe, mas o contrário há uma catástrofe depois da origem porque deve haver, desde a origem um segundo nascimento. “No basta que todo comience, es preciso que se repita una vez acabado el ciclo de las combinaciones posibles. El segundo nacimiento no sucede al primero, sino que es su reaparición cuando el ciclo de los demás momentos ha terminado” (DELEUZE, 2005, p. 20).

É o mito do dilúvio, da água que faz da montanha uma ilha que será habitada por um novo homem, mas é também, na literatura robastiana, a terra que traga e decompõe. Como o *karuguá*³⁸ “con su humedad destructora y constructora, transformando continuamente la

³⁸ *Karuguá* é a palavra guarani que dá título a um dos contos do livro *El trueno entre las hojas*. Em português quer dizer “pântano”.

muerte en vida y la vida en muerte” (ROA BASTOS, 1997, p. 141), o mesmo pântano em que morrerá Solano López a caminho de Cerro Corá³⁹, depois de ser atingido por uma lança inimiga. Será também dessa mesma terra que Poilú, personagem do conto “La rogativa”⁴⁰, irá vingar-se comendo-a antes que ela coma seu corpo. Esta terra é o baldio, de forma que ele é exílio, mas é também lugar do segundo nascimento, um limbo literário. Lugar de origem e fim, como o limbo do professor Cristaldo de *Contravida*:

El maestro tenía también su limbo de personajes que habitaban los libros de historias fingidas que él había leído y amado.

No se trataba de una biblioteca común ni comunal.

En todo el pueblo no había ninguna.

Eran muy pocos —por mejor decir ninguno— los que en su vida habían leído un libro de esta especie. Y menos aún los que supieran qué cosa es un libro.

El limbo del maestro Cristaldo era exactamente eso: un lugar parecido a los sueños, fuera del espacio y del tiempo, donde moraban los personajes de las historias inventadas.

Vivían allí, siempre en presente, en los estados de vida después de la muerte que únicamente los personajes de la imaginación pueden vivir.

Ese limbo era un estante de la memoria colectiva.

La mente poderosa del maestro. Cristaldo había podido construir uno de esos libros, tan necesarios para los pueblos. Lo tenía guardado en la cueva subterránea situada bajo la laguna.

Él la denominaba mi Taberna de Almas.

Los escueleros sabíamos de este culto que él dedicaba a los personajes que vivían en los libros

³⁹ “El mariscal estaba muerto. Tres veces muerto, por la colosal derrota, por la irrisoria lanza del corneta de órdenes enemigo, por la asfixia del ahogamiento en las aguas del manso arroyuelo que se encrespó y empezó a rugir como un torrente de lava” (ROA BASTOS, 1993, p. 33)

⁴⁰ Conto publicado em “El trueno entre las hojas”.

y cuyas aventuras comenzaban cada vez que alguien abría un libro y comenzaba a leerlo. Nos llevaba a veces a aprender esos libros, a contarnos sus historias. A imaginar otras, a partir de ellas. A incitarnos a crear limbos que no estuvieran ocultos en cavernas sino abiertos a la comunidad. (ROA BASTOS, 1995, p. 190-191)

O limbo é texto subjacente em uma espécie de húmus matricial do mundo, um texto que antecede a tudo e a todos e que todos compartilhamos. O limbo, segundo Agamben, é concebido na maioria dos tratados teológicos como uma paródia ao mesmo tempo do paraíso e do inferno. Cópia do paraíso, pois nele se encontram crianças sem batismo ou mesmo justos pagãos que não conheceram o cristianismo ou o batismo. No entanto, os elementos mais paródicos se encontram em sua relação com o inferno, segundo os teólogos e também Dante; a pena deles não pode ser de aflição, deve ser apenas privativa o que consiste na carência da visão de Deus. Os habitantes do limbo não sofrem dor alguma e como possuem somente a consciência natural e não a sobrenatural, derivada do batismo, “las criaturas del limbo invierten así la pena más grande en natural regocijo y ésta es, ciertamente, una forma extrema y especial de parodia” (AGAMBEN, 2005, p. 55).

A paródia como lugar da cisão entre canto e palavra⁴¹, linguagem e mundo, é um recurso recorrente e essencial no texto robastiano. Alai Garcia Diniz, ao analisar a obra teatral *Yo el supremo* surgida a partir do relato homônimo, reflete sobre a relação paródica de Roa Bastos com seu próprio texto, uma auto-paródia:

A paródia se revela em diferentes códigos: pela língua (brasileiro); pelo figurino (colete amarelo); por objetos de cena (o busto de Robespierre); a

⁴¹ À definição renascentista, que em seus dois aspectos tradicionais da paródia tanto como 1. dependência de um modelo pré-existente que de sério se transforma em cômico quanto pela 2. conservação de elementos formais nos quais se inserem os conteúdos novos e incongruentes. (AGAMBEN, 2005, p. 49), Agamben agrega a definição clássica que na música grega significava a separação entre canto [*mélōs*] e palavra [*lógos*]. O contracanto. Nesse sentido, a paródia designa a ruptura do nexó 'natural' entre a música e a linguagem, a separação paulatina entre canto e palavra; entre palavra e canto (AGAMBEN, 2005, p. 50).

moeda; o tricórnio substituído pelo chapéu de palha. Uma paródia vetorizada? Entretanto nem todos esses elementos foram assumidos no espetáculo de Agustín Nuñez, uma vez que a performance pode intensificar outros campos simbólicos para criar a função apelativa da linguagem cênica. (GARCIA DINIZ, 2008, p. 08)

Além da peça teatral, também entendo o filme estudado como uma paródia de seu próprio texto. Ainda que prevaleçam características do conto “El baldio”, como vimos anteriormente, outros contos do livro também se relacionam direta ou indiretamente com o filme.

A paródia é uma forma por excelência de profanação do texto fonte, porém não só do texto, mas é a forma utilizada por Roa para profanar a lei e o soberano. Como exemplo mais evidente há o livro *Yo el Supremo* onde o jogo entre “yo” e “el” suscita uma ambigüidade em relação à atribuição de Supremo, que pode tanto identificar-se com a figura de Francia ou Stroessner como com a de Roa enquanto “re-criador” da história. O lugar do paródico é o limbo, entendido como não-lugar.

Assim como o sagrado e suas ambivalências, o exílio também traz em si, desde a Grécia e a Roma antigas, as marcas de uma imprecisão acerca de suas definições. Esta imprecisão está na oscilação entre uma condenação e um direito. Ao mesmo tempo em que a vida fora da *polis* é considerada como um castigo pelos gregos e tudo o que seja estrangeiro tenha um significado de ameaçador, é nesse sentido que se dirigem as críticas feitas por Platão em sua *Republica* ao estrangeiro⁴², o intruso é todo aquele órgão que compromete o funcionamento das leis e da identidade de uma determinada comunidade e que por isso deve ser rejeitado e expulso. Em Roma o exílio prefigura geralmente como um direito, um refúgio, de forma que o condenado a uma pena capital pode optar por abandonar sua cidadania e exilar-se, e dessa forma escapar a condenação.

⁴² O viajante e o estrangeiro são testemunhas de outras civilizações e estão acostumados a não estarem sob um sistema de leis. Isto é o suficiente para inquietar o administrador que busca a ordem e a previsão dos acontecimentos.

