

DAMARIS PEREIRA SANTANA LIMA

O INTELLECTUAL EXILADO EM AUGUSTO ROA BASTOS

**ASSIS
2013**

DAMARIS PEREIRA SANTANA LIMA

O INTELLECTUAL EXILADO EM AUGUSTO ROA BASTOS

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vida Social)
Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves.

**ASSIS
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

L732i Lima, Damaris Pereira Santana
O intelectual exilado em Augusto Roa Bastos / Damaris
Pereira Santana Lima. Assis, 2013
197 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis - Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

1. Literatura latino-americana. 2. Roa Bastos, Augusto
Antonio, 1917-2005. 3. História. 4. Memória. 5. Intelectuais.
6. Paraguai - Exílio. I. Título.

CDD Pa 860
907.2

DAMARIS PEREIRA SANTANA LIMA

O INTELLECTUAL EXILADO EM AUGUSTO ROA BASTOS

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para
obtenção do título de Doutora em
Letras. (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data de aprovação: 20/12/2013

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROF. DR. ANTONIO ROBERTO ESTEVES – UNESP/Assis

Membros: PROFA. DRA. TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI –
UNEMAT/Tangará da Serra

PROFA. DRA. SILVIA INÊS CARCAMO DE ARCURI –
UFRJ/Rio de Janeiro

PROFA. DRA. ALAI GARCIA DINIZ – UNILA/Foz do Iguaçu

PROFA. DRA. MARIA DE FÁTIMA ALVES DE OLIVEIRA
MARCARI – UNESP/Assis

À memória de
Marcelina Santana,
que sempre incentivou-me para os estudos e para a leitura.

Dedicado à

Moisés, Tiago e Lucas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, pelo sustento e força em todos os momentos.

Ao professor Dr. Antônio Roberto Esteves, pela compreensão, serenidade e sabedoria ao orientar-me neste trabalho.

Ao Moisés, pelo amor, companheirismo e paciência.

Ao Tiago e ao Lucas, pelo carinho e pelo apoio.

Aos familiares, Angelita, Adriana, Darcilene, Nice, Neve e Zito pela torcida e pela força.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pela concessão de afastamento do trabalho e bolsa.

Às colegas Cleuza Andréia e Iromar, pela colaboração, assumindo minhas aulas no primeiro momento de afastamento.

Às servidoras da PROPP/ UFMS, Leonora e Dayse, pela ajuda nos trâmites burocráticos.

Aos funcionários da biblioteca e da secretaria do programa de pós-graduação da UNESP/Assis, pela dedicação e compreensão.

[...] Como si el hombre sufriente y vejado fuera siempre en todas partes el único fatalmente inmortal. Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. (ROA BASTOS – Hijo de Hombre)

LIMA, Damaris Pereira Santana. *O intelectual exilado em Augusto Roa Bastos*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras. UNESP, 2013. 193 p. Tese (Doutorado em Letras)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo demonstrar como a literatura articulada com a historiografia e a memória pode contribuir para a reelaboração da escrita da história. A partir da leitura crítica da trilogia do escritor Augusto Roa Bastos (1917-2005) - *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) e *El fiscal* (1993) – este trabalho discute a questão do exílio e suas implicações na vida dos intelectuais, especialmente no século XX. Os textos são analisados à luz de referencial teórico que trata das relações entre história, memória, intelectual, poder e exílio. Os conceitos são abordados sob a perspectiva da literatura, literatura comparada e estudos históricos e culturais. Os personagens históricos envolvidos nas tramas do paraguaio Roa Bastos permitem revisitar a história de seu país, e contribuem para o estudo de sua identidade nacional. Os fatos históricos e os textos memorialísticos ficcionalizados permitem ao autor abordar questões como a relação entre história, memória e esquecimento, memória coletiva e poder.

Palavras-chave: Literatura latino-americana; Augusto Roa Bastos; história; memória; intelectual; exílio.

LIMA, Damaris Pereira Santana. *O intelectual exilado em Augusto Roa Bastos*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras. UNESP, 2013. 193 p. Tese (Doutorado em Letras)

ABSTRACT

This work aims to demonstrate how literature, combined with historiography and memory, can contribute to reworking history writing. From the critical reading of the trilogy written by Augusto Roa Bastos (1917-2005) - *Hijo de hombre* (1960), *Yo el supremo* (1974) and *El fiscal* (1993) - this research discusses the question of exile and its implications for the life of intellectuals, especially in the twentieth century. The texts are analyzed in the light of theoretical references that deal with relations between history, memory, intellectual, power and exile. The concepts are discussed from the perspective of literature, comparative literature and historical and cultural studies. The historical characters involved in Roa Bastos' plot allow revisiting the history of his country, and contribute to the study of national identity. The historical facts and the fictionalized memorialistic texts allow the author to discuss issues such as the relation between history, memory and forgetfulness, collective and power.

Keywords: Latin American literature; Augusto Roa Bastos; history; memory; intellectual; exile.

LIMA, Damaris Pereira Santana. *O intelectual exilado em Augusto Roa Bastos*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras. UNESP, 2013. 193 p. Tese (Doutorado em Letras)

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo demostrar cómo la literatura articulada a la historiografía y a la memoria puede contribuir a la reelaboración de la escritura de la historia. A partir de la lectura crítica de la trilogía del escritor Augusto Roa Bastos (1917-2005) - *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) y *El fiscal* (1993) - este trabajo discute el tema del exilio y sus implicaciones en la vida de los intelectuales, sobre todo en el siglo XX. Los textos son analizados a la luz del marco teórico que aborda la relación entre la historia, la memoria, el intelectual, el poder y el exilio. Los conceptos se abordan bajo la perspectiva de la literatura, de la literatura comparada y de los estudios históricos y culturales. Los personajes históricos involucrados en las tramas del paraguayo Roa Bastos permiten la revisión de la historia de su país y aportan al estudio de su identidad nacional. Los hechos históricos y las memorias noveladas permiten al autor abordar temas como la relación entre la historia, la memoria y el olvido, la memoria colectiva y el poder.

Palabras clave: literatura latinoamericana, Augusto Roa Bastos, la historia, el intelectual, el exilio.

SUMÁRIO

Palavras Iniciais.....	7
Capítulo 1 – LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	20
1.1 A história do Paraguai em Roa Bastos.....	21
1.2. Memória do Paraguai: da ditadura ao exílio	54
Capítulo 2 – O INTELLECTUAL E O PODER.....	87
2.1. O intelectual e o poder na América Latina	88
2.2. O intelectual e o poder em Roa Bastos	102
Capítulo 3 - O INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO E O EXÍLIO.....	123
3.1. Roa Bastos: um intelectual no exílio.	124
3.2. A presença do exílio na prática discursiva de Roa Bastos.....	156
Considerações Finais	180
Referências	185

PALAVRAS INICIAIS

¿Se puede escribir una historia real o imaginaria sobre hechos que aún no han sucedido o que están a suceder? Acaso es lo único que puede hacerse. Toda historia real o imaginaria no es sino una anticipación del presente. (ROA BASTOS, 1993)

No contexto das literaturas nacionais da América Latina, a narrativa paraguaia tem recebido pouca atenção da crítica se comparada à atenção dispensada à literatura de outros países hispano-americanos. Nação de escassos recursos econômicos, o Paraguai é um país peculiar em termos linguísticos por ser reconhecidamente bilíngue. Embora não seja o único latino americano a sê-lo, trata-se de um caso especial, pois tem reconhecidos em sua constituição tanto o castelhano quanto o guarani como idiomas oficiais.

Seu bilinguismo produziu um fenômeno duplo: a “castelhanização” do guarani e a “guaranização” do castelhano, tanto que linguistas, sociólogos e antropólogos reclassificam o idioma formal e dominante como castelhano-paraguaio, variedade marcada pela presença de formas linguísticas guaranis; e a língua oral popular como guarani-paraguaio, variedade derivada do guarani autóctone, submetido à contínua e crescente interferência do idioma espanhol, mas que mantém a estrutura do guarani.

Esse fenômeno não constitui uma alteração de caráter dialetal, mas uma adaptação dos papéis de comunicação e expressão numa situação sociolinguística de diglossia. O fato curioso é que, apesar da experiência histórica e da riqueza cultural produzida pelo bilinguismo, o Paraguai do início do século XX possui escassa produção de narrativas representativas dessa cultura bilíngue.

A narrativa paraguaia, escrita em castelhano, iniciou-se no transcorrer do século XX, no mesmo período em que nascia o novo romance hispano-americano. Pode-se dizer que essa narrativa inaugural se instala praticamente sem uma tradição. Segundo Antônio Candido, a consolidação do sistema literário fundamenta-se na existência do tripé constituído pela obra, autor e público. Para que haja um sistema literário é preciso existir um conjunto de obras e um conjunto de produtores literários que sejam conscientes de seu papel para um conjunto de receptores, ou seja, o público que receberá essas obras. A atividade dos escritores de um determinado período integra-se ao sistema, formando, assim, uma tradição ou uma continuidade literária, uma espécie de tocha que é passada de uma geração à outra. (CANDIDO, 1975, p. 24). Mas, no caso do Paraguai, dado seu caráter rural, faz-se necessário ampliar o foco para um olhar pluriétnico, a compreensão dos sistemas literários não pautados pela homogeneidade, mas pela pluralidade, que se baseia na existência da obra, autor e público que se constitui de modo a se ampliar para as oralidades das poéticas

ameríndias, práticas ritualísticas e xamânicas de caráter performáticas em que obra, autor e público são reavaliados a partir de diferentes nichos culturais.

Ainda que Augusto Roa Bastos (1917-2005), afirme que esta literatura sem passado exige o compromisso de resgatar um texto ausente, a memória desses textos apagados e destruídos antes que fossem escritos, ao falar desse texto ausente, ele acaba por admitir que esta literatura não é sem passado, pois o texto ausente apresenta-se no discurso pluriétnico da cultura paraguaia. O resgate dessa literatura ausente ocorre quando é capaz de transformar a realidade da sociedade. Para Roa Bastos, a literatura não pode existir somente pelo estético, para o desfrute das minorias e nem ter apenas o caráter de denúncia e testemunho, porque estas são características inerentes à literatura.

O resgate do texto ausente se dá quando o escritor lê antes um texto não escrito, escuta e ouve antes os sons de um discurso oral que não foi formulado, mas que já está presente na memória. A contemplação e a percepção auditiva desses signos não escritos, mas fônicos e visuais, levam à formação do texto imaginário. Devido à natureza bilíngue da cultura paraguaia, que se desenvolve entre a oralidade e a escrita, esse texto primeiro, que se ouve e que se lê, subjaz no universo linguístico bivalente castelhano-guarani e emerge em conflito, tanto no âmbito das relações de comunicação quanto na busca de expressão dos escritores do país.

As oposições, oralidade/escrita, cultura dominante/cultura dominada, presentes nas relações entre o castelhano e o guarani, tornam ainda mais complexas as estruturas de expressão e comunicação paraguaias e é desse universo sincrético que nascem as narrativas analisadas neste trabalho.

Um exemplo desse sincretismo pode ser encontrado em *Hijo de hombre*, narrativa publicada por Roa Bastos em 1960, onde emerge a convivência dos rituais e ideias míticas aborígenes junto aos ritos do cristianismo, que foram trazidos pelo colonizador há mais de quinhentos anos, mais o elemento linguístico que se modifica pelo contato entre o castelhano e o guarani. Por essa situação de mescla que ocorre na América Latina e especificamente no Paraguai, pode-se considerar *Hijo de Hombre* como uma narrativa construída num contexto que se insere na classificação de Fernando Ortiz (1983), ao falar do fenômeno social da transculturação e da sua importância em Cuba. O autor defende a criação do termo, por entender que não havia termo que

pudesse abarcar e significar o processo do encontro de povos e suas culturas. Para o referido autor, transculturação designa as fases do processo de transição de uma cultura para outra, implicando perda ou desligamento de uma cultura precedente. Neste romance o símbolo dos “paus cruzados” (*yuyra-juasa*), como suporte do mundo na cultura guarani é transculturado na cruz de Cristo. O encontro destes dois conceitos não gera uma união, mas a produção de uma fissura no âmbito da linguagem através do fenômeno de transculturação. (RAMA, 2008, p. 47)

Essas fissuras refletem-se na cultura e na língua mestiça, indicando a presença do texto ausente, que subsiste na oralidade, já que a base para o equilíbrio entre escrita e oralidade na ficção encontra-se na cultura oral. Este equilíbrio está inscrito na oralidade, pois é dela que emerge o texto primeiro, que se lê e se ouve em seus elementos de significação fônica, muito mais que alfabética. Trata-se de um texto inerente à subjetividade individual do falante em sua afetividade emocional impregnada pelos sentimentos da vida social. (ROA BASTOS, 1986a, p. 131).

A memória desses textos apagados ou destruídos antes que fossem escritos é mantida através da oralidade, que, no Paraguai, emerge na língua guarani, pelo indígena e pelo mestiço. Roa Bastos lê e ouve esta realidade mítica e simbólica através do homem-memória que circula com frequência entre os personagens de suas narrativas.

No texto ausente é que se inscrevem as prefigurações futuras da sociedade e da literatura, uma vez que estão impressas no contexto de uma história particular e individual. Também pertence a esse texto ausente, outra possível historiografia do Paraguai. O texto ausente também pode ser encontrado nas omissões e distorções inerentes ao discurso da história escrita pelos vencedores, que, ao registrar sua versão dos fatos, deixam fissuras através das quais é possível constituir esse texto ausente impregnado de memória coletiva.

Para Roa Bastos, o valor da obra literária reside em sua capacidade de alcançar seus objetivos através da própria arte de narrar, pois é onde a subjetividade individual amalgamada à consciência histórica e social - a imaginação com a paixão moral - pode dar plenos poderes de mediação à literatura, de questionamento e iluminação da realidade nos mais diversos e desconhecidos ângulos. (ROA BASTOS, 1986a, p. 129).

As narrativas analisadas neste trabalho apresentam as características de uma literatura autobiográfica ou, pelo menos, a aproximação da realidade do autor com a de seus personagens. Isso será visto, por exemplo, em personagens como Miguel Vera em *Hijo de hombre* e Félix Moral em *El fiscal*.

Considerado um dos protagonistas da narrativa latino-americana da segunda metade do século XX, Roa Bastos é o escritor paraguaio mais conhecido no mundo. Esteve exilado entre 1947 e 1989, inicialmente na Argentina onde permaneceu até 1976 e depois na França, quando trabalhou como jornalista e professor universitário. Foi no exílio, portanto, que produziu parte significativa de sua produção literária.

Sua obra compõe-se de poesias, narrativas, roteiros cinematográficos peças para teatro, além de textos de crítica literária e jornalística. Iniciou-se na literatura com o livro de contos *El trueno entre las hojas* (1953). *Hijo de hombre*, de 1960, foi seu primeiro romance e compõe com *Yo el Supremo* (1974) e *El fiscal* (1993) uma trilogia.

Caracterizada pela tentativa de harmonização do legado da língua e cultura guarani com o espanhol e da historiografia com a memória, sua obra apresenta também como característica marcante a transculturação – fenômeno latente no uso da língua, na estruturação literária e na cosmovisão (RAMA, 2008, p. 47-60).

Além de escritor e crítico, Roa Bastos aproveitou o capital simbólico adquirido ao longo de sua trajetória intelectual e se envolveu nas articulações políticas em favor da democratização do Paraguai. Teve sua trajetória intelectual reconhecida em 1989 com os prêmios *Cervantes* e *Memorial de América Latina*, em São Paulo.

Para Pacheco (1986, p. IX), a obra de Roa Bastos ocupa lugar relevante no centro da narrativa contemporânea de língua espanhola, mas paradoxalmente alcança essa posição sem, contudo, abandonar uma vocação de ex-cêntrico, pois sua opção pelo periférico manifesta-se de várias maneiras, sobretudo ao rejeitar passivamente a recepção do discurso historiográfico.

Esta marginalidade, que também está vinculada à sua quase permanente condição de exilado, encontra-se em suas raízes, por pertencer a um país vítima de uma trágica sequência de guerras internas e prolongadas ditaduras, por pertencer a um povo que quase foi dizimado durante a guerra com seus vizinhos entre 1864 e 1870 e que tem lutado incessantemente pela liberdade.

A leitura de sua trilogia traz em seu bojo a ideia que de é possível vencer as adversidades, tendo como arma, a letra e o espírito, e, como poder, a imaginação e a linguagem. Sua literatura pode ser entendida como uma tentativa de elaborar outra leitura da realidade através da imaginação.

Para Roa Bastos, a obra literária tem o poder de recuperar as virtudes da identidade profunda de um povo. Nesse sentido sua obra contribui decisivamente para a construção da identidade cultural paraguaia. Além de produzir uma literatura comprometida com o ideal de transformação da realidade, não se pode deixar de levar em conta a questão do exílio que, para ele, sempre pode transformar o desterrado em algo melhor que um apátrida, ou seja, em cidadão comprometido com a realidade de seu povo e de sua terra natal. O intelectual exilado deve ter o compromisso de expressar a literatura ausente, tentando recuperar aqueles textos apagados ou esquecidos, que ainda não foram escritos. Esta é a tarefa que Roa Bastos procura cumprir com sua narrativa ficcional.

Roa Bastos entende que a obra literária adquire valor pela verdade das representações que irradia em sua concepção, devendo transcender o estético e o compromisso de denúncia. Seu valor está nas significações de sua estrutura, na busca de uma forma não consciente de si mesma.

A leitura da trilogia do poder, que constitui o corpus deste trabalho, procura demonstrar que o intelectual, ainda no exílio, pode utilizar o poder da palavra para confrontar os poderes constituídos. E, ao procurar denunciar os abusos cometidos pelos regimes autoritários paraguaios, intenciona desconstruir o discurso dos detentores do poder. Um de seus propósitos é o de elaborar um discurso adverso e não somente denunciá-lo.

Este trabalho pretende demonstrar como, em sua trilogia que, segundo palavras do autor, trata-se da trilogia do “*monoteísmo*” do poder (ROA BASTOS, 1993, p. 9), o exilado Roa Bastos consegue redimensionar fatos históricos utilizando a memória como instrumento para a reelaboração da escrita da história a partir de um novo ângulo.

Escrito em Buenos Aires, *Hijo de hombre* articula-se a partir de relatos da historiografia paraguaia do início do século XX, especialmente os conflitos políticos agrários nas primeiras décadas do século XX e a Guerra do Chaco (1932-1935). A

narrativa denuncia a exploração econômica nos ervais, evidenciando a violência naqueles conflitos. Também retrocede ao século XIX, através das memórias de um dos personagens, o ancião Macario, homem-memória, que, na primeira parte da narrativa, recorda acontecimentos da ditadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), conhecido como Dr. Francia, e fatos da Guerra Grande ou Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870).

O romance de 1960 foi reeditado em 1982, com algumas variações. Roa Bastos (1998, p. 12), explica que após vinte anos de produção do texto original, ele se encontrava retocando e corrigindo a narrativa, pois corrigir e variar um texto pareceu-lhe uma aventura estimulante. Na edição de 1982, foi acrescentada a epígrafe “*Cuando retoco mis obras es a mí a quien retoco*”, um fragmento de texto de W. B. Yeats que não deixa dúvidas sobre por que Roa Bastos voltou a trabalhar em seu próprio texto.

De acordo com o autor, a reedição manteve-se fiel ao contexto original, mas foram acrescentados registros de mais dias ao diário de Miguel Vera, e foi inserida mais uma parte, que figura na nova edição como capítulo IX, sob o título de *Madera quemada*. A edição utilizada neste trabalho é a da Editorial Losada, de 1971, que segue a primeira versão publicada pela mesma editora, em 1960.

Estruturado em nove capítulos, *Hijo de hombre* têm como cenário os povoados de Itapé e Sapukai, além de outros lugares, como o Chaco paraguaio e Takurú-Pucú, no Alto Paraná. A narrativa apresenta a imagem da agonia da sociedade paraguaia do início do século XX. Mostra um país destruído pela guerra travada com seus vizinhos, perseguido pelo avanço da modernidade que promete grandes progressos para alguns e muita dor, miséria e esquecimento para a maioria da população. A luta pelo progresso, os interesses estrangeiros que geram guerras e vitimam inocentes, a exploração dos homens nos ervais, as revoltas no campo, os ideais e as lutas pela liberdade, o contato entre mestiços e aborígenes e entre o castelhano e o guarani que leva os paraguaios a uma maneira singular de sentir e expressar-se.

A dualidade produzida pelo bilinguismo é recorrente na construção de *Hijo de hombre*. Percebe-se, na composição do relato, que tudo possui seu duplo. Entre as várias dualidades estão: Miguel Vera como *alter ego* do autor e como autor fingido, como narrador e personagem, como vítima e vitimário; o castelhano e o guarani; as tradições

ocidentais e os mitos aborígenes; a ficção que se mistura com a história; a lei de Deus e o poder do homem.

Publicado em 1974, *Yo el Supremo*, sua obra mais conhecida e considerada pela crítica como sua mais importante produção, representa um marco na trajetória de Roa Bastos, pois foi a partir dessa obra que seu nome cruzou as fronteiras de seu país, incluindo-o no cânone da literatura latino-americana.

Yo el Supremo tem como argumento a reflexão sobre o poder omnímodo do tirano, representado pelo Dr. Francia. O texto não se estrutura de maneira convencional, com divisões em partes ou capítulos. Desenvolve-se a partir da consciência do protagonista/narrador, personagem que se desdobra em uma cadeia de binarismos, de oposições/inversões, que funcionam revelando e questionando simultaneamente a múltipla e variável estrutura da realidade. Trata-se de uma obra ambiciosa, uma proposta que pretende contestar a tradição do gênero romanesco, reelaborando-o em vários sentidos.

Yo el Supremo apresenta-se como uma compilação, como um sistema combinatório de textos preexistentes, supostamente lidos pelo compilador antes de terem sido escritos, contrastantes entre si, e que geralmente contradizem as verdades consagradas pela historiografia. O movimento intertextual é o principal agente portador da significação no romance. O texto recorre com frequência aos jogos de palavras e aos mecanismos narrativos geradores da ambiguidade, impedindo uma cômoda instalação em uma determinada perspectiva. (PACHECO, 1986, p. XV)

É interessante ressaltar que Roa Bastos multiplica os focos reflexivos que sustentam o sistema de duplos: ele/eu; Supremo pai/Supremo ditador; escrita/leitura; Supremo/Patiño; palavra cadavérica/palavra humana. Além da intertextualidade como agente portador de significação, a perspectiva semântica do romance repousa sobre esse sistema de binarismos. (KRYNSKI, 2005, p. 316)

Com *El fiscal* (1993), terceiro volume da trilogia, segundo o próprio Roa Bastos, em entrevista que figura na coletânea de Pecci (2007, p. 82), ele quis voltar às duas finalidades fundamentais da literatura: a narração de um argumento, de uma intriga e a busca da transparência da escrita. Propôs-se abandonar completamente as dificuldades do tipo experimental que houve em *Yo el Supremo*.

A trama de *El fiscal* é tecida em torno a um exilado paraguaio que se estabelece em Nevers, um pequeno povoado do interior da França, após ser desterrado por causa da ditadura em seu país. O protagonista é Félix Moral, nome falso que foi adotado pela sua condição de exilado. A ação ocorre à época de Alfredo Stroessner, ditador do Paraguai entre 1954 a 1989, mas circulam pela narrativa os fantasmas de dois antigos ditadores: Gaspar Rodríguez de Francia e Francisco Solano López. Este último ocupa, em projeção retrospectiva, grande parte da narrativa e com muita intensidade, pois rememora sua dramática morte nas mãos dos brasileiros ao final da Guerra Grande (1864-1870) e a suposta crucificação de seu cadáver em Cerro-Corá. A ação do protagonista é marcada por sua obsessão em voltar ao país e destruir Stroessner, a quem ele se refere como Tiranossauro.

O narrador-protagonista, professor de literatura e civilização latino-americana, vive no exílio com sua esposa Jimena Társis. O Tiranossauro governa seu país em momento de forte contestação de seu poder. Com a intenção de melhorar a imagem de seu governo diante da comunidade internacional, o ditador organiza, em Assunção, um congresso para intelectuais e artistas de todo o mundo, na expectativa de atrair notáveis cidadãos que se encontrem refugiados no estrangeiro.

O nome de Félix Moral não figura na lista dos convidados, aliás, seu nome verdadeiro encontra-se na lista dos inimigos do governo. Mas, Félix convence o responsável pelas relações internacionais do governo francês, Clóvis Larzac, a conceder-lhe um convite para que vá ao congresso, porque esta seria a oportunidade de realizar seu desejo de matar o ditador. Seu objetivo é parcialmente alcançado. Félix consegue ir ao congresso, mas é preso pela polícia política do Paraguai, torturado e morto. Seu fim é narrado por Jimena em uma carta à mãe de Félix.

Os eixos temáticos centrais em *El fiscal* são as ditaduras e o exílio. Em uma mescla de história e mito, o tema do poder é apresentado sob o ponto de vista de um exilado, construindo, assim, um painel que abrange não só a memória do narrador-personagem, mas também a memória do povo paraguaio.

As questões da memória e da história constituem o tecido da produção narrativa de Roa Bastos. A memória oral assim como a memória escrita e os registros da produção historiográfica paraguaia são essenciais em sua produção narrativa, pois

Roa Bastos busca valer-se na literatura uma saída para não apenas denunciar, mas também resistir aos desmandos do poder em suas distintas instâncias.

A história reescrita através da ficção não é linear. A rememoração nessas narrativas não repete o que se lembra, mas há uma abertura “aos brancos, aos buracos, ao esquecido, ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos e incompletudes, aquilo que ainda não teve direito à lembrança nem às palavras”. (GAGNEBIN, 2009, p. 55). É esse o texto ausente ao qual alude Roa Bastos. Este rememorar significa uma atenção precisa ao presente, especialmente às insurgências do passado no presente, não tendo apenas o objetivo de não esquecer o passado, mas de agir sobre o presente. A produção literária de Roa não tem o passado como um fim em si, mas como alavanca essencial à transformação do presente.

As obras que constituem o corpus deste trabalho têm vários elementos em comum. O eixo temático é o poder, mas a base está na oralidade, no mito e na historiografia paraguaia. As narrativas foram construídas a partir daquilo que Roa Bastos considera como a essência da realidade paraguaia: as mazelas histórico-sociais e econômicas do país. E ao propor reelaborar a escrita da história, o autor consegue compor sua “*contrahistoria*”, como o próprio autor observou: “*una réplica subversiva y transgresiva de la historia oficial.*” (ROA apud BOUVET, 2009, p. 81).

A história das margens, a versão dos vencidos, o texto ainda não escrito, o texto ausente que subjaz ao universo bivalente hispano-guarani, são responsáveis pela ficcionalização. Mesmo apresentando estruturas textuais diferentes, as três narrativas têm como matriz o texto ausente, de oralidade inerente à língua guarani, que os signos da escrita em castelhano têm dificuldade em captar e expressar.

As narrativas literárias procuram dialogar com a historiografia paraguaia, ainda que nem sempre tenham como foco os mesmos fatos históricos. Em *Hijo de hombre*, a tônica recai sobre fatos do século XX, especialmente sobre as revoltas no campo e sobre a Guerra do Chaco (1932-1935). Em *Yo el Supremo*, a ditadura perpétua (1814-1840), as lutas pela independência e a ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Em *El fiscal*, a Guerra Grande (1864-1870) e a situação do exílio causado pela ditadura de Stroessner. Em comum, uma relação dialógica no que se refere à representação do poder. Os temas apresentados de modo sumário neste texto introdutório serão

aprofundados no decorrer do estudo, que tem suas etapas analíticas organizadas em três capítulos.

O primeiro capítulo traz uma breve biografia de Roa Bastos, com ênfase em sua produção literária. A seguir são apresentados dados da historiografia do Paraguai essenciais para a compreensão da escrita ficcional do autor. Esse capítulo mostra como os fatos históricos registrados pela historiografia nacional aparecem nas narrativas.

Em *Hijo de hombre*, as fontes históricas surgem nos relatos de Miguel Vera e de Macario Francia. Relembrados por Vera; em *Yo el Supremo*, são os documentos do governo, os escritos dos estrangeiros e dos historiadores e também a oralidade; em *El fiscal*, são as cartas de Ezequiel Gaspar, Félix Moral e de Jimena e, ademais, de diversas obras históricas e literárias, com os quais o texto dialoga, bem como da oralidade.

A seguir, objetiva-se verificar como a memória se articula nessas narrativas. A memória nas obras de Roa Bastos emerge na fissura que se produziu pela rede dos discursos historiográficos. São memórias que surgem no discurso de Macario Francia, nas confissões de Miguel Vera, em *Hijo de hombre*; nos documentos apócrifos em *Yo el Supremo* e no discurso do exilado de *El Fiscal*. Os elementos históricos e memorialísticos do Paraguai constituem os referentes ficcionais por meio dos quais Roa Bastos apresenta questões universais como a relação entre história e mito, memória e esquecimento, memória coletiva e poder.

As análises do primeiro capítulo fundamentam-se, especialmente, em conceitos propostos por Jacques Le Goff (2010) e Paul Ricoeur (2012), e nas reflexões sobre tais conceitos.

O segundo capítulo analisa questões sobre o intelectual e o poder. Inicia com uma exposição geral sobre o conceito de intelectual, a partir de Bobbio (1997, 1998) e Said (2004, 2005). A seguir, é feita uma reflexão sobre o intelectual e o poder na América Latina, passando à postura intelectual de Augusto Roa Bastos, como escritor, como crítico e articulador político e como o autor textualiza ficcionalmente as questões sobre o intelectual e o poder.

Em *Hijo de hombre*, o poder, além do estatal, se apresenta disperso e representado pelos donos dos ervais, pelos chefes das companhias, pelos políticos, pela igreja. Como a ênfase dessa obra é a Guerra do Chaco e os conflitos agrários do século

XX, vale ressaltar o poder exercido por setores da própria sociedade paraguaia, em especial aqueles que constituem o Estado, e sua ação contra os seus próprios conterrâneos, uma vez que os encarregados e capatazes dos ervais e os comandantes da guerra não são estrangeiros, mas paraguaios que subjugam seus patrícios.

Em *Yo el Supremo*, é a presença do poder político do ditador Supremo com seu governo despótico e também o poder de desqualificar o discurso do outro que são discutidos. Discute-se também a subjetividade do discurso, característica que assusta o ditador, embora dela se valha. Também busca refletir sobre o medo do ditador ao reconhecer que a palavra tem o poder de mudar a uma situação, desconstruindo, de certa forma, o poder.

Em *El fiscal* denuncia-se o poder do ditador Alfredo Stroessner, o “Tiranosaurio”. Tal poder é responsável pelo exílio no qual se encontra o protagonista Félix Moral. Essa obra também traz, de modo particular, a reflexão sobre o poder da palavra.

O último capítulo tem o exílio como tema. A apresentação do tema se dá com uma breve reflexão sobre o exílio de maneira geral e de maneira específica na América Latina, na vida de Roa Bastos, a partir, principalmente, das reflexões de Said (2003, 2004, 2005), Cortázar (2001), entre outros. Neste ponto do trabalho, retomam-se dados biográficos de Roa Bastos, principalmente aqueles associados aos seus deslocamentos. Analisa-se também o exílio e temas ligados a ele em cada narrativa.

Hijo de hombre caracteriza-se pela presença de seres humanos fora do lugar e em situação de trânsito, em constante errância. Em *Yo el Supremo*, emergem as prisões, torturas e desterramentos, uma vez que o ditador nutria verdadeiro pavor pelos intelectuais, pelo medo do poder da palavra. Em *El fiscal*, o tema do exílio é um dos fios condutores da narrativa. O enredo é caracterizado pela revolta do protagonista Félix Moral, pela vida deslocada dos personagens e pelas situações de trânsito.

Esta pesquisa não tem a intenção de inserir a obra de Roa Bastos em determinado gênero, ainda que a análise tenha se valido do cabedal teórico das “narrativas de extração histórica” (TROUCHE, 2006); “novo romance histórico” (MENTON, 1993) e (PERKOWSKA, 2008); “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991).

Uma das intenções do autor ao adotar uma posição crítica à historiografia paraguaia é a de desmitificá-la. Propõe uma versão que ele considera mais justa, de resistência diante de uma historiografia legitimadora do discurso do poder. Propõe uma releitura, uma revisão e a reescrita do passado histórico e do discurso que o constrói (PERKOWSKA, 2008, p. 33).

Nas três narrativas, Roa Bastos ficcionaliza as manifestações do poder partindo de várias instituições: da igreja, do exército, dos patrões, do governo, mas o ponto de vista é o do cidadão comum e anônimo.

As obras literárias de Roa Bastos constituem o *locus* ficcional da reflexão sobre a história e o discurso ficcional, produzidos no contexto do exílio e de crise da redemocratização. Suas narrativas se valem do discurso produzido sobre o passado como instrumento de discussão do presente a partir de sua visão. Assim, cada uma dessas narrativas apresentam sua visão não só de um acontecimento passado, mas também do discurso histórico produzido e sua relação com o presente.

Segundo Perkowska (2008, p. 38), a situação política da América Latina com ditaduras militares, governos autoritários marcados por violência e repressão institucionalizada, com regimes que impõem uma “verdade oficial” que sancione e legitime seu poder e sua ideologia, faz com que as literaturas desses países se constituam em campos de resistência, onde os intelectuais contestam o discurso imposto e suas práticas discursivas. O intelectual questiona os conceitos de Verdade e de Poder, através da paródia, da ironia, da intertextualidade. Discute a transparência da linguagem como meio de representação e a manipulação da voz narrativa, mas também a insistência no documento como ferramenta de verossimilhança.

Ainda que narre fatos passados, Roa Bastos fala a partir do presente com suas tensões, seus conflitos e carências. Suas narrativas são obras que buscam revisitar o passado histórico com o objetivo de rememorar o que não se deve esquecer para que esta mesma história não se repita.

O objetivo de Roa Bastos, de revisitar o passado esquecido ou mascarado pelos interesses dos detentores do poder e também de reelaborar o discurso histórico, fazendo sua transposição para um discurso ficcional, utilizando-se da metaficção e da intertextualidade, parece ter sido alcançado em sua trilogia conforme se verá a seguir.

CAPÍTULO 1

LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

¿Sabes tú qué es la memoria?
(ROA BASTOS, 1974)

Portanto que sem dúvida a memória é uma espécie de estômago da alma, enquanto a alegria e tristeza são uma espécie de manjar doce e amargo: quando são confiadas à memória, como que passadas para o estômago, podem lá ser guardadas, mas não podem ter sabor. É ridículo considerar estas coisas semelhantes àquelas, mas também não são dessemelhantes sob todos os aspectos.
(SANTO AGOSTINHO)

1.1. A história do Paraguai em Roa Bastos

Augusto Roa Bastos (1917-2005)¹ nasceu em Assunção, mas passou o início de sua infância em Iturbe, um povoado do departamento de Guairá na bacia do rio Paraná, no sudoeste do país. Em Iturbe, não frequentava as aulas com regularidade. Seu pai não queria que ele aprendesse o guarani, porque para a classe média, de onde ele procedia, o idioma nativo não era considerado apropriado. Apesar disso, o menino aprendeu o guarani com a cumplicidade de sua mãe.

Nesse contexto, Augusto e sua irmã foram alfabetizados em castelhano pelo próprio pai, quem lhes impôs um regime rígido de disciplina escolar. Seu pai era um homem culto, formado em seminário e esteve a ponto de se tornar sacerdote, mas desistiu e se casou com uma mulher da burguesia média culta de Assunção. Viviam em uma casa rústica, mas numa atmosfera que correspondia a um segmento social mais elevado. Sua mãe costumava ler histórias da *Bíblia* para Augusto e sua irmã e seus comentários sobre os episódios bíblicos ela os fazia em guarani. Contava-lhes também lendas sobre os nativos. Era ela quem conciliava a cultura da língua castelhana com a cultura guarani, que posteriormente viriam a servir de base para a prática discursiva de Roa Bastos. Além de ler a *Bíblia*, sua mãe tinha como livro predileto uma seleção das tragédias de Shakespeare, organizada por Charles Lamb.

Aos sete anos, Augusto já estava alfabetizado. Começou lendo os livros favoritos de seu pai, obras de Quevedo, Cervantes, ou Santo Agostinho, leituras que foram sendo interiorizadas e dialogavam com a produção oral paraguaia. Percebe-se, portanto, já na infância, indícios de sua formação intelectual bicultural.

Ainda na adolescência, com a ajuda de sua mãe, escreve sua primeira peça de teatro *La carcajada* (1928). No mesmo ano, acontece a primeira mobilização anterior à Guerra do Chaco, mas o enfrentamento com a Bolívia não se concretizou e os soldados voltaram aos seus lugares de origem. Sua mãe foi quem o incentivou a escrever uma peça com o objetivo de ajudar os soldados que regressavam da mobilização. Em 1930, ele escreveu seu primeiro conto “*Lucha hasta el Alba*”, publicado em 1979,

¹ Estas informações estão baseadas nos seguintes textos: PECCI, Antonio. *Roa Bastos – Vida, obra pensamento*. Asunción: Servilibro, 2007; e PACHECO, Carlos. Introducción, cronología y biografía. In: ROA BASTOS. *Yo el Supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.

reinterpretação do episódio bíblico da luta entre Jacó e o anjo, registrado em Gênesis 32, e também de fatos de sua infância.