Em Roa Bastos o exílio não é dialético, não é uma falta a ser perdoada através de uma redenção, protótipo do cristianismo, tampouco busca localizar dentro ou fora, expulsão e reencontro. O exílio é a condição de existência dos personagens. Mas é também a condição da existência moderna, ou melhor, o exílio é a característica principal do sentido moderno da existência. Não é só o exílio político de Roa, mas sim um exílio ao qual toda a humanidade está fadada. Não se trata de um exílio no interior de si mesmo, mas como sendo o próprio “si mesmo”. O baldio é uma imagem que fere, como toda imagem vinda do passado; a memória é essa imagem que, vinda do passado, impõe uma ferida que quanto mais se revela mais se mostra distante e inalcançável. É também o lugar das ruínas do passado revisitado que será reconstruído miticamente. Enquanto a vida segue linearmente rumo ao futuro cujo fim último é a morte, a contra-vida, a memória, segue rumo à infância que já não será reencontrada, mas reinventada como território mítico. De forma que a existência humana se assemelha mais ao sentido romano do exílio como uma expulsão sem retorno ou cujo retorno não é nada além de um regressar para a morte, de forma que o exílio é a constituição mesma da existência.

3.5. Poética do exílio

A origem alemã de Stroessner, bem como apropriação do modelo nazista, dialoga com o personagem Ingeniero de *Alias Gardelito*, coronel alemão que foge para a Argentina depois do fim da Segunda Guerra com o início da perseguição aos nazistas. Tanto no Paraguai como no filme estudado as únicas leis existentes são as que partem do soberano, que tem o poder de declarar a exceção. A vida de Gardelito é uma vida nua, desprovida de uma cidadania ou de qualquer direito que o nascimento possa prover.

Todos estamos sujeitos a essa condição política do exílio. O exílio faz com que irrompa a vida natural como vida nua, desprovida das leis, de forma que o indivíduo perde a condição de cidadão, está fora das leis. É nesse sentido que, seguindo sugestão de Nancy, Agamben utiliza o termo *bando* [desterro], que em sua origem germânica designa tanto a exclusão da comunidade quanto o comando e a insígnia do soberano, para referir-se à relação entre norma e exceção que define o poder soberano. Seguindo essa reflexão afirma:

Si esto es verdad, el exilio no es, pues, una relación jurídico-política marginal, sino la figura que la vida humana adopta en el estado de excepción, es la figura de la vida en su inmediata y originaria relación con el poder soberano. Por eso no es ni derecho ni pena, no está ni dentro ni fuera del ordenamiento jurídico y constituye un umbral de indiferencia entre lo externo y lo interno, entre exclusión e inclusión. Esta zona de indiferencia, en la que el exiliado y el soberano comunican mediante la relación de *bando*, constituye la relación jurídico-política originaria, más original que la oposición entre amigo y enemigo que, según Schmitt, define la política. El sentimiento de extrañamiento de quien está en el bando del soberano es más extraño que toda enemistad y todo sentimiento de extrañamiento y, al mismo tiempo, más íntimo que toda

interioridad y toda ciudadanía. (AGAMBEN, 1996, p. 14)

Roa Bastos funda uma poética do exílio entendido como vida nua que, assim como o soberano, se encontra fora da norma como exceção. O personagem morre agonizando e arrastando-se na terra, o baldio é a terra, lugar de onde tudo sai e retorna, um meio natural por excelência. Meio úmido e coberto de fragmentos e germes do passado; é o lugar de onde ele veio, ou melhor, de onde todos nós viemos e ao qual voltaremos e seremos também um germe para um novo recomeço.

O exílio de Gardelito expõe a fragilidade do homem em relação ao poder soberano e à condição parasitária da humanidade. Porém em meio a toda negatividade, há sempre a abertura que aponta para um recomeço. Roa não mostra uma solução para o exílio, no sentido de uma política do exílio, mas sim uma poética⁴³ do exílio entendida como apelo a encará-lo como uma condição política autêntica. O exílio é o despojamento total do indivíduo, de forma que gera uma abertura para o outro. Para Nancy o exílio entendido como existência revela três lugares de asilo no exílio, são eles: o lugar do corpo, o lugar da linguagem e o lugar do “com”.

O corpo não é “passagem” como no cristianismo, é a exterioridade através da qual a “interioridade” se vê, se temos a capacidade de nomearmos o corpo, tampouco “somos” o corpo; o corpo é um exílio e um asilo onde o “eu” se expõe. Na linguagem o exílio se revela na possibilidade infinita dos significados, “si el sentido es lo

⁴³ Concebo “poética” como pautada na definição de Walter Binni (1963, *apud* ARSILLO, 2000): “Poi sempre meglio la poética mi si è clarita (fra ripensamento ed esercizio operativo) non come elemento intellectualistico introdotto dall'esterno a infrangere la forza della poesie, non come una stampella per fantasie difettive, ma come attiva coscienza che il poeta ha, e conquista, della su forza poetica (essa stessa in continuo *feri*) e del suo impiego costruttivo nella prefigurazione e nell'attuazione delle opere cui tende, como atto di coscienza attiva e operativa dell'agire poetico, della su peculiarità e delle sue generali implicazione, come momento concreto di confluenza, nel poeta, fra la presa di coscienza del propri problemi vitali e della propia esperienza totale, como disposizione a tradurli in direzione artistica, como *Kunstwollen* precisato e individuato, como rigore dell'elaborazione inseparabile dalla meta della sua destinazione. Potrà a volte trattarsi di un'intenzione irrealizzata, nel senso delle bueno intenzione di cui è latricata la via dell'inferno e della cattiva poesia, ma il vero poeta ha sempre una forte coscienza e volontà poetica, essa stessa tanto più ricca e articolata e in sviluppo come la sua forza poetica mai generica, ma concreta e legata a momenti e fasi deu suo sviluppo personale-storico”

inagotable del significado y, por lo tanto, simultáneamente lo inagotable del intercambio de los significados, entonces el sentido es él mismo ese «exilio» y ese «asilo» que es el lenguaje” (NANCY, 1996, p. 10). Por fim, o exílio é a abertura para o outro, mas não é nem uma interioridade como propriedade comum nem uma exterioridade, no sentido de uma massa, trata-se de uma proximidade na distância, nem todos juntos e nem dispersos, “sino los unos «con» los otros, encontrando a la vez en ese «con» el exilio y el asilo de su «ser en común»” (NANCY, 1996, p. 11).

Na imagem originária do baldio está o corpo que constitui a si mesmo e ao mundo através da linguagem, mas não uma linguagem entendida como modelo ou verdade –seja como tratado religioso ou jurídico. Através da linguagem revela-se o exílio como condição político-existencial autêntica, ou melhor o exílio revela-se através da fragilidade da linguagem, a linguagem entendida como fracasso, como falha. É como se o texto robastiano demonstrasse a todo momento que os alicerces de qualquer identidade ou categorias como nação e povo se fundam sob as falhas geológicas da linguagem.

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. Es muy cierto eso de que empezamos a morir por la boca como los peces. Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla. Por ahí no se va a ningún lado. Habría que encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio en el que nos podamos comunicar por levisimos estremecimientos, como los animales —¿no se dan cuenta qué libres son ellos?—, por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar. Un pestañeo apenas visible resumiría todos los cantos de la *Iliada*, incluso los que se perdieron. Un pliegue de labios, todo Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, tan aburridos e inentendibles ya. Los

gestos más largos expresarían los hechos más simples: el hambre, el odio, la indiferencia. El amor sería aún más simple: una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, pero desnudos de veras, por dentro y por fuera, pero conservando todo su misterio (ROA BASTOS, 2005, p. 10).

Não é o caso de negar a palavra, mas entendê-la enquanto incapaz de uma verdade única, trata-se justamente de ver-nos “nus”, despojados das certezas que nos encobrem. Se a religião diz “essa é a verdade”, a literatura responde “isso é demais” e busca uma “maneira de decir que dice por la manera” (ROA BASTOS, 1995, *apud* COURTHÈS, 2007, p. 01), parodiando e falsificando essa verdade. Para a religião e para o moralista há sempre na vida um mal que deve ser julgado e condenado, já em Roa a literatura tem a inocência do devir, a história, a verdade são sempre devir. O exílio revela a fragilidade da linguagem e do sentido do mundo como categoria geral, faz surgir a terra em si mesma, contrapondo-se ao sentido atribuível ao mundo desde outro mundo.

Incluso se puede decir así: en tanto el mundo estaba esencialmente en referencia con lo otro (con un otro mundo o con un autor del mundo) podía *tener* un sentido. Pero el fin del mundo consiste en que ya no hay más esta referencia esencial, y que esencialmente (es decir, existencialmente) ya no hay más que el mundo 'mismo'. Entonces, el mundo *no tiene más* sentido, pero es el sentido. (NANCY, 2003, p. 23)

Dessa forma, em lugar de interpretar o mundo, devemos buscar sua transformação. Não no sentido de dotá-lo de sentido, mas com o intuito de mudar o sentido do sentido. É justamente entendendo tanto essa fragilidade na qual todos estamos imersos, quanto o mundo como sendo o próprio sentido que deve surgir a comunidade, consciente das fragilidades nas quais se fundam as identidades, capaz de profanar suas próprias estruturas, para então encontrar o outro na fragilidade da

palavra e da verdade, entendendo que o sentido antecede e excede toda verdade ou significação.

4. CAPÍTULO III: *SABALEROS* (1959)

4.1. RUÍNAS QUE RELAMPEJAM

Em Roa os corpos parecem estar sempre insepultos ou surgem de forma a ressaltar sua decomposição. Desde *El trueno entre las hojas*, tanto no conto como no filme, os corpos dos trabalhadores eram jogados ao rio que no filme se chama *ypane*⁴⁴, cujo significado pode ser “água da fatalidade” ou “água mal cheirosa”. O rio é o lugar da morte, água que acolhe os cadáveres, mas é também o lugar do erotismo, o corpo nu de Isabel Sarli na famosa cena em que aparece banhando-se sob os olhares dos trabalhadores.

O segundo filme da dupla Armando Bó e Isabel Sarli, também roteirizado por Roa, foi *Sabaleros* (1959) que narra a estória de duas famílias rivais pescadoras de *sábalo*, “curimbatá” em português, peixe que se alimenta de dejetos, comum no Rio da Prata e no rio Paraná. A estória se desenvolve às margens do Rio da Prata, cada família possui uma peixaria. Depois da pesca os peixes são jogados em tanques de água fervendo para esterilizar a carne e armazená-la. Uma cerca separa as duas peixarias, de um lado estão Bruno (Armando Bó) e seu pai, imigrante italiano, além de outros pescadores que os acompanham. Do outro lado está a família de Angela (Isabel Sarli) com seu pai Carmelo (Alberto Barcel), sua madrasta (Alba Mujica), o capataz (Ernesto Báez), entre outros empregados.

A disputa entre as duas famílias mostra-se como um microcosmo da divisão política do país, nos tanques de água fervendo da pescaria de Carmelo é onde são mortos todos os que se opõem ao governo, trazidos pelos capangas do caudilho. Já na peixaria de Bruno e seu pai, todos se mostram contra o caudilho, inclusive ajudam um dos fugitivos a escapar levando-o de barco até o Uruguai. Após a morte de seu pai, Angela vive a mercê das crueldades e caprichos da madrasta que tenta impedir seu relacionamento com Bruno, inclusive acusa-o de ser o assassino de seu pai. No desfecho a madrasta de Angela e o capataz

⁴⁴ Também em *Las aguas bajan turbias* (1952) de Hugo de Carril os corpos dos trabalhadores são jogados no rio Paraná. Ambos os filmes narram os infortúnios de trabalhadores que vão trabalhar em ervais ou plantações de cana-de-açúcar, são seduzidos com festa, adiantamento e a esperança de bons salários, após assinarem o contrato são encaminhados à selva onde descobrem um mundo de escravidão.

morrem ao cair em um dos tachos, e Bruno é torturado pelos capangas do caudilho por ter levado ao Uruguai um advogado que pretendia denunciar os abusos de poder e todas as atrocidades cometidas pelo caudilho. Ao final Bruno é jogado moribundo em um terreno baldio. É importante que se leia este “resumo” do filme com a consciência de que algo está faltando, pois como afirmei anteriormente trata-se de um filme fragmentado.

A famosa sequência do filme *El trueno entre las hojas* na qual Sarli aparece nua banhando-se no rio, cena que rendeu à atriz grande popularidade e que a levou a ser considerada símbolo sexual de uma geração⁴⁵, volta a se repetir em *Sabaleros* e novamente trata-se de um rio trágico, destino de cadáveres, mas também poluído por esgoto e dejetos de todos os tipos, fato que fez com que a atriz contraísse alguns problemas de saúde na época. Em *El trueno* o corpo de Sarli profana o rio da fatalidade, seu corpo nu e em movimento ocupa o lugar destinado ao trágico destino dos corpos putrefatos dos trabalhadores assassinados.

O rio do conto que podia representar um espaço sagrado da memória de um passado de lutas se transforma também, no filme, em espaço profano que emana sexualidade. A *imagem-movimento* do corpo feminino na água pode ser lida – depois de quase meio século– como uma classe de “trovão” do aparelho patriarcal por libertar o voyeurismo na audiência argentina? (GARCIA DINIZ, 2007, p. 08)

A mítica Gretchen, filha de um casal de imigrantes alemães que ainda quando criança deixa os pais e vai viver com os *carpincheros* passando a chamar-se *Yasy-Mörötj* (Lua Branca), no filme transforma-

⁴⁵ Isabel “Coca” Sarli atuou em mais de trinta filmes eróticos, a maior parte deles tendo como diretor seu marido Armando Bó. Entre estes filmes destaco: *Insaciable* (1979); *Último amor en Tierra del Fuego* (1979); *Una mariposa en la noche* (1977); *La diosa virgen* (1975); *El sexo y el amor* (1974); *Inimidades de una cualquiera* (1974); *Furia infernal* (1973); *Fiebre* (1972); *Éxtasis tropical* (1969); *Embrujada* (1969); *Desnuda en la arena* (1969); *Fuego* (1968); *Carne* (1968); *La mujer de mi padre* (1968); *La señora del Intendente* (1967); *La tentación desnuda* (1966); *Días calientes* (1966); *La mujer del zapatero* (1965); *La diosa impura* (1964); *La leona* (1964); *Lujuria tropical* (1964); *Setenta veces siete* (1962); *La burrerita de Ypacaráí* (1962); *Favela* (1961); *Y el demonio creó a los hombres* (1960).

se em Flávia (Isabel Sarli), o “trovão” erótico, nadando nua entre as folhas sob o olhar vidrado de um dos trabalhadores que se encontra posicionado acima do rio. Flávia se apaixona por Julio Guillén (Armando Bó), essa paixão fará com que a bela e frágil moça da cidade transforme-se em uma mártir na luta contra o imperialismo de Forkel (Andrés Laszlo).