Em 1937 recebe o prêmio do *Ateneo Paraguayo* pelo romance *Fulgencio Miranda*, texto inédito. Em 1942, *El ruiseñor de la aurora y otros poemas* é outra de suas obras que recebe o prêmio do *Ateneo Paraguayo* sendo publicada por aquela instituição. No mesmo ano publica no jornal *El País*, de Assunção, doze artigos sobre a educação. Dois anos depois sua peça *El niño del rocío* é representada na capital paraguaia.

Algumas crônicas da guerra são publicadas em folhetos pela editora de *El País* no ano de 1946. Esses textos desapareceram quase que integralmente, quando as milícias do General Morínigo queimaram as dependências do jornal em junho de 1946, mesmo ano em que *Mientras llega el día* é representada em Assunção.

Segundo Hugo Rodríguez-Alcalá (1990), antes da ida para Buenos Aires, Roa, Josefina Plá e Campos Cervera, desempenhavam um papel renovador na cultura paraguaia, ainda que estivessem sob um poder ditatorial, “*cuando la vida intelectual de Asunción parecía volver a los tiempos del doctor Francia.*” (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 1990, p. 29). Os três intelectuais unidos na solidão espiritual de uma cidade vigiada por espiões e policiais, tinham um interesse pelas novas tendências culturais e literárias. Roa, naquela época, escreveu muitos poemas, publicados no jornal *El País*, onde tinha o cargo de redator. Mas ao ser expatriado, parece ter perdido o entusiasmo pela poesia. Só em 1953 rompeu o silêncio, publicando seu primeiro volume de contos *El trueno entre las hojas*. A partir daí dedicou-se com exclusividade à produção narrativa. Em 1957 escreveu uma adaptação de *El trueno entre las hojas* para o cinema e até 1970 elaborou roteiros para mais onze filmes.

Uma vez radicado em Buenos Aires, participou da *Sociedade Argentina de Escritores* e trabalhou em uma editora de músicas, período em que escreveu grande parte de *El naranjal ardiente*, conjunto de poemas que manifestam a dor do recém-exilado e o drama de seu povo, obra publicada em 1983.

Em 1959, recebeu o prêmio do *Concurso Internacional de Novela* da Editorial Losada, com o romance *Hijo de hombre*, publicado no ano seguinte. Ainda em 1960, apresentou a versão cinematográfica de *Hijo de hombre*, com o título *La sed*, filme

premiado em Buenos Aires e em San Sebastián, Espanha. É interessante observar que a referida obra dá voz a todos aqueles que, de alguma maneira, vivem uma situação de desterro. O romance é povoado por seres ex-cêntricos (HUTCHEON, 1991, p. 94) sujeitos que estão à margem da sociedade.

Em 1961, é publicado no semanário *Marcha*, de Montevideú, um texto em que traça às claras suas linhas de pensamento que, com poucas variações, cultivaria e às quais praticamente permaneceria fiel ao longo das décadas seguintes. “*A partir de su definición de intelectual de izquierda independiente adhería al postulado de un socialismo democrático y pluralista.*” (PECCI, 2007, p.41). Embora mantivesse amizade com dirigentes comunistas e febreristas², mantinha-se à margem de qualquer filiação partidária, pois afirmava que não tinha vocação para política. “*Que lo suyo era la literatura.*” (PECCI, 2007, p.41)

Em 1966 surge seu segundo volume de contos *El baldío*. Em 1969 sai *Moriencia*, novo livro de contos. Dois anos depois recebe uma bolsa da *Fundação Guggenheim* para criação literária, quando já estava trabalhando na redação de *Yo el Supremo*, publicado em 1974.

Em 1972 publica um novo volume de relatos sob o título *Cuerpo presente y otros cuentos*. Também compõe letras de músicas, roteiros cinematográficos e contos infantis como *El pollito de fuego* publicada no mesmo ano.

Radicado na França, desde 1976, trabalha na Universidade de Toulouse, onde leciona até 1984, dedicando-se às atividades acadêmicas e tratando de concluir sua trilogia sobre o monoteísmo do poder, projeto que integraria uma versão modificada e aumentada de *Hijo de hombre*, romance que em 1983 tem sua publicação definitiva; uma versão corrigida de *Yo el Supremo*, e *El fiscal* de 1993 quando conclui sua trilogia do poder.

² Partido Revolucionario Febrerista – originou-se após a Guerra do Chaco como uma associação nacional de ex-combatentes que adquiriu caráter revolucionário no movimento cívico-militar de 17 de fevereiro de 1936. Foi reconhecido como partido político em 1964. GRANADA, Juan. Esclarecimiento ideológico – El Estado de derecho y el Estado totalitário – interpretación de la doctrina del Partido Revolucionario Febrerista.

http://www.portalguarani.com/2520_juan_g_granada/18609_interpretacion_de_la_doctrina_del_partido_r_evolucionario_febrerista_por_dr_juan_g_granada.html

Em 1991 há a estreia da versão teatral de *Yo el Supremo*. No ano seguinte, no âmbito das celebrações do V Centenário do Descobrimento da América, publica o romance *Vigilia del Almirante*, inspirado na figura de Cristóvão Colombo.

Em 1994 Roa publica *Contravida*, romance em que reaparecem personagens de suas obras anteriores. Aparentemente o autor quis fundir diferentes elementos de sua narrativa anterior. Trata-se de uma narrativa quase autobiográfica, centrada em Iturbe e traz lembranças de sua infância.

Em 1995 publica *Madama Sui*, romance que parece ser a ampliação da história de Lágrima González, personagem em *Hijo de hombre*, que era filha de um paraguaio e uma japonesa. Amante do Tiranossauro, mais tarde ela relata a Roa suas peripécias amorosas. Com esta obra, ganha o *Premio Nacional de Literatura*. Em 1996 publica *Metaforismos*. Em 1998 estreia sua peça *La tierra sin mal*.

Em 2001 participa com dois textos em *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, “um tetralivro de guerra em tempos de paz liberal”, com textos de escritores das quatro nacionalidades que participaram na Guerra Grande sobre a possível existência de uma comunidade de fugitivos, o “*quilombo del Gran Chaco*”, onde brasileiros, argentinos, uruguaios e paraguaios, desertores da guerra, vivem juntos. O projeto literário reúne Augusto Roa Bastos (Paraguai); Alejandro Maciel (Argentina); Omar Prego Gadea (Uruguai) e Eric Nepomuceno (Brasil).

Até 2004 trabalha em *El país detrás de lluvia* e nos *Proverbios rebeldes*, obras que ficaram inconclusas e cujo paradeiro é desconhecido. Deixou inéditos *Elisa Lynch y Pancha Garmendia* livro para teatro e ópera, bem como um roteiro para balé, edição póstuma, precisamente no ano de 2006 pela editora Servilibro de Assunção.

Os romances da trilogia do monoteísmo do poder pretendem evidenciar como o passado histórico pode ser reinterpretado pela ficção com o objetivo de trazer à tona o que a historiografia mascarou ou omitiu. Roa Bastos buscou elaborar seu discurso ficcional a partir de outros olhares sobre a realidade. Para isso buscou apresentar outras leituras dos fatos históricos assim como rememorar fatos “esquecidos” da memória nacional.

Para tratar dessa relação entre literatura e história apoiamo-nos na reflexão de Linda Hutcheon (1991), para quem ficção e história são discursos que constituem

sistemas de significação por meio dos quais se dá sentido ao passado. Esses sistemas são responsáveis por transformar “acontecimentos passados” em “fatos históricos” presentes. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Roa Bastos procura misturar fatos históricos aos ficcionais, buscando assim a reelaboração do próprio fato histórico. Para isso, ele procura trazer à luz segmentos ex-cêntricos da sociedade, que são tradicionalmente excluídos da história e da ficção. Romances como os da trilogia do poder, vêm corroborar as reflexões de Hutcheon (1991), no sentido de que são obras que “contestam o direito da arte no sentido de afirmar que insere valores atemporais universais, e o fazem por meio da tematização e até da encenação formal da natureza de todos os valores, que depende do contexto.” (HUTCHEON, 1991, p. 123).

A produção narrativa de Roa Bastos leva a discussões e reflexões sobre a verdade e a mentira do discurso histórico, lembrando que a nova história afirma que o discurso histórico é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa” (WHITE, 2008, p. 13), o que prende o historiador a escolhas entre estratégias interpretativas. A redação pós-moderna da história e da ficção traz uma contaminação deliberada da história por elementos discursivos didáticos e situacionais, indo contra a objetividade, neutralidade, impessoalidade e transparência da representação, pressupostos implícitos do discurso histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 125). De acordo com Hutcheon, a metaficção historiográfica refuta o senso comum ao tratar da distinção entre fato histórico e ficção, pois, sua visão é contra a ideia de pretensão de verdade do discurso histórico uma vez que embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, eles são denominados e constituídos como fato histórico por meio da seleção e do posicionamento narrativo. (HUTCHEON, 1991, p. 131). A história é encarada como uma construção discursiva e cultural. Os romances estudados neste trabalho são ficcionalizações de episódios da história do Paraguai. Foram assim elaborados como uma contestação discursiva ao discurso historiográfico.

Em *Hijo de hombre*, por exemplo, a história é reescrita através do diálogo de vozes divergentes que se fundem no relato do narrador-personagem, Miguel Vera, que se vale da oralidade das narrativas de Macario, uma espécie de detentor da memória histórica do Paraguai. Multiplicidade de vozes e consciências independentes comuns na

obra de Roa Bastos são exemplos do que Bakhtin chama de visão polifônica e dialógica. (BAKHTIN, 1997, p. 4).

Nessa obra, Roa Bastos visita as rebeliões dos camponeses (1912) e a Guerra do Chaco (1932-1935) e evoca o período da ditadura de Francia (1814-1840) e da Guerra Grande (1864-1870). Os fatos históricos que se referem ao século XIX são evocados pelas memórias do ancião Macario, “*hijo de uno de los esclavos del dictador Francia*” (ROA BASTOS, 1971, p. 11), considerado a aparição do passado.

A Guerra do Chaco foi um conflito armado entre Paraguai e Bolívia, por territórios da região do Chaco Boreal, no sopé da Cordilheira dos Andes, territórios que, à época do Vice-Reinado do Rio da Prata, pertenceram à Bolívia, mas que após as guerras de independência que fragmentaram o Vice-Reinado, permaneceu em litígio. Tentativas de acordo entre 1884 a 1907 foram rejeitadas e os países entraram em guerra quando estudos indicaram a possibilidade de grandes jazidas de petróleo na região. Contribuiu também para o conflito o fato de a Bolívia ter perdido sua saída para o Oceano Pacífico em conflito com o Chile (1879). A partir de então, os bolivianos pretenderam ganhar acesso ao Oceano Atlântico via rio Paraguai. Para isso seria necessário ocupar o Chaco, em território paraguaio.

Em novembro de 1931 surgiram rumores de que a Bolívia iria atacar o Paraguai por conta dessas questões territoriais. Os governantes bolivianos acreditavam que o Paraguai cederia rapidamente o território, tendo em vista que, além de seus trinta mil soldados, possuíam bons armamentos composto de artilharia e até aviação. O Paraguai, por sua vez, possuía um exército de apenas dez mil soldados, poucos oficiais, escassa artilharia, armamentos inadequados e nenhuma aviação. Se a Bolívia possuía toda a infraestrutura, falhava na organização. Já o Paraguai, apesar da escassez, contou com a estratégia e com a tenacidade de seu povo. A expectativa reinante na comunidade internacional era a de que a Bolívia ganharia a guerra também pelo fato do Paraguai ainda não ter conseguido recuperar-se da guerra contra a Tríplice Aliança.

Em 1932, o exército boliviano invadiu o Chaco por Pitiantuta, iniciando o conflito que durou três anos e só se encerrou com a vitória do Paraguai, comandado pelo

coronel José Félix Estigarribia. Em 1938, em negociações realizadas em Buenos Aires, os dois países acertaram um acordo de paz.

A guerra trouxe dificuldades adicionais aos dois países já debilitados pela crise econômica da década de 1930, iniciada com o *crash* da bolsa de Nova York, mas, principalmente, pela perda de parte de suas populações economicamente ativas. Além disso, constatou-se a inexistência das supostas reservas de petróleo na região.

Outro fato histórico que aparece no tecido narrativo de *Hijo de hombre* é a disputa pela posse da terra. O Paraguai começou a inserir-se na dinâmica da economia capitalista após o fim da Guerra Grande em 1870. A consolidação do domínio do capital oligárquico e estrangeiro, a concentração de terra em mãos de grandes proprietários levou às revoltas agrárias. Segundo Lara Castro (1985), a Guerra Grande foi o início de um “contraprocessos” político-econômico, por um motivo fundamental: o freio abrupto do desenvolvimento das forças produtivas que vinham desde antes de Solano López.

O governo de Solano López havia propiciado o desenvolvimento de segmentos capitalistas não só nos setores estatais, mas também na pequena produção artesanal e camponesa. A nova situação, pós-bélica, levou o país a uma reestruturação radical de sua base econômica pela violência desintegradora exercida pelas forças externas e internas que adequaram sua estrutura econômica inserindo-a no contexto mundial.

A derrota de Solano López permitiu o ressurgimento de grandes latifúndios. Esse contraprocessos interrompeu o processo de desenvolvimento nacional e permitiu a reorganização da estrutura produtiva em função do capital internacional.

Com base nas necessidades econômicas do capital estrangeiro, como a extração acelerada de matéria prima, máxima captação de valores, utilização dos meios de produção existentes, desestruturação da infraestrutura econômica dificilmente criada sob os regimes de Francia e dos López, surgiram as grandes explorações de erva-mate, tanino e madeira, atividades chaves da economia.

A viabilidade deste projeto só foi possível graças à desestruturação das propriedades estatais, afetando assim a permanência da escassa mão de obra disponível. Na medida em que a terra constituía o elemento fundamental da riqueza do país, ao tornar-se propriedade do capital estrangeiro e da oligarquia, passou a solicitar segurança jurídica no reordenamento político do pós-guerra. Por isso, já na Constituição de 1870

aparece artigo que declara inviolável a propriedade privada. Começava então um processo revisionista dos governos de Francia e dos López.

A nova oligarquia levantou a bandeira do liberalismo: a liberdade, a igualdade e a defesa da propriedade privada. Data desse período o início das explorações no campo que ao longo do século XX levaria aos levantes agrários, às guerras internas pelos direitos dos camponeses e também a pressão por uma reforma agrária. São esses conflitos que configuram o pano de fundo de *Hijo de hombre*.

O romance está dividido em nove histórias, ou capítulos, com títulos próprios, aparentemente independentes umas das outras, mas unidas, como “por um fio imperceptível: o sentimento de justiça. Tem raízes na realidade sofredora e tenta exprimir a alma do povo. [...] existe um centro unificador, organizado em torno de um núcleo narrativo que dá unidade ao discurso”. (JOZEF, 2005, p. 221).

Emerge, assim, a convivência dos rituais e ideias míticas aborígenes junto aos ritos do cristianismo, que foram trazidos pelo colonizador há mais de quinhentos anos. A cultura ocidental aparece mesclada com o substrato dos autóctones, fundindo a cultura cristã com a cultura aborígene, onde a língua espanhola e a religião católica se modificam pelo contato com a língua guarani e com a religião do índio. Esta afirmação é evidenciada desde as epígrafes do romance. Uma delas foi extraída da tradição judaico-cristã, do livro de *Ezequiel*, Antigo Testamento e a outra é o *Himno de los muertos de los guaraníes*. Com isso, nessa narrativa híbrida emerge a religião como veículo de transculturação, um dos exemplos de que a identidade paraguaia se constrói em um espaço onde as culturas lutam para se impor e, no entanto se fundem dando origem a uma nova visão de mundo.

O núcleo espacial do romance são dois povoados, Sapukai e Itapé e a narrativa conta a história de seus habitantes, num período de aproximadamente vinte e cinco anos. Se o tempo da obra fosse ordenado de maneira linear, observar-se-ia que os acontecimentos começam em 1910, data da chegada do cometa Halley, da fundação de Sapukai e do desaparecimento de Gaspar Mora, criador do Cristo de Itapé, e termina com a morte de Miguel Vera e a conservação e compilação de seu manuscrito por Rosa Monzón, pouco depois do final da Guerra do Chaco em 1935.

A ação se concentra nesse segmento temporal, no entanto, há alusões a fatos que precedem a esse período. O narrador conta o que ele ouvia do velho Macario, quando ainda era criança, no povoado de Itapé, lugar “*perdido en el corazón de la tierra bermeja del Guairá*” (ROA BASTOS, 1971, p. 12), espaço onde restam poucas coisas do tempo da sua fundação há mais de três séculos. De acordo com a memória popular o rancho do Cristo no alto do monte de Itapé seria um desses resquícios.

O início do romance apresenta as memórias do narrador sobre o que ouvia na sua infância, ou seja, a história anterior ao tempo da narrativa. No primeiro capítulo é evocada a Ditadura Perpétua, lembranças das origens do Paraguai independente. Nesse capítulo também é narrada a vida do ancião Macario Francia, que teria nascido alguns anos depois do estabelecimento da Ditadura Perpétua. Ele era filho do ex-escravo que ajudava na casa do Supremo, o negro Pilar, segundo o livro de Crismas. Recebeu este sobrenome, como muitos dos escravos do ditador, fato que de acordo com a narrativa, “*más se parecía al color de una época.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 15). Os fatos registrados sobre a vida de Macario fazem emergir o retrato da época do governo do Ditador Supremo Rodríguez de Francia e a maneira como ele controlava o país. De acordo com o velho, o Karaí-Guasú dormia com um olho aberto e outro fechado.

Macario guardava em sua memória a maneira como o Dr. Francia defendia a nação das tentativas anexionistas do Brasil e da Argentina, países que segundo a perspectiva histórica adotada pelo Supremo e pelo narrador, queriam devorar a nação paraguaia. A Guerra Grande, também é evocada através das memórias de Macario, que já era um homem maduro quando a guerra devastou o Paraguai. Segundo o relato, Macario viveu os cinco anos do horror da guerra, até a última batalha em Cerro Corá. “*Él mismo era un Lázaro resucitado del gran exterminio. El único despojo que había conseguido salvar era ese hebillón de plata y la confusa, inestimable carga de sus recuerdos.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 18 e 19).

Esta inestimável carga de recordação é o sentimento que move as lutas do homem paraguaio. Em *Hijo de hombre*, essas lembranças são as fissuras do discurso, constituem-se em fragmentos da realidade na reescrita do passado. Macario representa o sobrevivente da Ditadura perpétua e da Guerra Grande, que se defronta a cada dia com o peso das lembranças de episódios relativos a esses acontecimentos. Segundo Seligmann-Silva (2006), o sobrevivente e o homem das gerações posteriores às

catástrofes defrontam-se diariamente com as tarefas de rememorar a tragédia e enlutar os mortos. “Tarefa árdua e ambígua, pois envolve tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma, como visa a um consolo nunca totalmente alcançável.” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 52). Sendo assim, a tarefa do homem-memória constitui-se em uma verdadeira carga.

Os conflitos agrários permeiam toda a narrativa. No romance há a referência a um levante que teria ocorrido em 1º de março de 1912. A recuperação romanesca deste ano trágico para a nação, de muitos conflitos armados, reflete os fatos históricos evocando uma série de levantes posteriores. A insurreição se transforma em símbolo de um acontecimento histórico-político que se repete. O dia 1º de março parece ter sido escolhido pelo autor do romance por ser uma data importante no calendário da nação, é o “*Día de los Héroes*”, mas não há o registro de uma revolução no dia 1º de março.

Casiano Jara y su mujer Natividad llegaron a Takurú-Pucú en uno de los arreos de hacienda humana que hicieron los agentes de La Industrial, un poco después de aplastado el levantamiento agrario del año 1912, aprovechando el desbande de los rebeldes y el éxodo de la población civil. (ROA BASTOS, 1971, p. 80).

Casiano, um dos participantes que sobreviveram ao ataque em Sapukai, como se vê na passagem acima, segue para as colônias de extração de mate de Takurú-Pucú, mas quando descobre que sua mulher está grávida, promete a si mesmo que seu filho não nasceria ali naquele ambiente de escravidão.

O romance relata que Takurú-Pucú era um lugar de terror, parte de um país imaginário no meio da selva do Alto Paraná. O território estava infestado por animais peçonhentos e muitas vezes era inundado pelas cheias do rio Paraná. A narrativa ressalta ainda que este território muitas vezes era alagado pelo sangue derramado pela vontade e impunidade dos encarregados ou gerentes, que vigiavam os ervais e prestavam contas aos patrões. Os funcionários responsáveis pelos peões tinham autoridade para proteger as empresas, aplicando a lei promulgada pelo presidente Rivarola³ logo após a Guerra Grande. Os chefes dos ervais atuavam amparados pela lei que estabelecia castigos para o peão que abandonasse o trabalho. (ROA BASTOS, 1971, p.81)

³ Cirilo Antonio Rivarola Acosta, presidente do Paraguai de 1870 a 1871.

Na série de crônicas publicadas em *El Diario* de Assunção entre 15 e 27 de junho de 1908, Rafael Barret (2012) escreve sobre o terror nos ervais, denunciando o extermínio do povo paraguaio nas terras entregues à Companhia Industrial Paraguaia, à Mate Laranjeira e aos arrendatários e proprietários dos latifúndios do Alto Paraná. Barret reitera que o decreto de 1º de janeiro de 1871, promulgado por Rivarola, só foi revogado em 1901, mas o peão continua sendo proibido de abandonar o trabalho, para não causar danos e prejuízos aos patrões. (BARRET, 2012, p. 30). Embora a ação do romance seja posterior, nela segue-se aplicando a lei já revogada.

De acordo com a narrativa de *Hijo de hombre*, ninguém se atrevia a fugir daquele reino de terror. Escaparam de Takurú-Pucú apenas os versos de uma canção, que acompanhada por um violão falava do sofrimento dos “*mensúes*”, trabalhadores enterrados vivos em covas nos ervais. O cantar bilíngue e anônimo, falava desses homens, que só descansavam na sexta-feira santa. (ROA BASTOS, 1971, p. 81)

Ninguém poderia fugir daquela “*ciudadela de un país imaginário*”, país que só tinha duas classes sociais: a do explorador e a dos explorados – *los mensúes*. Desse inferno, os personagens Casiano e Natí, conseguem fugir, cumprindo assim a promessa de ter seu filho fora daquele ambiente.

O que se nota é que povo paraguaio volta ao que era antes, durante o período de colonização, quando eram subjugados pelos estrangeiros, pela metrópole. Agora seguem subjugados pelos estrangeiros, mas juntamente com seus *patrícios*. A modernização econômica liderada pela elite paraguaia não trouxe mudanças sociais. Os que exerciam o poder estatal continuavam dependendo de mercado e capital internacional.

Em *Hijo de hombre* há o relato da chegada de um dos donos da companhia em uma visita de inspeção. Os peões não são avisados sobre a visita do patrão, mas percebem pelo comportamento dos funcionários superiores que ficam mais ativos do que nunca. Eles não vêem o patrão, mas

Desde la administración a las minas más lejanas se rumoreó el nombre del gringo. En labios de la peonada sonaba igual al nombre del santo patrono de la yerba, que había dejado la huella profunda de su pie en la gruta del cerro de Paraguarí, cuando pasó por el Paraguay, sembrando la semilla milagrosa

de la planta, de esa planta antropófaga, que se alimenta de sudor y sangre humana.

— ¡Oú Santo Tomás!

— ¡Oú Paí Zumé!

Se susurraban unos a otros los mineros bajo los fardos del raído, con un resto de sarcasmo en lo hondo del temor casi mítico que difundía la presencia del gran Tuvichá extranjero. El patrono legendario de la yerba y el dueño de ahora del yerbal se llamaban lo mismo. El yate de mister Thomas volvió a irse aguas abajo, esquivando como al vuelo las rompientes. (ROA BASTOS, 1971, p. 88)

Na chegada dos patrões em meio àquela cadeia de funcionários, nota-se que apesar das mazelas daquele lugar de terror, ainda havia senso de humor, demonstrado no tom sarcástico dos mineiros na comparação entre Santo Tomás, o santo dos ervais e mister Thomas, o patrão explorador da riqueza dos ervais. A narrativa transforma de maneira sarcástica o mítico em daninho. Esta característica do discurso carnavalizado (BAKHTIN, 2010) está presente em toda a obra de Roa Bastos.

Ainda é interessante ressaltar o hibridismo manifesto nas exclamações dos trabalhadores: Santo Tomás, personagem da tradição católica e Paí Zumé, o personagem da mitologia guarani. É interessante notar que na citação o erval é chamado de *mina*. Barret (2012) pontua que ao erval denominou-se *mina* e ao peão *minero*, por similaridade no processo extrativista, de acordo com a Câmara de Apelação paraguaia. Para ele “esta designação terrível é mais eloquente que tudo. Sim: há minas ao ar livre e sob a luz do sol. O homem desaparece, sepultado sob a cobiça humana” (BARRETT, 2012, p. 40)

Os personagens, os espaços e os relatos de *Hijo de hombre* apresentam uma imagem de agonia da sociedade paraguaia do começo do século XX. A narrativa apresenta um país destruído pelas guerras com seus vizinhos, perseguido pelo avanço da modernidade que promete sucesso para alguns, mas muita dor, miséria e esquecimento para a maioria da população. No episódio tratado neste capítulo da narrativa é possível perceber que as junções do capital internacional com o poder estatal não permitem a liberdade social pregada pela independência. Há uma continuidade na exploração dos recursos naturais: “*los yerbales*” e “*los mensúes*”.

No capítulo sete da narrativa há os registros do diário do personagem Miguel Vera, um dos presos militares da prisão de Peña Hermosa. A transcrição do diário de Miguel Vera começa em primeiro de janeiro de 1932, no momento em que está prestes a

iniciar a Guerra do Chaco. Ele registra que a 17 de junho de 1932, foi-lhes comunicado que a guerra havia começado “*En la formación de la retreta, Quiñónez nos comunicó la noticia de la caída del fortín paraguayo Pintiantuta en manos de un fuerte destacamento boliviano [...]*” (ROA BASTOS, 1971, p. 179). Logo há o registro do indulto e da ordem de traslado aos presos de Peña Hermosa. “*El 31 de Julio cayó el fortín de Boquerón en poder de una poderosa fuerza operativa del enemigo. Quiñónez nos leyó parte del Comando, captado en Concepción.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 181).

Ao final, a narrativa faz referência a outra guerra. Na carta de Rosa Monzón se lê que “*Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, [...]*” (ROA BASTOS, 1971, p. 281). A guerra à qual o fragmento se refere é a Guerra Civil que começa no ano de 1947.

Em *Hijo de hombre* a história do Paraguai é apresentada como uma espécie de círculo que se repete periodicamente. Como afirma Miguel Vera, o ciclo recomeça e o inclui novamente. Existem vários fragmentos que comprovam este caráter cíclico no romance. Aqui, a ficção faz alusão ao cíclico na história. (MENTON, 1993, p. 42). Um exemplo está no capítulo que trata dos ex-combatentes. Quando o narrador fala da força fraterna dos paraguaios, que se recompõe cada vez mais viva e pujante, ele diz: “*Y sus ciclos se expanden en espiral. En todo Itapé, como en muchos otros pueblos, fermenta nuevamente la revuelta, en una atmósfera de desasosiego, de malestares y resentimientos.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 274). Há indícios de uma volta à situação de sempre, pois é negado trabalho aos ex-combatentes, por isso recomeça o êxodo rumo à fronteira em busca de trabalho e respeito.

A ideia que esse romance transmite é a de que a história é construída pelo próprio homem, uma história feita pelo homem simples, pelo povo. Apresenta um cenário de violência do homem para com seu semelhante. A trajetória do casal Casiano e Natividad Jara traz à tona um problema de cunho político e econômico pelo qual passa o Paraguai, a exploração que é feita no campo com a aprovação do sistema político. A situação do casal Jara é um símbolo da exploração do homem pelo homem que se repete ciclicamente no país.

Os personagens na metaficção historiográfica contemporânea sobrevivem às dramáticas consequências do deslocamento do centro. Partindo da perspectiva

descentralizada não existe só um mundo, mas vários mundos possíveis. A narrativa híbrida de Roa Bastos, que se utiliza da história para fazer literatura, constitui-se numa alternativa para a construção desse sistema descentralizador. A voz dada ao subalterno faz parte da desconstrução do discurso histórico oficial. A ficção utiliza-se, então, do que seriam as entrelinhas, do discurso da história e torna-se terreno fértil para esse sistema descentralizador. O ex-cêntrico, como denomina Hutcheon (1991), emerge, nesse romance, na voz do soldado, do ancião, do motorista que leva o caminhão de água ao campo de guerra. A voz que prevalece é a dos vencidos ou dos excluídos.

Para Linda Hutcheon, a partir do momento em que o centro dá lugar às margens, a heterogeneidade reivindicada não assume a forma de um conjunto de sujeitos fixos, mas como um fluxo de identidades “contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc.” (HUTCHEON, 1991, p. 86). Os protagonistas das histórias que compõem esta narrativa são os que vivem à margem, os que perderam os seus direitos humanos e vivem sob a violenta opressão do poder, é a história sob a lupa dos vencidos, ou excluídos prevalecendo à versão oficial.

Yo el Supremo (1974) foi escrita no período da ditadura de Alfredo Stroessner, mas centra-se na figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, que governou o Paraguai no período de 1814 a 1840. O Dr. Francia, como passou à história, usou como modelo a Revolução Francesa: sua religião é o pensamento livre e seu autor favorito é Jean-Jacques Rousseau.

O romance tem a história e o mito como fontes principais: o material historiográfico é transformado em material literário. Faz uma reflexão sobre a natureza do poder, não só do poder político, mas também do poder da palavra e de sua capacidade representativa. O texto é construído de maneira não linear, sob a perspectiva de várias narrativas encaixadas que formam um grande painel. Ressalte-se que esta não linearidade deve-se à ideia do caráter cíclico da história, uma das formas de representar a história, conforme o novo romance histórico, categoria em que essa obra foi classificada. (MENTON, 1993, p. 31)

Como neste tópico um dos elementos de reflexão é a história consagrada pelo poder, vale a pena fazer uma breve contextualização apresentando o que essa história registrou sobre os fatos históricos que contribuem para a criação de *Yo el Supremo*. As informações apresentadas estão baseadas nos relatos de Júlio César Chaves (2010 e 1964). Em 1814, José Gaspar Rodríguez de Francia, o doutor Francia, o Supremo Ditador foi eleito ditador da primeira República do Sul. Primeira, de acordo com os arquivos oficiais do Paraguai. Conforme um regulamento de 1813, o período da ditadura temporal deveria finalizar em 1817, mas o doutor Francia seguiu sem demora, para um governo absoluto e perpétuo antes que terminasse o prazo de vigência da ditadura temporal. Ele alcançou o posto de ditador perpétuo, porque segundo os membros do congresso, tinha uma conduta exemplar.

Assim, em 1816 a Ditadura Perpétua foi instalada. As primeiras medidas tomadas foram de caráter eminentemente nacionalista. Sob o pretexto de defender o Paraguai dos interesses estrangeiros, e como medida econômica, em 1821 o ditador submeteu o país a um isolamento, de maneira que não era permitida a entrada e saída de barcos, produtos, pessoas, jornais, correspondência. Todo o comércio foi suspenso, deixando de exportar e consequentemente perdendo todo o mercado exterior. Como pontua Chaves (2010, p. 141), o Paraguai isolado no coração do continente transformou-se em um país lendário.

O isolamento matou o intercâmbio internacional, que já era uma realidade nas vésperas da independência. Com a supressão da navegação e a falta de comércio exterior e interior, a pobreza tomou conta do país. Os governos do sul (do Prata) e do Brasil tentaram em vão reatar as relações comerciais com o Paraguai. As tensões com os países vizinhos marcaram o governo do ditador, a desconfiança, por parte do Supremo, dominou todo o panorama político, social e econômico.

A última década da ditadura foi tranquila. O ditador não abriu mão de sua firmeza política. No exterior, a defesa da soberania; no interior, um sistema ditatorial baseado estritamente em sua pessoa; no âmbito econômico, o fomento da produção e o ensaio autárquico. O rígido isolamento foi mantido até o final. O clamor nacional para que se reatasse o comércio exterior e novamente se exportassem os frutos do país, que se perdiam em seus depósitos, foi em vão. Ele não cedeu a qualquer pressão e o

Paraguai, que segundo a história, era grande exportador dos últimos dias coloniais, perdeu temporalmente parte de seus mercados do Prata e para sempre os do Pacífico.

No período da Ditadura Perpétua a educação popular era atendida, sendo obrigatória e gratuita. Mas o ensino superior ficou à mercê. Em 1822 foi fechado o único instituto de ensino superior, o *Real Colegio Seminario de San Carlos*. Ademais, a falta de contato com o mundo, a falta de livros, diários e revistas, consequência do isolamento, incidiram negativamente no desenvolvimento cultural nacional. (CHAVES, 2010, p. 148)

Para Nora Bouvet (2009), o fio argumental do romance está construído sobre a prosopopeia de dar voz a um morto e uma situação de escrita. É uma sorte de vida textual mítica além da morte: o Supremo dita a seu secretário Patiño umas memórias que mais que suas são a história do povo paraguaio sob sua perspectiva. Roa Bastos deu ao Supremo a oportunidade de ler o que Francia escreveu, o que ele fez, o que se escreveu sobre ele e sobre o destino que tiveram suas memórias e seus restos: ditar uma “*circular perpetua*”, refletir num “*cuaderno privado*”, discutir com uma voz e “*letra desconocida*” e outros espectros, questionando assim, a múltiplos pasquinistas.

A voz que narra de forma fragmentária e descontínua, de uma posição de auto-referência, assume-se paraguaia e fala de um “aqui” em Assunção, um lugar indeterminado: gabinete na casa de governo, cripta, dormitório, que os personagens visitam. Este lugar de enunciação assumido converte-se em sul a Buenos Aires onde o romance é escrito. A voz superpõe e trava os “yo” do Supremo, de Patiño, do compilador, de outros personagens e do próprio Roa Bastos no mesmo espaço. O Paraguai que é o “lugar sem lugar” que se leva consigo; um aqui e agora que se move entre o vivo e o morto e remete sempre ao texto que se está lendo, sempre o presente de leitura, sempre o futuro. A voz narrativa desborda os parâmetros nacionais, somando as múltiplas vozes e torna-se universal para avaliar o fenômeno do poder político da escrita. À narrativa de Roa pode-se atribuir os conceitos de dialogismo e polifonia, propostos por Bakhtin em sua análise da poética de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1997, 45)

O “yo” do doutor Francia olha a história do presente da escrita superposto ou em disputa com o “yo” do autor, de modo que permaneça em 1840, que por sua vez se localiza nos anos sessenta. É uma identidade fragmentada, mascarada no “yo” de

Francia contido nos documentos, nos “él” dos historiadores e escritores e no “yo” de Roa Bastos leitor de múltiplos textos, pelo qual perde toda a pertinência falar de ‘anacronismos’. O Supremo, principal porta-voz, apresenta o máximo de reflexão, sabe-se ao mesmo tempo personagem histórico e literário, vivo e morto. (BOUVET, 2009, p. 61, 62)

A voz narrativa opera sobre os “yo” de Francia que passam aos “yo” do Supremo apodera-se deles, os afirma, os faz próprios. Geralmente, o Supremo reitera o que escreveu Francia recarregando as tintas, mas também o contradiz, retifica e nega, exagerando os termos utilizados por ele nos documentos.

O sentido de *Yo el Supremo* não é autônomo: pressupõe múltiplos enunciados que preexistem a ele e se produz em diálogo com eles. Neste diálogo, Roa Bastos dá a voz principalmente ao Supremo, uma poderosa voz de Ditador que sai em grande medida da figura de Francia, que se encerra em signos escritos próprios e de outros que o citam e o interpretam. Está constituído de linguagem, discurso histórico, mito y tradição oral. A voz do Supremo está perfilada por textos: é leitora e emissora de textos. Desse modo, a voz narrativa é uma espécie de voz atemporal que percorre toda a história do Paraguai. Esta é a essência da polifonia que está presente na obra de Roa Bastos, que consiste no fato de que as vozes permanecem independentes e por isso conseguem combinar-se numa unidade superior. (BAKHTIN, 1997, p. 21).

A narrativa começa quando um pasquim é encontrado cravado na porta da Catedral de Encarnación em forma de decreto com assinatura falsificada do Supremo Ditador, o Dr. Francia. No documento, apócrifo, o Supremo ordena que seu cadáver seja decapitado e que a cabeça seja posta em um poste por três dias. O povo deveria ser convocado através do sino da igreja para ver esta situação inusitada. Em seguida todos os funcionários da casa civil e militar deveriam ser enforcados. A partir destes fatos desencadeia-se toda a narrativa. O ditador começa, então, a procurar quem seria o autor de tal documento e exige que seu secretário Policarpo Patiño localize o dito autor, o que jamais conseguirá.

Patiño passa o tempo escrevendo o que o Supremo dita, o texto da *Circular Perpetua*. Este o corrige e sempre faz comentários demonstrando descontentamento com a torpeza do amanuense. No ditado do Supremo há um desabafo a respeito das

acusações que o pasquim sugere. Pode-se dizer que Roa Bastos dá esta oportunidade ao Supremo permitindo que ele faça a leitura de seus próprios atos, de seus escritos e do que foi escrito sobre ele durante sua vida e depois de sua morte até 1973, quando termina a escrita do romance.

No final, o Supremo desiste de descobrir quem foi o autor do pasquim e aceita o decreto. Porém, antes de sua morte definitiva, dita dois outros decretos. No primeiro convoca a todos os seus funcionários para que se apresentem na Casa de Governo para uma reunião. O comparecimento à reunião é obrigatório e a falta não poderá ser justificada em nenhuma hipótese. O segundo decreto ordena a condenação de seu secretário, Policarpo Patiño. O motivo seria um plano de conspiração e usurpação do Governo. O réu será enforcado por infâmia e traição da pátria. (ROA BASTOS, 2008, p. 545 e 546).

Assim, o romance contém notas que complementam e outras que contradizem, como as notas às margens com letra desconhecida que levam à reconstrução das circunstâncias históricas em que viveu o Dr. Francia, personagem sobre quem não foram unânimes os julgamentos da história. Alguns o vêem como um déspota sombrio, outros como um prócer da nação paraguaia. Mas o que há de unanimidade é que ele era um ferrenho defensor da independência e da soberania nacional. Quando ele se defende das acusações sobre si no pasquim questiona retoricamente:

¿De qué me acusan estos anónimos papelarios? ¿De haber dado a este pueblo una Patria libre, independiente, soberana? Lo que es más importante ¿de haberle dado el sentimiento de Patria? ¿De haberle defendido desde su nacimiento contra los embates de sus enemigos de dentro y de afuera? ¿De esto me acusan? (ROA BASTOS, 2008, p. 57).

Em *Yo el Supremo*, Roa Bastos trata de vários temas ligados ao Dr. Francia: as revoluções e a independência do Paraguai; o isolamento e militarização como estratégia para livrar seu país das intenções anexionistas de Buenos Aires e as imperialistas do Brasil. O romance reescreve a história com dados para a escritura de uma versão divergente da história oficial. A história do período da Ditadura Perpétua é a matéria da ficção e consiste na compilação de escritos de e sobre o ditador. O conteúdo histórico utilizado pelo compilador foi produzido pelo próprio Dr. Francia, por fontes

contemporâneas ao ditador e por historiadores. Este conteúdo histórico é integrado ao simulacro romanesco.

As fontes extratextuais são muitas, mas as obras historiográficas mais relevantes são as do historiador Júlio César Chaves; dos irmãos Robertson; Rengger e Longchamp; e de Bartolomé Mitre. Também se apresenta diante do leitor uma leitura da realidade nacional e internacional da época através dos ditados que o Supremo faz a seu secretário Policarpo Patiño.

[...] - de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas[...] (ROA BASTOS, 2008, p. 585).

Vale ressaltar que o papel do historiador Julio César Chaves (1907-1989) é preponderante na construção do romance. Ainda que em um romance não haja referências bibliográficas, é bastante evidente a referência à obra *El Supremo Dictador. Biografía de José Gaspar Rodríguez de Francia*, do referido historiador, publicada originalmente em 1942. Roa Bastos utiliza esta biografia, considerado o principal livro escrito sobre o Supremo Ditador, como uma das principais fontes para a construção do personagem o Supremo.

Como já foi mencionado, o romance começa com um pasquim cravado na porta da catedral, encontrado na madrugada de 20 de setembro de 1840. Quem o encontra, o retira da porta e o leva às autoridades. De acordo com o relato, ninguém havia lido o folheto. Neste momento começam as investigações para saber quem havia produzido o referido documento. Investiga-se o tipo de papel, de tinta e a caligrafia. O Supremo ordena a invasão das casas dos antipatriotas e os calabouços, por acreditar que nestes lugares poderia ser encontrado o inimigo que escreveu tal documento. “*Entre esas ratas uñudas greñudas puede allarse el culpable*” (ROA BASTOS, 2008, p. 22), diz ele.

Nesse trabalho de investigação empreendido pelo Supremo e seu secretário Policarpo Patiño para descobrir quem se atreveu a parodiar os decretos do Supremo, vai-se passando a limpo a história, de maneira que a narrativa é a escrita da leitura de

vários textos. Na narrativa há muitas evidências de vários fragmentos que dão a impressão de rascunhos, ou de papéis que teriam sido descartados: “*hoja suelta*”, “*al margen escrito en tinta roja*” (p. 97), “*quemado el borde del folio*” (p.30), “*Letra desconocida*” (p. 66), “*faltan folios*” (p. 119). A cópia desse material dá voz à memória do Supremo, personagem que não é onisciente, mas que não tem limitações quanto à história, pois fala desde o presente da enunciação do romance, mas também se remete à história do Paraguai anterior à ditadura do Dr. Francia. O que se passa a limpo é o texto que se ouve e que se lê antes mesmo de ter sido escrito. O trabalho de escrita vem depois da audição de uma história que emerge das fissuras que existem no arquivo da história do país.

O Supremo tem o tema da independência e da soberania como primordial em seus discursos, especialmente em defesa de seu comportamento diante do povo paraguaio. Os fragmentos historiográficos e as diversas histórias detratoras ou idealizantes que foram escritas sobre ele são versões que enfatizam a vida pública do Dr. Francia, vida que devido ao mistério que sempre cercou sua figura, apresenta muitos elementos estranhos, contraditórios e ambíguos. Para Méndez-Faith (2006), no romance, Roa Bastos o humaniza devolvendo-lhe assim o direito de errar e de acertar, de julgar ou de defender suas próprias ações, direito que lhe havia sido negado pela história, seja condenando-o ao banco dos réus, sem possibilidade de defesa, ou canonizando-o à perfeição.

O doutor Francia entra para conter e resumir em si, praticamente toda a história do país, cuja vida independente inicia com uma ditadura e cuja história atual à narrativa está inserida em outra. A história é apresentada através da visão do Supremo que se gaba afirmando: “*Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad*”. (ROA BASTOS, 2008, p. 274).

O Supremo pode fazer o que está declarando, porque o autor outorgou-lhe um caráter fictício e ao mesmo tempo histórico. O Supremo age de acordo com sua vontade nessa contra-história que é construída com personagens e acontecimentos que são históricos. Ele age assim porque se considera, não apenas o dono do Paraguai, mas também dono da história do Paraguai.

O Dr. Francia instaurou no Paraguai um regime paternalista e converteu-se em defensor ferrenho da independência nacional. O país foi transformado em uma fortaleza durante os vinte e seis anos de seu governo, conforme relatam os ingleses irmãos Robertson em *Cartas sobre el Paraguay* e os médicos suíços Rengger e Longchamp no *Ensayo histórico sobre la revolución del Paraguay*, entre outros. Os estrangeiros também deixaram a versão escrita da crueldade extrema que o ditador exerceu com seus adversários políticos e com seus inimigos pessoais. Há o registro detalhado da vida privada e pública do Supremo; sua exagerada pontualidade; os passeios diários até o quartel do hospital; suas sextas em sua rede de fio; seu celibato; seu caráter solitário; o carinho que tinha pelo cachorro Sultán; sua famosa casaca azul com galões dourados; seus sapatos de fivelas de ouro; sua extrema desconfiança para com os estrangeiros e desconhecidos; a colônia penal de Tevegó. Também narram sua extrema severidade com amigos, parentes e inimigos. Estes relatos aparecem na obra em fragmentos dos escritos desses viajantes estrangeiros, nas notas do compilador.

Exposto também pelos escritos de Longchamp e Rengger é o cativo que o ditador submeteu ao naturalista Aimé Bonpland, a quem durante nove anos proibiu de deixar o país apesar das ameaças de Bolívar. Mas depois o expulsa sem motivos aparentes, quando, segundo o Supremo, Bonpland já havia se afeiçoado ao Paraguai e não queria abandoná-lo.

Vale observar que nesse período de isolamento do Paraguai, não era permitida a entrada de estrangeiros. Os que tinham permissão eram aqueles que trabalhavam na área da saúde ou que faziam pesquisas biomédicas. Mas quando entravam não lhes era permitido sair quando quisessem, pois o Supremo temia que ao sair dali eles fossem denegrir a imagem de seu governo. A atuação pública do Supremo é também evidenciada por muitos documentos da época, tanto nacionais como estrangeiros, os quais testemunham entrevistas com emissários argentinos e brasileiros.

No romance, o Supremo se debate contra uma imagem que fora construída por seus sucessores e em particular por seus detratores, enquanto ele narra, conta e corrige esta imagem. Há um passado, ou seja, um plano de fundo no qual ele não pode exercer o seu poder de controlá-lo ou corrigi-lo, já que a narrativa é pós-morte. Os grandes e pequenos defeitos de seu governo, as arbitrarias detenções, os fuzilamentos, a colônia penal, as crueldades e castigos para com inimigos, adversários e ex-amigos. Também

nestas memórias estão as contradições de seu regime paternalista, seus caprichos e sua postura radical para com os estrangeiros. Esta maneira de construir a narrativa possibilita a Roa Bastos ir do passado ao futuro, incluindo o presente da narrativa e até transcendê-lo.

Roa Bastos fala de sua forma de escrever em entrevista a Alain Sicard (1979), declarando que seu projeto de romance era, precisamente, escrever uma contra-história. Pelo menos uma réplica subversiva da história oficial, por entender que na América Latina, a história hegemônica é muito diferente da história vivida pelos povos.

Rubén Bareiro Saguier, ao tratar de Roa Bastos e da narrativa paraguaia atual diz:

A partir da visão de Francia Roa interpreta a história e realiza uma trajetória prospectiva sobre o futuro do país. É possível, pois fazer uma leitura atualizada do romance, através das claves míticas presentes no texto. A denotação textual nos impõe o *leit-motiv* que, de maneira obsessiva, caracteriza toda atuação de José Gaspar de Francia: a defesa da independência do país (não só contra a antiga metrópole, Espanha, mas também contra a Argentina e o Brasil do século 19). As conotações intratextuais levam naturalmente a considerar a oposição de atitudes entre os dois momentos históricos, o de Francia e o atual. Ambos funcionam dentro de um marco ditatorial, mas enquanto o primeiro atua como defensor intransigente da integridade nacional causa eficiente da ditadura francista, o regime atual está entregue à penetração dos interesses estrangeiros, consequência da corrupção ditatorial. (BAREIRO SAGUIER, 1976, p. 344).

Desse modo, *Yo el Supremo* é uma narrativa que desestabiliza o que a história oficial registrou: conta a história do ditador e do país alterando a linearidade da história oficial; cria outra história acrescentando o não registrado, o que não se sabe e o que se desejaria saber sobre Francia. De acordo com o Supremo, na história escrita pelos historiadores e pelos estrangeiros, as datas são sagradas, e reitera: “*Sobre todo cuando son erróneas. En cuanto a esta circular-perpetua, el orden de las fechas no altera el producto de los fechos.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 274). Realmente não alteram, porque o movimento da história não é linear, o modo da história se mover é cíclico. Este conceito de tempo cíclico é reiterado em praticamente todas as obras de Roa Bastos.

O Supremo compara a Revolução Paraguaia com a Revolução Francesa, mas, segundo ele, a paraguaia triunfou onde a francesa fracassou, pois ele conseguiu fundar e manter um estado revolucionário sem trair seus fundamentos. Para o Supremo, a verdadeira revolução era uma mudança de bens e de leis, mudança profunda de uma

sociedade. Por isso instituiu leis iguais para pobres e ricos. Segundo ele, para estabelecer leis justas ele suspendeu as injustas. Suspendeu o que era direito durante três séculos do período colonial.

Liquidé la impropiedad de la propiedad individual tornándola en propiedad colectiva, que es lo propio. Acabé con la injusta dominación y explotación de los criollos sobre los naturales, cosa la más natural del mundo puesto que ellos como tales tenían derecho de primogenitura sobre los orgullosos y mezclatizos mancebos de la tierra. Celebré tratados con los pueblos indígenas. Les proveí de armas para que defendieran sus tierras contra las depredaciones de las tribus hostiles. Mas los contuve en sus límites naturales impidiéndoles cometer los excesos que los propios blancos les habían enseñado. (ROA BASTOS, 2008, p. 67)

Para o Supremo era possível estabelecer políticas que levassem à igualdade. Em sua declaração, ao ser questionado por Pedro Somellera sobre a impossibilidade de igualdade entre ricos e pobres, às vésperas da Revolução ele responde: *“la fuerza de las cosas tiende sin cesar a destruir la igualdad, la fuerza de la Revolución debe siempre tender a mantenerla: Que ninguno sea lo bastante rico para comprar a otro, y ninguno sea lo bastante pobre para verse obligado a venderse.”* (ROA BASTOS, 2008, p. 65)

Há no romance uma nota de rodapé de Wisner de Morgenstern, que diz que em 1816 o Supremo decretou castigos severos a todos os selvagens que tivessem intenções de invasão. O mesmo decreto responsabilizava a qualquer comandante que agisse timidamente em relação ao cumprimento das medidas e mandava que fossem enviados para fora todos os índios invasores que fossem presos com roubos. No fim de 1816, um grupo de cinco mil índios invasores foi assassinado e suas cabeças foram postas em postes formando um cordão ao longo da fronteira da região invadida. Foi um período em que reinou a paz e os historiadores denominam a *“Era de las Cabezas Quietas”*.

De acordo com o historiador Júlio César Chaves (1964), o governo do Supremo atuava com espírito de justiça, não era permitido desaforo aos funcionários, e nem que se subjugassem os índios, e sobre esse assunto o romance informa:

La población de indios, especialmente las mujeres de los naturales, merecen especial protección. Ellos son también paraguayos. Con mayor razón y antigüedad de derechos naturales, que los de ahora. Deben dejarlos vivir en sus costumbres, en sus lenguas, en sus ceremonias, en las tierras, en los bosques que son originariamente suyos. Recuerden que está completamente prohibido el trabajo esclavo de los indios. El régimen a usar con ellos es el

mismo de los campesinos libres, pues no son ni más ni menos que ellos.
(ROA BASTOS, 2008, p. 488)

A citação é um exemplo do que o romance registra em várias passagens sobre este sentimento de igualdade com relação ao indígena durante o governo do Supremo. Em seu governo, o Supremo diz perseguir o objetivo de lei da igualdade para todos, mas se queixa de viver na solidão, porque em benefício desta lei não é possível ter amigos, pois “*investido del Poder Absoluto, El Supremo Dictador no tiene viejos amigos. Sólo tiene nuevos enemigos.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 68). Para ele quem está no poder não conhece descendência dinástica, pois a vontade soberana pertence ao povo, que é a fonte do poder absoluto e pontua: “*aquí el único esclavo sigue siendo el Supremo Dictador puesto al servicio de lo que domina.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 69).

Na Circular Perpétua, ao relatar seu desgosto com a nação, o Supremo diz que todo o seu exército foi formado por pessoas do povo, pessoas que vieram do nada, pois assim que fora nomeado ao governo queria gente nova, ouro em pó, queria o melhor do melhor para o serviço da pátria. Na entrevista que era feita aos que se alistavam para fazer parte do exército do Supremo bastava que fosse alguém, não era necessário ser dono sequer de sua própria pessoa. O critério para ser aceito entre os fiéis do Supremo era a declaração de que nada possuíam, que até o corpo que levavam era emprestado até que o governo precisasse dele. Esse desprendimento significava uma força incalculável, porque ainda que nada tivessem, possuíam tudo. (ROA BASTOS, 2008, p.490-491).

Os escolhidos do Supremo eram sempre excelentes, mas acabavam se transformando nos piores homens. Passavam por todos os níveis de seu exército, mas sempre o desagradavam. Alguns estavam a ponto de ascender ao posto de sucessor do Supremo, mas por algum feito o desagradavam e perdiam a oportunidade e eram considerados desleais.

De acordo com fragmento do *Ensayo Histórico* de Rengger y Longchamp, citado pelo compilador (ROA BASTOS, 2008, p. 483), a disciplina imposta pelo ditador às forças armadas não teve muito êxito, pois o levante de 1820 tinha como maioria dos conspiradores os chefes militares que foram recrutados pelo Supremo e eram de sua confiança.

Nessa mesma nota do Compilador há a cópia de um fragmento do texto *El Dictador del Paraguay*, do historiador Júlio César Chaves que relata a delação do plano de acabar com o ditador feita por Bogarín, soldado do exército do governo ao confessar-se ao sacerdote. A ação tinha como responsável o capitão Montiel e quem ficaria no lugar do Supremo após sua morte seria seu parente Fulgencio Yegros. Montiel e Cavallero passariam a ser comandantes das tropas. Mas por exigência do sacerdote, Bogarín teve de denunciar o plano ao ditador, que por sua vez decretou medidas severas. Os conspiradores foram levados para os *Aposentos de la verdad* ou como denominou Wisner de Morgenstern, *Cuarto de la justicia*, para confessarem todos os seus planos. Muitas pessoas foram presas, os calabouços se encheram, sendo necessário habilitar várias casas como prisão. Foi ordenado o confisco dos bens dos supostos réus, muitas famílias foram lançadas na miséria. E a 17 de julho de 1821 sessenta e oito réus acusados de alta traição e conjura foram executados. (ROA BASTOS, 2008, p. 484). Na narrativa há várias referências sobre a conjuração de 1820, com tais relatos percebe-se o comportamento contraditório do Supremo.

Sobre a independência do Paraguai, o Supremo retrocede às primeiras invasões inglesas a Buenos Aires.

*En el fuerte de Buenos Aires, el nuevo virrey, Baltasar Hidalgo de Cisneros, apronta cañones, hachas de abordaje, creyéndose de seguro todavía vicealmirante de la Armada Invencible rumbo al descalabro final de Trafalgar. Luego del bastillazo del fuerte...(faltan folios). [...] **La primera invasión inglesa** a Buenos Aires y la huida del virrey Sobremonte, le producen un derrame que le tapa a medias el ojo izquierdo. La segunda, con el franchute Liniers como virrey interino, le pone rígida la comisura de la boca.* (ROA BASTOS, 2008, p. 119).

A forma como o Supremo insiste nos anos de formação da nova nação é bastante significativa. No texto da Circular Perpétua, o Supremo procura ressaltar a importância dos fatos deste momento histórico. Sempre reivindicando o mérito de fundador da primeira república independente da América Latina, pois para ele, a revolução paraguaia teria fracassado não fossem seus esforços.

A independência do Paraguai é um dos fatos históricos que permeia todo o romance, mas há também referências pontuais sobre a Guerra Grande e a Guerra do

Chaco. As referências a estes acontecimentos históricos dizem respeito às relações entre passado, presente e futuro que marcam o romance.

O passado é representado pelas alusões feitas às revoluções pela independência do Paraguai. O futuro é representado no romance pela alusão às duas guerras, a Guerra Grande e a Guerra do Chaco, e também à ditadura de Alfredo Stroessner.

O Supremo ainda se refere aos personagens históricos, seus sucessores que estão ligados à guerra do Paraguai.

Escuela N° 1, “Patria o Muerte”. Maestro aborigen Venancio Tuvé. Alumno Francisco Solano López, 13 años; “Pido al Supremo Gobierno el espadín del Dictador Perpetuo, para tenerlo en custodia y usarlo en defensa de la Patria”. Este niño tiene alma bravía. Envíale el espadín. Señor con su licencia le recuerdo que es hijo de don Carlos Antonio López, el que... Lo recuerdo, lo recuerdo, Patiño. Carlos Antonio López y el indio Venancio Tuvé fueron los dos últimos discípulos del Colegio San Carlos que yo examiné y aprobé con la más alta calificación, poco antes de la Revolución. Tú también vas a acordarte de don Carlos Antonio López, futuro presidente del Paraguay. (ROA BASTOS, 2008, p. 544)

O fragmento acima é uma das respostas dos alunos das escolas públicas à seguinte pergunta: Como eles vêem a imagem sacrossanta de nosso Supremo governador nacional? Estes dois futuros presidentes do Paraguai são inseridos na narrativa pelo fato de terem os mesmos objetivos do Supremo, relativos à defesa da soberania da nação, distante do contexto universal.

Outro acontecimento histórico evocado na narrativa é a Guerra do Chaco (1932-1935):

¡Lástima de hombre ignorante! Peor aún si se considera que usted vendrá a ser el antepasado de uno de los más grandes generales de nuestro país. Si usted defendiera mi salud con la estrategia de los corralitos copiada a la de ese descendiente suyo que defendió-recuperó el Chaco poco menos que a uña de los descendientes bolivarianos, ya me habría sanado usted. (ROA BASTOS, 2008, p. 164)

Ainda que a soberania da nação estivesse já bastante abalada, o Supremo considera o coronel Estigarribia uma pessoa que também tentou defender a nação dos interesses estrangeiros. Esta foi também uma guerra financiada por capital estrangeiro,

por fundos norte-americanos. Estigarribia é um dos personagens da história paraguaia que, assim como os López, também é seguidor dos preceitos do Dr. Francia.

O presente da narrativa é representado pelas alusões às ações entreguistas do governo do ditador Alfredo Stroessner, mas na narrativa é evocado através de Correia da Câmara. E é aí que se evidencia uma das críticas da obra, pois nesta tentativa de se corrigir e de se justificar, o Supremo faz alusão à ditadura do momento da escrita do romance. É muito clara a denúncia contra o regime contemporâneo à narrativa, considerado pelo Supremo como entreguista, o período do governo do general Alfredo Stroessner (1954-1989). O personagem faz alusão às relações entre Paraguai e Brasil e à sua firme política de defesa da integridade territorial, protegendo assim a soberania nacional do Paraguai. Na Circular Perpétua o Supremo se refere ao Brasil como:

[...]insaciables agarradores de lo ajeno. Su perfidia y mala fe las tengo de antiguo bien conocidas. Llámese Imperio de Portugal o del Brasil; sus hordas depredadoras de mamelucos, de bandeirantes paulistas a los que contuve e impedí seguir bandereando bandidescamente en territorio patrio.
“(ROA BASTOS, 2008, p. 115)

No texto da Circular Perpétua, o Supremo traz à memória as invasões brasileiras em território paraguaio, de como matavam pessoas e roubavam o gado. Insiste em falar das más intenções do Brasil e a seguir associa ao presente naquele momento.

El pantagruélico imperio de voracidad insaciable sueña con tragarse al Paraguay igual que un manso cordero. Se tragará un día al Continente entero si se lo descuida. Ya nos ha robado miles de leguas cuadradas de territorio, las fuentes de nuestros ríos, los saltos de nuestras aguas, los altos de nuestras sierras aserradas con la sierra de los tratados de límites. (ROA BASTOS, 2008, p. 115)

Há neste fragmento a alusão a dois momentos: o primeiro à agressão do império colonial português no passado, quando lhes fora roubada grandes extensões de terra; o segundo momento é o presente, quando especifica o roubo de suas quedas de águas, pelo Brasil e a entrada de colonos brasileiros comprando terras no país vizinho. Esta é uma referência à ditadura de Stroessner, uma vez que em seu governo, as

relações entre os países sul-americanos se estreitam e o Paraguai intensifica seus vínculos com os países vizinhos. Com isso se distancia cada vez mais do isolamento no qual vivia. (CHAVES, 2010, p. 283). Com a assinatura do tratado de Itaipú (1973), o Brasil ocupa uma grande extensão de fronteira, e daí vem o ataque à ditadura atual porque por esse tratado, segundo o Supremo, o Paraguai seria hipotecado ao Brasil.

Em *El fiscal*, a Guerra Grande e a ditadura de Stroessner são os eventos históricos que motivam a narrativa, além do eixo temático que é o exílio. Como se sabe, a Guerra Grande (1864-1870) foi o maior conflito bélico ocorrido na América do Sul. Além do fato da população masculina do Paraguai ter sido dizimada, a obra de Roa Bastos detém-se no evento final de Cerro Corá.

É interessante observar o que a história oficial registra. Julio César Chaves (2010) refere-se a este evento dizendo que a 14 de fevereiro de 1870 a caravana alcançou seu Gólgota, “Cerro Corá”, a maneira de um colossal anfiteatro. Ao chegar nesse local, o marechal López, alcançou o seu calvário.

Outro historiador se refere ao episódio dizendo que a batalha de Cerro Corá é de incomparável grandeza, digna da tragédia grega. Todas as suas atrocidades, todos os seus erros foram purgados pelo marechal López com este holocausto final da pátria. Ainda reitera que não há paraguaio que não se sinta orgulhoso dessa página sem par do heroísmo humano. (CARDOZO, 2011, p. 266). Como se nota a história oficial também traz em seu discurso essa metáfora do sofrimento de Cristo.

Sobre o romance *El fiscal*, Antonio Pecci (2007) publica uma entrevista com Roa Bastos de 1993, onde o escritor declara que o texto publicado nesse ano (1993) era, na verdade, uma nova versão, pois ele havia destruído a primeira pelo fato de ser uma narração que se limitava a um panfleto anti-ditatorial. Ele tinha percebido que seu personagem se limitava a descrever o fenômeno da ditadura, por seu principal responsável, quando deveria representar os efeitos da ditadura sobre o corpo da sociedade, um castigo longo e intenso sobre o corpo do país, sobre o corpo social. Desse modo, na nova versão foram inseridos alguns elementos da temática contemporânea, que está reduzida a poucos estereótipos: a violência, o sexo e mais alguns poucos temas.

De acordo com Roa, *El fiscal* não é o romance da tirania, mas sim dos efeitos da tirania sobre a sociedade.

Félix Moral, o protagonista do romance, é nome falso adotado por um intelectual que se vê obrigado ao exílio na França, fugindo das perseguições e torturas em seu país, o Paraguai. Do exílio, ele começa a planejar secretamente o assassinato do ditador de seu país, Alfredo Stroessner, tirano que manteve o Paraguai durante trinta anos sob seu poder e que é apresentado no romance como “*Tiranosaurio*”. Alfredo Augusto Stroessner, filho de imigrante alemão, nasceu a 03 de novembro de 1912 na cidade de Encarnación e morreu no Brasil, em Brasília a 16 de agosto de 2006. Governou o Paraguai de 15 de agosto de 1954 a 03 de fevereiro de 1989 e pertencia ao conservador e nacionalista partido Colorado, fundado a 11 de setembro de 1887. Iniciou sua carreira em 1932 como subtenente do exército na Guerra do Chaco. Em 1954 liderou um golpe contra Federico Chávez, apoiado pelo partido Colorado e após três meses, assumiu a presidência do país, depois de uma eleição em que se apresentou como candidato único e instalou um regime de repressão. Reelegeu-se por sete vezes consecutivas.

Na primeira parte do relato, Félix narra suas memórias e expõe a obsessão de voltar ao Paraguai para a execução de seu plano, o tiranicídio. Na verdade ele é um homem angustiado, que quer cometer o tiranicídio para justificar sua existência um tanto banal. A trama começa em Paris e se desenvolve em diversas partes do mundo, finalizando no Paraguai. Também faz parte da trama uma história de amor, sentimento que é como um consolo para a vida desgraçada do protagonista.

A segunda parte da obra começa com a carta de Félix relatando o início da viagem de regresso ao Paraguai, que tem seu plano frustrado ao ser capturado. A obra termina com uma carta de Jimena, companheira de Félix Moral, à mãe do exilado comunicando seu assassinato pelas forças repressivas do Paraguai.

A ação do romance ocorre no período da ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), quando também o intelectual Augusto Roa Bastos encontra-se no exílio. O tempo da narrativa inclui o período pós-ditatorial, entre 1989 e 1993.

Em *El fiscal*, o contexto histórico também abrange um período que vem do final do regime de Solano López e da Guerra Grande até os últimos dias da ditadura de

Alfredo Stroessner. A obra é permeada pela temática do exílio, não apenas do exílio territorial, mas do exílio interior do desterrado, o exílio do criador alienado de seus conterrâneos.

Durante a viagem de Félix para o Congresso de *Historia, Cultura y sociedad de la América Latina del siglo XX*, promovido pelo ditador como propaganda do regime, ao cruzar a fronteira de Brasil e Paraguai, o comandante do avião fala da maior hidrelétrica do mundo, enaltecendo o governo do Reconstructor: “_ *¡Es una de las grandes obras de la Reconstrucción, inaugurada por el Presidente Stroessner el 5 de noviembre de 1982!... ¡Hace apenas cinco años!...*” (ROA BASTOS, 1993, p.251). Além de engrandecer os feitos do presidente, há também o engrandecimento dos recursos naturais do Paraguai:

“¡En el Paraguay no se derrocha nada! ¡La fuerza de la naturaleza es inagotable!... La luz de la central de Itaipú alumbra más que el sol, pero no se apaga como el sol al caer la noche. El cielo nocturno y el diurno han dejado de verse en el Paraguay. No se ven más el sol, la luna ni las estrellas... Siguen existiendo tal vez, pero ni falta que hacen... La luz que nunca se apaga de Itaipú ilumina el Paraguay en un día perpetuo como el poder del Gran Reconstructor...” (ROA BASTOS, 1993, p.251)

Os convidados aplaudem com um tom irônico ou de incredulidade, pois todos conhecem essa história e sabem do regime de repressão porque passa o país.

Ao falar de sua chegada ao Paraguai, Félix Moral volta a fazer alusão à história dizendo que era um hóspede de honra do Reconstructor e por isso ficou hospedado no hotel que ocupava o prédio da antiga casa de Sarmiento, considerado pela história oficial como o patriarca civilizador que morreu em Assunção “*en la casa que le regalaron los paraguayos, en premio de su intervención en la Guerra Grande como exterminador de los últimos soldados de López, que eran niños de diez y doce años de edad.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 272). O tom irônico encontrado na narrativa ao referir-se aos dados da história oficial continua:

A lo largo de más de un siglo, la historia de la Guerra Grande (llamada de la Triple Alianza) continúa siendo materia de controversias y discusiones, de querellas y duelos interminables. A pesar de haberse escrito sobre ella bibliotecas enteras, sigue siendo totalmente desconocida. La historia oficial

de los vencedores no ha hecho sino oscurecerla aún más y tornarla inverosímil como una tragedia que no ocurrió ni pudo haber ocurrido. Hay, sin embargo, un testigo extranjero, en cierto modo neutral, que levantó con humor y fantasía una de las puntas del velo de la tragedia: se trata de sir Richard Francis Burton. (ROA BASTOS, 1993, p. 298)

A citação além de tratar de um fato histórico, faz uma reflexão metaficcional, através da fala do narrador, revelando a fragilidade dos relatos da história oficial. Também em *El fiscal*, como acontece em *Yo el Supremo*, a narrativa vale-se de relatos de estrangeiros. Uma narrativa que pretende, de certo modo, ser neutra. É interessante ressaltar essa desconfiança por parte do narrador, ou seja, não há a demonstração de certeza de que o discurso seja neutro, porque na verdade não o é, mas há a distância pelo fato de ser um estrangeiro. Uma forma de encontrar a possível identidade através do olhar do outro.

Neste ponto é interessante notar que em *El fiscal* também há uma atenção especial à Guerra Grande. Na segunda parte do romance, o narrador protagonista interrompe seu relato para incluir o “extenso **intermezzo** bélico de Sir Richard Burton” (ROA BASTOS, 1993, p. 338), que constitui o relato de cerca de quarenta páginas em que, a partir das *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, escritas pelo embaixador especial da coroa britânica ao cenário da Guerra, recria essa visita e seu relacionamento com o entorno de Solano López e sua relação com Elisa Lynch. Segundo o narrador tais cartas relatam episódios da vida nos acampamentos de López e trazem elementos que nunca foram tratados por historiadores convencionais.

Outra maneira utilizada para a apresentação do dado histórico no romance, no relato dedicado às relações de Burton com os López, é a referência à obra do pintor argentino Cândido López (1840-1902), que retratou cenas da Guerra Grande. Os quadros pintados por Cândido López são, segundo o narrador, testemunhas irrefutáveis dos campos de batalha. Sua pintura retrata até o final da contenda, como seu corpo mutilado estava reduzido à metade.

El pintor no era ya solamente una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra [...]. En estos despojos vivientes, quemados por la destilación del mal, suele habitar la presciencia de lo justo. Cândido López pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, pero su propio cuerpo era el comentario más terrible de ella. (ROA BASTOS, 1993, p. 322)

O Cándido López⁴ mencionado aqui é o pintor argentino, mas à continuação o relato apresenta seu duplo, um Cándido López paraguaio. O narrador diz que há dois Cándidos López, ou talvez duas histórias diferentes de Cándido López, uma é do pintor argentino que esteve na Guerra Grande até 1868, lutando contra os paraguaios, a outra do pintor paraguaio com o mesmo nome, que imitou os quadros do primeiro, o que, segundo a narrativa os adivinhou, “*hasta transfundirse con su estilo y con el misterioso mundo de sus imágenes.*” (ROA BASTOS, 1993, p.368). Mas, a diferença está em que “*el argentino prefirió lo pintoresco; el paraguay, lo pictoresco*” (ROA BASTOS, 1993, p.368). O pitoresco existiu e o “pictoresco” está no nível imaginário, faz parte da memória, inexistente em termos de história oficial.

O Cándido López argentino seria o que pintou o discurso da história oficial e o paraguaio seria o que faz parte da contra-história, objetivo de Roa Bastos com sua ficção. Diz o romance: “*El Cándido López paraguayo estuvo en Cerro Corá, el 1º de marzo de 1870, o el 29 de febrero del falso bisieto inventado por Maíz y decretado por Solano López. Presenció el asesinato del mariscal y el posterior simulacro de la crucifixión de su cadáver*” (ROA BASTOS, 1993, p. 368). E é interessante que o próprio narrador admita o simulacro, pois diz que em todo tempo de trabalho, como jornalista em Assunção e em Buenos Aires, pesquisou a fundo este enigma, mas não chegou a nenhuma conclusão válida sobre o segundo Cándido López.

Uma vez mais, história e ficção se embaralham, uma vez que o duplo ficcional de Cándido López aparece em um texto ensaístico do escritor paraguaio. Em “*El cazador de imágenes*”, prólogo escrito por Roa Bastos para um livro com as reproduções dos quadros de Cándido López, patrocinado pelo Banco Velox em 1998, o escritor faz considerações sobre o pintor argentino e sobre sua obra e a seguir diz que o objetivo dele não seria fazer a apresentação do pintor, mas sim relatar uma antiga e curiosa lenda de seu país, na qual aparece um pintor paraguaio, também chamado Cándido López, que teria se desprendido ou desdobrado do pintor argentino para

⁴ Cándido López (1840-1902) pintor argentino. Participou da Guerra da Tríplice Aliança como tenente 2º no batalhão de voluntários de San Nicolás. Participou de várias batalhas. Em setembro de 1866 na derrota da batalha de Curupaytí, teve sua mão direita ferida por uma granada. Foi retirado da batalha juntamente com outros feridos para a cidade de Corrientes, para evitar a gangrena foi-lhe amputado o antebraço, o que o fez conhecido como o “manco de Curupaytí”. (PACHECO, Marcelo E. Cándido López. In: *Cándido López*. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.)

continuar a história em imagens a partir de quando o exército argentino se retirou da guerra.

Este sosia paraguayo de Cándido López correspondería a esos extraños fenómenos de transformaciones individuales y colectivas producidas por las guerras, a que se aluden en las líneas del comienzo. Por ello hablo de transmigración (pasar un alma de un cuerpo a otro, teoría de la metempsicosis) y no de transformación, que habría sido más adecuado. [...] La leyenda (pesadilla de una colectividad sumida en el sueño de la guerra) relata de un modo casi incoherente la aparición de este segundo Cándido López, ya casi al final de la guerra. (ROA BASTOS, 1998)

Este trecho é importante porque ao não fazer parte da obra ficcional do escritor, traz a ficção para a não-ficção e reitera que Roa continua dizendo que essa presença fantasmal é a única figura real no cenário da guerra. O pintor argentino pintou o poder e a glória enquanto o paraguaio teria pintado o sofrimento de seu povo na Guerra Grande.

Ao final da narrativa, na carta de Jimena à mãe de Félix, há o relato do fim do governo do general Alfredo Stroessner: “*En la madrugada del 3 de febrero de 1989, una insurrección militar derrocó al dictador.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 397). De acordo com o texto, se isso não legitimasse, pelo menos justificaria a obsessão tiranizada de Félix Moral que o arrastou à sua terrível morte. E continua falando do processo de transição democrática e da esperança de que se cumprissem o que o governo provisório prometia em favor daquela coletividade que já havia sofrido muito.

Assim é necessário pontuar que a história é o tecido sobre o qual se constrói a narrativa de Roa Bastos. Em *Hijo de hombre*, *Yo el Supremo* e *El fiscal* a história se integra aos romances de maneira tão explícita que passa a fazer parte do discurso romanesco.

Em *Hijo de hombre*, a história é recolhida e retransmitida na modalidade oral. A narrativa recupera a história do tempo da ditadura do Dr. Francia, ou seja, do começo do Paraguai independente, da Guerra Grande, mas tem como eixo as rebeliões agrárias e a vida nos ervais, e a Guerra do Chaco (1932-1935). A história dos ex-cêntricos em *Hijo de hombre* serve para mostrar o poder exercido pelo homem contra seus semelhantes.

Desse modo, a narrativa traça o movimento de peregrinação do povo paraguaio sob a perspectiva do vencido.

Yo el Supremo traz uma discussão sobre a essência e o sentido da história, através do jogo entre documentos apócrifos e documentos verdadeiros e sua manipulação na construção do discurso histórico, seja o hegemônico, seja aquele que pretende substituí-lo em uma espécie de *contrahistoria*. O romance recupera a história desde as lutas pela independência até o governo do general Streessner, regime contemporâneo à narrativa em torno da figura do ditador José Gaspar Rodríguez de Francia, o Supremo. A trama mostra os mecanismos de poder das ditaduras na história do Paraguai desde a ditadura perpétua até a ditadura de Alfredo Stroessner.

Em *El fiscal* a reflexão sobre a história começa a ser registrada partindo da memória de um exilado. O romance embaralha várias versões de episódios de releitura da história paraguaia, ao mesmo tempo em que vai discutindo sobre o exílio e a opressão da ditadura. Os fragmentos visitados tratam da Guerra Grande, através do roteiro do filme sobre a morte de Solano López; das pinturas de Cândido López; das cartas de Richard Burton. Embora as menções à ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) sejam constantes, a grande ênfase é a experiência do exílio.