Em *Sabaleros* há a repetição da sequência, porém como afirma Agamben:

Repetição não é retorno do idêntico, o mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que ela traz é o retorno como possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível. (AGAMBEN, 2004, p. 03)

Apesar de que talvez pudéssemos dizer que a consagração do corpo de Sarli atrapalhe a relação ator-personagem, refiro-me a Deleuze quando este problematiza a relação que o ator estabelece com o papel. Para Deleuze o ator atualiza a imagem virtual do papel, “quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca” (DELEUZE, 2007, p. 91). Em outras palavras, o corpo do ator deve “desaparecer” nas sombras para que venha à luz o corpo do personagem. Acredito que nesse ponto possa se comprometer a encenação de Sarli. No entanto a água escura e suja do rio de *Sabaleros* faz com que a sequência de *El trueno* retorne de forma paródica e não com o único intuito de valorizar mais uma vez o corpo de Isabel Sarli.

Em *Sabaleros* a cena não é idílica como no anterior, Angela está ensaboada lavando-se no rio. Um rio sujo, de forma que a água escura não deixa transparecer o corpo da personagem, Angela banha-se enquanto o capataz se arrasta pelo barro para vê-la, ele se encontra na mesma posição de Sarli, não possui a vista privilegiada do trabalhador de *El trueno*. Por mais paradoxal que possa parecer essa sequência, refiro-me ao fato de ela lavar-se em um rio de água suja, não é assim quando entendemos que a sujeira não está na água ou no barro, pelo contrário é o lugar por excelência dos personagens. Como os curimatás,

é desse barro e água suja que eles se alimentam e onde eles se relacionam como afirma a letra da música composta por Roa Bastos para a trilha sonora do filme: “de agua y barro es nuestra pan/ y el amor ‘pa’ nosotros/ una resaca nomás”. A verdadeira sujeira vem do poder que desestabiliza o equilíbrio da vida natural e orgânica.



Figura 5: Angela (Isabel Sarli) em Sabaleros (1959)



Figura 6: Flávia (Isabel Sarli) em *El trueno entre las hojas* (1958)

Sabaleros é um filme-ruína, não só pela temática dos dejetos e restos, mas porque o filme esteve perdido por muitos anos e a versão conhecida hoje é fragmentada. Por momentos hesitei em incluir neste trabalho um filme incompleto, mas no decorrer da pesquisa pude tomar consciência do que antes apenas se anunciava. Refiro-me à potencialidade do cinema em criar rastros, ruínas, fragmentos. Como já vimos anteriormente todo filme é sempre um filme incompleto, de forma que toda imagem é sempre uma imagem exilada, fragmentos de um filme sempre inacabado que se abre ao universo. Mesmo que somente algumas imagens sobrevivam, estas serão sempre um apelo à construção de um novo filme e de uma nova leitura.

Já Walter Benjamin havia revelado as potencialidades do fragmento ao desenvolver seu conceito de “imagem dialética”, bem como em seus pequenos textos publicados no livro *Passagens*.

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiei coisas valiosas, nem me apropriei de

formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (BENJAMIN, 2006, p. 502).

De forma que escrever sobre estas ruínas é a forma de fazer-lhes justiça, incorporando-lhes ao texto. Não seria uma novidade afirmar que todo texto é um corpo e todo corpo deve estar preparado para aceitar o “intruso”, não existe texto sem ele, a citação é o exemplo mais visível dessa intrusão, de forma que o texto deve aceitar-se também como corpo-intruso. Roa dá nome a essa relação com o intruso e denomina “poética das variações” esse órgão (fragmento) que é transplantado em outros corpos. Corpos que se decompõem e recompõem a cada dia.

Tanto a decomposição como a morte foram escondidas na modernidade. Já anunciava Benjamin em seu ensaio “O narrador” que na Idade Média todas as casas possuíam pelo menos um cômodo onde alguém havia falecido, já na modernidade os moribundos passam a ser levados a lugares afastados da vida cotidiana tais como hospitais e clínicas.

De forma que a morte é sacralizada, separada da esfera da vida cotidiana, mas não só com a morte ocorre essa sacralização. Conforme Agamben isso também se dá com os dejetos humanos:

La separación se lleva a cabo también, y sobre todo, en la esfera del cuerpo, como represión y separación de determinadas funciones fisiológicas. Una de éstas es la defecación, que, en nuestra sociedad, es aislada y escondida a través de una serie de dispositivos e interdictos (que tienen que ver tanto con los comportamientos como con el lenguaje) ¿Qué querría decir profanar la defecación? No ya un reencontrar una pretendidaza naturalidad, ni simplemente gozar de ello en forma de trasgresión perversa (que es sin embargo mejor que nada). Se trata, en cambio, de alcanzar arqueológicamente la defecación como campo de tensiones polares entre la naturaleza y la cultura, lo privado y lo público, lo singular y lo común. Es decir: aprender un nuevo uso de las

heces, como los niños intentaban hacerlo a su manera, antes de que intervinieran la represión y la separación (AGAMBEN, 2005, p. 112).

Em *Sabaleros* a excreção que chega ao rio através do esgoto é o que alimenta os peixes e também os homens e é profanada pelo corpo símbolo sexual de “Coca” Sarli. A imagem do baldio que surge já em *El trueno entre las hojas*, primeiro livro de contos de Roa, e que alimentará o texto roabastiano constantemente até sua última obra, aparece também neste filme. Na última sequência de *Sabaleros*, Bruno (Armando Bó) é jogado de um caminhão em um baldio de maneira análoga à do filme *Alias Gardelito*; os movimentos e posições de Bruno são os mesmos de Gardelito. Porém à diferença do filme de Murúa, o amanhecer não surpreenderá o corpo sem vida, mas pelo contrário será a metáfora de um recomeço. Como fênix, Bruno renasce das sobras e cinzas, um germe para uma nova estória.



Figura 7: Bruno (Armando Bó) no baldio

Os pescadores são desprovidos de qualquer estatuto político e reduzidos a uma vida nua que se abre para uma relação de igualdade entre homem e animal. Os pescadores têm uma relação de igualdade com os peixes, sobrevivem das sobras assim como eles. Há uma animalização do homem, não num sentido naturalista, mas sim no sentido proposto por Deleuze em na entrevista intitulada “El Abecedario de Gilles Deleuze” na qual afirma que a verdadeira relação entre homem e animal deve ser uma relação animal-animal. Como os peixes, eles vivem em meio ao barro e os dejetos. Não é outra a relação dos caçadores de capivara do conto “Carpincheros” que nascem e morrem no rio seguindo seu curso à procura de capivaras e que como elas estão à espreita dos mesmos predadores e que por isso mesmo devem viver eles também à espreita.