Nos três romances, história e mito se fundem para a construção da ficção, ela mesma um discurso que se pretende uma contra-história.

1.2. Memória do Paraguai: da ditadura ao exílio

Hijo de hombre começa com as lembranças do narrador sobre Macario, uma espécie de representação da memória coletiva oral do período da Guerra Grande. O ancião, “ese viejecito achicharrado, hijo de uno de los esclavos del dictador Francia, surgiera ante nosotros, cada vez, como una aparición del pasado. [...] “han pasado muchos años, pero de eso me acuerdo” (ROA BASTOS, 1971, p. 11).

O narrador continua contando suas memórias de infância: “En aquel tiempo el pueblo de Itapé no era todavía lo que es hoy. A más de tres siglos de su formación por mandato de un lejano virrey de Lima, continuaba siendo un villorrio perdido en el corazón de la tierra bermeja del Guairá.” (ROA BASTOS, 1971, p. 11e 12). O lugar

vai se transformando, especialmente pela ferrovia que logo passou por ali e trouxe muito barulho e movimento ao povoado. O que resta daquele tempo é só o rancho do Cristo no monte de Itapé, onde aconteciam as solenidades e celebrações da Sexta-feira santa. *“Los itapeños tenían su propia liturgia, una tradición nacida de ciertos hechos no muy antiguos pero que habían formado ya su leyenda.”* (ROA BASTOS, 1971, p.13).

O primeiro capítulo do romance trata do surgimento desta tradição o que *“ha valido a los itapeños el mote de fanáticos y de herejes.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 13). O Cristo estava sempre no cume do monte, cravado em uma cruz negra e na Sexta-feira Santa, na celebração, os itapenhos não representavam as estações da crucificação. Após o sermão das Sete Palavras, desciam do monte, descravavam o Cristo da Cruz, de maneira impaciente, cantavam, iam até o átrio da igreja, mas jamais entravam. Logo voltavam ao monte com o Cristo. *“Era un rito áspero, rebelde, primitivo, fermentado en un reniego de insurgencia colectiva.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 13). Ainda que tivessem a fama de fanáticos hereges, as pessoas daquele lugar iam ano após ano descavar o Cristo como uma vítima que deviam vingar e não como um Deus que quis morrer pelos homens, o que talvez fosse um mistério difícil de ser entendido por eles.

O era Dios y entonces no podía morir. O era hombre, pero entonces su sangre había caído inútilmente sobre sus cabezas sin redimirlos, puesto que las cosas sólo habían cambiado para empeorar. Quizás no era más que el origen del Cristo del cerrito, lo que había despertado en sus almas esa extraña creencia en un redentor harapiento, como ellos, y que como ellos era continuamente burlado, escarnecido y muerto, desde que el mundo era mundo. Una creencia que en si misma significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección. (ROA BASTOS, 1971, p. 14).

No fragmento percebem-se questionamentos de uma coletividade que sofre e que não vê saída para suas mazelas, nem crê na redenção pregada pela igreja. Há o registro de uma religião popular, um ritual que tem bases na religião cristã, mas que é uma criação do povo. O narrador termina a primeira parte do primeiro capítulo dizendo:

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las

repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando. (ROA BASTOS, 1971, p. 14).

As memórias de Miguel Vera contando sua infância, com certo pesar, revelam que ele não conta somente para reviver o passado, pois diz que seu testemunho não serve mais para nada. Neste fragmento estão presentes as marcas de um tempo cíclico, evidenciadas pelas repetidas mortes provocadas por Miguel Vera. Ele declara ainda que conta e escreve não com a intenção de reviver o passado, mas com o objetivo de purgar os males, consciente ou inconscientemente, cometidos no passado.

Neste ponto da narrativa, o narrador volta a falar de Macario e dá voz às memórias do ancião que é apresentado como quem melhor conhece a história. Embora houvessem muitos jovens no povoado que burlavam do idoso, havia aqueles que o acompanhavam para ouvir seus relatos. *“Era un maravilloso contador de cuentos. Sobre todo, un poco antes de que se pusiera tan chocho para morir. Era la memoria viviente del pueblo. [...] Él fluctuaba estancado en el pasado.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 14 e 15). Trata-se de um universo reproduzido pela oralidade, em via de extinguir-se, que Miguel Vera transporta para o papel com a intenção de perpetuar essas lembranças.

Le Goff (2010, p. 423) ao tratar do conceito de memória pontua que no estudo da memória histórica é necessário distinguir sociedades de memória essencialmente oral, de sociedades de memória essencialmente escrita. Ainda que sejam distintas, não são totalmente diversas: “O primeiro domínio no qual se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento [...] à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem.” (LE GOFF, 2010, p. 424). Em *Hijo de hombre* há uma sociedade de memória híbrida que tenta conciliar a memória oral dos excluídos e a memória escrita do poder hegemônico. O que não se pode esquecer, todavia, é que a atividade mnésica fora da escrita é uma constante também nas sociedades que dominam a escrita.

Quando discorre sobre a memória étnica nas sociedades sem escrita, Le Goff fala do homem-memória, narrador que tem a função de reconstruir a memória coletiva através da oralidade. Macário é um desses homens-memória na obra de Roa Bastos. Le Goff (2010, p. 426), ainda diz que para os homens-memória a memorização integral ou palavra por palavra não é sentida como necessária, pois a reconstrução da memória

nestas sociedades não se dá de maneira mecânica uma vez que o papel mais importante cabe à narrativa. Isso pode ser corroborado no fragmento a seguir, do romance: “*La contaba cambiándola un poco cada vez. Superponía los hechos, trocaba nombres, fechas, lugares, como quizás lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta, pues mi incertidumbre es mayor que la de aquel viejo chocho, que por lo menos era puro.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 20).

Maurice Halbwachs, em suas considerações sobre a memória individual e a memória coletiva, diz ser comum que imagens, influenciadas pelo meio em que se vive, mudem a impressão que se tinha de um fato antigo. Às vezes elas não reproduzem “exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias.” (HALBWACHS, 2011, p. 32).

Em *Hijo de hombre*, Macario se lembra da Ditadura Perpétua, momento da história que ocupa o núcleo de *Yo el Supremo*. Macario fala de suas memórias sobre o ditador de tal modo que chega a dar calafrios nos que o ouvem, tal eram os detalhes da crueldade do Supremo. Ele sempre falava em guarani. “*El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos. No la verdad tal vez de los hechos, pero si su encantamiento.*” (ROA BASTOS, 1971, p.15). O narrador refere-se à realidade linguística do Paraguai. Mesmo narrando em espanhol o que Macario contava em guarani, tem consciência do valor da língua indígena. O velho Macário é uma referência aos tempos do Dr. Francia, momento em que o guarani era a língua hegemônica no país. É interessante ressaltar o percurso linguístico do Paraguai, da ditadura perpétua até a Guerra do Chaco. O Supremo suprimiu e secularizou todas as ordens religiosas, o que afetou diretamente às possíveis elites culturais castelhanas. Naquele período, a língua representativa era a do povo comum, o guarani. O grupo social com capacidade e interesse pelo emprego da língua castelhana foi calado, cultural e politicamente. (GRANDA apud MELIÁ, 1992, p. 159). De acordo com Meliá (1992), ainda que houvesse tentativas de castelhanizar o país, mesmo depois da morte de Francia até a Guerra Grande, o Paraguai era um país em que o guarani era a única língua, como fato social nacional. Nem os mestiços eram bilíngues.

Sentindo-se unidos na Guerra Grande, o povo fez causa comum em torno da língua guarani. No pós-guerra é reeditada a política colonial contra a língua guarani, vista outra vez como um problema para o desenvolvimento moderno do Paraguai: o castelhano é a civilização contra a barbárie do guarani, conforme a ideologia da classe dominante da época que seguia o ideário comum na Argentina, a partir das ideias de Sarmiento. Essas ideias se afirmaram no Paraguai depois da guerra e tiveram como marco simbólico, o ano de 1887 com a vinda de Domingo Faustino Sarmiento, político, educador e autor de *Facundo* (1845). Sua influência foi notável, a partir de então, na área educacional do Paraguai. (Meliá, 1992, p. 170).

Com a Guerra do Chaco, bem como havia ocorrido com a Guerra Grande, o guarani voltou outra vez a ser prestigiado. Nessa guerra, por questões estratégicas e razões de segurança, o governo proibiu o uso do castelhano no campo de batalha. Por isso, historiadores e linguistas dizem que os conflitos bélicos, pelos quais o Paraguai passou, contribuíram decididamente para a sobrevivência da língua guarani.

A observação de que as histórias eram sempre contadas em guarani mostra que no Paraguai havia uma sociedade que nesse momento parecia estar em transição entre a oralidade e a escrita, e quem é detentor da memória coletiva detém uma memória essencialmente oral, em língua guarani.

Na memória de Macario, é marcante o fato de que o Supremo procurava ter o controle de toda a nação, queria ver e saber de tudo, inclusive os pensamentos dos que lhe eram contrários. Esta era uma atitude que eles não entendiam muito bem. O Supremo era imponente diante deles, vigiando o país de maneira implacável. Macario chega a dizer que o ditador dormia com um olho aberto e que ninguém podia enganá-lo, tal era sua rigidez e obsessão. (ROA BASTOS, 1971, p. 15)

Quando Macario falava do comportamento do Supremo, os ouvintes eram trasladados ao passado e tentando escapar ao controle do general, pareciam entrar em catarse, [...] *y entonces aun nosotros, después de un siglo, bajo las palabras del viejo, todavía nos echábamos hacia atrás para escapar de esos carbones encendidos que nos espiaban desde lo alto del caballo, entre el rumor de las armas y los herrajes.* (ROA BASTOS, 1971, p.16). De acordo com o romance, as memórias do período da ditadura perpétua trazem à coletividade um sentimento contraditório, pois na fala de Macario ele

declara que não entendiam muito bem o comportamento do governante, já que o ditador era paternalista e dava a impressão de que estava zelando pela nação. Mas as pessoas presenciavam também as atrocidades cometidas por esse que era considerado o pai da nação, e isso gerava certa falta de entendimento por parte do povo. Vivia-se um pesadelo, mas não podiam admitir-se odiando ao Grande Senhor. Havia a ideia de que eram protegidos pelo Supremo, ao mesmo tempo em que havia o medo provocado pela violência, ainda que fosse contra os inimigos, uma constante em regimes autoritários.

Macario também possuía objetos que cumpriam a função de ajudar a presentificar aqueles acontecimentos perdidos no tempo, mas vivos na memória pessoal e coletiva. Um dia levou os meninos ao seu rancho, trouxe um saquinho de pele de iguana e tirou de dentro dele alguns objetos que teriam pertencido ao Supremo. O narrador diz: *“Contemplamos absortos el hebillón. Un aerolito caído en un desierto. El zapato de charol, las medias blancas, la sombra magra y enlevitada surgía de él, alta con el tizón de un árbol que el rayo no había podido derrumbar.”* (ROA BASTOS, 1971, p.18). Estes objetos que teriam pertencido ao Supremo são transferidos depois para outro livro de Roa: *Yo el Supremo*. O Supremo é um espectro no imaginário coletivo, pois os meninos, ao ouvir Macario falar sobre o ditador, conseguem ver sua sombra ao ver os objetos que lhe pertenceram.

Outro fato histórico evocado no romance é a Guerra Grande ou Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), que aparece rememorada por Macario desde a campanha de Humaitá até o calvário de Cerro Corá, quando morre López e seus dois filhos, Juan Francisco López, 14 anos e José Félix, 11 anos (CHAVES, 2010, p. 235). Eles morreram heroicamente não se permitindo a rendição perante o exército inimigo:

La Guerra Grande cayó sobre el país y lo devastó de un confín al otro. Macario Francia ya era para entonces un hombre maduro. Contaba que hasta Humaitá y el Cuadrilátero había militado en las huestes del famoso y pintoresco alférez Ñanduá. Herido, cayó prisionero de los aliados en Lomas Valentinas, pero pudo huir y volvió a presentarse al Cuartel General del mariscal López. [...] Macario atravesó de punta a punta el horror de la hecatombe que duró cinco años, hasta la derrota de la última espectral guerrilla de López en Cerro Korá. (ROA BASTOS, 1971, p.18)

A Guerra Grande é um fato histórico que possui um halo mítico no imaginário da coletividade paraguaia. A passagem demonstra como o paraguaio sente orgulho por

ter lutado em defesa de seu país, pois tem como despojo a inestimável carga de lembranças. Há um sentimento de glória por haver participado da guerra. A metáfora bíblica é aplicada ao episódio de Cerro Corá, onde Macário é comparado a Lázaro, personagem bíblico que ressucitou. O marechal López aparece como a metáfora do Cristo, tanto nas referências históricas quanto em *El fiscal*.

Outra alusão à Guerra Grande ocorre quando se trata da relação morte e vida no imaginário nacional. Emerge no relato sobre María Regalada a filha do coveiro. Pai e filha viviam no cemitério e a passagem relata que eles cuidavam deste espaço como se cuida de uma chácara. Para María Regalada todos os mortos eram iguais e eram considerados seus vizinhos, só que viviam sob a terra. Não tinha medo da morte e nem dos mortos, mas tinha uma atitude de respeito, pois,

[...] la muerte no era así para ella más que la contracara quieta de la vida. El éxodo de la Guerra Grande llenó de “entierros” esta región de valles azules. Tres siglos atrás los jesuitas tenían en ellos sus estancias cuyas cabeceras llegaban hasta el cerro de Paraguarí, donde los Padres habían dejado la leyenda de la aparición de Santo Tomé, superponiéndola hábilmente, delicadamente, como lo hacían siempre, al mito Zumé de los indios, que también había aparecido por allí en tiempos en que el sol era todavía una deidad menor que la luna. [...]

El puesto de sepulturero en Sapukai es casi una dignidad.

Pero también desde la Guerra Grande, cuando menos una generación tras otra, los hombres de la familia Caceré, la más pobre de todas, la más humilde e iletrada, se han transmitido esta dignidad de un modo dinástico. Y nadie les ha discutido este derecho.

El cementerio es así mucho más antiguo que el pueblo, fundado por el año del Centenario, casi todavía bajo el brillo del cometa. No es quizás el único lugar del Paraguay donde más de un pueblo nuevo ha sido fundado junto a algún cementerio secular. (ROA BASTOS, 1971, p. 52, 53)

O fato de o país ser marcado por tantas mortes faz dos cemitérios lugares monumentais, lugares simbólicos. Jacques Le Goff (2010), ao tratar do desenvolvimento contemporâneo da memória, pontua que toda a evolução do mundo contemporâneo se dirige para as memórias coletivas. A história se esforça para criar uma história científica a partir da memória coletiva. “História que fermenta a partir do estudo dos ‘lugares’ da memória coletiva. [...] lugares monumentais como os cemitérios [...]” (LE GOFF, 2010, p. 467). Essa é a função do cemitério de Sapukai, custodiado pelos Caceré. Os monumentos tem sua história e vale a pena dizer que os cemitérios guardam várias memórias. Segundo Le Goff, lugares como os cemitérios não podem ser

esquecidos, pois aí podem estar os denominadores da memória coletiva. O cemitério constitui-se em um arquivo de memória da cultura paraguaia.

Vale ressaltar o valor dos monumentos em geral na construção da história ausente de um país, pois neles estão as manifestações do ciclo natural. O valor do monumento está relacionado com a manutenção da memória coletiva de um povo uma vez que esse recurso histórico toca pela emoção uma memória viva, não apenas trazendo as lembranças do passado, mas fazendo com que estas vibrem como se fosse o presente. É interessante notar que o passado invocado, convocado ou encantado “não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade.” (CHOAY, 2001, p. 18). Roa Bastos mostra essa especificidade do monumento nos três romances estudados neste trabalho.

Em *Hijo de hombre*, outro recurso de memória das sociedades essencialmente orais é o canto. Quando Macario fala do isolamento de Gaspar Mora pela lepra e da visita de despedida que lhe fizeram, faz alusão à música tocada por Gaspar em seu violão.

Luego para romper el maligno sortilegio, se sentó sobre el tronco y empezó a preludiar el Campamento Cerro León como una despedida. El himno anónimo de la Guerra Grande surgió al cabo, extrañamente enérgico y marcial, de las cuerdas llenas de nudos.

—Contra eso no había nada que hacer —dijo Macario.

Oirían la música como si en realidad brotara de la tierra salvaje y oscura donde fermentaban las inagotables transformaciones. A través de ella también les hablaría, sobre todo a Macario, la voz de innúmeros y anónimos martirizados. (ROA BASTOS, 1971, p. 26)

A música como lembrança e símbolo do passado heróico do país, significa que a música não permite que o passado seja apagado da memória. Há a recordação dos mártires da Guerra Grande. A guarânia “*Campamento Cerro León*”, uma espécie de hino anônimo da guerra, é mais uma das representações do conceito de memória.

Em outra passagem, Miguel Vera faz referência a Maria Rosa, a chipeira que vivia em Itapé, que conhecia a história do leproso Gaspar Mora, mas ninguém lhe dava confiança porque era lunática. Mas ela também usava o canto como maneira de expressar-se: “*No tenía más que sus frases incoherentes, que el guaraní arcaico hacía aún más incomprensibles, y ese alucinado estribillo del Himno de los Muertos de los*

guaraníes del Guairá. (ROA BASTOS, 1971, p. 19). Vale a pena lembrar que Roa Bastos usa um fragmento desse hino como epígrafe do romance. Uma vez mais a música atua como suporte e representação da memória cultural do país.

A tentativa de fixar na escrita a memória do sofrimento decorrente das rebeliões agrárias é uma constante em *Hijo de hombre*. O romance se refere ao levante agrário de 1912 como um ícone de todas as outras revoltas agrárias porque passou o país. No capítulo intitulado *Éxodo* são evidenciadas as lembranças do erval de Takurú-Pucú, considerado uma prisão.

O canto também é mencionado quando se faz a descrição do sofrimento e do exílio nos ervais de Takurú-Pucú. Era este um local de onde não se podia escapar. O máximo que escapava dali eram os versos que falavam das mazelas do “*mensú*”, que estava como se enterrado vivo nesses espaços que eram como catacumbas. “*El cantar bilingüe y anónimo hablaba de esos hombres que trabajaban bajo el látigo todos los días del año y descansaban no más que el Viernes Santo [...]*” (ROA BASTOS, 1971, p. 81).

No fragmento citado acima há a referência a um hino, ou canção do folclore paraguaio, anônima, tocada veementemente por um instrumento de cordas. No segundo fragmento há uma música cantada em guarani arcaico com frases incoerentes. No último fragmento há a referência a outra música bilíngue, também anônima. A mescla de línguas evidencia a identidade híbrida do povo paraguaio e a questão anônima representa o que povoa o imaginário coletivo. Há uma espécie de gradação nos três cantos: do guarani arcaico ao mundo bilíngue.

Também faz parte da memória coletiva a passagem do cometa Halley, que é um elemento mítico que no romance povoa o imaginário daquela comunidade e, ao mesmo tempo serve como marcador temporal. Está nas lembranças de infância de Miguel Vera, como se lê: “*Me acuerdo del monstruoso Halley, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo. Me acuerdo de eso, pero el relato de Macario me lo hacía remontar a un remoto pasado.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 20). A lembrança do cometa é algo apocalíptico, pois a ele atribui-se as desgraças de Sapukai, como a explosão da locomotiva na estação. A partir daí ninguém quis continuar trabalhando nas olarias

desse povoado. “*Nadie quedó allí, porque todos se habían plegado a la rebelión de los agrarios. [...] desde el momento mismo de su fundación, el año del cometa, parecía cargar sobre sí un destino aciago.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 41).

O capítulo *Estaciones* trata das memórias de infância e adolescência de Miguel Vera. Começa com suas lembranças sobre a viagem de Itapé a Assunção para estudar, pois em Itapé só havia até o terceiro ano primário, e ele sonhava em ser cadete. Isso fazia sua mãe sofrer, mas seu pai era favorável dizendo que o país era um grande quartel e os militares viviam melhor que todos. A mãe discordava dizendo que havia uma revolução a cada dois anos. Mas para o pai isso não era problema, porque morriam mais civis que militares. Miguel Vera sempre ouvia essa discussão entre os pais, mas, mesmo assim, se deslumbrava ao ver os cadetes uniformizados. Apesar disso, no dia da viagem, na estação, vestido e calçado diferente dos que ficavam no povoado se “*sentía un desertor. Sentía tristeza y vergüenza,[...]*” (ROA BASTOS, 1971, p. 62 e 63). Tristeza e vergonha o acompanharão durante toda a sua vida por sentir-se traindo seu povo.

Para Miguel Vera todas as estações eram iguais à estação de Itapé. Para ele uma e outra estação sempre pareciam a mesma, as mesmas pessoas, os mesmos rostos. As casas e campos davam voltas para trás, tudo era igual como se o tempo não passasse. A estação de Assunção sim, era diferente e por isso “*De aquel viaje, de aquel cruce en el alba sobre la revuelta salamanca, de todo lo que hasta allí había sucedido, nada recuerdo tan bien como la llegada a Asunción.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 78).

A chegada a Assunção rompe o ciclo, há o deslumbre com o novo, pois ele está diante de um cenário urbano diferente do que ele tinha visto até o momento. Ele descreve a estrutura da estação, fala da presença do jardim, do cheiro de jasmim. Ao sair da estação, viam-se casas altas, ruas pavimentadas, carruagens puxadas por cavalos.

Em *Hijo de hombre* o tema central é a realidade social e histórica do Paraguai. A memória coletiva da ditadura perpétua e da Guerra Grande são fatos marcantes no imaginário da comunidade, mas o foco do romance está nos acontecimentos das primeiras décadas do século XX em que o país é marcado por uma política instável, com repetidos golpes e revoluções, o envolvimento na Guerra do Chaco (1932-1935), as guerras civis e as consequências destas guerras, o sofrimento pelo qual passa a população civil e seus modos de resistência e insurgência diante destas realidades.

As lembranças desse tempo se evidenciam na modalidade escrita da língua, a memória imortalizada através da escrita. O capítulo intitulado *Destinados* traz parte do diário de Miguel Vera com o registro, a partir de 1º de janeiro de 1932, quando ele está recluso na prisão militar de Peña Hermosa, onde os dias passam monótonos e iguais. Ele anota “*estas cosas en su libreta.*” E ele se pergunta: “*¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces un aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro. Las releo en voz alta, como si conversara con alguien, como si alguien me contara cosas desconocidas por mí.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 170)

Escreve sobre sua tristeza por ter-se transformado em um delator, vive uma angústia por ter traído a seus patrícios. Ao final de seu diário com as memórias da guerra, quando Miguel Vera já está praticamente sozinho no destacamento onde ele é o chefe, quase em delírio, percebendo que está à beira da loucura ele diz que tudo se tornou irreal e registra: “*Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz. Cada vez me resulta más pesado, como si estuviera escribiendo con el esqueleto carbonizado de un árbol.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 201).

Os acontecimentos da Guerra do Chaco começam a aparecer nas anotações do diário a partir de 17 de junho quando os presos recebem a notícia da queda do forte paraguaio Pitiantuta nas mãos de um forte destacamento boliviano, em que a pequena guarnição composta por um cabo e cinco soldados fora aniquilada. Nos registros de 3 de agosto se lê que chegou o decreto de indulto e a ordem de traslado para todos eles. Fora decretada a mobilização geral, a guerra parecia inevitável, pois no dia 31 de julho havia acontecido a queda do forte de Boquerón. No final da tarde de 5 de agosto eles deixaram a prisão de Peña Hermosa em direção ao campo de batalha.

As memórias da Guerra do Chaco podem ser visualizadas em *Hijo de hombre* através do diário de Miguel Vera quando ele conta as mazelas do destacamento pelo qual é o responsável. Fala sobre a multidão de homens uniformizados que pululam no deserto como vermes gerados por fermentação. “*Son hombres sin embargo. Y no han nacido en esta tierra porosa, sin fronteras. Se comportan sobre ella como prisioneros arreados al destino.*”(ROA BASTOS, 1971, p. 183). Também escreve sobre os soldados improvisados, camponeses que nunca tinham visto um avião. (ROA BASTOS, 1971, p. 184). Registra ainda a falta de água nos campos de batalha. Para o tenente coronel Estigarribia esta seria uma guerra de comunicações. “*Triunfará el ejército que*

consiga dominar las comunicaciones del enemigo. Sobre todo, el que consiga llevar agua a sus líneas. Porque ésta va a ser la Guerra de la Sed...”(ROA BASTOS, 1971, p. 185,186).

Na primeira investida a companhia de Miguel Vera foi dizimada. “*Anochece. Desmoralización. Cansancio. Impotencia. Rabia.*” Há no acampamento sofrimento e muita decepção. “*Me arde en el Codo el rasguñón de bala ganado durante el repliegue. Pero más me arde la sed en la garganta, en el pecho. Llagas vivas por dentro. No ha llegado agua a las líneas. Esperándola, uno escupe polvo.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 188).

Para Miguel Vera, a Guerra do Chaco foi a guerra da sede. Muitos morrem de sede. Miguel Vera vê-se obrigado a matar Pesebre seu assistente. “*El mismo Pesebre me rogo que lo hiciera. Sufría espantosamente.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 202). Miguel Vera entra em desespero e delírio e diz não aguentar mais tanta agonia, “*¡qué difícil es morir! Debo ser casi eterno*” (ROA BASTOS, 1971, 202). De repente ouve o ruído de um caminhão que se aproxima, é o caminhão conduzido por Cristóbal Jara e que trazia algo. Mas a morte o continua tentando, ao que ele dispara todo o cinturão de balas, “*sin poder pararlo, sin poder destruir ese monstruo de mi propio delirio.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 203). Esta é também uma das razões do remorso de Miguel Vera.

No capítulo seguinte intitulado *Misión*, as memórias da guerra estão registradas sob a lupa de um narrador onisciente, que conta a peleja de Cristóbal Jara como motorista do caminhão pipa que levava água para os campos de batalha juntamente com Saluí. É o relato do percurso do caminhão pelo território do Chaco. O caminhão tinha uma missão especial, pois seria a salvação para a sede dos soldados.

E no último capítulo, os protagonistas são os ex-combatentes que retornaram da guerra com seus corpos e mentes mutiladas pelo sofrimento. Eles também são homens-memória, porque através deles é possível reconstituir o que foi esta guerra.

Esses dois acontecimentos formam o plano de fundo da narrativa de *Hijo de hombre*. Roa Bastos revisita esses fatos históricos na tentativa de ouvir e ler o que provavelmente não tenha sido escrito. O registro da Guerra do Chaco e das revoluções agrárias, elaborado pelos historiadores, motiva o autor a ler e ouvir o texto ausente que está na memória particular de cada pessoa da comunidade.

Em *Yo el Supremo*, a abordagem da questão da memória é diferente de como figura em *Hijo de hombre*. Esta é uma das marcas da mudança substancial que houve na produção literária de Roa Bastos, entre a escrita das duas obras. O próprio autor declara em entrevista à qual se refere Bouvet (2009): “*Yo busqué superar los estereotipos de la narrativa regional, pero equivoqué el camino hacia fuera y hacia adentro.*” (ROA apud BOUVET, 2009, p. 27). E se justifica por sua situação como escritor exilado, pela inexistência de uma tradição literária paraguaia na qual inserir-se, pela fragmentação da cultura paraguaia, pelo bilinguismo e a oralidade que geraram o “mandato ético” de denunciar esta situação e de dar voz ou ser de alguma maneira o intérprete de uma coletividade vitimada pela desventura de suas vicissitudes, de uma cultura ágrafa de uma literatura sem passado. “[...] *en Hijo de hombre y otros textos, el planteo estético había quedado condicionado por el mandato ético.*” (ROA apud BOUVET, 2009, p. 27).

Quando escreveu *Yo el Supremo*, mais tarde, já tinha abandonado o afã de fazer uma literatura militante. “*Lo que quería entonces era trabajar el texto desde adentro. Me había librado de esa conciencia que parecía estar dictándome los infortunios de la colectividad, y podía dejar que esos infortunios fueran irradiados por la vida misma del texto.*” (ROA apud BOUVET, 2009, p. 28).

Para Carlos Fuentes, no prólogo da edição de *Yo el Supremo*, 2008, neste romance, Roa Bastos apresenta a memória através do material historiográfico, que serve de base para imaginar a história e criar outra nação. Esta segunda nação imaginária e a cultura é a força real do povo, não a frágil nação do discurso oficial e do arquivo histórico. (FUENTES, 2008, p.15)

A memória é apresentada através de documentos que vão sendo ditados e editados, recopilados e corrigidos. Nessa atividade, vão sendo escritas as memórias individuais do Supremo em seu caderno privado; as memórias dos outros sobre o Supremo, ou seja, uma seleção de biografias, no caderno de *bitácora*; e a memória coletiva que se apresenta na emissão da circular perpétua. O compilador utiliza-se de biografias, decretos, documentos, imagens e metáforas para trazer à tona a memória coletiva do Paraguai.

O romance pode ser considerado subversivo na medida em que exige uma revisão do passado. A narrativa se constrói sobre um sistema de citações diretas e indiretas, numa rede intertextual complexa, que busca apreender a memória coletiva do Paraguai no período histórico registrado pelo romance.

Na história contada, o pasquim leva à busca de seu pretenso autor entre os opositores do regime que, estão presos na escuridão total, motivando assim a investigação em milhares de documentos da história do Paraguai. Para o secretário Patiño seria impossível que o autor do pasquim estivesse entre estes encarcerados, mas o Supremo o repreende dizendo: “*Tienen memoria*”, podem ter memorizado o texto. “*¿Sabes tú qué es la memoria?*” (ROA BASTOS, 2008, p.24). Com esta indagação o Supremo faz uma longa reflexão sobre o que seria a memória. Para responder à pergunta o Supremo diz que a memória é: “*Estómago del alma, dijo erróneamente alguien. Aunque en el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores. Sólo se inventan nuevos errores. Memoria de uno solo no sirve para nada.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 25). O texto não traz a identificação do autor da frase, mas diz que a definição é errônea, certamente porque esta frase já fora questionada por Santo Agostinho no Livro X de suas *Confissões*:

Portanto que sem dúvida a memória é uma espécie de estômago da alma, enquanto que a alegria e tristeza são uma espécie de manjar doce e amargo: quando são confiadas à memória, como que passadas para o estômago, podem lá ser guardadas, mas não podem ter sabor. É ridículo considerar estas coisas semelhantes àquelas, mas também não são dessemelhantes sob todos os aspectos. (SANTO AGOSTINHO, 2008, p. 60)

O Supremo ironiza utilizando a metáfora: “*Estómago del alma. ¡Vaya fineza! ¿Qué alma han de tener estos desalmados calumniadores? Estómagos cuadrúpedes de bestias cuatropedas.*” Ao comparar seus opositores a animais ruminantes, define suas memórias como “*Memoria de masca-masca. Memoria de ingiero-digiero. Repetitiva. Desfigurativa. Mancillativa. Profetizaron convertir a este país en la nueva Atenas. Areópago de las ciencias, las letras, las artes de este Continente...*” (ROA BASTOS, 2008, p.24).

O romance faz referência à memória como pedra, fazendo analogia com duas pedras que servem como fio condutor na construção narrativa. O seguinte episódio

apresenta a primeira pedra: Por causa de uma infestação de carrapatos, o Supremo ordena que se mate e enterre a única vaca de sua suposta irmã, Petrona Regalada. Segundo sua dona, a vaca continuava mugindo debaixo da terra. Foi feita uma autópsia e encontrada a pedra bezoar⁵ no estômago da vaca. A irmã do Supremo se apegava à pedra e diz que a pedra cura, adivinha e murmura vozes, que inclusive Patiño e o soldado que sacrificou a vaca, também diziam ouvir. O ditador diz que sua irmã está louca e pede que ela esqueça o tema e se desfaça da pedra. Com o pretexto de que o Supremo também tem uma pedra presa à sua cadeira, no gabinete de governo, Petrona não aceita desfazer-se da pedra ruminante.

O Supremo considera a atitude de sua irmã uma loucura, “*memoria al revés que olvida su camino al par que lo recorre. Quien que tenga en su cerebro algún tinte puede sostener tales manías.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 26). Como Patiño também está impressionado com os poderes da pedra, o ditador o adverte: “*Olvida, Patiño, la piedra-bezoar. Olvida tu chifladura de ese oído que podría comprender todos los idiomas en uno solo. ¡Insanias!*” (ROA BASTOS, 2008, p. 27).

As reflexões sobre a outra pedra, a que se refere Petrona, e a necessidade de sua captura aparecem na circular perpétua, em referência à assembleia inaugural da pátria, em julho de 1810. O Supremo narra a captura do aerolito que caiu no Chaco a cem léguas de Assunção. A imaginação, inventa uma mulher grávida e o papel decisivo do filho da mulher, no traslado do meteoro pelo rio Paraguai até Assunção, de maneira que a dimensão mítica da caça ao acaso⁶ supera o tempo empregado por Ulisses e por Pedro Malasartes em suas aventuras. O Supremo orgulha-se porque apesar de tantas dificuldades: “*Está ahí. Meteoro azar engrillado, amarrado a mi silla.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 147).

Para Nora Esperanza Bouvet, em sua leitura de *Yo el Supremo*, as duas pedras da memória: “*piedra-bezoar*” e “*piedra-azar*”, cuja simbologia permeia o romance, representam dois tipos de memória, a má e a boa memória. A má memória é representada pela “*piedra bezoar*” e a ideologia dos pasquinistas e a boa memória,

⁵ De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, **bezoar** significa: 1. pedra ou nódulo calcário que se forma no estômago de certos animais e que era usado como antídoto para diversos venenos; 2. Antiga preparação farmacêutica, considerada antídoto para envenenamento, preparada com essa pedra.

⁶ No romance há um trocadilho com a palavra “azar”, que é “raza”. “Azar” em espanhol pode ser traduzido ao português como “acaso”.

criativa, inteligente, exercitada através da imaginação e da linguagem é representada pela “*piedra-azar*”.

Esta simbologia que permeia toda a obra está baseada na instauração da pedra como monumento da memória, ao longo do tempo na cultura ocidental. Quando Le Goff (2010, p. 427) discorre sobre o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade, ele fala das formas de memória que são a comemoração, a celebração através de um monumento e pontua sobre o mármore como suporte a uma sobrecarga de memória. Os arquivos de pedra em *Yo el Supremo*, a “*pedra-bezoar*” e o “*meteoro-azar*”, estão associados às reflexões sobre a memória. Pedras, monumento como fio condutor da reflexão sobre a memória e como um recurso literário.

É curiosa a analogia das duas pedras: a ruminada, produzida no interior da vaca e a do acaso, o meteorito que cai do céu, do exterior. Poderiam representar as duas temporalidades: a cósmica, de fora, e a interna, a psicológica, gestada no interior dos seres humanos. A pedra bezoar representa a memória individual, a memória ruminante e a pedra do acaso, a memória coletiva.

Na reflexão sobre a simbologia das pedras, vale a pena recordar que o nome da irmã do Supremo está ligado semanticamente à pedra, já que Petrona deriva do latim *petra*. Seu nome completo é Petrona Regalada, ou seja, pedra dada de presente: uma associação entre pedra e memória. Seria Regalada pelo fato de ser uma “*presunta hermana*”? Adotiva, suposta, meio irmã? Segundo Bouvet (2009, p. 190), entre os muitos nomes próprios históricos de eventuais autores do pasquim, foram escolhidos pela motivação semântica e estão associados a pedra, como por exemplo “Peña”, pedra grande ou “Molas”, pedra de moinho.

Para Le Goff “a outra forma de memória é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita”. O historiador francês ainda salienta que “todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta.” (LE GOFF, 2010, p. 428). Além da pedra como monumento, paralelamente existem outros fios condutores na construção de *Yo el Supremo*, são os diversos monumentos escritos embaralhados: os documentos históricos, as circulares, o documento apócrifo, e muitos outros.

Yo el Supremo é apresentado como uma cópia baseada na combinação de citações, que vão sendo transformadas pelo compilador, contradizendo assim, as verdades consagradas pela história.

Así, imitando una vez más al Dictador, [...] el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector. (ROA BASTOS, 2008, p. 586)

A escrita que possui as funções de armazenamento de informações e a possibilidade de reexame e de correção. Para Pacheco (1986, p. XV), o intertexto é o principal agente de significação desse romance de Roa Bastos. A tônica é a revisão e a correção dos arquivos que armazenam a história do Paraguai, como o próprio Roa Bastos pontua que como compilador dos elementos que compõem esta história imaginária, *“yo he sido también un simple lector: Lector de documentos reales o fraguados, escuchador de la tradición colectiva, oidor de esa gran voz coral que vivifica los hechos acontecidos transformándolos sin cesar.”* (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2011, p. 46).

O Supremo sempre evoca os documentos, os materiais escritos para trazer à memória seus feitos considerados gloriosos. Usa os arquivos também para relembrar que ele era querido pelos políticos no início de sua jornada como governante. Na investigação para descobrir quem era o autor do pasquim pede a Patiño: *“Tráeme las que Molas me rinde pleitesía durante el Primer Consulado, luego durante la Primera Dictadura. Quiero releer el discurso que pronunció en la Asamblea del año 14 reclamando mi elección de Dictador.”* (ROA BASTOS, 2008, p.22). Vale-se do material escrito também para trazer à memória aqueles que nunca entenderam o seu trabalho sobre a independência: *“Tráeme también los panfletos de Manuel Pedro de Peña. ¡Sicofantes rencillosos! Se jactan de haber sido el verbo de la Independencia. ¡Ratas! Nunca la entendieron. Se creen dueños de sus palabras en los calabozos. No saben más que chillar.”* (ROA BASTOS, 2008, p.22).

Um dos monumentos escritos é o *Cuaderno Privado*, que eram cadernos grandes que foram usados pelo Supremo desde o começo de seu governo para o registro das contas da tesouraria. Mas, esses cadernos não traziam somente os dados financeiros do governo, em suas folhas: “[...] *inconexamente, incoherentemente, hechos, ideas, reflexiones, menudas y casi maniáticas observaciones sobre los más distintos temas y asuntos; los [...] positivos en la columna del Haber, los negativos en la columna del Debe.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 39).

O caderno privado possui um caráter autobiográfico e um tom íntimo, nele predominando a reflexão. É nesse caderno que o ditador se apresenta como uma pessoa só, deprimida, enclausurada em seu próprio país. Pode-se pensar em um recurso que explicita a memória individual.

Um incêndio pouco antes da morte do Supremo destruiu grande parte do livro de comércio, juntamente com outros papéis que ele trazia guardado a sete chaves em uma de suas arcas. No romance há sempre, em partes do *Cuaderno Privado*, uma nota da letra desconhecida, em itálico e a observação: *quemado, ilegible el resto del párrafo*. (ROA BASTOS, 2008, p. 66). Na saga de descobrir quem teria escrito o Pasquim, o Supremo e seu secretário fazem uma revisão geral nos arquivos, e Patiño, cansado, querendo desistir, diz que alguns documentos que não tinham sido encontrados não eram tão importantes, o Supremo o repreende:

Esos documentos, aun los más insignificantes a tu desjuicio, tienen su importancia. Son sagrados, puesto que ellos registran circunstanciadamente el nacimiento de la Patria, la formación de la República. Sus muchas vicisitudes. Sus victorias. Sus fracasos. Sus hijos beneméritos. Sus traidores. Su invencible voluntad de sobrevivir. (ROA BASTOS, 2008, p. 47)

Esta é uma das passagens na qual o Supremo demonstra o valor dos documentos para a constituição da memória de um povo. Os documentos fazem parte dos arquivos de memória. A narrativa é uma construção em leitura, escrita e correção do que se escreve, pois, “*es forzoso escribirlo todo para comunicarse, y de este modo llega un día en que la posteridad se halla en la posesión hasta de los más recónditos pensamientos de los hombres del pasado y puede estudiarlo mejor que teniéndolos a la vista.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 157) Este é o objetivo de Roa Bastos, escrever uma *contrahistoria*, pois, para ele o discurso da história não é confiável, já que é um discurso

incapaz de escrever o que passa pelo imaginário coletivo. A história ou a imprensa oficial não conseguiriam penetrar nos pensamentos de uma sociedade.

Outro monumento escrito é o “*Cuaderno de bitácora*”, caderno onde se faz anotações sobre os acontecimentos de uma viagem de barco, mas no romance é o registro das biografias sobre o Supremo, ou seja, onde estava o que se dizia sobre o ditador. Seriam os relatos dos estrangeiros, os irmãos Robertson, Rengger e Longchamp, os relatos dos historiadores, Julio César Chavez, José Antonio Vázquez e Bartolomé Mitre, as notas do compilador, ou seja, todos os arquivos que servem de base para a construção do Supremo.

A circular perpétua é o documento-monumento ditado pelo Supremo ao seu amanuense, Patiño. Como sugere sua denominação, a circular é construída sobre uma cíclica repetição de autojustificações e tem objetivo político. Desse modo, o Supremo a utiliza para a reconstrução da história passada, com suas projeções presente e futura. O ditador, diferente de como aparece no caderno privado, apresenta-se ativo, autossuficiente, valente, seguro em suas ações, dominador da realidade e da história. Neste documento, o Supremo nunca fala dele mesmo, pois o que lhe interessa é o histórico e o político. A circular está endereçada ao povo paraguaio.

Al principio no escribía; únicamente dictaba. Después olvidaba lo que había dictado. Ahora debo dictar/ escribir; anotar en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir? ¿No? ¿Sí? ¿Y entonces? No. Rotundamente no. [...] Se escribe cuando ya no se puede obrar. Escribir fementiras verdades. Renunciar al beneficio del olvido. Cavar el pozo que uno mismo es. Arrancar del fondo lo que a fuerza de tanto tiempo allí está sepultado. [...] De lo único que estoy seguro es que estos Apuntes no tienen destinatario. Nada de historias fingidas para diversión de lectores que se lanzan sobre ellas como mangas de acridios. Ni Confesiones [...] esto es un Balance de Cuentas. Tabla tendida sobre el borde del abismo. (ROA BASTOS, 2008, p. 75, 76)

Esta passagem, por exemplo, corrobora a importância da escrita na preservação da memória, pois é uma maneira de se “*renunciar al beneficio del olvido*”. Como a memória é imortalizada pela escrita.

Para o Supremo, a memória dos “memoriosos” é uma má memória, pois, é meramente armazenadora, que repete sem refletir e é demasiada porque exige esquecimento.

¿Olvidas la memoria, tú, memorioso patán? Puede que no dispongan de un cabo de lápiz, de un trozo de carbonilla. Pueden no tener luz ni aire. Tienen memoria. Memoria igual la tuya. Memoria de cucaracha de archivo, trescientos millones de años más vieja que el homo sapiens. Memoria del pez, de la rana, del loro limpiándose siempre el pico del mismo lado. Lo cual no quiere decir que sean inteligentes. Todo lo contrario. ¿Puede certificar de memorioso al gato escaldado que huye hasta del agua fría? No, sino que es un gato miedoso. La escaldadura ha entrado en la memoria. La memoria no recuerda el miedo. Se ha transformado en miedo ella misma. (ROA BASTOS, 2008, p. 23)

Para o Supremo, o esquecimento faz parte da estrutura da memória porque para lembrar alguma coisa, faz-se necessário esquecer-la. Segundo Paul Ricoeur (2012, p. 424), em princípio o esquecimento é considerado um dano à confiabilidade da memória. A própria memória luta contra o esquecimento, já que uma memória que nada esquecesse seria considerada monstruosa. Ricoeur problematiza esta perspectiva paradoxal dizendo que o esquecimento constitui-se uma das condições da memória. (RICOEUR, 2012, p. 435). Dessa forma, esquecimento não significa amnésia, pois se faz necessário poder esquecer-se dos detalhes sem relevância para concentrar-se no que é essencial.

Em *Yo el Supremo*, memória e esquecimento exigem equilíbrio, pois, muita memória, ou seja, em excesso, carrega o discurso de detalhes desnecessários, fazendo ignorar o verdadeiro sentido dos fatos. (ROA BASTOS, 2008, p.40). É necessário saber lembrar e saber esquecer, não é a quantidade do que se lembra ou do que se esquece que faz construir uma boa memória, mas a qualidade do que se lembra ou se esquece. Trata-se uma vez mais, da memória seletiva:

[...]Pero para poner buen semblante no hay más remedio que acordarse de todas las contrariedades. Disculpen, nobles señores. De seguro estarán fatigadas sus mercedes con tantas bufonerías. Olvídenlas, se lo ruego. Lo que es necesario recordar es el bien de nuestras patrias. Debemos reflexionar sobre lo que hemos convenido.[...] (ROA BASTOS, 2008, p. 315).

O objetivo do Supremo, que é de sempre lembrar somente o que lhe convém, ao tratar dos feitos revolucionários relativos à independência do seu país, e complementa:

[...]Soy sumamente optimista, pero no amnésico. Un mínimo de memoria es indispensable para subsistir. La anulación de esta facultad comporta la idiotez, y nosotros aquí, en el Paraguay, no bebemos el negro café de cardamomo de los olvidadizos bereberes, sino la infusión de yerbamate o el té de porotillo, que ayudan a conservar la memoria, y dentro de ella los buenos y malos recuerdos. (ROA BASTOS, 2008, p. 316).

O Supremo está imobilizado pela morte, e nesta condição encontra-se em constante rememoração. Suas lembranças vão desde as primeiras tentativas revolucionárias pela independência do Paraguai até o momento de sua morte. Nesta condição há o paradoxo de morto que vive para rememorar.

Em *El fiscal* encontram-se registradas formas da memória da Guerra Grande e do exílio no período da ditadura de Alfredo Stroessner. Félix Moral fala das memórias que seu avô Ezequiel Gaspar registra na carta que lhe enviou em seus primeiros anos de exílio. Para Ezequiel Gaspar, o exílio é o maior destrutor de almas. “*Y el exilio político, aun el de los que no hacen política, como usted, es el peor de todos – garrapateaba en su carta el viejo soldado-niño que guerreó en la Guerra Grande cuando apenas tenía 13 años.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 15).

O avô de Félix Moral se lembra, em sua confusa carta, confusa pela voracidade que os velhos têm do tempo, que ele sobreviveu a três guerras internacionais, a várias revoluções internas, a dezoito golpes militares e a quatorze ditaduras. E teme que o país não consiga resistir à última, referindo-se ao regime autoritário de Alfredo Stroessner. (ROA BASTOS, 1993, p. 16). Ezequiel faz alusão ao que o incomoda: essa vida sempre permeada por contextos de guerra, guerras internacionais, guerras internas entre irmãos, golpes de estado e a situação pela qual está passando o país e que levou seu neto e muitos outros à condição de exilado por mais uma ditadura.

Metaficcional, o romance se estrutura a partir da discussão da própria escritura, a memória do exílio:

Al comenzar los apuntes de esta historia, he dudado entre escribirlos desde el ángulo del narrador impersonal o desde el punto de vista del que utiliza el yo, siempre engañoso y convencional; el primero permite la visión precisa

neutra, aparentemente desinteresada; el segundo otorga al texto el beneficio de la divagación sinuosa, según los estados de ánimo y la inspiración o desgana del momento. Prevalció en mí, finalmente, la intención primera de “narrar” mis confidencias en un largo relato oral; o mejor, en una ininterrumpida carta “póstuma” a una sola destinataria: Jimena. Los que lleguen a leer estos papeles tendrán que hacer al sesgo como quien viola furtivamente, con el rabillo del ojo, el secreto de la correspondencia privada que alguien va leyendo a su lado. (ROA BASTOS, 1993, p. 30)

Desse modo, em seus registros, o protagonista-narrador faz reflexões sobre a memória e o esquecimento e ainda sobre a escrita, que é um recurso um tanto paradoxal, em sua visão no que tange à preservação da memória. Aprofundando a relação entre escrita e memória o narrador conta um episódio. Em uma ocasião em que estava em Paris para encontrar com seu amigo Clovis, enquanto esperava pela hora do encontro, Félix diz:

me puse a recorrer los bordes “ilustrados” del Sena. Me demoré visitando los puestos de bouquinistes a la pesca de ese libro buscado pero inesperado siempre, que a veces suele surgir del hacinamiento de libros viejos engrudados de polvo, de humedad, de olvido, como si la escritura hubiera sido inventada para olvidar la memoria y luego para olvidarse de sí misma bajo la apariencia de perennidad de los libros que los particulares escriben y que los pueblos no leen. (ROA BASTOS, 1993, p. 155)

Mais adiante, quando Félix viaja para o Paraguai com o objetivo de cometer o tiranicídio, ele escreve durante todo o tempo do percurso da viagem e quando alguém o interroga sobre sua ação, ele responde que quando não se pode fazer nada, escreve-se. Na chegada a Assunção há a explosão de uma bomba, que supostamente seria para o tirano do Paraguai, e percebe-se um forte esquema de segurança. Para que ele possa continuar escrevendo, Clovis lhe empresta sua “*estilográfica ‘que escribe por espejo en oscuro’*” (ROA BASTOS, 1993, p.277). A alusão a esta caneta que escreve de maneira oculta evidencia uma realidade dos contextos de repressão, em que, instaurados o medo e o horror, reinam o silêncio e o sigilo. E no silêncio e no sigilo há a possibilidade de se escrever no escuro. Durante as noites que passa no hotel em Assunção, Moral usa essa caneta para escrever a Jimena.

Me hace bien escribirte en lo oscuro. No veo sino el punto fosfórico de la pluma en el momento en que imprime el trazo que se seca y desvanece. Mi

amor por ti es como esta escritura espectral: se inscribe y muere para resucitar en tu lectura. Te siento a mi lado, aunque estés muy lejos. Te escribo como en una dulcísima coagulación del tiempo. Esta larga e ininterrumpida carta te llegará desde el pasado cuando el futuro no tenga ya ningún sentido para mí y estas líneas no sean más que la corta memoria de un presente que desaparece como el trazo de la pluma. (ROA BASTOS, 1993, p. 338)

Esta citação que faz a reflexão sobre o sentido de passado, presente e futuro traz à tona as preocupações de todo aquele que anseia perpetuar a memória. Para Félix esta escritura não passará de uma curta memória por se tratar, com certeza, de uma carta póstuma.

Papeles póstumos de alguien que todavía vive. Es exactamente el que le conviene. Registran impresiones y sucesos del momento que pasa (esos que podría llamarse la engañosa memoria del presente), algunos recuerdos y presentimientos no del todo nítidos: el desvaído olor de la memoria. No son en absoluto un texto literario; la literatura que pretende ser más honesta e imaginativa que la vida me parece abominable. Estos papeles póstumos no son sino el material en bruto de mi no siempre dichosa experiencia humana. Están trabajados con el carácter abrupto, deshilvanado, de vaga espontaneidad, que tienen las cartas escritas al apuro en un momento de gran tensión emotiva, o el hablar de alguien que intenta narrar un mal sueño del que ha olvidado lo principal salvo la angustia inexpressable. (ROA BASTOS, 1993, p. 27)

A obra está estruturada a partir da discussão da própria escrita. Três cartas explicitam tal processo. Nos escritos de Félix há a alusão à carta do avô Ezequiel, a seguir ele fala de sua própria carta e há ainda a carta final na qual Jimena conta à mãe de Félix a desventurada viagem de Félix a Assunção.

Outro instrumento da memória são os relatos sobre a Guerra Grande, tanto aqueles assentados nas cartas de Richard Burton, como aqueles que tratam das pinturas do argentino Cándido López, soldado na Guerra Grande. “Cándido López pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, [...]. El pintor se hizo cargo en su arte del martirologio colectivo [...]” (ROA BASTOS, 1993, p. 322). Esse instrumento de memória é um dos componentes dos monumentos, pois irão constituir os museus.

É interessante notar que no romance há várias alusões à memória monumento através de museus. Jimena, a companheira de Félix, é professora e pesquisadora da área de antropologia, trabalha com a cultura indígena, especificamente a dos mexicanos.

Preocupa-se com a condição de exilado de seu companheiro e segundo ele, ela não podia reconstruir seu passado. *“Pero entonces restauró para ambos en su casa-museo la Ventana del Poniente, esta especie de gran nicho abovedado que da hacia el ocaso. En ella vivimos gran parte del tiempo.”* (ROA BASTOS, 1993, p.20). Jimena instalou seu próprio museu de móveis, objeto e souvenirs da Espanha, do México e de outros países. *“Había hasta reliquias de las Misiones jesuíticas: un altar, un reclinatorio, tallas de santos y angelotes en el más puro estilo del barroco hispano-guaraní, comprados a unos embajadores del Paraguay”* (ROA BASTOS, 1993, p. 21). Com estes restos de outras épocas, Jimena mobília um certo porvir, *“acaso por aquello de que el recuerdo del pasado es todo el futuro que nos queda.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 22). Esta casa-museu se transformou em um lugar ideal de encontro para duas pessoas como Jimena e Félix, ambos de certa forma exilados: *“[...] Siento ahora mismo latir en esas maderas y piedras rugosas el pulso de tantas cosas inolvidables. No somos más que el recuerdo de necesidades perdidas; de momentos irre recuperables, de lo que fuimos y ya no somos.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 25).

Félix pensa que Jimena colocou nesse museu *“un designio de nostalgia anticipada: el de los que se complacen en amontonar recuerdos de una vida en común sin pensar en la vulnerabilidad del futuro que no garantiza las uniones más firmes ni la invulnerabilidad de la memoria.”* (ROA BASTOS, 1993, p.55). Ele pensa em seu país sitiado e massacrado e ela se lembra do sacrifício do povo espanhol na Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Na preparação de suas aulas, Jimena *“Busca en los códigos esa cuarta dimensión del pasado precolombino, el sentido del sacrificio y de la muerte en los pueblos vencidos.”*(ROA BASTOS, 1993, p.51). O documento surge como instrumento da memória das civilizações.

Como em *Yo el Supremo*, Roa volta a fazer alusão à pedra como arquivo de memória.

Tiempo era para ellos el rito del sacrificio pero también de la piedra sacrificial; los movimientos ceremoniales de matemática exactitud coreográfica, los ritmos, las voces, los cánticos guturales, pero también el espacio de las ceremonias; la sangre corriendo sobre la piedra, pero también la duración del fuego, las figuras de las volutas de humo a la luz de luna. (ROA BASTOS, 1993, p.51).

Jimena relata sobre a viagem que fez ao Paraguai e da conversa que teve com as mulheres idosas daquele país, referindo-se às coordenadas de uma anciã do Alto Paraná que possuía um “*saber lento y memorioso*” (ROA BASTOS, 1993, p.72) e que afirmava que das mulheres dependia a vida do Paraguai. “– *La memoria, **che ama**, tiene su peso. **Amome** es más pesada que la piedra – contaba Jimena que la anciana le había dicho con la voz temblona–. Entonces hay que pegar el oído a esa piedra que cada uno lleva adentro y saber su secreto.*” (ROA BASTOS, 1993, p.72).

A idosa seria uma espécie de equivalente a Macario Francia, personagem de *Hijo de hombre*. Essa mulher acredita que as pessoas devem ter seus ouvidos atentos a estes relatos sobre a história do país: “*Lo que la gente ha olvidado es la memoria del daño. Y de qué le sirve al cristiano pensar en la vida eterna, como quieren los **Paí**, si no sabe ni siquiera recordar lo que acaba de pasar...*” (ROA BASTOS, 1993, p.73). Trata-se de uma preocupação com a preservação da memória por parte da mulher camponesa do Paraguai, uma vez que a cultura guarani é basicamente, passada aos descendentes através delas.

E tanto em *El fiscal*, como já havia ocorrido em *Hijo de hombre*, o idoso é agente de preservação da memória. Mas é interessante notar a passagem da oralidade para a escrita na transmissão da memória por parte do ancião. Em *Hijo de hombre*, Macario Francia faz uso da oralidade, em *El fiscal*, embora a oralidade esteja presente, como no caso da anciã do Alto Paraná, o velho Ezequiel Gaspar já se utiliza da escrita para o cumprimento de seu papel de homem-memória. A figura da idosa como transmissora da memória, corrobora um dado da cultura paraguaia, a mulher preserva a língua guarani e também a oralidade.

Quando Jimena conheceu o Paraguai e aprendeu o guarani ficou deslumbrada com a pele escura dos camponeses que não falavam espanhol. Para ela era impressionante esse mistério racial, não pessoal “*de esas mujeres descalzas más fuertes que la fatalidad, silenciosas, como envueltas en una emanación protectora de algo mudo*” (ROA BASTOS, 1993, p. 69). A narrativa continua falando dessas mulheres memória que fascinaram a Jimena.

La anciana campesina inició a Jimena en la historia oral del país. Le contaba los casos y las cosas de antes y de siempre, cuentos, leyendas, como si se tratara de pequeños milagros cotidianos que se estaban produciendo en ese mismo momento. La anciana desdentada, casi centenaria, no tenía más que la piel y los huesos bajo sus guñapos, no sabía leer, no sabía escribir, no demostraba sufrir y acaso hasta se había olvidado de morir. Pero sabía de esas cosas del otro lado de la vida. Sentía miedo, pero su miedo callado y lento era como un elemento de la naturaleza que le venía del exterior, como el viento, el calor, el frío o como el humo espeso de su cigarro.

Esas mujeres habían perdido sus lazos familiares, sus chozas, sus nombres, la conciencia de sus necesidades. Habían olvidado sus vínculos con las cosas y con las fases sensibles de la naturaleza. El monte no tenía límites. Los hombres y sus campamentos de exterminio aparecían y desaparecían. Bajo el sol de fuego que incineraba sus sombras habían regresado al primitivo misterio de la oscuridad, del anonimato, del olvido. No parecían necesitar otra cosa que un alma. (ROA BASTOS, 1993, p. 71 e 72)

Essas mulheres camponesas são elementos responsáveis pela identidade paraguaia, pois é a voz coletiva do povo, como a própria Jimena comprova em seus estudos sobre as culturas indígenas. Os homens e mulheres-memória falam dessas histórias que só podem ser contadas em voz alta “*Y mejor aún si lo son por la voz colectiva.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 91). E continua dizendo que “*Desaparecen las razas y las culturas, las selvas se convierten en desiertos, pero los mitos esenciales sobreviven para crear seguramente nuevas razas y culturas a su imagen y semejanza*”. (ROA BASTOS, 1993, p.91). Mitos que sobrevivem através da voz desses condutores de memórias.

Em *El fiscal* também emerge a memória topográfica através de Jimena.

Su ardiente sensualidad, en la que su inteligencia se ha encarnado, ha concentrado todos sus deseos en el más poderoso de todos: la descendencia de su carne y de su sangre, la prolongación, a través de esos retoños, de las antiguas raíces familiares (jamás habla de estirpe, linaje o genealogías) que le vienen de Castilla por su madre y de Aragón por su padre. Suele viajar a Veguillas, en los altos de Teruel, el pequeño y rústico poblado natal de su padre, en la Cruz de los Tres Reinos, y a Valladolid, cuna de su madre.

Estos lugares son para Jimena lo que para mí, a otra escala y del otro lado del mar, representan Asunción y Manorá, estaciones para otra clase de peregrinación: la procesión personal de una fe laica, no el imposible retorno a las fuentes. Los mismos acentos, los mismos sonidos, los mismos paralelismos míticos de origen, de término y de pérdida. Nuestra unión reposa sobre esas afinidades. (ROA BASTOS, 1993, p. 68 e 69)

Esse fragmento é exemplo do conceito de memória topográfica, que é “antes de mais nada uma memória imagética: na arte da memória conectam-se ideias que devem

ser lembradas a imagens, e, por sua vez, essas imagens a locais bem conhecidos.” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 56).

Félix Morál, como Miguel Vera em *Hijo de hombre*, lembra-se de sua infância através dessas memórias topográficas, memória conectada não somente a imagens, mas que também despertam outros sentidos como se lê: “*En esos trenes del Ferrocarril del Sur, venía yo a Asunción desde mi aldea de Iturbe del Manorá para continuar la escuela y el colegio. De aquellos viajes sólo recuerdo al aroma apetitoso de los chipás de Pirayú.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 358).

Neste ponto faz-se necessário trazer à tona a discussão de memória e esquecimento em *El fiscal*. “A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 53). E Paul Ricoeur, ao tratar dos usos e abusos do esquecimento e da recordação, diz que nas reflexões sobre o esquecimento, este é em grande parte considerado o anverso da memória, lembrar-se é não esquecer, mas por outro lado,

as manifestações individuais do esquecimento estão inextricavelmente misturadas em suas formas coletivas, a ponto de as experiências mais perturbadoras do esquecimento, como a obsessão, somente desenvolverem seus efeitos mais maléficos nas escala das memórias coletivas. (RICOEUR, 2012, p. 451).

Ricoeur continua em suas reflexões sobre o esquecimento e a memória manipulada dizendo que toda a fragilidade da identidade se revela como oportunidade de manipulação, especialmente por via ideológica. Pela função mediadora da narrativa, os abusos de memória são também abusos do esquecimento. Como não é possível se lembrar de tudo, conseqüentemente não é possível narrar tudo, isso por causa da dimensão seletiva da narrativa. A narração pode suprimir ou deslocar as ênfases, refigurar de maneira diversa os protagonistas bem como seus contornos. Mas o perigo está no manejo da história oficial, porque esses recursos são armadilhas, quando o poder constituído impõe uma narrativa canônica através de coação. A maneira como age o poder hegemônico pode levar ao esquecimento uma vez que os atores sociais foram desapossados de seu poder originário de narrar a si mesmos. Esse procedimento só é possível com cumplicidade secreta, que transforma o esquecimento em um

comportamento dissimulado, “como se vê no esquecimento de fuga, expressão da má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cega o cidadão, em suma por um querer-não-saber.” (RICOEUR, 2012, p. 455).

Ezequiel Gaspar, avô de Félix “*llevó una vida cumplida y murió como un patriarca en exilio, cuya memoria a toda honra se arroja al basural del olvido.* (ROA BASTOS, 1993, p.17). Como aconteceu com Ezequiel, muitos outros nomes e fatos históricos significativos foram esquecidos tanto na história do Paraguai, quanto dos demais países latino-americanos. Sobre o tema do esquecimento nos contextos de repressão e autoritarismo, Pollak questiona:

Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar? (POLLAK, 1989, p.6)

Em *El fiscal*, bem como nos outros romances que compõem a trilogia em estudo, há muitas referências a essa atitude de silêncio por parte dos torturados. Esse silêncio é uma das estratégias do esquecer.

Con los demás componentes del equipo paraguayo fui capturado y llevado a las siniestras mazmorras de la Secreta. La operación de “limpieza antisubversiva” terminó como de costumbre en el más silencio nacional e internacional. [...] Recuerdo que tras una de las últimas sesiones de picanas eléctricas y repetidos baños de inmersión en la pileta pestilencial de la cámara de torturas, creí morir. (ROA BASTOS, 1993, p.49)

Neste fragmento é trazido à tona o silêncio que é uma constante nos momentos em que um país passa por regimes de repressão. Félix relata a tortura porque passou antes de ser exilado e ressalta o silêncio característico por parte das autoridades.

Tratando do tema, Le Goff afirma que psicanalistas e psicólogos insistiram que as manipulações conscientes ou inconscientes, o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura influenciam a memória individual. Assim também a memória

coletiva coloca-se de maneira importante na luta das forças sociais pelo poder. Uma das maiores preocupações dos que dominam as sociedades históricas está em se tornar donos da memória e do esquecimento. “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (LE GOFF, 2010, p. 422).

Sobre a tortura em ambientes de repressão, o romance apresenta vários registros, em especial no relato constante na carta endereçada a Jimena, ao tratar de sua viagem de retorno a Assunção. Félix relata que para distrair-se do efeito hipnótico do voo: *“inconscientemente me he sumergido en un recuerdo penoso: el de los interrogatorios y torturas a que fuimos sometidos un compañero de prisión y yo tras un fallido atentado contra el tirano, hace veinte años.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 253). E continua falando sobre os instrumentos utilizados pela polícia, como aparelhos de rádios para ensurdecer os alaridos, e a banheira coberta de sangue ressecado. Recordam-se ainda dos métodos persuasivos dos torturadores, bastante rudimentares, porém muito eficazes para o objetivo a que se propunham. Através desses instrumentos e métodos *“se habían cobrado miles de vidas y habían quebrado otras tantas existencias convertidas para siempre en despojos subhumanos.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 253). Embora Félix fale da tortura na prisão, para ele, ela é apenas a continuação de tormentos morais e psíquicos que começaram muito antes da prisão. Nesta passagem o narrador fala dos instrumentos atuais de tortura, os quais incluem a “picana” elétrica, confessa:

Nunca te he hablado de esto. El recuerdo del suplicio se había escondido para mí mismo en la sombra de un involuntario olvido más fuerte a veces que la memoria voluntaria: “te olvidas de acordarte para huir de tus fantasmas” me reprochabas mis súbitas y prolongadas amnesias. Así era, sin duda. Desde entonces ese “esqueleto negro” sin yo saberlo, sin que me preocupara en absoluto de él, me acompaña incrustado en el mío. Sólo se hace sentir en ocasiones de extrema tensión. Duerme en los nervios de uno el resto del tiempo, seguro de su presencia y energía latente, como una larva siniestra que anida en la médula. (ROA BASTOS, 1993, p. 255)

O esquecimento é para Félix Moral uma possibilidade de libertação, uma tentativa de fuga, mas é tão somente uma tentativa, porque ele não consegue, pois a lembrança parece estar adormecida, mas paradoxalmente, está intrínseca ao seu ser.

No, no fui enterrado entonces. Pero desde entonces sobrevivo en un tiempo que recuerdo espectralmente como el paso a través de un mundo que no contiene ningún odio, ninguna esperanza, ningún deseo... igual a este [...]. Y no es aquella situación extrema que sufrí en la cámara de tortura la que mejor recuerdo: una visión engeguecedora, repleta de dolor físico y miseria moral. (ROA BASTOS, 1993, p. 260, 261)

O sentimento de Félix Moral parece ser um esquecimento imposto pelo sistema, pois, depois de passar por prisão, tortura e desterro, em sua memória não há ódio, mas também não há esperança, sensação que não é útil aos indivíduos ou à coletividade de um país. Ricouer ao argumentar sobre a anistia diz que para uma forma de esquecimento ser evocada com legitimidade, “não será um dever calar o mal, mas dizê-lo num modo apaziguado, sem cólera. Essa dicção tampouco será a de um mandamento, de uma ordem, mas a de um desejo no modo optativo.” (RICOEUR, 2012, p.462)

Os romances de Roa Bastos aqui analisados aportam uma memória sobre as sequelas deixadas pelo monoteísmo do poder.

Em *Hijo de hombre*, como já foi mencionado, depara-se com uma memória híbrida, com ênfase na tradição oral. A voz é dada ao ex-cêntrico, termo cunhado por Linda Hutcheon (1991, p. 94). E sobre a importância que é dada às memórias do ex-cêntrico, como destaca Pollak:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. (POLLAK, 1989, p. 4)

Essa memória subterrânea está nos porões que seriam representados pelo ser humano que vive à margem da sociedade, sem que lhe concedam direito à expressão, sem voz. Ela deve aflorar, deixar seus porões: esta é uma das funções da literatura.

Em *Yo el Supremo* tem-se a memória dos efeitos das lutas pela independência, as memórias sobre o governo do Supremo e também da Guerra Grande. Bouvet (2009) pontua que o romance apresenta-se num texto subversivo que exige uma revisão do

passado que explique sua presença e consequentemente “*una teoría de la memoria que permita mover las piedras enquistadas en las fuentes históricas y en la tradición oral, lugares comunes repetidos a través del tempo, [...] memoria previa a la escritura.*” (BOUVET, 2009, p. 183)

Em *El fiscal* a memória é evocada no contexto da situação do exilado que no desejo de através da memória coletiva, trata de fazer uma releitura da história.

La memoria de un individuo o de un pueblo, en trance de muerte [...], recobra de golpe los recuerdos del pasado y del porvenir, aun de los más remotos y desconocidos acontecimientos, por ínfimos que sean: un personaje, una palabra, un sueño, la cara de la maldad, que es lo único que queda cuando todo lo demás se ha perdido.” (ROA BASTOS, 1993, p.317)

Os instrumentos utilizados para esse rememorar são as cartas, base da escritura, e as pinturas de Cándido López, que rememora a Guerra da Tríplice Aliança. O romance tem em sua construção diversos suportes que pertencem a diversas disciplinas, é por assim dizer, uma obra transdisciplinar, ou interartística. “*En estos despojos viviente, quemados por la destilación del mal, suele habitar la presciencia de lo justo. Cándido López pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, pero su propio cuerpo era el comentario más terrible de ella*”. (ROA BASTOS, 1993, p.322)

O que se vê na obra de Roa Bastos é a memória como veículo de vínculo com o passado e assim tornando-se objeto de história. Para Ricoeur (2012, p. 40), não há nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu antes que alguém declarasse se lembrar dela.

A história pode ampliar, completar, corrigir, e até mesmo refutar o testemunho da memória sobre o passado, mas não pode aboli-lo. Por quê? Porque, segundo nos pareceu, a memória continua a ser o último guardião da última dialética constitutiva da preteridade do passado, a saber, a relação entre o “não mais” que marca seu caráter acabado, abolido, ultrapassado, e o “tendo sido” que designa seu caráter originário e, nesse sentido indestrutível. (RICOEUR, 2012, p. 505).

Roa Bastos parece estabelecer uma ordem na apresentação da memória em sua trilogia. Em *Hijo de hombre*, apresenta a memória através de recursos usados, predominantemente pelas sociedades de cultura oral: os relatos de Macario (homem-

memória), o canto, o cemitério (lugar monumental), a comemoração do Cristo de madeira (lugar simbólico), as peregrinações e o diário de Miguel.

Em *Yo el Supremo*, a memória é apresentada através dos lugares funcionais, como os manuais, as biografias, documentos, biblioteca. E segundo a nota final do compilador por muitas gravações que por sua vez são recursos para perpetuar a memória oral na construção de monumentos de memória.

Em *El fiscal*, os recursos são as cartas, as obras de arte, como pintura e cinema, a biblioteca, o museu, a estátua, o lugar simbólico do Cristo de Cerro Corá. A memória é construída por um monumento intersemiótico em movimento. Mas vale lembrar a presença de um mito que permeia a história e a memória do Paraguai: o evento do teatro de Cerro Corá ao final da Guerra Grande, no qual o imaginário coletivo tem Solano López como um Cristo que morreu e que voltará para libertar o povo paraguaio. Para este povo o Cristo voltará na pessoa de um governo que o represente ou que dê continuidade à obra de López. Vale ressaltar que a cruz é o monumento que faz mover o ciclo dessa história.

Este mito emerge também em *Hijo de hombre*, trazendo a ideia de resgate ou a salvação do homem pelo próprio homem. É interessante notar que a crucificação em Cerro Corá tem o seu reverso na história de *El fiscal*, que é a estátua de bronze do Recontrutor, do ditador Alfredo Stroessner, que foi desmontada e atirada *cerro* abaixo, em uma grande explosão de júbilo coletivo. (ROA BASTOS, 1993, p. 399)

Esta alegoria faz lembrar o que diz Benjamin (1994), que o Messias não virá somente como salvador, mas virá para vencer o Anticristo. “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Solano López é a figura do Cristo e Stroessner a figura do Anticristo que no final do romance foi derrotado pelo sentimento da coletividade.

Como se vê, no conjunto da obra de Roa é possível atestar o caráter híbrido da cultura paraguaia. Segundo Le Goff (2010, p. 445), por muito tempo no domínio literário, a oralidade continua ao lado da escrita. Em sua obra, Roa Bastos elucida os lugares da história, onde se encontram os criadores e os denominadores da memória coletiva: o Estado, os meios sociais e políticos, a experiência histórica de várias

gerações do povo paraguaio, todos responsáveis pela constituição dos arquivos da memória.

A memória é tema recorrente nas narrativas de extração histórica (TROUCHE, 2006). Este tema tem papel de destaque na sociedade em termos de representação coletiva. A memória, bem como a história, pode ser compreendida como reconstrução do passado e como conservação das experiências humanas. Lembrar o passado é uma necessidade do ser humano, pois: “Os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados.” (LE GOFF, 2010, p. 218). Sobre o tema Jacques Le Goff ainda pontua: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.” (LE GOFF, 2010, p. 218).

Os romances aqui analisados evidenciam como a história hegemônica pode ser reinterpretada e reescrita pela ficção, desvelando, assim, fatos mascarados. A obra de Roa conduz à reflexão sobre a história e sua construção como representação. Em sua contra história, o autor permite ao leitor a visualização da história não oficial, apresentando um passado coletivo. Apesar das tarefas desempenhadas pela história, perpetuada pelas elites dominantes ou pelo poder constituído, a memória é a responsável pela preservação e perpetuação dos acontecimentos de uma comunidade. Isso ocorre através de documentos, imagens, monumentos, formas e símbolos que em consonância com as experiências do povo irão compor um arquivo.

CAPÍTULO 2

O INTELLECTUAL E O PODER

Yo creo que en Paraguay no se trata de mandar solamente, sino mandar al infierno las cosas terribles que tenemos, y recuperar las virtudes de nuestra identidad profunda.

(ROA BASTOS)

Sí, cuando nada se puede hacer se escribe
(ROA BASTOS, 1993)

2.1. O intelectual e o poder na América Latina

Aristóteles (1955, §9, p.14) considera o homem um ser político por natureza, sendo que o exercício político se dá pela palavra, dom facultado somente ao homem. A palavra é o instrumento de mediação, diálogo e convencimento pela persuasão. A maneira que seria natural do ser humano agir face à sociedade contrapõe-se ao uso da repressão e da tirania.

Claramente se compreende a razão de ser o homem um animal sociável em grau mais elevado que as abelhas e todos os outros animais que vivem reunidos. A natureza, dizemos, nada faz em vão. O homem só, entre todos os animais, tem o dom das palavras. A palavra, porém, tem por fim fazer compreender o que é útil ou prejudicial, e, em consequência, o que é justo ou injusto. O que distingue o homem de um modo específico é que ele sabe discernir o bem do mal, o justo do injusto, e assim todos os sentimentos da mesma ordem cuja comunicação constitui precisamente a família do Estado. (ARISTÓTELES, 1955, § 10, p. 15)

A união entre a palavra e o poder político seria perfeita, ou se não perfeita, poderia gerar situações decentes de vida entre seres humanos, mas o que geralmente se vê é uma distância entre o homem do poder e o homem da palavra, ou o homem do poder manipulando a palavra. Ou seja, temos o ‘político’ no sentido de governo de Estado de um lado e o intelectual de outro, e essa separação parece ser condição inerente ao ser humano, porque não é de hoje a disparidade entre o intelectual e o poder.