Em *Lo abierto*, Agamben vê a relação entre o humano e o animal a partir de uma concepção escatológica, em que episódios bíblicos fundem os dois. Numa bíblia hebraica do século XIII, guardada na Biblioteca Ambrosiana de Milão, por exemplo, no banquete dos justos do último dia aparecem figuras com cabeças de animais. Agamben põe em questão o porquê de os representantes da humanidade consumada estarem figurados com cabeças de animais. Uma possibilidade de explicação vem dos métodos da Escola de Warburg:

Habría que relacionar las imágenes de los justos con características animales con el tema gnóstico-astroológico de la representación de los decanos teriomorfos, a través de la doctrina gnóstica según la cual los cuerpos de los justos (o mejor, de los espirituales), ascendiendo después de la muerte a través de los cielos, se transforman en estrellas y se identifican con las potencias que gobiernan cada cielo (AGAMBEN, 2006, p.11).

Ao final deste capítulo Agamben lembra da profecia messiânica que muito agradava a Ivan Karamazov: “morará el lobo con el cordero / y la pantera se acostará junto al cabrito; / el becerro y el león pacerán juntos / y un niño los guiará” (Isaías 11,6). Com base nessa profecia, Agamben crê na possibilidade de que a cabeça animal figurada na bíblia hebraica tenha pretendido significar que “en el último día, las relaciones

entre los animales y los hombres tendrán una nueva forma y el hombre mismo se reconciliará con su naturaleza animal” (AGAMBEN, 2006, p.12).

Na escatologia de *Sabaleros* a política se transforma em biopolítica, e o *homo sacer* ocupa o lugar do cidadão. A destruição não está no lixo ou no esgoto, pelo contrário são fontes de renovação. A destruição vem do soberano, que tem o poder de ditar a exceção e fazer da peixaria um campo. Para Agamben a essência do campo está na materialização do estado de exceção e na criação de um espaço para a vida nua, de forma que qualquer espaço tem a virtualidade para transformar-se em um campo. Assim como todo cidadão pode transformar-se em *bandito* [desterrado].

En tanto sus habitantes eran desprovistos de todo estatuto político y reducidos integralmente a una vida desnuda, el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que jamás se haya realizado, en el cual el poder no tiene frente a sí sino la más pura vida biológica, sin mediación alguna. Por esto el campo es el paradigma mismo del espacio político, en el punto en que la política deviene biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. (AGAMBEN, 1998, p. 06)

Um exemplo de campo nesse sentido foi a Praça de Maio em 1955, de forma que aquilo que deveria significar lugar da vida e do bem estar transformou-se em lugar da morte, e os cidadãos transformaram-se em *homines sacri*. A vida nua revela o lado animal do homem, ou melhor, os homens que vivem sob a ameaça do poder soberano estão sempre “à espreita”, característica que para Deleuze revela o “ser animal”. O estar à espreita é também a condição do exilado, como o personagem Felix de *El fiscal* em sua obsessão de vingança, mas como afirma Agamben o soberano também se aplica à exceção e também revela sua face animal como o personagem do conto “Borrador de um informe” em sua transmigração em cobra.

Essa comunhão entre homens e animais se encontra também no destino final de ambos, assim como os peixes, homens vivos são jogados

nos tanques de água fervente misturando-se aos peixes. Ambos transformando-se em alimento? Nesse sentido vale lembrar a epígrafe de *El trueno entre las hojas* tirada de um mito aborígene:

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. (ROA BASTOS, 1997, p. 26)

Para os guaranis o rei do trovão é o deus supremo Tupã, que com ajuda de Arasy criou tudo o que há sobre a terra, e para venerá-lo criou os homens a partir da argila. Os personagens de Roa também são homens de barro que se decompõem novamente em barro. “Nacer otra vez tras las muertes sucesivas constituía el mayor poder del maestro” (ROA BASTOS, 1995, p. 249): o narrador de *Contravida* refere-se ao professor Cristaldo, que chegou a Manorá, cidade natal do protagonista, em uma das enchentes que costumeiramente a atingem. Cristaldo morava em uma casa no meio da lagoa.

Cuando se iban las crecidas, Manorá quedaba convertido en un fangal pestilente.

Hay que imaginar un pueblo de barro rojo en las lomas, de barro negro en los fangales, sembrados de animales muertos, de ranchos y árboles descuajados, que los raudales arrastraban en todas direcciones.

En cada creciente muchos niños desaparecían. Los padres los iban buscando con llantitos sin esperanza en los canales donde las riadas habían sido más fuertes. (ROA BASTOS, 1995, p. 57)

O texto roabastiano se assemelha a esse barro, essa massa composta de água e terra, remodelada a cada novo parágrafo. Mais que um apelo visual do personagem e da estória esculpida, o barro invoca sempre uma experiência tátil, um chamado para conhecer através das mãos a intimidade dessa matéria viscosa. No barro não há geometria ou

arestas, a forma é sempre um devir. Como propõe Bachelard ao discorrer sobre a diferença entre o escultor e o modelador:

El escultor ante su bloque de mármol es un servidor escrupuloso de la causa formal. Encuentra la forma por eliminación de la informe. El modelador ante su bloque de arcilla halla la forma por la deformación, por una vegetación soñadora de lo amorfo. (BACHELARD, 2003, p. 167)

Os lamaçais e o lixo são o destino de muitos dos personagens roabastianos, entre eles Bruno, Gardelito e o protagonista de *Contravida* que após ser preso por subversão ao contrapor-se ao governo de Stroessner, consegue fugir por um túnel –único sobrevivente de uma fuga em massa do presídio, fuga da qual os policiais se aproveitaram para metralhar muitos dos detentos com a desculpa de estarem em fuga. O personagem, que não possui nome e parece ser uma síntese de muitos dos personagens protagonistas dos textos de Roa, termina entre a vida e a morte jogado em um terreno baldio. “No era sino una inmundicia más en el basural del baldío” (ROA BASTOS, 1995, p. 18). Ele recupera a consciência depois de três dias desacordado, consegue recuperar-se graças à ajuda da mãe de um antigo companheiro.

Lo primero que percibí de mi cuerpo fue el hedor a carroña.

En la postura lisiada de los condenados, estaba semihundido en el lodo y la maleza. A través de las bolsas sanguinolentas de los párpados, veía borrosamente mi cuerpo, negro de moscas, de avispidas chupadoras, de las terribles hormigas *tahyi-rë* que subían en hileras por mis miembros. El vaho salobre del viento que soplabá desde la bahía me escocía las grietas purulentas de las heridas, más que los insectos. El calor y la muerte se movían en el mismo viento. (ROA BASTOS, 1995, p. 14)

Ao final, retornando a Manorá (O-lugar-para-a-morte) o personagem encontrará novamente o baldio, que agora ocupa o lugar da casa da infância: “En ese momento reconcí el lugar. Ya no existía la casa. Sólo un pequeño baldío cubierto de maleza” (ROA BASTOS, 1995, p.263). O baldio é o lugar originário do exílio humano.

O cinema não apresenta imagens ele as cerca com um mundo, um cristal. No entanto, em lugar de procurar diretamente a grande forma Deleuze propõe contrair a imagem e procurar nela o menor circuito, “que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo” (DELEUZE, 2007, p. 87). De forma que no texto roabastiano todos os circuitos da lembrança sempre retornam a um pequeno circuito, o baldio.