Existem muitas tentativas de se definir o momento fundador para o termo e também qual o conceito de intelectual. Para Oliveira (2004), o intelectual moderno se constrói no momento em que Weber diagnostica o desencantamento do mundo, momento que surge esse sujeito desligado da dominação e do poder, sobretudo da Igreja e do Estado. Esse é um momento de transição em que o espaço é desprivatizado, ou seja, o espaço passa a ser público e eficaz para a operação da sociedade. “O intelectual é, portanto, este agente que, neste momento, se descola dos antigos aparelhos e das antigas formas de dominação, e surge autônomo.” (OLIVEIRA, 2004, p. 55).

Na história, no entanto, muitos intelectuais estiveram a serviço do poder. O exemplo “mais emblemático deles, talvez o fundador do intelectual moderno Maquiavel, conhecido por sua obra clássica, *O Príncipe*. Esta parece ser uma obra

destinada a dar conselhos aos príncipes” (OLIVEIRA, 2004, p. 55). Embora negue o espaço público e sua independência, o conselho de Maquiavel é para a República e com isso ele acaba reafirmando o espaço público. O nascimento do intelectual moderno “coincide com a abertura do Novo Mundo, marcando precisamente o nascimento desta relação entre intelectual, conhecimento e espaço público. O intelectual passará a ser um produtor de conhecimento independente.” (OLIVEIRA, 2004, p. 56). Desse modo, a figura de Maquiavel parece inaugurar essa ideia do perfil público do intelectual. Para muitos estudiosos, no entanto, o intelectual moderno nasce com a atuação de Émile Zola no caso Dreyfus. Em 1898, Zola indignado sai em defesa de Dreyfus com o manifesto “*J’accuse*”, “Eu acuso”, no qual defende Dreyfus e denuncia quem o acusava injustamente. A carta, ou manifesto, foi publicada em Paris no jornal *L’Aurore* em 14 de janeiro de 1898, abrindo caminho para uma série de outros manifestos, assinados por escritores e intelectuais exigindo revisão do processo contra Dreyfus, que foi finalmente inocentado da acusação injusta que lhe moviam.

Para Augusto Santos Silva (2004), em sua reflexão sobre a formação do intelectual moderno:

Só se justifica dizermos que o intelectual moderno nasce com a intervenção de Émile Zola no caso Dreyfus se usarmos a expressão no seu sentido próprio. O intelectual é diferente do “filósofo” do século XVIII e do “homem de letras” do século XIX. Ele é a figura que brota de um campo cultural que acabava de estabelecer-se como campo social autônomo, e como tal se projecta na política. O “*J’accuse*” constitui o momento fundador desse movimento, pelo qual o criador intervém civicamente, aplicando ao espaço público os valores do campo cultural. (SILVA, 2004, p. 39)

Em seu artigo, Silva (2004) discorre sobre a condição do intelectual que como Zola se estabeleceu no fim do século XIX. Tal condição é alicerçada em três pilares: a diferença, a independência e a crítica. A diferença que o campo cultural pretende fazer com os campos do poder, o sistema literário e artístico reivindica para si “os valores universais ou universalizantes da liberdade e do desprendimento”. (SILVA, 2004, p. 41). A partir desse sistema e de sua própria história é que o intelectual intervém no espaço público, como voz diferente em nome das causas e dos valores, que a seu ver extrapolam os limites da esfera política. A independência diz respeito ao

distanciamento que dá ao intelectual autoridade própria para alcançar o objetivo de “politizar o não-político”, desocultando e trazendo “para a agenda pública questões que ela não está conhecendo como relevantes [...] e de despolitizar o político”, redefinindo “em termos habitualmente éticos problemas que o discurso político tende a desqualificar.” (SILVA, 2004, p. 42). Como terceiro pilar, está a crítica, “em nome da razão científica, da razão ética ou da emoção, das evidências aparentes, das crenças estabelecidas, da opinião corrente.” (SILVA, 2004, p. 42). Tal crítica manifesta a capacidade do intelectual em apontar os eventuais desvios daqueles que exercem o poder.

O poder dos intelectuais desde Zola e durante o século XIX estava baseado nesses três pilares. Nessa configuração de intelectual moderno pode-se considerar a Zola como o primeiro deles e Jean Paul Sartre como um dos últimos. Sartre (1994) em seu texto *Em defesa dos intelectuais*, discutindo o papel do intelectual, chega à conclusão de que pode ser “definido por uma contradição que nada mais é que o combate permanente entre sua técnica universalista e a ideologia dominante.” (SARTRE, 1994, p. 29). O intelectual é o ser que tomou consciência da oposição nele e na sociedade, entre a pesquisa da verdade prática e da ideologia dominante. Assim a função do intelectual é viver essa contradição, requisito para que se torne guardião da democracia. Mas o que há de mais importante na visão de Sartre é a manutenção da crença no poder da palavra, o entendimento do intelectual como aquele que fala no lugar daquele que não tem voz na sociedade.

As sociedades de todos os tempos tiveram seus intelectuais “ou mais precisamente um grupo mais ou menos extenso de indivíduos que exerce o poder espiritual ou ideológico contraposto ao poder temporal ou político,” (BOBBIO, 1997, p. 119). Essas sociedades se distinguem pelo maior ou menor poder dos intelectuais em relação aos outros grupos sociais: “em um extremo, acham-se as sociedades reais ou ideais nas quais os intelectuais estão no poder [...]; em outro extremo, sociedades nas quais “o princípio” que as faz moverem-se é adverso à inteligência [...]”. (BOBBIO, 1997, p. 119-120). Embora em toda sociedade e em qualquer época houvesse o intelectual, a referência aqui é a um fenômeno característico do mundo moderno, do momento em que ocorre a separação da ciência mundana, da ciência divina, do momento do desencanto, na acepção de Weber.

De acordo com Bobbio (1997), na Grécia clássica as ideias revelavam-se através das palavras, sendo o orador, o retórico, o demagogo quem exercia o papel de intelectual. Com a invenção da imprensa, nas sociedades contemporâneas, o intelectual passa a ser o escritor. Desse modo, partimos da conceituação de intelectual, a partir do intelectual moderno. Para Bobbio (1997, p. 121-122) a ideia de uma classe intelectual é antiga, mas a denominação é relativamente recente. Associa-se, geralmente ao termo russo *intelligentsia*, que já é uma palavra comum na língua italiana e figura nos dicionários designando o conjunto de intelectuais como grupo, camada, categoria ou classe social. O termo perdeu um pouco do seu significado original de quando surgiu na Rússia, no século XIX, significando o conjunto dos livre-pensadores. Desde então, o termo “intelectual” derivou para o sentido de antagonista do poder, ou pelo menos de conjunto de pessoas que se põem em uma posição de separação crítica de toda forma de domínio exercido exclusivamente com meios coercitivos, e tendem a propor o domínio das ideias em substituição ao domínio do poder do homem sobre o homem.

De acordo com o dicionário de língua portuguesa (HOUAISS, 2009, p. 1094), “intelectual” é aquele que vive predominantemente do intelecto, dedicando-se a atividades que requerem um emprego intelectual considerável; aquele que demonstra gosto e interesse pronunciados pelas coisas da cultura, da literatura, das artes, etc.; aquele que domina um campo de conhecimento intelectual ou que tem muita cultura geral; erudito, pensador, sábio.

Em seu *Dicionário de Política*, Norberto Bobbio (1998, p. 637), atribui ao substantivo “intelectuais” dois sentidos principais, aparentemente semelhantes, mas substancialmente diferentes. Em primeiro lugar, ele designa uma categoria ou classe social particular, que se distingue pela instrução e pela competência, científica, técnica ou administrativa, superior à média, e que compreende aqueles que exercem atividades ou profissões especializadas. [...] Neste sentido, a noção de “intelectuais” se torna sinônimo de técnicos, ou, à francesa, de “*cadres*”.

Ao lado desta primeira acepção do termo, encontra-se muito freqüentemente, nos ensaios de caráter sociológico e econômico, uma segunda acepção, mais vulgar na publicidade de atualidade literária e política, para a qual, “intelectuais” são os escritores “engajados”. Por extensão, o termo se aplica também a artistas, estudiosos, cientistas e, em geral, a quem tenha adquirido, com o exercício da cultura, uma autoridade e uma

influência nos debates públicos. Menos precisa do que a primeira, esta última acepção é também a mais interessante de ser aprofundada, porque com esta se relaciona o discutido problema do comportamento político dos “intelectuais” e de sua atitude crítica e problematizante, que os inclinaria para a oposição, em geral de esquerda e, não raramente, também para o apoio militante de movimentos revolucionários.

O próprio Norberto Bobbio amplia o conceito, afirmando que o intelectual é “alguém que não faz coisas, mas reflete sobre as coisas, que não maneja objetos, mas símbolos, alguém cujos instrumentos de trabalho não são máquinas, mas ideias.” (BOBBIO, 1997, p. 68). É este o intelectual contemporâneo, produto das complexidades dos contextos sociais, que se desloca entre diversos segmentos, com o papel de mediador entre a sociedade e o poder, não mais o porta-voz de quem não tem voz. Essa mediação é feita pelo discurso, tecendo narrativas, símbolos e imagens, já que “uma das funções principais dos intelectuais, se não a principal, é a de escrever.” (BOBBIO, 1997, p. 67).

Ao retomar o caso Dreyfus, o filósofo italiano ressalta o valor do discurso daqueles escritores dizendo que se tratava de um grupo de homens conhecidos por sua atividade literária, que tomavam posições como homens de letras e combatiam a razão de Estado em nome da razão, defendendo o que eles acreditavam como verdade e levantando-se contra a “mentira útil”. Ademais, suas ideias eram expressas em forma de “manifesto”, que se tornaria um verdadeiro gênero literário, que seria mais influente, quanto mais fosse “literariamente incisivo, factualmente documentado, logicamente bem argumentado.” (BOBBIO, 1997, p.123)

Outro pensador contemporâneo que muito refletiu sobre o papel do intelectual foi Edward Said, para quem o intelectual tem um papel público na sociedade, pois não houve nenhuma revolução na história moderna sem a atuação de intelectuais. Segundo Said (2005), o intelectual é alguém vocacionado para representar dando corpo e articulando um pensamento, argumento, opinião ou mensagem para e por um público. Esse papel político exige do intelectual uma autoconsciência de que sua função é de levantar questões embaraçosas, confrontando ortodoxias e dogmas. Ou seja, o “intelectual é alguém que não pode facilmente ser cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d’être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete”. (SAID, 2005,

p. 26). Sua ação é fundamentada em princípios universais de que todo ser humano tem direitos relativos à liberdade e à justiça, garantidos pelos poderes das nações, e se assim não for, as situações de abusos e descumprimento devem ser corajosamente denunciadas e combatidas, pois, o objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade e o conhecimento.

Sendo um típico intelectual da diáspora, Said fala em tom testemunhal. Como intelectual o que está em jogo é o que ele mesmo representa, pois ele fala depois de muita reflexão, uma vez que acredita no que pronuncia e quer persuadir outras pessoas para que assimilem seu ponto de vista. Há uma mistura complicada entre o privado e o público, pois seus valores, seus escritos e suas posições vêm de suas experiências e também da maneira como se inserem na sociedade em que “as pessoas debatem e tomam posições sobre a guerra, a liberdade e a justiça.” (SAID, 2005, p. 26). Por isso, não existe intelectual privado, pois, a partir do momento que os discursos são proferidos ou escritos, entra-se na esfera pública. Tampouco há um intelectual somente público, atuando com neutralidade, como um mero representante de uma causa, posição ou movimento. Sendo um agente de função política, o “que o intelectual menos deveria fazer é atuar para que seu público se sinta bem: o importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável.” (SAID, 2005, p. 27)

Afinal o que interessa, na concepção de Said, é o intelectual como figura representativa, quem visivelmente representa um ponto de vista, que articule representações a um público, embora possa haver impedimentos. Said argumenta, ainda, que intelectuais devem ser pessoas vocacionadas para a arte da representação, que pode ser escrever, falar, ensinar, aparecer na televisão. “E essa representação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade.” (SAID, 2005, p. 27).

Assim, Said aponta que há muitas definições do intelectual “e pouca atenção tem-se dado à imagem, às características pessoais, à intervenção efetiva e ao desempenho, que, juntos, constituem a própria força vital de todo verdadeiro intelectual.” (SAID, 2005, p. 27). Na vida pública moderna, a obra de arte, no caso desta pesquisa, em textos literários é que se pode ver claramente porque os intelectuais são representativos não só de um movimento social influente ou não, mas representam um estilo de vida diferente com um desempenho que lhes é único.

De acordo com Said, o melhor lugar para se encontrar as primeiras definições do papel do intelectual são os romances incomuns do século XIX e início do século XX. Na mesma direção, Roa Bastos representa a realidade social de seu país através de seus personagens. Vê-se a realidade de opressão dos que vivem à margem e a arrogância do poder, mas, apesar de mostrar a realidade de um país latino-americano, a narrativa de Roa Bastos trata de temas que são universais, inerentes ao ser humano contemporâneo à sua narrativa. O intelectual moderno alterou de maneira decisiva a representação da realidade social, e para exercer seu papel é necessário o bom uso da língua e saber como intervir por meio dela, duas características essenciais a esses agentes da cultura. Assim, de acordo com Said (2005), o intelectual seria obrigado a usar uma língua nacional, pois é por ela que se espera que o escritor imprima sua própria perspectiva.

Expressando-se através da arte da palavra, Roa Bastos é um exemplo desse intelectual vocacionado e ousado na sociedade de seu tempo, que agiu com compromisso e risco. É interessante lembrar de que o exílio foi resultado da publicação de suas denúncias através da escrita no jornal em que trabalhava. Ademais, ele tem uma escrita ficcional com muitas marcas de sua experiência pessoal, ou seja, uma escrita bastante testemunhal. Usar e saber intervir através da língua é o que faz Roa Bastos ao usar a língua dos paraguaios, a língua com a qual ele nasceu, pois sua casa era um ambiente híbrido, tendo contato com as duas línguas, com as duas culturas. O universo linguístico da comunidade dele é um universo híbrido, responsável por toda hibridez da cultura paraguaia, e Roa Bastos usa essa entre cultura, e essa entre língua com maestria na representação da realidade social.

Said afirma que a tarefa do intelectual não é fácil, pois “o intelectual encontra-se sempre entre a solidão e o alinhamento.” (SAID, 2005, p. 35). Parece não haver dúvida “de que o intelectual deve alinhar-se aos fracos e aos que não têm representação. (SAID, 2005, p. 35), mas essa tarefa não é simples e, entretanto, não pode ser rejeitada como se fosse um idealismo romântico. O intelectual, enfim,

não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público. (SAID, 2005, p.36)

Esse significado nem sempre diz respeito a estar em alerta criticando o sistema político, mas a vocação do intelectual é estar em constante alerta de modo a não aceitar que meias verdades ou preconceitos orientem uma sociedade. O intelectual é o indivíduo capaz de representar sua cultura de maneira que ela prevaleça, pois “o papel dos intelectuais deve ser o de ajudar uma comunidade nacional a sentir uma identidade comum, e em grau muito elevado.” (SAID, 2005, p.41). Sobre o consenso de uma identidade nacional, a tarefa do intelectual é “mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado, e que algumas vezes é importante representar.” (SAID, 2005, p. 44). Neste sentido, Roa Bastos também cumpre sua tarefa de intelectual, pois em suas obras há a presença dessa responsabilidade ancestral sobre a construção da história nacional. E vale ressaltar o que diz o seu personagem Cristóbal Jara, em *Hijo de hombre*: “*Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 245). De alguma maneira, Roa Bastos procura mostrar a consciência que é peculiar ao intelectual, de que o homem é o responsável pelo seu destino, que sua história é construída por si próprio e que não se vive à mercê de um destino natural ou divino.

Em sua narrativa Roa Bastos cumpre seu papel de representante do seu povo, de acordo com o que Said pontua:

A essa tarefa extremamente importante de representar o sofrimento coletivo de seu próprio povo, de testemunhar suas lutas, de reafirmar sua perseverança e de reforçar sua memória, deve-se acrescentar uma outra coisa, que só um intelectual, a meu ver, tem a obrigação de cumprir. Afinal, muitos romancistas, pintores e poetas [...] encarnaram a experiência histórica do seu povo em obras de arte, que, por sua vez, foram reconhecidas como obras-primas. Nesse sentido, penso que a tarefa do intelectual é universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros. (SAID, 2005, p. 53)

O propósito do intelectual ao contar as mazelas de seu povo é uma prevenção evitando que a opressão sofrida em determinado povo seja esquecida ou violada em outro tempo ou lugar. O intelectual do século XX, além de agir para a preservação da

memória com vistas à construção de uma identidade coletiva, ainda tem como uma de suas atividades principais, questionar o poder das autoridades governamentais. Tem-se a impressão de que é solitária a voz do intelectual, “mas tem ressonância só porque ela se associa livremente à realidade de um movimento, às aspirações de um povo, à busca comum de um ideal partilhado.” (SAID, 2005, p.103). Faz parte do dever do intelectual encontrar um espaço para enfrentar e retrucar o poder das autoridades, “pois a subserviência inquestionável à autoridade no mundo de hoje é uma das maiores ameaças a uma vida intelectual ativa, baseada em princípios de justiça e equidade.” Mas, o intelectual tem a opção de “representar a verdade de forma ativa e da melhor maneira possível, ou então se permitir, passivamente, ser dirigido por uma autoridade ou um poder. Para o intelectual secular, esses deuses sempre falham.” (SAID, 2005, p.121).

Pode-se constatar assim que não há uma definição universal de intelectual. As colocações sobre o intelectual decorrem do tempo, ou seja, do momento em que se vive. Como se viu, o conceito de intelectual como voz do que toma partido, na acepção de Sartre (1994), entrou em crise e não se sustenta mais se pensarmos o intelectual em suas representações, proposto por Said (2005).

Ao tratar de Roa Bastos, quem passa do artista ao intelectual através do político vale recorrer à lição deixada por Antonio Gramsci: “Todos os homens são intelectuais” (GRAMSCI, 1979, p. 7), pois possuem faculdades intelectuais e racionais, mas ao mesmo tempo considerava que nem todos os homens tem na sociedade a função de intelectuais. Segundo Gramsci a atividade intelectual é inerente ao ser humano e no entanto inseparável da atividade manual. Ser cidadão não significa apenas pertencer à sociedade, mas significa construí-la e transformá-la. Gramsci considera duas categorias de intelectuais: tradicional e orgânico. Os intelectuais tradicionais grupo constituído pelo clero, juristas, escritores, etc. “representantes de uma continuidade histórica que não fora interrompida nem mesmo pelas mais complicadas e radicais modificações das formas sociais e políticas.” (GRAMSCI, 1979, p. 5) Estes intelectuais tem uma tarefa hegemônica na sociedade. Já os intelectuais orgânicos, grupo que nasce no terreno originário

de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais

que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc. (GRAMSCI, 1979, p. 4)

A tarefa desses intelectuais é contrahegemônica. Desse modo é possível afirmar que na obra de Roa Bastos as representações do intelectual são latentes em *Hijo de hombre*, nos personagens subalternos: Cristóbal Jara, quem luta pele seus semelhantes. No ancião Macario que se levanta contra a proposta do padre no episódio do reconhecimento do Cristo de madeira no monte de Itapé. Em Miguel Vera, o intelectual vendido. Em *Yo el Supremo* a discussão sobre o intelectual pende para o lado do poder e em *El fiscal* para o personagem Félix Moral.

O intelectual orgânico faz parte do organismo a que representa, possui a característica de enunciador específico de um grupo ou de uma classe, no sentido de Gramsci. É um intelectual envolvido com as questões práticas da comunidade em que vive. O intelectual orgânico é alguém que fala de um lugar ideologicamente marcado, independente do seu lugar de enunciação. Essa categoria de intelectual, não distancia seu discurso das formações ideológicas de seu grupo uma vez que ele não representa algo ou alguém, mas é parte do que representa. O intelectual orgânico teria a função de democratização do poder, a luta contra a violência simbólica e física. Ele é um representante do povo.

Desse modo, o conceito de intelectual orgânico de Gramsci pode ser aplicado no contexto das produções literárias da América Latina.

Julio Cortázar ao falar sobre a situação do intelectual latino-americano pontua que “o problema do intelectual contemporâneo é só um, o da paz baseada na justiça social, e que os vínculos nacionais de cada um apenas subdividem a questão sem eliminar-lhe o seu caráter básico.” (CORTÁZAR, 2001, p. 30). Por isso o escritor exilado, afastado de seu país, coloca-se forçosamente em perspectiva diferente, pois à margem dos problemas que exigiriam do intelectual consciente, compromissos imediatos, “seu sentimento do processo humano torna-se por assim dizer mais planetário.” Ainda segundo o escritor argentino, “há escritores com plena responsabilidade nacional que ao mesmo tempo lutam por algo que a ultrapassa e a universaliza.” (CORTÁZAR, 2001, p. 31).

Em sua *Carta a Robert Fernández Retamar* (Sobre a “Situação do intelectual latino-americano”), Cortázar diz que o escritor deve ser testemunha de seu tempo, que deve dar testemunho na forma que lhe seja própria, pois já não se permite mais, “como em outros tempos, respeitar o escritor que se refugiava numa liberdade mal entendida para dar as costas à sua própria marca humana, à sua pobre e maravilhosa condição de homem entre os homens, de privilegiado entre despossuídos e martirizados.” (CORTÁZAR, 2001, p. 39)

Em outro texto, Cortázar reitera que “os motivos que fazem muitos intelectuais latino-americanos se comprometerem hoje na luta política dos seus povos são mais vitais que retóricos...” (CORTÁZAR, 2001, p. 106). O intelectual luta pela liberdade dos povos e por uma justiça social que os devolva integralmente à sua condição de homens donos dos seus destinos, como partes de uma comunidade e como indivíduos. O que levou o intelectual a comprometer-se com a realidade geopolítica foi a queda das máscaras, pois as pessoas não continuam ingênuas e deixaram de acreditar nos discursos hegemônicos preparados pelo poder: o inimigo já não consegue ocultar sua verdadeira face, de dominador e explorador. Além disso, estão caindo as máscaras dos que acreditavam que depender do patrocínio estrangeiro iria favorecer o desenvolvimento dos países mais novos. E também a ilusão de que as nações colonizadas herdariam a sabedoria das velhas nações. Com isso, os países latino-americanos entenderam que chegou o momento de serem senhores de seus próprios destinos.

Nesse sentido, Roa Bastos não se baseia em modelos de outros países, mas tem um olhar próprio para a representação da realidade hispano-americana, especificamente a realidade paraguaia.

Em *Hijo de hombre* a voz centraliza-se no excluído e denuncia os abusos daqueles que exercem o poder sobre os marginalizados, sejam patrões, militares, ou governantes. O poder se apresenta sob a lupa dos que são usados como comparsas e material dispensável. O contexto histórico é o da Guerra do Chaco e das revoluções internas da primeira metade do século XX.

Em *Yo el Supremo* a irreabilidade do doutor Francia é retratada com complexidade histórica e simbólica. O Dr Francia é o protagonista, o homem que

governou o Paraguai com autoritarismo, ambicionando o poder absoluto. Ao colocá-lo como centro, Roa Bastos confronta e denuncia também o governo do general Stroessner, contemporâneo à sua narrativa. Ao focalizar a ação no Dr. Francia, Roa Bastos desmonta com ironia, o mecanismo do poder e sua relação com o intelectual. O contexto histórico é o da ditadura perpétua.

Em *El fiscal*, o protagonista Félix Moral é um escritor exilado, que teve de trocar de nome e de aparência: mais uma vez a denúncia é contra Stroessner, o tiranossauro. O poder é visto pela perspectiva de quem tem consciência que este poder já está superado. Estes três momentos históricos são transformados, nos romances de Roa Bastos, em três testemunhos altamente complexos no exercício do poder como entidade absoluta. Com isso comprovam-se as palavras de Said, em outro texto, para quem “o lar provisório do intelectual é o domínio de uma arte exigente, resistente, intransigente [...]” (SAID, 2004, p. 49)

Edward Said (2004), comentando Bourdieu, diz que o trabalho do intelectual deve ser de reconstrução crítica, não podendo, atualmente, ser feito como o de um porta-voz que em nome daqueles que não tem voz, mas sim o intelectual coletivo desempenha seu papel ajudando a criar as condições sociais para a produção coletiva das utopias realistas. O desempenho do intelectual deve partir de várias frentes, de muitos lugares e de diversos estilos. Por isso, todas as artes podem ser plataformas dessa atividade. Assim, Said, assumindo-se como intelectual declara: “Parte do que fazemos como intelectuais não é apenas definir a situação, mas também discernir as possibilidades de intervenção ativa, quer depois a executemos nós mesmos, quer a reconheçamos em outros que ou se foram ou já estão trabalhando nela [...]” (SAID, 2004, p. 46).

Uma das atividades suscetíveis à intervenção dos intelectuais é proteger o passado e impedir o seu desaparecimento, além de construir campos de coexistência em vez de campos de batalha, pois, “o intelectual é talvez uma espécie de contramemória com seu próprio discurso contrário que não permitirá que a consciência baixe os olhos ou adormeça.” (SAID, 2004, p. 49).

Roa Bastos é consciente de que utilizou o poder da arte para exercer seu papel de intelectual. Para ele a literatura deve integrar-se plenamente com a função que lhe

corresponde, ao conjunto de todos os meios e atividades que conduzem à liberdade. Não é por acaso o ressurgimento do gênero crônica na América latina, não a crônica colonial, mas em oposição simétrica “*la crónica de la liberación*”. (ROA BASTOS, 1986a, p. 137). As narrações mais relevantes assumem o caráter de crônica de libertação, gênero que faz a conjunção entre história, realidade e imaginação. A expressão da escrita se enriquece nas múltiplas e simultâneas significações do real imaginário, ou seja, da realidade mítica à luz da escrita, que é a produção individual, mas perpassa a sinergia da vida social. Dessa forma, o que se vê é o compromisso político do intelectual através da literatura no contexto da dependência pondo em jogo o processo fundacional de libertação:

El poder represivo interno (apoyado y a veces coaccionado por el poder económico, político y militar de los imperialismos como estructuras de dominación del “nuevo orden mundial”) ha generado el estado de guerra interno contra las ciudadanías oprimidas en el orden político y social. En el plano cultural, la devastadora acción del poder financiero de las multinacionales ha remachado los resortes de la dominación y de la dependencia provocando toda clase de perturbaciones en el ya dislocado sistema comunicacional interno de nuestras sociedades y de ellas entre sí. (ROA BASTOS, 1986a, p. 137)

Com isso se percebe que esse processo de libertação não se resume especificamente às guerras revolucionárias, mas é um processo que se concebe lentamente no seio das sociedades dominadas e dependentes. Trata-se então do fato de que o mito formal da liberdade seja substituído pela imaginação libertadora e que o universo imaginário, mais livre e mais criativo do que nunca, nasça das fontes da realidade e da história. “*Es ahora cuando la escritura, liberada de sus espejismos formales, está haciendo subir “el fondo a la superficie”: es decir, la realidad del hombre, de la sociedad y de la historia a la irrealidad de sus signos.*” (ROA BASTOS, 1986a, p. 138).

No artigo intitulado “*El texto cautivo*”, Roa Bastos (1991), com o propósito de refletir criticamente sobre ideologia e a prática do poder cultural, aponta os fatores destrutivos anteriores ao fenômeno de alienação e desestruturação produzido pelo poder cultural, a saber: o atraso, a miséria, o analfabetismo e outros males que assolaram e ainda assolam os povos da América Latina. História, cultura e sociedade são estruturas

vitais para uma identidade que se reconhece e se transforma em fatos espirituais e materiais, mas o poder político repressivo que contém a ideologia e a prática da opressão colonizadora impede em todos os campos o nascimento de uma identidade essencialmente livre.

Sobre a postura comprometida de Roa Bastos vale a pena citar dois exemplos: *La carta abierta al Pueblo paraguayo* (1986) e o discurso proferido por ocasião da recepção do *Premio Cervantes*, em Madrid (1989). Na carta, faz diversas considerações históricas sobre a guerra do Chaco, bem como da Guerra Grande. Explica os objetivos da carta esclarecendo que a escreve em sua condição de cidadão comum e de escritor independente, que não milita em algum partido político, mas os respeita e reconhece o papel que cumprem como função e expressão da vida política nacional, não como um trabalhador da cultura, como muitos que vivem no país ou no estrangeiro, porque não se vendeu a nenhum poder da terra. Reitera que o exílio o fez simplesmente um funcionário da cultura paraguaia onde quer que esteja, esclarecendo que sempre atacou o poder do governo, na pessoa do ditador em cujas mãos achava-se concentrado um poder autoritário. Ataca-o como cabeça do sistema, com a mesma dureza com que ele abusa do poder, com diferença nos métodos, uma vez que ele não acredita no poder da violência e da repressão. Sempre assumiu suas ações com responsabilidade, sem comprometer a mais ninguém. (ROA BASTOS, 2006).

O escritor reitera, na ocasião, que sempre atacou o governo e seguirá atacando sem rancor pessoal, porque o que está em jogo não são questões individuais, mas a totalidade da vida coletiva cuja soberania foi usurpada. Reforça também a responsabilidade dos setores políticos da sociedade diante de um governo que já dura mais de três décadas violando os direitos humanos. Sugere uma mudança pacífica da situação de autoritarismo e repressão em que vive o Paraguai. Como trabalhador da cultura, declara sua vontade de contribuir a partir desta plataforma à causa da regeneração e reconciliação nacional. (ROA BASTOS, 2006)

Já no discurso pronunciado por ocasião da entrega do *Premio Cervantes*, Roa Bastos afirma que uma das razões que dão realce extraordinário àquele momento de sua vida é a coincidência da outorga do prêmio com a mudança histórica, política e social de suma importância para o futuro do Paraguai, como resultado da queda da mais longa ditadura em solo sul americano em fevereiro de 1989. Para o escritor, esse

acontecimento abre caminho rumo à instauração da democracia e liberdade de seu país. Nesse contexto, aponta semelhanças entre *Don Quijote* e *Yo el Supremo*, discorrendo sobre o poder da escrita.

Roa Bastos é um intelectual que não perdeu qualquer oportunidade de exercer sua função na sociedade paraguaia, mas o destaque de sua atuação ocorre no uso da arte de escrever transformando história e mito em ficção, porque sua proposta é a de questionar a história hegemônica, apresentando assim, uma história que até então não tinha sido apresentada à sociedade.

2.2. O intelectual e o poder em Roa Bastos

Mais que estar centralizado no Estado em si, em *Hijo de hombre* o poder se apresenta fragmentado entre os donos dos ervais, entre os chefes das companhias, nas mãos dos políticos e, indiretamente, de modo especial na figura de Miguel Vera. O poder do Supremo também está presente, porque vive na memória do velho Macario, personagem que representa a memória coletiva.

O narrador conta o que tinha ouvido do velho Macario. O ancião se lembrava do Karaí Guasú como uma figura híbrida, um misto de pai protetor com ditador capaz de atitudes atrozes. Relembra o período da ditadura perpétua, do medo e respeito que todos tinham pelo Supremo e também se lembra de seu pai, o liberto Pilar, “*que era ayuda de cámara del Supremo*” (ROA BASTOS, 1971, p. 14).

Macario relata ainda que o Karaí mandou derrubar as casas dos ricos para poder ver tudo o que acontecia em todos os momentos. O Supremo Ditador tinha a pretensão de controlar os movimentos e até os pensamentos de seus opositores. Na versão do ancião, os opositores do Karaí conspiravam dia e noite com o objetivo de destruí-lo. “*Formaban el estero que quería destruir a nuestra nación*” (ROA BASTOS, 1971, p. 15). Por isso o Karaí os perseguia e os destruía. Macario admite que eles não compreendiam as atitudes do Supremo, sempre diante deles vigiando o país com o rigor implacável de sua vontade e “*un poder omnímodo como el destino.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 15)

O Supremo, segundo recordações de Macario, jamais era enganado. As pessoas o viam cavalcando em seu passeio vespertino sempre armado. No dia de Reis, data de

seu aniversário, ele repartia esmolas aos filhos dos pobres: *“casi sobre los sótanos de la prisión. Iban dejando sus candiles en los corredores a cambio de los cuartillos que caían de las manos todopoderosas. No tenían para darle más que esa gota de luz de su agradecimiento y de su miedo.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 16). Macario demonstra receio ao falar do Karaí, sempre lembrando que ninguém podia enganar ao Supremo.

O romance também faz alusão ao poder da Igreja, questionado e rejeitado pelo povo de Itapé. Quando Gaspar Mora, o músico leproso que vivia exilado no monte, faleceu, seus amigos e familiares encontraram a imagem de um Cristo por ele esculpida, em madeira. Macario que era tio de Gaspar decidiu que a imagem deveria ser levada ao povoado. Encaminharam-se para a igreja e aí depositaram o Cristo de madeira que permaneceu no local por vários dias à espera do padre que raramente ia a Itapé.

Quando o padre chegou, Macario relatou o ocorrido, mas o padre que já sabia da história por outras pessoas, opôs-se à entrada da estátua no templo. Olhava-a com repugnância e dizia tratar-se da obra de um lazarento, com perigo de contágio. *“La Casa de Dios debe estar siempre limpia. Es el lugar de la salud...”* (ROA BASTOS, 1971, p. 31).

Numa atitude pouco usual, a Igreja se apropria do discurso da ciência, quando o padre explica sobre os bacilos, fazendo com que a multidão se aproxime para ver o Cristo, sem entender o que dizia o padre, uma vez que ele *“No encontraba en guaraní las palabras adecuadas para describir técnicamente el mal y los riesgos de la contaminación.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 31). O fato do padre não conseguir comunicar-se adequadamente em guarani é um ponto negativo para o convencimento do povo, mas mesmo assim o padre não desiste. Para ele, ainda que a estátua representasse a figura de Cristo, ela poderia ser um recurso do inimigo para minar a salvação das almas. O padre pede que reflitam sobre a pessoa que esculpiu a imagem, reiterando sua heresia. Nesse momento, é interrompido por Macario, com o consentimento do povo:

– ¡Gaspar Mora fue un hombre puro! [...] – ¡Fue un hombre justo y bueno! – insistió Macario -. Hizo su trabajo. Ayudó a la gente. Todo lo que hizo tenía fundamento. En todas partes hay huellas de sus manos, de su alma limpia, de su corazón limpio... Donde suene un arpa, una guitarra, un violín, lo seguiremos oyendo. Esto fue lo último que hizo... - dijo señalando al Cristo-. Lo trajimos del monte, como si lo hubiéramos traído él mismo. No está empozoñado por el mal. La lluvia lo lavó y purificó cuando lo traíamos. ¡Y mírenlo! Habla por su boca de madera...Dice cosas que tenemos que oír... ¡Óiganlo! Yo lo escucho aquí... - dijo golpeándose el pecho -. ¡Es un

hombre que habla! ¡A Dios no se le entiende...pero a un hombre sí! ¡Gaspar está en él!... ¡Algo ha querido decirnos con esta obra que salió de sus manos..., cuando sabía que no iba a volver, cuando ya estaba muerto!...
(ROA BASTOS, 1971, p. 32)

As pessoas que ali se encontravam não imaginavam que Macario pudesse se voltar contra o padre e que soubesse dizer o que disse. “*Macario no discutia la religión. Eso se veía a las claras. Sólo su sentido*”. (ROA BASTOS, 1971, p. 32). A maioria das pessoas o apoiava e poucas pessoas permaneciam fiéis ao padre.

Para o padre, o comportamento de Macario era uma prova da discórdia suscitada pela imagem: *¡El hermano Macario hablando mal de Dios..., cometiendo sacrilegio, justo aquí, bajo el techo de la iglesia! ¡Esa imagen está endemoniada! ¡Así tenía que ser..., puesto que la hizo un hereje! ¡Nos va a traer el castigo de Dios!* (ROA BASTOS, 1971, p. 32).

Quando o padre percebe que não conseguirá convencer o povo, dissimula o discurso, concordando com Macario, que Gaspar poderia ter se arrependido no leito de morte e propõe resolver o caso com os seus superiores: “*...se resolverá del modo que más convenga a los intereses de la santa religión.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 33).

Ao sair, o padre ordena ao sacristão que consuma com aquela imagem, para que a idolatria não seja fomentada, ordem não acatada, porque, “*Durante esos días, el viejo mendigo fue el verdadero patriarca del Pueblo. Un patriarca cismático y rebelde, acatado por todos.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 37).

Então, o padre Fidel Maíz veio de Assunção para inaugurar o Calvário e pregar o sermão das sete palavras. A multidão se comoveu com suas palavras, com a maneira como dominava o guarani, e convenceu aos itapenhos de que ele acreditava que o Filho de Deus em sua infinita humildade permitiu que sua imagem nascesse das mãos de um leproso, como há dois mil anos quis nascer numa manjedoura. Em seguida, o padre fez a proposta de denominar o monte de Itapé, a partir daquele dia, de *Tupá-Rapé*, que significa Caminho de Deus, caminho que passa pelos lugares mais humildes e enche de bênçãos. Mas, Macario foi contra a proposta do padre, pois para ele o monte deveria chamar-se *Kuimbaé-Rapé*, que significa Caminho do homem. Pois, para ele, o poder de vida e sobrevivência depende tão somente do próprio homem.

O que se constata é que quando a igreja percebe que há uma multidão unida, resolve aceitar a proposta de consagrar a estátua, porque há o interesse de não perder fiéis. Mas o que a narrativa esclarece a seguir é que o Cristo nunca entrou no templo, por decisão do povo. E toda sexta-feira santa eles desciam o morro com o Cristo, iam até o pátio da igreja, realizavam alguns ritos e regressavam sem entrar no templo.