O baldio é o lugar do virtual, dos germes que fazem com que a imagem se cristalice em um meio amorfo. Há um circuito no baldio composto pela parte superior, tanto Gardelito como Bruno são jogados do alto (Gardelito de uma ribanceira e Bruno de um caminhão), lugar este ocupado por aqueles que detêm o poder, ou melhor, é o lugar anorgânico do poder. Seus corpos são lançados, descartados, no nível inferior (orgânico) e opaco, onde os personagens se arrastam em meio ao barro e ao lixo. Gardelito morre, transforma-se em virtualidade⁴⁶, Bruno sobrevive abrindo-se para uma atualização, o opaco do baldio se dissolve no límpido amanhecer.

Para Deleuze a *imagem-cristal* é dupla, de um lado o atual e de outro o virtual, como em um espelho, de um lado está o personagem e do outro seu reflexo. A imagem no espelho é virtual em relação ao personagem, mas é atual no espelho, fazendo com que a virtualidade esteja no personagem.

Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se tocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se

⁴⁶ A respeito dos mortos ao refletir sobre o filme *La chambre verte* de Truffaut, Deleuze afirma: “A sobrevivência virtual dos mortos pode-se atualizar, mas não seria à custa de nossa existência que por sua vez se torna virtual?” (DELEUZE, 2007, p. 94)

torna tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. (DELEUZE, 2007, p. 90)

O meio predominante dos *sabaleros* é o da virtualidade, a face opaca do cristal, um cristal enlameado pelo barro e pelos detritos trazidos pelo esgoto e pela ressaca do mar. Mas que reluz com o movimento das águas fazendo com que a escuridão se abra e revele a face límpida do cristal, são os peixes arrastados pelas redes, mas também o corpo de Angela ensaboado em meio à água escura e também as pulseiras que ela pesca nas águas poluídas de esgoto. A virtualidade do germe se choca com o poder, fazendo o germe fracassar: é o amor proibido de Bruno e Angela, metaforizado na ressaca do mar. Refiro-me à sequência em que Bruno encontra Angela desmaiada em meio ao barro após a luta com a madrasta. Depois de tentar levá-la do barro sem sucesso, pois seu corpo liso escorrega de seus braços, Bruno acaba caindo junto a ela e misturando-se também ao barro. Nesta sequência combinam-se água e terra através do barro, mas há também o vento, a *sudestada*⁴⁷ arrastando todas as impurezas do mar para a praia, como um “barravento” vem assinalar uma transformação violenta onde as coisas de terra e mar se transformam, ocorrendo mudanças imprevistas no amor e na vida. É quando Bruno se apaixona por Angela, mas é também um ritual de união.

⁴⁷ “Sudestada es un fenómeno meteorológico común a una extensa región del Río de la Plata. Consiste en una rápida rotación de vientos fríos del sur al cuadrante del sudeste, que satura las masas de aire polar con humedad oceánica. El aire frío penetra en las regiones aledañas del Plata, siguiendo la dirección del río, manteniendo su dirección sudeste-noroeste constante durante varios días; la temperatura se mantiene baja y estacionaria. Este súbito cambio, que atempera las bajas temperaturas, da lugar a precipitaciones de diversa intensidad (desde fuertes lluvias, a ligeras lloviznas). El arrastre del viento sobre las aguas del río produce un peligroso oleaje y aumento del nivel sobre la costa argentina. En áreas costeras pobladas (ej. Barrio de La Boca), son frecuentes las inundaciones. La circulación atmosférica incrementa la intensidad del viento”. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Sudestada>. Acesso: 22 de janeiro.



Figura 8: Bruno e Angela em meio ao barro

A água, empurrada pelo vento, invade a terra empapando-a e depositando nela os detritos e nutrientes que farão deste barro fonte de fertilidade e vida.

Pero si sólo se trata de comer, está el plancton, ¿es ésta la palabra, ustedes que leen *Selecciones*? Podría ser la solución, ¿no? Todos de nuevo al mar, a vivir en el mar, a comer en el mar, donde hay comida para todos, con sus infinitas praderas de algas, de detritos orgánicos en escabeche, galaxias de gelatina para una ensalada de nunca acabar. ¡Maldito el día que nos ocurrió salir del mar, plantarnos en dos patas y largarnos a andar por la maldita tierra! Porque el fuego, la rueda, los metales, la invención del Ego o de la Bomba, los viajes interestelares, no nos han compensado bastante lo que perdimos al desalojar la placenta originaria. (ROA BASTOS, 2005, p. 23)

Depois da catástrofe o que resta é voltar à placenta originária e reconstruir do barro uma nova vida ou uma nova comunidade, nascida do caos e da fragilidade. Fragilidade da palavra, da identidade e da vida, uma comunidade que se funde na consciência dessa fragilidade.

En alguna parte habría que pensar el enigma de intensidad, de surgimiento y pérdida, o de abandono, que posibilita a la vez la existencia plural (el nacimiento, la separación, la oposición) y la singularidad (la muerte, el amor). Pero siempre lo inconfesable está implicado en el nacimiento y la muerte, el amor y la guerra. (NANCY, 2007, p. 31)

O inconfessável não é incomunicável como o mistério religioso, pelo contrário é efetivo e conhecido por todos aqueles que participam dele, está evidente em todas as nossas relações, mas exige pudor e reserva, pois revela nossa nudez. De forma análoga não há confiança maior do que aquela na qual alguém se despe para o amor, como o amor descrito pelo Gordo, personagem do conto “Contar un cuento”. Para o Gordo o amor deve fundar-se na consciência de que as palavras são armadilhas e a fonte da maior parte de nossas frustrações e que por isso ele deve nascer do silêncio: “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, 2005, p. 10). Este amor silencioso está em Bruno e Angela, união que nasce da ressaca do mar, o barro é a substância que os une, dissolve e modela.

Mas o inconfessável também é a morte, todos sabemos que um dia vamos morrer, ainda que escondamos essa realidade a maior parte do tempo. De forma que o que se compartilha é a fragilidade da existência e das palavras. “La comunidad es de entrada, como tal, compromiso de sentido: no de *un* sentido colectivo, sino del reparto (*partage*) de la finitud” (NANCY, 2002, p. 15). O que não significa dotar a morte de sentido, mas é ela que nos expõe ao nosso fim e nos mostra que somos comunidade, na impossível comunhão de sentido e na exposição de nossa finitude.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Este trabalho buscou refletir sobre o exílio de duas formas, em um primeiro momento apontando como este se relaciona com o cinema e posteriormente refletindo sobre sua articulação em dois filmes roteirizados por Augusto Roa Bastos, sugerindo uma abertura para muitos outros textos do escritor. O exílio roabastiano descrito nos filmes, entendidos como *imagens-cristal*, configura-se a partir do baldio, entendido como um pequeno circuito composto de uma imagem de dupla face, de um lado o atual e de outro o virtual. O baldio é um elemento recorrente em muitos de seus textos, nele se encontram os elementos que suscitam uma abertura a uma reflexão sobre como se articula a relação entre o homem e o mundo.

A violência da desapropriação do exílio reflete-se no texto de Roa gerando uma ambigüidade. Ao mesmo tempo em que em seus textos há a ânsia de regresso à terra da infância, uma pergunta gira sem cessar: será possível o regresso? Como naquela anedota descrita nas últimas páginas do romance *Lejos de dónde* (2009) de Edgardo Cozarinsky. Federico, o personagem principal da segunda parte, ouve de seu amigo diamantista uma anedota em que narra a história de certo rapaz judeu que ao emigrar para a América deixa em Galitzia ou Besarábia sua mãe que chora sem consolo e pergunta: “hijo mío ¿por qué te vas tan lejos? El hijo, ya lejos de allí en el pensamiento, tal vez con un sentido innato de la relatividad, responde: ¿Lejos? ¿Lejos de dónde?” (COZARINSKY, 2009, p. 149).

O exílio, que faz de Roa um roteirista e aspirante a diretor, também faz com que seus textos surjam como uma tentativa de regresso, uma ânsia de retorno à origem, mas com a consciência de que já não existe uma origem. O regresso ao lar nunca será possível, o “dónde” como terra natal não existe, existe apenas o baldio. Mas o baldio é composto de resíduos, de virtualidade que se faz *imaginário* como “coleção de imagens”. A origem, o próprio, já não existe em quanto tal, pois foi ocupada pelo exílio como condição da existência moderna ou do sentido moderno da existência.

Não se trata de uma apologia simplista ao eterno errar, mas assumir o exílio como próprio, não como propriedade, mas como

abertura para o outro, como proximidade na distância. Caberia reivindicar o exílio para repensar a política e a história no ocidente.

Infelizmente não foi possível trabalhar aqui todos os filmes roteirizados por Roa, e a escolha do *corpus* esteve condicionada ao fato de que muitos dos filmes não foram encontrados. Nesse sentido essa pesquisa suscita uma abertura para a continuidade nos estudos dos filmes roteirizados por Roa Bastos. Muitos deles, todavia são desconhecidos pela maioria dos pesquisadores de sua obra. Espero que este trabalho tenha apontado o caminho para um novo manancial a ser estudado.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. Tradução de Antônio Carlos Santos, texto fotocopiado (a partir de *Image et memoire: écrits sur l’image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004).

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Tradução ao espanhol: Silvio Mattoni

AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Tradução ao espanhol: Flavia Costa e Edgardo Castro

AGAMBEN, Giorgio. “Lo que queda de Auschwitz”. Valencia: Préstextos, 2000. Tradução ao espanhol: Antonio Moreno Cuspinera

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Trad. Vinícius Nicastro Honesko.

AGAMBEN, Giorgio. “Política del exilio”. Barcelona: Revista Archipélago, Nº 26–27, 1996. Tradução ao espanhol: Dante Bernardi.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires Adriana Hidalgo, 2005. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo: Anna Blume, 2004

ARSILLO, Vincenzo. *La fantasia della memória*. Roma: Sallustiana, 2000.

BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. México: Fondo de cultura, 2003

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação liberdade. Tradução: Marina Appenzeller

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas - La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Trad. Júlio Castañon Guimarães.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tomo I. São Paulo: Brasiliense, 2008. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Tomo II. São Paulo: Brasiliense, 2008. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. UFMG: Belo Horizonte, 2006. Trad. do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Martins Fontes: São Paulo, 2006. Tradução Paulo Neves

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2009. Tradução ao português: Ana Luiza Andrade

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Encnómica: Buenos Aires, 2007

COZARINSKY, Edgardo. *El pase del testigo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

COZARINSKY, Edgardo. *Lejos de dónde*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Brasiliense: São Paulo, 1985. Tradução: Stella Senra

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Brasiliense: São Paulo, 2007. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro

DELEUZE, Gilles. *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos, 2005. Tradução ao espanhol: José Luis Pardo Tório.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. Trad. Paulo Neves

EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Zahar: Rio de Janeiro, 2002. Trad. Teresa Ottoni

EISENTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
Tradução: Teresa Ottoni

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludus. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Tradução: João Paulo Monteiro

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
Tradução ao espanhol: Margarita Martínez

MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de cultura, 2005. tradução ao espanhol: Daniel Gutiérrez Martínez

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La marca, 2003. Tradução ao espanhol: Jorge Manuel Casas

NANCY, Jean-Luc. *El ser singular plural*. Madrid: Arena, 2006.
Tradução ao espanhol: Antônio Tudela Sancho

NANCY, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La cebra, 2002. Tradução ao espanhol: Juan Manuel Garrido

NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. Archipiélago. Madrid: Arco, n. 26-7, inverno 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002.
Tradução ao espanhol: J. C. Moreno Romo

PASOLINI, Pier Paolo e ROHMER, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1976. Tradução ao espanhol: Joaquín Jordá

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra Signo e imagen, 1999.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.

REALES, Liliama e FERRO, Roberto. *Os anos de Onetti na Espanha*. Blumenau: Letras contemporâneas, 2010

ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Buenos Aires: Norma, 1995.

ROA BASTOS, Augusto. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2008

ROA BASTOS, Augusto. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*. Asunción: RP ediciones, 1993.

ROA BASTOS, Augusto. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*. Asunción: Servi Libro, 2008.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1985

ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 2005

ROA BASTOS, Augusto. *El fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993

ROA BASTOS, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Losada, 1997

ROA BASTOS, Augusto. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 1967.

ROA BASTOS, Augusto. *Los conjurados del quilombro del Gran Chaco*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.

ROA BASTOS, Augusto. *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Tomo I. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac Naify, 2003.

SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997

SARMIENTO, Domingos Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 2006

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

SOSNOWSKI, Saúl (comp.). *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Buenos Aires: Ed. de la Flor, 1986.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves

STAM, Robert. *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós, 2000

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Trad. Jefferson Luiz Camargo

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das letras, 2007

ARTIGOS DE REVISTAS:

ANTELO, Raul. “O intervalo da bioestética”. Texto gentilmente cedido pelo autor.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS:

ANTELO, Raul. “A apatia do povo brasileiro como sátira”. Entrevista realizada pela revista IHU, disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2020&secao=268
Acesso em 02 de setembro de 2010

BARRET, Rafael. “Buenos Aires”, 1906. Crônica publicada no jornal “Los sucesos”. Disponível em: [http://es.wikisource.org/wiki/Buenos_Aires_\(Barrett\)](http://es.wikisource.org/wiki/Buenos_Aires_(Barrett))
Acesso em 10 de agosto de 2010

GARCIA DINIZ, Alai. “Re-narrar a fronteira: a atualidade de Augusto Roa Basto”. Disponível em: [http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Re-narrar a fronteira a atualidade de Augusto Roa Bastos-Alai Garcia Diniz.pdf](http://www.nelool.ufsc.br/simposio2/Re-narrar_a_frenteira_a_atualidade_de_Augusto_Roa_Bastos-Alai_Garcia_Diniz.pdf)
Acesso em 19 de janeiro de 2011

GARCIA DINIZ, Alai. “Yo el supremo: da dramaturgia à performance”. Disponível em: http://www.nelool.ufsc.br/Roa_Bastos3.htm
Acesso 01 de fevereiro de 2011

GUIMARÃES SOARES, Luiz Felipe. “Desarraigos”. Disponível em: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/textosdiv/luizfelipe2.pdf>
Acesso em 20 de dezembro de 2010

COURTHÈS, Eric. “Lo transtextual en Roa Bastos”. Disponível em <http://roabastos.spaces.live.com/blog/cns!2109A09DB1C46579!1002.english>
Acesso em 02 de setembro de 2010

HERNÁNDEZ, José. El gaucho Martín Fierro (1872). Disponível na página:

http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/la_ida/la_ida00indice.htm

Último acesso: 20 de janeiro de 2011.