Nesta obra Roa Bastos apresenta o poder em suas várias instâncias. Há o poder da Igreja, o poder político e o poder dos militares. O romance também mostra o rebelde que se levanta contra esse poder constituído. Se no início do romance o ancião Macario desafiava o poder da Igreja e conseguia fazer com que a maioria do povo ficasse do seu lado, agora Casiano Jara, sabendo que o capitão Elizardo Díaz está organizando um ataque a Assunção, adere ao movimento, levanta a peonada das olarias de Costa Dulce e entra na luta.

Casiano era recém-casado, possuía uma pequena chácara e também trabalhava nas olarias. *“Pero él no dudó un momento en plegarse al combate, contra los politicastros y milicastros de la capital que esquilmban a todo el país. Por eso no le costó convencer a los hombres de las olerías.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 127). Os homens se apresentaram como um só a esse capitão do Exército, bem diferente dos outros, por ser corajoso e destemido na defesa de seus irmãos. Casiano foi recebido pelo capitão Díaz como irmão e tornou-se seu braço direito. O ataque falhou porque foi delatado pelo telegrafista. Os governistas mandaram de Assunção um vagão, carregado de bombas, que explodiu ao chocar-se com o vagão que ia de Paraguari por Assunção.

Casiano sobreviveu e foi para Takurú-Pucú e mais uma vez desafiou o poder, com o êxito alcançado na fuga do erval, ato que muitos não se atreviam. Depois de sua morte seu nome aparece gravado, com alteração, no lugar de Jara, *Amoité*: *“que designaba en lengua india lo que era distante, no la lejanía solamente, sino lo que estaba más allá del límite de la visión y de la voluntad en el espacio y en el tempo.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 131). Alguém que desafiou o poder em busca de terra e liberdade para os seus semelhantes.

Os rebeldes que escaparam da explosão da locomotiva, como Casiano e Natí Jara tiveram praticamente, como única alternativa a ida para Takurú-Pucú.

El yerbal era inmenso. Nadie conocía sus límites. Cualquier rincón podía ser el centro. El poder del habilitado Agüileo Coronel se extendía implacable sobre toda la extensión del feudo, a través de mayordomos, capataces y capangas, a lo largo del río, de los esteros, de las picadas, de los puestos más lejanos. (ROA BASTOS, 1971, p. 85)

Takurú-Pucú, “la ciudadela de un país imaginario” (ROA BASTOS, 1971, p. 81), era um espaço cercado também pela vontade e impunidade dos habilitados, que tinham carta branca para velar pelos interesses das empresas, aplicando a lei promulgada pelo presidente Rivarola, que zelava pela prosperidade e progresso dos beneficiadores de erva e outros ramos da indústria nacional. “*Actuaban, pues, legalmente, sin una malignidad mayor que la propia ley.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 81).

As duras condições de trabalho a que estavam submetidos, levam os trabalhadores a tentar fugir, e o governo intervinha defendendo os interesses dos proprietários ou beneficiadores. Segundo Ashwell (1989), no primeiro conflito trabalhista dentro do marco da nova Constituição, implantada depois da Guerra Grande, o Estado Liberal deu as costas ao trabalhador. Ashwell (1989) em seu livro *História Económica del Paraguay*, registra na íntegra Decreto de 1º de janeiro de 1871, assinado pelo presidente Rivarola e pelo ministro Juan B. Gill. Esta foi a primeira prova porque passou o governo de Rivarola, o Estado tornou-se instrumento dos poderosos conforme atesta o decreto inserido em *Hijo de hombre*:

El artículo 3º decía textualmente: El peón que abandone su trabajo sin el consentimiento expreso de una constancia firmada por patrón o capataces del establecimiento, será conducido preso al establecimiento, si así lo pidieren éstos, cargándose en cuenta al peón los gastos de remisión y demás que por tal estado origine. (ROA BASTOS, 1971, p. 81)

O que se observa nesta passagem é que a lei desampara o pobre. No erval exigia-se total submissão, sobretudo quando o dono da companhia visitava o local para inspeção. Para que não houvesse rebeliões ou fugas, Os responsáveis pela segurança redobravam a atenção. O patrão podia ser estrangeiro, mas os seguranças, responsáveis diretos pela ordem eram paraguaios assim como os trabalhadores.

A narrativa traz muitos exemplos da atuação do poder repressivo do Estado. Nos primeiros registros do diário de Miguel Vera há a referência ao fuzilamento de estudantes em frente ao palácio do governo, “*Cuando acudieron en masa a reclamar la defensa del Chaco ante la progresiva ocupación por los bolivianos.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 168). Outro exemplo registrado por Miguel Vera faz referência aos desertores. E às providências em caso de abandono do campo de batalha.

Nuestras líneas se han estabilizado de una manera muy precaria. Es más bien un equilibrio inestable. Las deserciones y el cuatreraje del agua disminuyen, tras rigurosos escarmientos. Ahora ha surgido una nueva fórmula de pirateo: las “autoheridas”, de los que quieren beneficiarse con los privilegios de las legítimas: evacuación o agua. Cuatrerros, desertores y autoheridos son fusilados sumariamente. La disciplina se va restableciendo poco a poco. (ROA BASTOS, 1971, p. 190)

São exemplos de como o poder funciona em um regime de repressão.

Miguel Vera representa o poder em crise. Durante a narrativa vive se autocondenando porque sabe o que poderia fazer, mas não faz. Em suas crises solitárias reflete:

Yo sigo, pues, viviendo, a mi modo, más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver. Un tiempo el sufrimiento me hizo solitario y orgulloso. Después la desesperación se volvió tranquila y humilde y me hizo contemplativo. Pertenezco a una clase de gente para la cual no cuenta el futuro y cuya soledad no es más que su incapacidad de amar y de comprender, con la cara vuelta al pasado, a sus imágenes hechizadas de nostalgia. El éxtasis del ombligo privilegiado... decía el zurdo en el penal. Pero para estos hombres sólo cuenta el futuro, que debe tener una antigüedad tan fascinadora como la del pasado. No piensan en la muerte. Se sienten vivir en los hechos. Se sienten unidos en la pasión del instante que los proyecta fuera de sí mismos, ligándolos a una causa verdadera o engañosa, pero a algo... No hay otra vida para ellos. (ROA BASTOS, 1971, p. 273)

Aqui é possível pensar no caráter autobiográfico de *El fiscal*, a associação entre o personagem Miguel Vera e Roa Bastos, no sentido pessoal de quem deixa seu povoado ainda na infância dirigindo-se à capital para estudar sem demonstrar quaisquer afinidades com aquela comunidade camponesa. Mas, faz-se necessária a observação de que Miguel Vera diferentemente de Roa, é um intelectual vendido, ou seja, um traidor.

Miguel Vera expõe sua vã existência, de alguém que não sabe para que vive e agora, próximo da morte, demonstra toda a sua angústia. Teme enfrentar a morte, pois tem a sensação de que sua postura, principalmente como defensor de um Estado opressor, não tem valor algum. Na carta de Rosa Monzón ela comenta como o conheceu, informando que mantinha correspondência com ele. Em uma de suas cartas ele escreve que, na verdade ele era um ser exaltado cheio de lucidez, mas absolutamente incapaz de agir. *“Pese a haber nacido en el campo, no tenía la sólida cabeza de los campesinos, ni su sangre, ni su sensibilidad, ni su capacidad de resistencia al dolor físico y moral.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 280, 281)

Sobre essa declaração ela esclarece que Vera *“No sabía orientarse en nada, ni siquiera en medio a “las aspiraciones permitidas”. Era capaz de perderse en un camino. [...] Le horrorizaba el sufrimiento, pero no sabía hacer nada para desprenderse de él.* (ROA BASTOS, 1971, p. 281). Ele tem consciência do mal que provoca. Não é no final da vida que ele chega a essa conclusão, pois no decorrer da narrativa, desde a infância ele tem a consciência pesada por sentir-se um desertor. Suas crises se aprofundam quando recomeça o êxodo por causa da guerra civil: *“Algo tiene que cambiar. No se puede seguir oprimiendo a un pueblo indefinidamente.”* (ROA BASTOS, 1971, p. 274). Então ele se lembra de Macario: *“El hombre, mis hijos – nos decía –, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero...”* (ROA BASTOS, 1971, p. 14).

Ainda que se possa ver Miguel Vera como um intelectual em crise, vale lembrar que Norberto Bobbio em suas considerações sobre a ética dos intelectuais diz que: *“Trair significa passar ao inimigo; desertar significa abandonar o amigo. Por certo, é mais grave a traição do que a deserção; [...] Uma coisa é servir à parte errada [...]; outra coisa é não servir à parte justa.”* (BOBBIO, 1997, p.77). O intelectual terá que conviver com a culpa sempre, porque o exposto indica que o intelectual não pode escapar das duas condenações, porque se toma partido, trai, se não toma, deserta. É o que ocorre com Miguel Vera que consegue trair e desertar, não se portando como um mediador entre o seu próximo, o povo da sua comunidade, e o poder.

Em *Yo el Supremo* explicita-se o poder de José Gaspar Rodríguez de Francia pela repressão e pelo autoritarismo, no período em que governou o Paraguai. De acordo

com Chaves (1964), a figura histórica de Francia é paradoxal: trata-se de um intelectual com formação escolástica que aderiu às ideias da Revolução Francesa e tornou-se artífice da independência paraguaia. Quando começou a governar enfrentou a herança do vice-reinado platense do qual separou o Paraguai e foi o primeiro a propor a ideia de uma confederação americana. Foi um dos artífices da república independente. Transformou-se no Doutor Francia, letrado que se voltou contra as classes letradas e apoiou-se nos camponeses para governar. Como presidente conseguiu vencer as intenções anexionistas de Buenos Aires e as imperialistas do Brasil, o que o levou a isolar e militarizar o país.

No romance, o Supremo desqualifica aos escritores ao compará-los com os animais sem memória, uma vez que vê na atuação desses escritores um contínuo exercício de oposição ao seu governo:

¿De qué memoria no han de necesitar para acordarse de tantas patrañas como han forjado con el único fin de difamarme, de calumniar al Gobierno? Memoria de masca-masca. Memoria de ingiero-digiero. Repetitiva. Desfigurativa. Mancillativa. Profetizaron en convertir este país en la nueva Atenas. Areópago de las ciencias, las letras, las artes de este Continente. Lo que buscaban en realidad bajo tales quimeras era entregar el Paraguay al mejor impostor. A punto de conseguir estuvieron lo aeropagitas. Los fui sacando de en medio. Los derroqué uno a uno. Los puse donde debían estar. ¡Areópagos a mí! ¡A la cárcel collones! (ROA BASTOS, 2008, p. 24)

Durante praticamente toda a narrativa, o Supremo se gaba pelas prisões e castigos impostos aos escritores ou aos seus desafetos. Pouco lhe interessando que sejam ou não paraguaios, uma vez que abusam de sua “memória ruminante”.

O seu poder de repressão se expande por todo o país. Um exemplo de que não poupa a ninguém é a maneira com trata Patiño, o amanuense, seu fiel escudeiro. Discutindo sobre a “pedra-bezoar”, Patiño concorda com Petrona Regalada sobre os poderes de cura da pedra, no que é contestado rapidamente pelo Supremo e acusado de estar louco como sua irmã Petrona.

Além de utilizar-se do poder da palavra para desqualificar o outro, o Supremo exerce seu poder através de prisões e de torturas. A narrativa refere-se ao presídio de Tevegó, um dos instrumentos de repressão do governo, onde o ditador encerra seus opositores. Michel Foucault discutindo sobre a relação entre prisões e o poder, afirma

que a prisão “é a manifestação de poder mais delirante que se possa imaginar. [...] A prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral.” (FOUCAULT, 2008, p.73). Na trilogia de Roa Bastos, a prisão e o exílio são instrumentos de castigo. As pessoas são presas pelo simples fato de discordarem do governo, que não se dá nem mesmo ao trabalho de interrogá-las. Prendem e torturam sem quaisquer justificativas. Foucault (2008, p. 73) diz que há algo de fascinante nas prisões, que é o fato do poder não conseguir se esconder e nem se mascarar cinicamente. Apresenta-se como a tirania em seus mais ínfimos detalhes. E é considerado como justiça do ponto de vista da lei porque está formulado no interior de uma moral que é inerente ao exercício do poder. A tirania e a violência figuram como a dominação do bem sobre o mal, da ordem sobre a desordem. É dessa maneira que o Supremo se vê em relação aos escritores e intelectuais. Eles são submetidos à prisão porque são nocivos à ordem do país. Já o ditador, quem está revestido do poder, se vê como a representação do bem, como protetor da soberania da pátria.

O doutor Francia tenta justificar sua postura autoritária dizendo que foi ele quem deu ao país o sentimento de pátria. Foi ele quem defendeu o Paraguai dos embates dos inimigos internos e externos desde o nascimento da República. Ele se gaba de ser o pai da nação e não nega o poder que exerce sobre todo o país. Entende não haver quem possa proteger e manter a ordem do Paraguai a não ser ele mesmo, porque, “*cuando el Común, el pueblo en su conjunto, retoma el poder la Revolución se impone. Luego, comete el error de entregarlo a los intelectuales “alumbrados”, a los jerarcas del patriciado.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 292). O homem de letras amedronta o ditador, por isso o intelectual é acuado por todos os lados.

Entende que sua autoridade foi outorgada pelo povo uma vez que o povo paraguaio já tinha vocação para o poder desde quando ainda era colônia. “*La soberanía del Común es anterior a toda ley escrita*”. (ROA BASTOS, 2008, p. 59). Os povos não abdicam sua soberania, o fato de delegá-la a um governante não implica em renúncia ao seu exercício. Este é um discurso invertido, o discurso do político populista, segundo o qual quem manda é o povo que depositou em suas mãos o poder. Trata-se evidentemente de uma falácia.

Para o Supremo seu poder constitui-se em ação. Orgulha-se de ser letrado e por ter suspenso leis injustas e estabelecido leis justas, que contemplam a igualdade para todo paraguaio além de ter acabado com a propriedade individual transformando-a em propriedade coletiva. Também diz que os indígenas são tratados de modo igualitário em seu governo, o que parece ser uma maneira de se aproveitar dos índios, talvez porque estes não se opusessem ao seu governo por não ter concedida voz na sociedade, tanto que ele continua seus elogios aos índios dizendo serem estes os melhores servidores do Estado, os funcionários mais capazes e leais, e os soldados mais valentes.

O Dr. Francia diz que, quanto a ele, como governante, para o bem de todos não tem parentes, nem enteados e nem amigos, só conseguiu, no exercício do poder, novos inimigos por causa de sua postura política. *“Aquí el único esclavo sigue siendo el Supremo Dictador puesto al servicio de lo que domina”*. (ROA BASTOS, 2008, p. 68, 69). Utilizando-se da ironia, Roa Bastos mostra o cinismo do tirano que se intitula escravo da nação. Seu discurso é paradoxal, pois uma ditadura pode conceder benefícios ao povo, mas a qual preço? E ele repete a ideia da doação total, da proteção oferecida ao país e a defesa da república. Mas admite haver rumores de que governa do Palácio do Terror e que o país foi transformado em uma imensa prisão. Então, finge não se importar e sempre se justifica com o discurso de defesa da nação.

O Supremo demonstra repulsa não apenas contra os escritores de ficção mas também contra os estrangeiros por seus relatos e cartas. Os estrangeiros que escreveram sobre o Paraguai são atacados, sob a acusação de acreditar serem os seres providenciais de um populacho imaginário. Essas informações aparecem de modo ambíguo e polissêmico ao longo do romance, embora o tom irônico permita que o leitor faça uma contra leitura do discurso do Supremo.

Quando Bobbio (1997, p. 138) fala da casuística dos não intelectuais, pontua que, quando um homem é prático, não importando o tipo de atividade que exerça e se autoexalte como um realizador, reprova os intelectuais por serem incapazes de resolver ações do dia-a-dia. Sua contribuição é evidente, mas é negativa, por ser subjetiva e estimular a revolta. O discurso e as ações do Supremo, em relação aos escritores e homens cultos do país, coincidem com esta reflexão de Bobbio.

O Supremo utiliza-se da palavra para desqualificar o outro, mas é interessante notar que nessa obra Roa Bastos insere a reflexão sobre a subjetividade que subjaz à escrita. Um exemplo que leva a esta reflexão é o momento em que o Supremo diz não entender porque seu secretário insiste em ouvir o que dizem os estrangeiros. O amanuense deveria contar o que se ouve, a palavra falada, não o que estes criadores de histórias inventam via imaginação e reforça que para o país seria melhor que os escritores fossem peritos no trabalho do campo e não estas pragas de “letricidas”. (ROA BASTOS, 2008, p. 48). Há o entendimento de que a escrita distorce a história. Através do Supremo, o autor sugere a reflexão sobre a necessidade de se ouvir e ler o texto que ainda não foi escrito, o texto ausente.

Segundo o Supremo, não há quem possa escrever a sua história, porque os escritores do Paraguai são incapazes de fazê-lo. Outra vez é possível perceber que através da postura prepotente do ditador, o compilador procura levar o leitor a refletir sobre uma crítica à eficiência ou eficácia da escrita, que na verdade é dotada de ineficiência e ineficácia, pois é um dos recursos que falseia as informações, pois à escrita pressupõe-se um leitor. Não existe uma leitura que seja do próprio leitor, como não há escrita neutra por mais transparente que pareça. Existe um texto que, paradoxalmente só começa a ser texto quando alguém o lê. (ROA BASTOS, 1991, p. 683)

Em uma passagem sobre a falta de seriedade nos acordos, ele culpa a palavra: “*Tal es la maldición de las palabras. Maldito juego que obscurece lo que busca expresar.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 291). Há uma preocupação com a subjetividade inerente à escrita. Para o ditador esta particularidade na modalidade escrita da linguagem é um problema sério uma vez que ele tenta governar através das palavras, em sua obsessão por decretos e ditames. “*La naturaleza enroscada en una espiral-perpetua. Ruedas que nunca se rompen. Así también la escritura. Negación simétrica de la naturaleza.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 94). Há no romance, muitos suportes textuais que mostram o cuidado do Supremo com o que era escrito.

Em uma de suas instruções a Patiño, de como se deve escrever, o Supremo o adverte para que não empregue palavras impróprias que não demonstrem o seu humor, que não sejam capazes de impregnar seu pensamento. Ele acusava Patiño de bicho híbrido, que não conseguia trasladar-se à natureza do que ele ditava, porque se

alimentava do que estava nos livros. Para o ditador, literalmente “aquele que dita”, seu secretário não tinha arruinado com a tradição oral por que esta é a única linguagem que não se pode saquear, roubar, repetir, plagiar, copiar. “*Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento de quien habla.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 89). Segundo o Supremo, quando ele ditava as palavras, elas tinham um sentido, mas quando Patiño as escrevia, tinha outro. Parece que eles falavam línguas diferentes, e reitera que a linguagem falsa é menos sociável que o silêncio. Nesta reflexão sobre a subjetividade da escrita, Roa Bastos empresta seu pensamento crítico ao Supremo.

Em suas considerações críticas sobre “*El texto cautivo*”, Roa Bastos pontua que diante do vivo e poderoso fenômeno da fala, a palavra escrita e a palavra lida se opõem e se desdobram em sua natureza e comportamentos diferentes. O fluxo da fala, por sua homogeneidade se realimenta e se transforma constantemente no cruzamento das vozes de variadas culturas; fundamenta-se no inconsciente coletivo. Já a leitura e a escrita são operações derivadas da fala, operações multiplicadoras como os signos alfabéticos, que passam por diversos filtros e campos de resistência da subjetividade. (ROA BASTOS, 1991, p. 683).

O Supremo chega a se irritar com a subjetividade que existe na escrita, porque para ele, quando se escreve, o tecido das palavras já está cruzado pela cadeia do visível, por isso diz que escrever algo não tem nenhum sentido, o que faz sentido são as ações e a fala. (ROA BASTOS, 2008, p. 284). Isso porque em sua praticidade o Supremo só aceita trabalho solidário vivo e contínuo da fala, trabalho que se torna solitário e descontínuo nas operações de leitura e de escrita.

Esta subjetividade da escrita justifica o medo do ditador que advém do fato de reconhecer que a palavra tem poder de mudar uma situação, desconstruindo, de certa forma, o poder. O poder da escrita é tão celebrado pelo Supremo, que antes de morrer ele se preocupa em queimar o que ele havia escrito. Seus papéis testemunhavam muito de seus desmandos: por isso, decide destruí-los, objetivo que não é alcançado em sua totalidade, já que sobrevivem vários fragmentos, que aparecem na narrativa, com suas margens queimadas.

A atitude do Supremo perante os intelectuais também demonstra o seu medo do poder da escrita uma vez que esses homens de letras têm a palavra como arma contra o poder. A arrogância e o discurso distorcido do Supremo explicitam o seu governo autoritário, repressivo e preconceituoso. O Supremo se considera como Deus, inclusive se comporta como quem, além de deter todo o poder, é capaz de perdoar os erros de quem se atreve a tocar o intocável e de atacar o inatacável. É interessante que toda a obra gira em torno dessas defesas e ele parece não esperar que entre o povo haja alguém que não esteja de acordo com seu poder protetor.

Outra forma de exercer seu poder *omnímodo* é através do isolamento a que submeteu o país. Essa ação também tinha o objetivo, segundo o Supremo, de defender a soberania do país. Mera falácia porque em verdade assim agindo ele procurava defender-se das críticas ao seu governo. Segundo ele, o Paraguai não se isolou por vontade própria, mas foi obrigado pela atitude dos países que tinham um poder opressor.

O Ditador Supremo exigia ter seu poder reconhecido e para isso a sociedade devia prestar-lhe obediência total. O exército criado por ele depois da revolução contava com homens que ao passar pela entrevista de admissão, deveriam declarar que não eram donos nem de sua própria pessoa, todos os seus bens, corpo e vida eram emprestados até que o Supremo Governo se dispusesse deles. Segundo o Supremo, para se colocar um país em pé é necessário contar com pessoas assim, que são donas de nada. (ROA BASTOS, 2008, p. 490)

Ao ler o que escreveram os estrangeiros, o Supremo fica indignado por sentir que foi enganado por eles quando estavam no Paraguai, necessitando de seus favores. Por isso detesta os escritores e toda sorte de pessoa que escreve, pois “*De estas escorias se nutren las historias, las novelorías de toda especie, que escriben los tordos-escribas tardíamente. Papeles manchados de infamias mal digeridas.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 169,170).

No entretecido diálogo de vozes que constitui o romance, os dados sobre o Supremo e seu governo, obtidos através de terceiros, dão uma imagem externa do ditador. Mas para obter uma versão íntima do mandatário paraguaio faz-se necessário o acesso à sua consciência. Roa Bastos utiliza tanto os recursos externos quanto os

internos, quando permite ao próprio Dr Francia a construção do relato e, com criatividade, aproveita-se do dado histórico da existência hipotética de um diário privado do ditador.

O historiador Julio César Chaves (1964, p. 460) registra que no dia 24 de agosto de 1840, produziu-se um incêndio na casa de governadores, tendo o fogo avançado pelo dormitório e pelo escritório do ditador, queimando-se, assim, alguns papéis. Os guardas apagaram o fogo e jogaram muitos objetos e restos de papéis na rua, os quais na manhã seguinte muitos examinavam com curiosidade. Acredita-se que o incêndio tenha sido provocado pelo próprio ditador com a intenção de destruir seus papéis. Desse dado Roa Bastos se aproveita para reconstruir a história a partir de restos e fragmentos resgatados das cinzas. Há no romance várias evidências deste recurso, quando se lê em itálico e entre parêntesis a nota “*quemado el borde del folio*”, (ROA BASTOS, 2008, p. 30).

Com notas do hipotético diário privado, Roa Bastos contrasta uma imagem íntima e pessoal à pública que foi apresentada pelos dossiês e pelos vários documentos. Assim, conta a história do Dr. Francia e do Paraguai nesse período mudando a linearidade conhecida da história e criando outra história, captando o não-dito pela história.

A Guerra do Paraguai, Guerra Grande ou Guerra contra a Tríplice Aliança (1864-1870) aparece no romance, no caderno privado, quando o Supremo contesta os escritos de Bartolomé Mitre⁷, que é nomeado na narrativa como o “Tácito del Plata”. Mitre é um dos historiadores cujo texto faz parte do material do compilador. O Supremo demonstra desprezo a estes registros e às atitudes de Mitre diante da Guerra Grande. “*Tozudamente insistes, golpeando la contera del bastón-generalísimo sobre las baldosas flojas de la Historia; porfías en que Belgrano fue el verdadero autor de la Revolución del Paraguay, arrojada como una tea al campamento paraguayo.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 156).

E continua dizendo que as palavras de Mitre são apenas palavras e que poderiam ter sido queimadas. Contesta o comentário do Tácito-Brigadier sobre o desenvolvimento da imprensa, fato que facilitou a marcha dos sucessos, dizendo que,

⁷ Bartolomé Mitre Martinez (1821-1906) – Político, escritor e militar argentino, foi o primeiro comandante das tropas aliadas. Ocupou a presidência da Argentina de 1862 a 1868.

“la prensa no basta a reflejar el movimiento cotidiano de la revolución, y el secreto empieza a hacerse por necesidad de una regla de gobierno;” (ROA BASTOS, 2008, p. 157). Mas também diz que à medida que o mistério se faz indispensável, faz-se necessário registrar tudo através da escrita, desta maneira, um dia a posteridade se encontrará em posse até dos pensamentos mais recônditos dos homens do passado e pode-se estudá-los melhor do que se tivessem vivido aqueles momentos. Isto aconteceu com ele quando procurava uma fonte mais confiável que a imprensa jornalística e entrou nos arquivos de guerra e do governo posteriores a 1810.

El primer hecho que tenía que ilustrar era la expedición de Belgrano al Paraguay, sobre el cual poco digno de consultarse existía publicado, habiendo cometido los más groseros errores casi todos cuantos de ella había hablado... ¡Ah Tácito Brigadier! Consideras indispensable el misterio como regla de gobierno (El tratado secreto de la Triple alianza contra el Paraguay lo cocinaste entre medios gallos y media noche). Depositas toda tu fe en los papeles sueltos en la escritura. En la mala fe. (ROA BASTOS, 2008, p. 157)

Para o Supremo o que o historiador, militar e político argentino, Mitre escreve sobre a Revolução não tem valor, pois seriam discursos de um menino. Ele ironiza dizendo que o historiador não sabe o que de fato aconteceu com respeito à revolução e que a *“retórica de Archivero-jefe habría estado un poco más cerca de la realidad y naturaleza de aquellos hechos que pretendes narrar con el chambergo inglés echado sobre los ojos. Esto te permite afirmar con británica flema, [...]”* (ROA BASTOS, 2008, p. 158).

Com isso ele reforça a teoria de que a Guerra Grande teria sido financiada por capital inglês. E vale ressaltar aqui a constante denúncia feita por Roa Bastos em suas obras, de que tanto a Guerra Grande quanto a Guerra do Chaco teriam sido motivadas por interesses estrangeiros.

Em *El fiscal* a representação do poder está concentrada na figura de Alfredo Stroessner, cuja ditadura foi uma das mais temidas pelos paraguaios. O avô de Félix Moral lembra que sobreviveu a diversas guerras, internacionais e internas, a vários golpes de estado e a quatorze ditaduras militares, mas tem dúvidas *“si el país resistirá esta última del alemán, el canibal más salvaje de los que se han ensañado con este*

país” (ROA BASTOS, 1993, p. 16). Para ele, faz mais de um século que os militares e maus políticos estão no poder querendo entregar o Paraguai para alguma potência estrangeira.

Como o velho Ezequiel Gaspar havia participado de diversas guerras, andava delirando e falava tudo que vinha à cabeça, em um julgamento sumário, o tribunal militar confiscou seus bens, alegando traição à pátria. *“Todo fue decidido por la inapelable “Orden superior” que pone y quita ley, y manda “empaquetar” a millares de opositores que son enterrados vivos, luego de salvajes sesiones de tortura o arrojados desde los helicópteros del ejército sobre [...] las selvas [...].* (ROA BASTOS, 1993, p. 17).

No romance Alfredo Stroessner recebe o apelido de Tiranossauro, o que demonstra explicitamente tanto sua tirania quanto a fossilização de seu poder. Quando alguém pergunta a Félix por que ele chama assim o presidente da república, ele responde que é o povo paraguaio, oprimido há mais de trinta anos, é quem o trata dessa maneira, comparando-o com o mais feroz dos dinossauros que viveu sobre a terra, o *tyrannosaurus rex*. *“El tiranosaurio paraguayano es también el más antiguo y sanguinario tirano de América Latina. Y el mote grotesco y cruel no está mal elegido. No hago más que repetirlo con los debidos respetos”.* (ROA BASTOS, 1993, p. 241).

A narrativa gira em torno do desejo obsessivo do protagonista em destruir o tiranossauro:

Rematar al tirano puede cambiar por completo la suerte de una sociedad esclavizada. Es este el objetivo que cuenta. La liquidación de un hombre nefasto y mediocre cuyo poder absoluto sólo ha podido forjarse sobre la absoluta debilidad de los oprimidos, es sólo un medio de lograrlo. (ROA BASTOS, 1993, p. 58)

Jimena, sua esposa, não está de acordo com essa obsessão, que ele próprio admitia estar condenada ao fracasso, mas esperava que ela tivesse esperança em sua luta pela liberdade do país. *“Pienso en mi país, sitiado y masacrado. Tiene que producirse ese acto único e irrepetible por el que un individuo o un pueblo se redima del poder inhumano que lo sojuzga.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 59).

Félix desejava que o monstro fosse enforcado pelo povo e arrastado pelas ruas, mas Jimena com o propósito de eliminar tais fantasias da cabeça de seu companheiro pondera:

- Mira, Félix, los intelectuales “humanistas” nunca hemos servido para esta clase de faenas. No somos más que los “idiotas útiles” de siempre. Los “aliados objetivos” del poder, como decían los antiguos comunistas que se han convertido también ahora en “aliados objetivos” del capitalismo caníbal. No trato de desalentarte. Busco inducirte a que razones sobre la debilidad de nuestra posición. (ROA BASTOS, 1993, p. 61)

Enquanto viaja para Assunção, ele vai escrevendo uma carta para Jimena, que é o texto que o leitor tem diante dos olhos, e diz que há uma verdade irrefutável: *“Sólo el poder es inferior a la flaqueza. Voy a destruir con la mía el siniestro poder que oprime a mi patria.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 223). Ainda que Félix queira libertar seu povo do poder do tirano ele entende que no fundo da alma coletiva há a necessidade deste engano, pois o medo é a única forma de consciência pública que existe em um país torturado, degradado pela miséria em séculos de sofrimento. A situação sub-humana em que a coletividade vive é justificada pelo medo e pela passividade, já que a presença do tirano no poder é resultado de admissão e de aceitação quase prazerosa do sofrimento.

Félix é consciente de que está prestes a realizar uma ação suicida, mas sua obsessão pelo extermínio do tirano é superior aos seus lapsos de consciência. Ele acha que a tirania governa porque o povo se deixa subjugar e reitera seu propósito de vingança.

De todos modos voy a hacerlo. Soy el juez, el criminal y el verdugo. La trinidad absoluta. No se me mueve un pelo por asumirla entera. Comprenderás que no te estoy hablando de vagas teologías sino del simple sentido común, ese sentido común que es la esencia de los delirios. El sentido común nos da a entender que lo bueno es útil aun cuando parezca malo. ¿Cómo podría contarse una historia si no hubiera un antihéroe virtuoso? Trataré de serlo lo más que pueda. (ROA BASTOS, 1993, p. 224)

A oportunidade de Félix Moral voltar ao Paraguai surge quando Clovis, funcionário do departamento que tratava da regularização da vida dos desterrados na França o chama para mostrar um convite, aguçando nele o desejo de cumprir seu propósito:

Se trataba de una invitación de la presidencia de la República del Paraguay. Por intermedio del ministerio de Cultura, recientemente creado, invitaba a los países democráticos del mundo a enviar representantes del arte, de las ciencias y de las letras a un Gran Congreso que iba a tener lugar en Asunción durante todo el mes de setiembre, con el título genérico de Historia, cultura y sociedad en la América Latina del siglo XX. (ROA BASTOS, 1993, p.181)

A ocasião parece ser uma armadilha uma vez que o convite é feito aos intelectuais, pessoas não benquistas pelo governo paraguaio. É interessante notar a forma de narração desse fato, pois emerge do texto a maneira como Stroessner exerce o poder. O convite traz a data de 1º de janeiro de 1987, o dia em que Félix vai falar com Clovis é 27 de março de 1987. E em setembro seria o aniversário de 30 anos da ditadura Stroessner (esse dado é ficcional, pois os 30 anos da ditadura de Stroessner foram completados em 1984). A celebração do congresso é um pretexto para essa comemoração, na qual também teriam lugar vários atos políticos, como a entrega de terras e casas gratuitas a imigrantes que receberiam também implementos agrícolas e generosos créditos isentos de impostos. O governo paraguaio ofereceria traslado, alojamento e uma pensão mensal de dois mil dólares, até que os imigrantes estivessem instalados. Ação tinha como objetivo povoar a região ocidental do país. Ao se inteirar da proposta, Félix reage:

-Inmigrantes europeos, orientales y asiáticos en Paraguay...en el Chaco, entre los fortines militares y bajo la férula de las autoridades castrenses... - no pude menos que reírme-. Cesión gratuita de tierra. Créditos generosos, exención de impuestos por treinta años... ¡Vamos, Clovis! Hay más de cien mil campesinos sin tierra y otros tantos miles de indígenas que son ametrallados cuando invaden los inmensos latifundios vacíos en poder de los militares y capitoses del régimen... (ROA BASTOS, 1993, p. 182)

Para Clovis, membro de um poder constituído, que mantém relações diplomáticas com o Ditador, a ação é correta. Stroessner estimula aos futuros proprietários e defende a propriedade como algo sagrado. E quanto aos camponeses, ele entende que o ditador já deu solução oferecendo trabalho na construção da linha férrea de alta velocidade entre Brasília e Assunção. Félix continua seu discurso reivindicatório dizendo que ao norte do país estão as colônias brasileiras com leis, autoridades, moeda brasileira e língua portuguesa. É preciso ressaltar que tanto em *Yo el Supremo* como em

El fiscal, Roa Bastos deixa transparecer sua postura xenófoba, com denominações pejorativas. Também não perde a oportunidade de atribuir ao Brasil as causas das mazelas, guerra e ditaduras, que destroem o Paraguai.

Para Clovis esse discurso se assemelha a panfletos sociais ou políticos:

Deja a los macacos en su sitio. Nadie puede contra el derecho del más fuerte. En cuanto a Stroessner es evidente que quiere cambiar la población del país ya que no puede cambiar el país. Está harto de paraguayos idiotas. A él se le da una higa de la pureza racial. No es un ario pura sangre. No es indio, ni criollo ni mestizo. Es un hombre de ninguna parte cuya única patria es el poder. (ROA BASTOS, 1993, p. 183)

O discurso de Clovis é de quem cumpre seu trabalho como um funcionário público que tem conhecimento das questões da ditadura, mas é consciente de que o que importa a Stroessner é tão somente o poder, não interessando os meios para o exercício desse poder. Félix teria a intenção de expor e comentar o panfleto ditatorial, como ele mesmo denomina, mas Clovis lhe apresenta um *dossier* completo sobre a situação do Paraguai: “*de las actividades de su amo supremo y un informe exhaustivo sobre el sistema represivo, métodos de espionaje, persecución y la práctica sistemática y masiva de la tortura como elemento de compulsión, de intimidación y de exterminio [...]*” (ROA BASTOS, 1993, p. 184). Em seguida, Clovis entrega também uma pasta com a lista de prisioneiros mortos nas câmaras da “*Dirección Nacional de Asuntos Técnicos*”, conhecida como “*la Técnica*” ou “*la Secreta*”. Na pasta, Félix vê também uma extensa lista de indesejáveis e de inimigos do governo de Stroessner. Nesta lista está incluso o nome verdadeiro de Félix, ou seja, seu nome anterior ao exílio, com uma ficha completa de suas ações contra o sistema de governo do Tiranossauro. Depois de analisar a documentação, Clovis juntamente com Félix decide pela inserção do nome do exilado à lista de convidados, burlando assim, e da lista original de convidados.

Para Félix, a tríade do poder absoluto é composta pelo Recontrutor (presidente Alfredo Stroessner), pelo partido Colorado e pelas Forças Armadas. Mas no romance, aparecem também as memórias sobre a Guerra Grande, que incluem o poder da Igreja paraguaia que tem como representante o padre Fidel Maíz, “*fiscal de los tribunales de sangre y capellán mayor del ejército de López.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 34). Em se tratando de males causados ou apoiados pelo poder, a narrativa registra o que Richard

Burton diz em suas cartas sobre a guerra, nas quais se assenta uma narrativa que trata dos últimos momentos do poder de Solano López. Ali estão registrados os atos aparentemente mais bárbaros do padre Maíz, no final da Guerra Grande, em especial a circular aos capelães do exército ordenando que fomentassem a prostituição patriótica das mulheres nos campos de batalha.

“No vacilen los curas – transcribe el cónsul – en el ejercicio de su ministerio desde el púlpito o en sus recorridas diarias por la retaguardia a incitar a las mujeres jóvenes a convivir con los combatientes y a darles todo el placer que necesiten. Esto no será desorden moral ni acto de concupiscencia cuando sea a favor de los defensores de la patria cuya felicidad en este mundo es el primer deber de las conciudadanas.” (ROA BASTOS, 1993, p. 333)

Segundo o romance, isso não se trata de uma mistificação de Burton, pois o cónsul francês, em relatório enviado ao seu governo confirma a existência da referida circular e *“la califica de un extravío verdaderamente demoníaco del fiscal y capellán mayor.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 333). Durante os cinco anos de guerra, a mulher paraguaia teve que assumir a prostituição como forma de escapar das violações em massa e de sobreviver na retaguarda. *“Surgió una especie de matriarcado: el de las madres prostitutas. [...]. Ya no existía la patria. Sobrevivían las matrias ramera.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 335). Apesar disso, o padre Maíz é considerado herói do Paraguai. Ninguém consegue entender este homem que utilizou o poder outorgado pela Igreja e pelo governo para agir de maneira tão atroz.