LUDMER, Josefina. “Literaturas postautonomas”. Disponível na página:

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Acesso em 12 de setembro de 2009.

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/simposio3/Carmen_Luna.doc

Acesso em 02 de dezembro de 2010

ANEXO A: FILMES ROTEIRIZADOS POR ROA BASTOS

Convém listar os filmes roteirizados pelo escritor, pois muitas das informações sobre as suas produções fílmicas continuam sendo ambíguas e inexatas, como mostram sites respeitados e textos sobre sua obra. Desde os últimos anos nós, membros do NELOOL (Núcleo de Estudo de Literatura, Oralidade e Outras Linguagens), viemos pesquisando e adquirindo os filmes de Roa Bastos, com o intuito de completar todo o acervo de sua filmografia. Muitos filmes ainda não foram conseguidos, dessa forma poderei apenas citá-los. No entanto já obtivemos uma parcela considerável deles, e isso foi primordial para o desenvolvimento de minha pesquisa, já que somente dois dos filmes roteirizados eram conhecidos anteriormente.

Seu primeiro roteiro escrito foi para o filme *El trueno entre las hojas* (1958), uma adaptação do seu conto homônimo publicado em 1953. A proposta do roteiro surgiu por parte do diretor argentino Armando Bó, que encomendou o trabalho ao escritor. O filme foi muito bem recebido pela crítica e foi responsável pelo lançamento da mais famosa dupla do cinema erótico da Argentina de então, Isabel Sarli e Armando Bó; assim como o conto a temática central aqui é a exploração sofrida por operários em uma refinaria de açúcar no interior do Paraguai, terá como protagonista e personagem principal Julio Guillén (Armando Bó) libertador dos trabalhadores.

Em 1959 são lançados dois filmes com roteiro do escritor. *La sangre y la semilla* que contou com a direção de Alberto Du Bois, narra a estória dos dois únicos sobreviventes de uma cidade (uma mulher grávida e um homem) após uma investida dos aliados na Guerra do Paraguai. O segundo filme é *Sabaleros* (1959), mais uma vez dirigido por Armando Bó e tendo como protagonistas o próprio Armando Bó e a símbolo sexual Isabel Sarli. Este filme narra a estória do relacionamento entre Bruno e Angela, membros de duas famílias rivais de pescadores de curimbatá (peixe que se alimenta de dejetos).

No ano de 1960 são lançados mais dois filmes, *Shunko*, dirigido por Lautaro Murúa, baseado no livro homônimo de Jorge W. Ábalos (1915–1979) que narra a estória do professor (representado por Lautaro Murúa) que deixa a cidade e se lança ao interior da província de

Santiago del Estero com o intuito de ensinar crianças em um povoado quechua que não possui escola; e *La sed*, uma adaptação do capítulo “Misión” de seu romance *Hijo de hombre* (1960). Este filme, dirigido por Lucas Demare, tem como cenário a guerra entre Paraguai e Bolívia pela disputa da região do Chaco boreal; no entanto, seu enfoque sobre a guerra é diferente da maioria dos filmes bélicos. O personagem principal, Cristóbal Jara (representado pelo famoso ator espanhol Paco Rabal), é um carregador que leva água às tropas em meio ao deserto. Este será o único filme a deixar-nos o roteiro efetivamente como foi escrito por Roa, pois, ao final de sua estadia na Argentina, ele se vê obrigado a fugir às pressas devido às perseguições por parte da polícia e acaba queimando seus roteiros e um número inestimável de páginas de contos e outros trabalhos, além de um projeto de romance que teria surgido no processo de criação de *Yo el supremo* (1974). Este roteiro se salvou graças a um amigo que mantinha o original.

Alias gardelito (1961) se encaixa no que poderíamos denominar, a princípio, realismo psicológico; foi ganhador do prêmio Condor de Prata, sob a direção de Lautaro Murúa baseado no conto “Toribio Torres, alias Gardelito” de Bernardo Kordon (1915-2002). Narra a estória de Toribio Torres que recebe o apelido de Gardelito por querer ser cantor de tango como Carlos Gardel, mas em momento algum canta no filme. Gardelito pertence ao mundo dos subúrbios de uma Buenos Aires tenebrosa e caótica (bastante parecida à de Robert Arlt em *El juguete rabioso* de 1926), que se envolve na vida criminal com ajuda de um companheiro, mas termina por traí-lo e é assassinado.

Ya tiene comisario el pueblo (1967), dirigida por Enrique Carreras, é única incursão na comédia feita por Roa, tanto em sua produção fílmica quanto em sua produção literária. O filme tem início com a chegada de um estrangeiro a um povoado no interior da Argentina, chamado “Monte Olvidado”, onde os habitantes sofrem todo tipo de explorações por parte do comissário, que tem medo de um famoso bandido das redondezas. Ao final o estrangeiro é, na verdade, um representante direto do governo nacional que vem para observar a cidade e termina destituindo o comissário e nomeando sua mulher como sucessora.

La madre Maria (1974) foi baseado na estória de María Salomé Loredo y Otaola de Subiza, conhecida na Argentina como “madre

Maria”, religiosa que, segundo muitos, podia operar curas e milagres. O filme começa com o julgamento de madre María acusada de exercer ilegalmente a medicina, enfoca parte da biografia da missioneira, que vai desde o descobrimento de sua vocação até sua morte.⁴⁸ O filme foi dirigido por Lucas Demare.

Outros filmes que foram roteirizados pelo escritor e que, no entanto, ainda desconheço são: *El terrorista* (1962) com direção de Daniel Cherniavsky, *La boda* (1964) com direção de Lucas Demare, *El último piso* (1962), com direção de Daniel Cherniavsky, *El demônio en la sangre* (1964), com direção de René Mugica e *Soluna* (1967) com direção de Marcos Madanes.

O filme *Castigo al traidor* (1966), dirigido por Manuel Antin, que consta em alguns sites como roteirizado por Roa, na verdade foi apenas baseado em seu conto “Encuentro con el traidor” com roteiro do próprio Antin, não houve sua participação neste filme. Da mesma forma, *Don Segundo Sombra* (1969), também com direção de Antin, que me levou anos atrás a desenvolver um projeto de pesquisa, partindo da informação de que teria roteiro de Roa Bastos, na verdade não possui nenhuma relação com o escritor paraguaio.

Em 1994 começaram as filmagens de *El portón de los sueños*, lançado em 1998, um filme dirigido pelo paraguaio Hugo Gamarra Etcheverry que propõe apresentar vida e obra de Augusto Roa Bastos, tendo-o como narrador e personagem. O filme, entre documentário e ficção, trata da viagem física e ao mesmo tempo psicológica de Roa Bastos a Iturbe, sua cidade natal; desenvolve-se de maneira parasitária em relação à obra literária de Roa Bastos, é permeado de referências, personagens, estórias e características freqüentes em seus contos e romances. Dialoga com uma de suas últimas narrativas, intitulada *Contravida* (1994), ambos têm como máxima a concepção de um tempo que avança em direção à origem, pois “recordar es retroceder, ‘desnacer’, enfiar la cabeza en el útero materno, a contravida”. (ROA BASTOS, 1997, p. 19)

⁴⁸ Existe um site criado por discípulos e seguidores da Madre María. Encontra-se disponível em: <http://www.madremaria.org/> Acesso: 21 de julho de 2010