Para Félix Moral, enfim, é revoltante a falta de anseio pela liberdade por parte do povo paraguaio que aplaude o ditador e o tem como o reconstrutor da nação. Pelo contexto que se apresenta na narrativa, o mundo estava de olho na ditadura do Paraguai, tanto que parece ser necessária a convocação de um evento internacional. Só o povo não sabia que já tinha passado da hora de derrubar o regime. O ditador, sim, sabia que a hora de sair do poder tinha chegado. A indignação de Félix com a postura passiva dos paraguaios seria pelo fato de eles, ainda não terem percebido que o momento de livrar-se daquele governo ditatorial estava chegando. A obra parece um grito contra a passividade em que se encontra o povo paraguaio.

Os textos analisados neste capítulo propõem a reflexão sobre o poder da palavra e da arte como libertadores do ser humano. Em *Hijo de hombre*, questiona-se o poder de dominação de classes, através da voz do ex-cêntrico. Em *Yo el Supremo*, várias vozes parecem questionar a validade do poder absoluto. Em *El fiscal*, o poder do ditador é questionado pelo exilado.

Encerrando esse capítulo, é interessante refletir o pensamento de Said (2005, p. 100) quando diz que é dever do intelectual criticar os poderes constituídos, os responsáveis pelos cidadãos, principalmente porque esses poderes são exercidos de maneira desproporcional, discriminatória, repressiva e cruel. Roa Bastos cumpre seu dever de intelectual quando se compromete e se expõe através de seus textos ficcionais.

Tanto na escritura ficcional de Roa Bastos quanto em seus textos críticos, percebe-se o conflito latente entre os detentores do poder com os intelectuais. Esses conflitos resultam da “consciência” do papel do intelectual na sociedade: seu poder advém do uso da palavra instrumento capaz de alertar o povo e corroer o próprio poder.

Quer seja representando, escrevendo, falando ou ensinando, atividades que os faz reconhecidos publicamente e comprometidos com a realidade política e social, o intelectual incomoda o poder porque tem possibilidade de expor ideias levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas. Em tese o intelectual não seria facilmente cooptado pelo poder, pois um de seus princípios é o de expressar a causa da liberdade humana, do conhecimento e da justiça. Segundo Said “não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental.” (SAID, 2005, p. 34).

Em Roa Bastos o intelectual é caracterizado “como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder.” (SAID, 2005, p. 15). Roa tentou cumprir sua função de intelectual ao fazer da palavra instrumento para a discussão da realidade de seu país.

CAPÍTULO 3

O INTELLECTUAL LATINO-AMERICANO E O EXÍLIO

La población de indios, especialmente las mujeres de los naturales, merecen especial protección. Ellos son también paraguayos. Con mayor razón y antigüedad de derechos naturales, que los de ahora. Deben dejarlos vivir en sus costumbres, en sus lenguas, en sus ceremonias, en las tierras, en los bosques que son originariamente suyos
(ROA BASTOS, 1974)

Desde que ya no existen territorios patrios [...], todos somos beduinos nómadas de una cabila extinta. Objetos transnacionales, como el dinero, las guerras o la peste.
(ROA BASTOS, 1993)

El exilio, efectivamente, es la peor de las enfermedades que pueden atacar a un ser humano. (ROA BASTOS, 1993)

3.1. Roa Bastos: um intelectual no exílio

Para começar falar do exílio latino-americano é necessário lembrar que em sua história o ser humano sempre foi forçado a se reconhecer como um sujeito exilado, ou seja, em permanente exílio. Mas é necessário fazer a diferença entre os tipos de exílio, ou melhor, sobre as maneiras de encará-lo. Na tradição ocidental, desde a história bíblica, os “primeiros” seres humanos foram expulsos de seu lar, sua terra, o Paraíso. A partir daí eles começam uma vida de estrangeiros, uma vida errante, condenados à situação de exilados. Dentro da tradição judaico-cristã, todos os descendentes de Eva e Adão serão exilados até que encontrem seu primitivo lar, ou seja, o Paraíso Perdido. E isto é visto desde o Antigo Testamento, que mostra o povo judeu numa vida de peregrinação. Quando se passa ao Novo Testamento há a ideia de que o povo cristão é peregrino na terra, pois a pátria é o céu, como se lê no texto bíblico:

Todos estes morreram mantendo a fé, sem ter recebido as promessas; mas tendo-as visto e acolhendo-as de longe, declararam ser estrangeiros e peregrinos na terra. Os que dizem tais coisas mostram que estão buscando uma pátria. E se estivessem se lembrando da pátria de onde saíram, teriam oportunidade de voltar. Mas agora almejam uma pátria melhor, isto é, a celestial. (Hebreus 11:13-16a)

Essa maneira das religiões judaico-cristãs encararem o exílio, como uma experiência que se deve suportar para alcançar a reconstrução de uma identidade, é para a pós-modernidade e para os estudos aqui empreendidos considerada reducionista, porque faz do exílio uma condição para se alcançar a pátria.

Um dos aspectos interessantes da cultura guarani é a busca da “Terra sem mal”. Esta terra, diferente do que ocorre nas religiões judaico-cristãs, pode ser alcançada, mesmo sem passar pela morte. É um lugar que deve ser procurado em vida, daí a necessidade de peregrinar. Encontrar a terra sem mal se constitui no objetivo da existência do povo guarani. Trata-se de um elemento da cultura daquele povo. A busca dessa terra sem mal determina sua trajetória histórica de resistência e luta. (ROCHA, 2010, p. 71)

Para Paulo Suess (2002) o que sustenta a migração entre os guarani é a precariedade material e o conflito social uma vez que a busca da “Terra sem Mal” pode ser interpretada como a procura de “terra boa” ou “terra virgem” onde se realiza a divina abundância. (SUESS, 2002, p. 5). A “Terra sem Mal” pode ser um sonho histórico-econômico e um sonho escatológico-espiritual. O mito envolve variados sentidos. “Como o Reino de Deus pode estar no meio de nós, assim também a ‘Terra sem Mal’ pode ser a terra fértil e abundante, onde tudo é bom, o lugar de ‘Nhanderu’ onde ‘todos se levantam bem e se cumprimentam com alegria’ e a terra que permite viver em estado de festa.” (SUESS, 2002, p. 5).

Atualmente o povo guarani já está convencido de que não poderá alcançar a “Terra sem Mal”, ainda que não duvidem da existência deste paraíso, mas acreditam que devido à assimilação da cultura europeia seu corpo adquiriu um peso invencível que os impediria no alcance do paraíso. (SUESS, 2002, p. 6).

Esse tema traz à tona o hibridismo religioso. Os missionários da Igreja Católica fizeram esse lugar paradisíaco tão cultuado pelo povo guarani parecer-lhes equivalente ao paraíso cristão. Mas, nas duas tradições existem diferenças de difícil conciliação. Uma delas é a localização geográfica da terra sem mal, em um lugar físico dessa terra, o qual se podia alcançar em vida ou após a morte, bastante diferente do mítico Paraíso cristão. Outra, e talvez a mais importante, é certa liberdade, poderíamos dizer dionisíaca, vigente nesse lugar, onde tudo é permitido, onde a transgressão é a regra, ou seja, a superação das próprias limitações à condição humana, entre as quais se destaca a sexualidade.

Apesar dessas diferenças, os missionários ainda conseguiram convencer os novos cristãos de que essa terra prometida, com algumas adaptações nada mais era que o paraíso cristão. A religião popular dos paraguaios é marcada por essa mescla entre características da cultura cristã e a cultura guarani. Mas vale a pena ressaltar que na religião guarani sua máxima está no alcance da imortalidade, atributo supremo dos deuses e de seus eleitos. O acesso a essa imortalidade vem através das orações, danças e jejuns nesta vida uma vez que a “Terra sem Mal” encontra-se em algum lugar da terra. Essa convivência opera-se como um resultado ideal, equiparando os homens aos deuses. (BAREIRO-SAGUIER, 2001).

Essa característica da religiosidade do povo guarani que compara os homens aos deuses é evidenciada na obra de Roa Bastos especialmente em *Hijo de hombre*

quando Macario diz que o monte onde tinham posto o Cristo leproso era o “caminho do homem” em uma atitude de contestação à afirmação do padre ao dizer que aquele monte doravante se chamaria “caminho de Deus”, porque a eternidade que o homem pode aspirar é a de se redimir e de sobreviver nos demais.

Para Bartolomé Meliá, a história colonial relata uma sucessão de males pelas quais passou o povo guarani uma vez que a terra lhes foi negada. Para esse povo a “Terra sem Mal” já não existe, pois montes, selvas e campos foram confiscados pelo branco para a criação de gado e para o plantio de soja. A terra transformou-se em mal. *“Migrante y, por tanto, frecuentemente trans-terrado, el guaraní nunca había sido un des-terrado. Ahora, en busca de la tierra-sin-mal, sólo teme el día en que sólo habrá mal sin tierra; sería el destierro total.”* (MELIÀ, 2012). Esta condição generalizada de desterro acaba por transformar-se em um elemento constituinte da cultura paraguaia, onde é relevante a presença da tradição indígena. Tal carga pesa sobre os paraguaios que são representados nos romances de Roa Bastos e também em sua própria vida como um elemento autobiográfico uma vez que ele faz parte do grupo de intelectuais exilados da América Latina.

Para o intelectual palestino Edward Said (2003), o exílio é a situação mais triste, o castigo mais terrível, pois instala no ser humano um sentimento de não pertencimento, de nunca estar em casa, em constante angústia com o ambiente que o cerca. Mas como esta é uma época paradoxal por natureza, é possível ver alguma vantagem no exílio, embora muitos autores discordem especialmente os que viveram uma situação diaspórica, de desterro, de expatriação, de exílio.

A história, infelizmente, tem sido escrita a partir de situações de exílio. De acordo com Said, porém, o exílio é uma situação incompreensível e não pode ser visto como mero prestador de serviço ao humanismo, pois na melhor das hipóteses a literatura do exílio objetiva criar angústia para proporcionar uma situação que a maioria das pessoas nunca experimentou, e desse modo pode ser uma mola propulsora para a criação dessa literatura. Mas “pensar que o exílio é benéfico para esta literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que infligem aos que as sofrem a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como “bom para nós”.” (SAID, 2003, p. 47). A situação de desterro é horrível e irremediavelmente insuportável, porque é um castigo proposto por seres humanos a seres humanos.

Desde sua constituição, após as independências dos países latino-americanos no século XIX, parte significativa da literatura latino-americana foi produzida no exílio. Nesses textos há, em geral, a representação da sensibilidade do expatriado: são documentos das fraturas deixadas por essa situação. Também é uma literatura composta por fragmentos da memória na construção do discurso ficcional.

Para Roa Bastos, escritor cuja produção literária ab o signo da ditadura, a experiência do exílio transformou-se em condição criativa. Esses textos apresentam um caráter de denúncia e também registram as memórias de violências e ultrajes sofridos pelos escritores em prisões, torturas e na angústia da deportação ou da fuga para o exílio. Trata-se de uma narrativa que busca refletir vidas marcadas pelo caos das vivências errantes.

O perfil desse intelectual latino-americano pode ser traçado a partir do cruzamento de seus dados biográficos e de como ele os representa em sua própria obra. Será traçado o percurso de seus deslocamentos espaciais, que apesar de terem sido poucos, ao longo de sua longa vida, foram muito significativos pelo tempo, quase meio século, que o escritor passou longe de sua terra natal. Como base para explorar sua biografia foi utilizado o texto de Carlos Pacheco na edição de *Yo el Supremo* da Biblioteca Ayacucho de Caracas, Venezuela, ampliados por fragmentos de entrevistas publicadas por Antônio Pecci, sob o título *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*.

Augusto Roa Bastos nasceu em Assunção, em 1917, mas aos dois meses de idade sua família se estabeleceu em Iturbe, onde passou sua infância, em uma pequena casa ao lado do engenho de açúcar, onde seu pai trabalhava a poucos metros do rio Tebicuary-mi, lugares evocados em seu discurso literário.

Esta pode ser considerada sua primeira experiência de desterro, da cidade para o interior do país. Roa Bastos, no entanto, diz considerar Iturbe sua cidade natal, “*porque no nací en Iturbe, pero fui llevado a los pocos meses a este pueblecito donde mi padre trabajó más de cincuenta años como un modesto empleado de la azucarera, y estoy orgulloso de ese modesto origen que me ha enseñado muchas cosas.*” (PECCI, 2007, p. 79).

Aos oito anos é enviado a Assunção para estudar. Foi morar com seu tio, o sacerdote Ermenegildo Roa, junto com outros primos que também vinham do interior.

Nova experiência de deslocamento, agora do interior para a cidade em busca de formação escolar, como ocorre com muitas pessoas que vivem nas cidades do interior de países da América Latina.

Aos dezesseis anos, junto com outros companheiros Roa foge do Colégio São José e viajam escondidos em um barco das tropas que iam para o fronte da Guerra do Chaco, iniciada em 1932. Quando descobertos, como castigo foram enviados à retaguarda para limpar latrinas, vigiar e trasladar prisioneiros bolivianos. Esta última atividade o fez presenciar episódios de muita crueldade.

Apesar de sua pouca idade essa experiência acaba por fortalecer atitudes onde é possível perceber seu compromisso com a política de seu país. Após este fato Roa Bastos não retomou os estudos formais, sendo por isso considerado autodidata.

Em 1935, ao retornar da guerra, trabalhou em diversos ofícios em Assunção: carteiro, ajudante em loja de parentes e complementa sua renda compondo canções e cantando na rádio, em festas e serenatas.

No ano seguinte, inicia-se como jornalista de rádio e imprensa. No jornal *El País*, de Assunção, foi responsável pela crônica policial. Em 1944, passa a ser o chefe da redação do jornal. Como chefe de redação é convidado pelo *British Council* a visitar a Inglaterra para cobrir a Segunda Guerra e permanece em Londres como correspondente.

Em fins de 1945, terminada a guerra, retorna a Assunção e se torna responsável por três colunas diárias no jornal. “*Roa como periodista ejerce desde el diario **El País**, sobre todo en los años 46-47, una posición de apoyo a la postura democratizadora.*” (PECCI, 2007, p. 25)

Em 1947 estoura, em Concepción, uma rebelião militar apoiada por liberais, febreristas e comunistas que culmina numa guerra civil contra o regime de general Morínigo. Por sua postura crítica, é perseguido e refugia-se na Embaixada do Brasil como asilado por cerca de três meses, até conseguir obter o salvo conduto que lhe permite viajar para a Argentina. Fixa-se em Buenos Aires e começa assim o seu longo exílio e destino de muitos paraguaios após a guerra civil de 1947.

Ao longo dos anos 60 e 70 a América Latina passou por uma série de golpes de estado. No Brasil em 1964, no Chile e Uruguai, em 1973, na Bolívia, em 1971. Na Argentina, houve o retorno de Perón, sua ascensão ao poder (1973-1974) e sua

inesperada morte, sucedendo-lhe Isabelita Martínez, cujo governo foi também foi derrubado por golpe militar comandado pelo Exército, em 1976. Instaurava-se então o terrorismo de Estado na região “*Lo que equivalía a detener, asasinar o enviar al exilio a cientos de artistas, políticos, profesores, obreros, escritores e intelectuales. El ambiente se había vuelto irrespirable. El Cono Sur se había vuelto insalubre.*” (PECCI, 2007, p. 37)

Com o golpe militar, Roa Bastos decide abandonar a Argentina, exilando-se na França. Começa, então, para ele uma nova etapa da vida. Relativamente conhecido no âmbito literário, graças principalmente à crescente recepção de *Yo el Supremo*, publicado em 1974, Roa Bastos é convidado pela Universidade de Toulouse para ministrar aulas de Literatura Latino-americana e de Língua Guarani. Em Toulouse, casa-se com Iris Giménez, filha de exilados espanhóis e sua colega na universidade.

É interessante lembrar que há certa semelhança entre o discurso ficcional e alguns fatos da vida do próprio Roa, no romance *El fiscal*. O protagonista Félix Moral é um intelectual paraguaio exilado na França, professor de Literatura Latino Americana e Língua Guarani na Universidade X, onde conhece Jimena Társis, filha de exilados espanhóis e professora da mesma universidade.

A Europa abriu-lhe novas portas e oportunidades que Roa Bastos soube aproveitar para consolidar seu trabalho como escritor, divulgar a situação política do Paraguai e promover encontros personalidades dos dois continentes. Embora tenha fixado residência em Toulouse e frequentava Paris, era Madri a sede de seus encontros para tratar de temas relacionados a seu país, tanto pela facilidade do idioma, dos costumes familiares quanto pela estima de jornalistas e políticos socialistas. (PECCI, 2007, p. 38)

Encontrava-se numa nova etapa de seu trabalho intelectual. Procurou denunciar sistematicamente o regime de Alfredo Stroessner (1954-1989). Em 1982, tentou retornar ao Paraguai, mas teve seu passaporte confiscado pelas autoridades, sendo expulso pela fronteira da Argentina, juntamente com a esposa e o filho sob as alegações de que tinha ideias comunistas, pois visitara Cuba, motivo pelo qual o regime entendia que sua intenção era a de doutrinar a juventude do país com a ideologia comunista.

Apátrida, recebeu a cidadania espanhola e pouco depois (1984) a francesa.

Em 1986, redigiu uma carta aberta ao povo paraguaio, na qual preconizava o fim da ditadura e o início pacífico de uma transição democrática sob a influência da Igreja e do Exército, com o apoio dos setores democráticos. No mesmo ano idealizou e difundiu o qualificativo “Tiranosaurio” para caracterizar o governo de Stroessner.

No ano seguinte presidiu em Madri as *Jornadas por la democracia en Paraguay*, junto ao vice-presidente do governo espanhol Alfonso Guerra, personalidades europeias, em especial mais de quarenta intelectuais paraguaios exilados, representantes de partidos políticos do mundo, da cultura e do jornalismo do Paraguai em prol da democratização do Paraguai. Com o fim da Ditadura em 1989, finalmente pode retornar ao Paraguai assim como outros exilados.

Nos anos 80, Roa Bastos converteu-se em porta-voz informal dos exilados paraguaios na Europa. Sentiu-se chamado a atuar politicamente, impelido por um objetivo superior, o de derrubar a ditadura num processo pacífico de transição e na construção de um governo democrático que atendesse às necessidades sociais. Naquele período deixou de lado sua produção literária, dedicando-se primordialmente às questões políticas e sociais, em oficinas, palestras e conferências com a juventude, com as mulheres, com colegas jornalistas, e com os grupos culturais. (PECCI, 2007, p. 41)

Para Roa Bastos, o longo período da ditadura de Stroessner produziu um efeito esterilizador sobre a produção cultural paraguaia. Na série de *Entrevistas a Roa Bastos*, organizada por Antônio Pecci (2007), Roa diz que o motivo teria sido “*la falta de una efectiva libertad de expresión, para que los distintos campos de la producción cultural, los trabajadores de nuestra cultura se pudieran manifestar sin miedo y, esencialmente, con un sentido ético de la sociedad y del individuo.*” (ROA BASTOS, 2007, p. 63)

Sobre a democratização e a cultura a partir de 1989, no Paraguai, Roa declara que o desafio que se coloca não é somente para os que sobreviveram a esta etapa de ditadura e de exílio, mas sim às gerações vindouras:

Esta construcción reposa sobre una voluntad, profunda, colectiva, de recuperar el sentido mismo de nuestra identidad como nación, como país, como cultura. Y con respecto a los destinatarios de esta producción de cultura, a los que están ubicados en esta línea de producción democrática, profundamente crítica de una realidad, como es la que yo hago y hacen otros compatriotas que están en el exilio interior. Este es, probablemente, el desafío de base que se plantea a toda nuestra cultura, a todo nuestro

porvenir como país, como nación, como país libre. El efecto principal que produjo en mí este cambio, cuyos resultados vamos a ver en un inmediato futuro, fue precisamente ese, el de que en primer lugar había quedado destruido el mito del poder absoluto. (ROA BASTOS, 2007, p. 62)

Para o escritor paraguaio, a América Latina tem grande experiência nestas questões de governos autoritários e exílio. Diz que está exilado desde o começo da ditadura anterior à de Stroessner. Desde 1947, ele exerce a “profissão de exilado”. O exílio pareceu-lhe, então, uma profissão, pois ele era ainda muito jovem quando deixou seu país e passou mais de quarenta anos de sua vida buscando sobreviver como desterrado. *“Y ya quisiera jubilarme de esta profesión, que a veces es bastante penosa y siempre triste. En mi situación están todavía una multitud de compatriotas nuestros que son los que van a engrosar el caudal de las corrientes democráticas de nuestro país.”* (ROA BASTOS, 2007, p. 62).

Roa Bastos agradece por ter recebido de volta sua cidadania, o que lhe permite deixar de ser apátrida. Sentiu a devolução de seus documentos, que tinham sido confiscados em 1982, como um símbolo de anistia. Outro fato que lhe provocou alento foi a abertura das portas do país para o regresso de todos os paraguaios que se encontravam no exílio, acontecimento que todos aspiravam. Ainda reitera:

Nosotros estuvimos varias veces en la historia al borde de la desaparición histórica, biológica, física. Y esta es la situación que hay que impedir a toda costa en un futuro. Nosotros fuimos, a mediados del siglo pasado, uno de los países más adelantados de América del Sur y ahora somos apenas el furgón de cola de esta colectividad de países. Nuestro país debe forzosamente formar parte de esa comunidad latinoamericana, que fue la idea de los libertadores, de nuestros grandes padres fundadores. (ROA BASTOS, 2007, p. 62, 63)

O objetivo de voltar a fazer parte da comunidade latino-americana foi, segundo Roa Bastos, o que lhe deu forças morais para resistir e suportar com alegria o exílio.

Em 1990, vai a Alcalá de Henares, Espanha, receber o *Premio Cervantes* que lhe foi concedido em 1989. Em seu discurso de agradecimento, fala que uma das razões de realce extraordinário daquele prêmio é sua significação para a vida paraguaia no âmbito político, social e cultural, porque marca o caminho para a instauração da democracia e da liberdade sob a construção de um genuíno estado de direito, como garantia de sua legitimidade. *“Significa, asimismo, el fin del exilio para el millón de*

ciudadanos de la diáspora paraguaya, que ahora pueden volver a la tierra natal, derrumbado el muro del poder totalitario que hizo del Paraguay un país sitiado." (ROA BASTOS, 1990, p. 7)

Para o escritor, a concessão do *Prêmio Cervantes* justo nesse momento do término de seu longo período de exílio, confirma sua certeza de que a literatura também é capaz de ganhar batalhas contra as adversidades, tendo como arma a letra e o espírito e como poder a imaginação e a linguagem. A literatura não é apenas um passatempo, mas é também uma maneira de influenciar a realidade e transformá-la com a imaginação inspirada na própria realidade.

Em entrevista em 1992, Roa Bastos fala como ele vê seu país, neste momento em que está terminando o período de transição e a população caminha para a eleição de um novo governo. Para ele, continua havendo uma luta desmedida pelo poder, todos querem chegar ao trono dos López com a intenção de mandar. *"Yo creo que en Paraguay no se trata de mandar solamente, sino mandar al infierno las cosas terribles que tenemos, y recuperar las virtudes de nuestra identidad profunda."* (ROA BASTOS, 2007, p. 67).

Pensa que os paraguaios devem comprometer-se com a regeneração do país, com a reedificação de um país destruído, enfermo por mais de meio século de ditadura. *"Por eso suelo decir que el daño que ha traído la dictadura de Stroessner ha sido peor que el de la Guerra de 1864-70. Porque la Guerra Grande acabó con la población del país, pero la dictadura de Stroessner acabó con el país, que es peor."* (ROA BASTOS, 2007, p. 68) Por isso ele acha que se deve investir nos jovens, pois estes não estão contaminados pela morbidez política. A linha de força para a recuperação do país deve ter seu ponto de partida na educação, pois sem educação não é possível ter uma política construtiva.

As informações biográficas de Roa Bastos evidenciam que ele foi um intelectual polígrafo, com um discurso multidisciplinar, que além da literatura e das artes, transitava pela história, filosofia e política. No entanto, pode-se dizer que sua obra de ficção tem como elemento preponderante a história. Ao transitar por mais de um campo artístico, constrói um discurso igualmente interartístico, pois transitou pelo

cinema, pelo teatro, pela música e pela pintura. Foi compositor, roteirista de cinema, escritor de peças teatrais, poeta e em especial contista e romancista.

Vale a pena acrescentar algumas informações que confirmam sua circulação entre as artes. Ele tinha como ídolo musical a José Asunción Flores (1904-1972), o criador do gênero musical Guarânia e da música *Índia*, cujos projetos musicais Roa acompanhou de perto em Buenos Aires, tendo colaborado com Flores nos anos 50 e 60 em concertos. Era uma forma de escape participar de grupos compostos por músicos, poetas, atores de teatro, políticos de esquerda, ao mesmo tempo em que se relacionava com o mundo artístico de paraguaios exilados.

Pelo cinema, também sentia grande atração, “*quizá su segunda pasión luego de la escritura. Era un asiduo espectador y tan pronto como fue invitado a escribir un guión, por pedido de Armando Bó, se las ingenió para aprender ese oficio que tanta satisfacción personal y económica le brindaría.*” (PECCI, 2007, p. 35). São vários os projetos em que se envolveu nessa área, como pode ser percebido em *El fiscal*.

Da mesma forma, ao falar do intelectual Roa Bastos, é necessário lembrá-lo também como crítico. Em seu texto “*Imagen y perspectiva de la narrativa latino-americana actual*”, no tópico que trata das literaturas nacionais ele afirma que as literaturas nacionais latino-americanas não podem ser comparadas às literaturas nacionais europeias, articuladas num sistema mais coerente e estável, pois na América Latina

las escalas de medidas y de valores, de tensiones y fricciones, son muy diversas: en algunos países – vuelvo a mencionar el Paraguay – la mayor parte de su literatura actual se está produciendo en el exilio, puesto que aun las obras de los que sufren y trabajan bajo el signo de la opresión reflejan consciente o inconscientemente una sensibilidad de desterrados, o de habitantes de una sociedad irreal con rasgos de una crispada pesadilla. (ROA BASTOS, 1984, p. 56)

Tratando do panorama da literatura latino-americana, Roa afirma que gêneros na América já nasceram comprometidos com a realidade social, característica das obras literárias e artísticas que foram produzidas em situação de exílio. São produções que têm a missão de denunciar os problemas e males pelos quais passam suas comunidades.

Outra missão da narrativa do exílio é ser testemunha das aspirações coletivas, das derrotas, dos triunfos e das carências. É interessante lembrar que desde suas origens, a narrativa latino-americana esteve marcada por esse compromisso. Em muitos casos, essa narrativa associada ao desterro assumiu, na construção da nacionalidade, o papel desempenhado geralmente pela épica, gênero inerente às condições históricas de uma sociedade em formação. Muitos desses escritores fundadores ocuparam-se em descrever o entorno e o contexto social, motivados pela necessidade de tomada de consciência das condições de vida que mantinha a população da maioria dos países da América Latina em condições sub-humanas de miséria e atraso material e cultural.

Muito embora Roa trate do tema ponderando as condições materiais dos povos latino-americanos, em outro texto *“La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”*, de 1986, que repete algumas ideias já presentes no primeiro, ao tratar do tema *“localismo”* x *“universalidad”*, ele conclui que a universalidade das estruturas linguísticas *“opera platonicamente sobre o pensamento mágico en estado salvaje del mismo modo que sobre la imaginación de un escritor culto de Europa.”* (ROA BASTOS, 1986a, p.121)

De acordo com esse pensamento, as virtualidades do ser coletivo e individual, quanto às circunstâncias de sua vida histórica e social também seriam universais, ou seja, *“no sufrirían la menor influencia en la expresión de sus formas simbólicas. Universalidad y uniformidad serían pues idénticas.”* (ROA BASTOS, 1986a, p.121)

Desse modo, seria simples, pelo princípio da universalidade da imaginação mítica, o escritor das culturas periféricas, inseridos nessa zona de aparência neutra e livre, adotar deliberadamente os mitos universais? O próprio Roa responde:

Las obras de los mejores escritores latinoamericanos de hoy – incluso los que trabajan en exilio voluntario o forzado – no muestran en general estas tendencias; más vale, las opuestas. Por diversas y hasta “excéntricas” que puedan parecer estas obras, ellas muestran la necesidad creativa de mantenerse fieles a la expresión de sus propias esencias culturales, cuanto más hondas más universales. Esas obras están construidas sobre la aspiración de intensificar a través de la distancia y del distanciamiento – y precisamente a favor de ellos – la actividad de la imaginación mítica “inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje”, es cierto, pero que a su vez son inseparables de las estructuras de la vida histórica y social; las que a su vez son inseparables de los modos de producción y de la relación de fuerzas del “nuevo orden mundial” en cuyos sistemas de

dominación se hallan insertados nuestros hinterland culturales. (ROA BASTOS, 1986a, p. 123)

Nestas reflexões, Roa sempre trata da própria obra, concluindo que não poderia ser considerada só como literatura paraguaia, mas sim, literatura universal, que é o que se pode confirmar com os romances ora analisados. Apesar de seu caráter excêntrico, conjugam a imaginação mítica, essências culturais e a universalidade das estruturas da linguagem. O escritor exilado quando escreve sobre as mazelas de seu povo, por mais que se aprofunde em questões que pareçam ser exclusivas de uma determinada comunidade, consegue transportá-las ao universal, visto que os problemas das sociedades ex-cêntricas, são problemas inerentes ao ser humano em qualquer lugar do mundo.

Vale a pena ressaltar que o conceito de excêntrico de Roa Bastos coincide como o ex-cêntrico de Linda Hutcheon (1991). O centro dando lugar às margens e ampliando as faixas de fronteira entre história/memória, oralidade/escrita. Também mostra esse movimento de descentralização da cultura por meio da voz que é dada aos vencidos em detrimento dos vencedores.

Neste artigo, Roa também pondera sobre a posição literária da “*isla rodeada de tierra*”, que é como sempre se refere ao seu país. Para ele, a literatura do Paraguai pode ser considerada uma literatura sem passado, definida no contexto das literaturas nacionais hispano-americanas por características de atraso e marginalidade, que não foram causados exclusivamente por fatores culturais. (CANDIDO, 1975, p. 24). Para Roa Bastos, o atraso cultural do Paraguai, em correspondência com seu atraso econômico e social, apresenta uma problemática diferente dos demais países da América Latina, pois o autor insiste em dizer que é o único país totalmente bilíngue.

A língua indígena, guarani, se mantém ao lado do castelhano como veículo de comunicação nacional e popular. E isso ressalta um fato curioso e quase anormal que é não haver “*una novelística apreciable, al menos como un cuerpo o sistema de obras representativas de esta cultura bilíngüe y aun trilíngüe.*” (ROA BASTOS, 1986a, p. 125). Em linhas gerais, pode-se dizer que a narrativa paraguaia começa no final da década de 30, com três romances surgidos da Guerra do Chaco, produção considerada tímida levando-se em conta o ciclo da narrativa boliviana no mesmo período. A estas

três obras somam-se os textos de Gabriel Casaccia, na década de 40. Para Roa, o referido autor deve ser considerado com justiça o fundador do incipiente romance paraguaio. Com um século de atraso, a narrativa paraguaia nasce quase ao mesmo tempo em que a nova narrativa hispano-americana. E ele assinala como Josefina Plá definiu essa situação, reiterando o fato de tratar-se de uma narrativa carente de tradição, de um sistema de obras ligadas por denominadores comuns. “*Una literatura sin pasado, lo cual significa un pasado sin literatura.*” (ROA BASTOS, 1986a, p. 126). Talvez por isso Roa trate, reiteradamente, de incorporar de alguma forma o passado a sua literatura, que não possuía um sistema literário constituído por obras, autor e público. (CANDIDO, 1975)

Essa narrativa surge quando no resto da América hispânica já se ouviam as vozes da modernidade. E um fato curioso na literatura paraguaia é que a lírica é que quase solitariamente inicia a modernidade literária no país nos começos do século XX. Roa continua apresentando esse cenário cultural:

En compensación de la tardía aparición de la narrativa – ya que una cultura, por grandes que sean los desequilibrios que la aquejan, es siempre un conjunto de actividades que buscan compensarlos – ,la música popular y culta, las artes plásticas, el teatro en guaraní y castellano, el cancionero guaraní, la tradición narrativa oral en las dos lenguas cumplieron a lo largo de un siglo y lo siguen haciendo en la actualidad el rol de expresión de la cultura paraguaya en sus formas y acentos más vivos.” (ROA BASTOS, 1986a, p. 128).

A música é considerada uma das manifestações mais profícuas no mundo das sociedades que vivem sob a modalidade oral da língua. O canto é desde as culturas mais primitivas uma importante forma de dizer “estamos aqui”. O autor continua reiterando a importância de outras manifestações culturais do Paraguai, em geral associadas ao peculiar caráter oral dessa cultura. Ainda que sejam deficitárias as atividades culturais do país, foram elas, no entanto, que impediram que a cultura paraguaia fosse uma cultura muda.

Há um tópico no artigo denominado “*Confesión de parte*”, na qual Roa trata de sua posição no cenário da cultura paraguaia, admitindo que toda vida e obra trabalhadas no exílio, acabam transformando o desterrado em algo melhor que um apátrida: tornam-

no cidadãos do mundo muito mais ligado à realidade de seu povo, de sua terra natal, não um mero fragmento do espelho do homem universal:

Para mí pues – como para todos los escritores de mi país que trabajan en el exilio externo o en el exilio interno – esta literatura sin pasado plantea, en primer término, el compromiso de rescatar esa literatura ausente, la memoria de esos textos borrados, destruidos, antes aún de que fueran escritos. En ellos están inscritas las prefiguraciones del porvenir de una sociedad, de una literatura, inscritas a su vez en el contexto de una historia particular. (ROA BASTOS, 1986a, p. 129)

Resgatar essa “*literatura ausente*”, ou seja, um passado literário de algum modo ausente, talvez por terem sido apagados ou esquecidos, será de algum modo a tarefa do escritor Roa Bastos em praticamente toda sua obra e em especial nos romances aqui tratados.

Para Méndez-Faith (2006), o escritor que trabalha no exílio interno é aquele que não sai do país, sofre com a censura e com a autocensura. Ainda que sejam censurados, suas produções são relevantes para a sociedade e para a cultura. Os que trabalham em um exílio externo, distante de seu país, tem o desconforto de estar em terra alheia, inseridas em uma cultura diferente, com outra língua, sofrem por ter de sair de seu lugar e levam o estigma de desterrado, em contrapartida podem ter mais liberdade de expressão em relação às necessidades de seu país. De acordo com a passagem acima, as duas modalidades de exilados tem o compromisso com suas comunidades na mesma proporção.

Nessa confissão, Roa reitera que para ele a literatura sempre representou uma maneira de viver, não um modo de “*vivir literariamente*” a realidade da história, a realidade dos desejos e das obsessões sociais e individuais, mas de fazer com que a realidade dos mitos e das formas simbólicas penetre o mais profundo possível sob a superfície do destino humano.

Apesar do jogo textual que faz em suas obras, em especial em *Yo el Supremo*, Roa diz não acreditar que a literatura deva somente cumprir o papel de um exercício estético para o deleite de minorias, nem a uma atividade de exclusiva denúncia, de reivindicação ou testemunhal. Estas funções já estão implícitas numa literatura produzida sobre o foco de seu tempo e de sua sociedade. Uma obra válida alcança essas

funções na própria arte de narrar, que é onde a subjetividade individual juntamente com a consciência histórica e social, a imaginação com a paixão moral, podem dar à literatura plenos poderes de mediação, de questionamento e iluminação da realidade em seus mais diversos ângulos.

Ainda sobre a escrita, Roa Bastos segue apontando que a atividade criativa dos escritores deve partir da realidade de sua sociedade e de sua história através da aventura incessante do ser humano em busca de sua identidade individual e social: Especificamente sobre a narrativa paraguaia e a literatura atual declara:

Los escritores paraguayos, inmersos en el exilio interior de una cultura dependiente y colonizada bajo el signo implacable de la represión, o dispersos por el mundo en exilio voluntario o forzado, han descubierto algo tardíamente, es cierto, pero lo han descubierto al fin, que la obra literaria – la obra artística en general – vale por la verdad de las representaciones que irradia al ser concebida y construida sobre el foco de la energía social y bajo la ley del tiempo que les toca vivir. Ellos saben que una obra literaria vale no por su refinamiento esteticista ni por las ideas proclamadas por su autor en la forma más primaria y ya inoperante del concepto del compromiso, sino por las significaciones de su estructura interna en tanto “arte que es por cierta consciencia pero en busca de una forma no consciente de sí”. (ROA BASTOS, 1986a, p. 135)

Roa Bastos aplica seu pensamento à sua obra literária. Sua narrativa alcançou tal significação em sua estrutura interna. As obras em análise neste trabalho apresentam as características que ele prega serem necessárias para que uma obra seja a representação cultural e artística de uma sociedade.

No século XX, por uma série de fatores históricos, o exílio se tornou uma realidade recorrente e geral não só na América Latina, mas também no continente europeu e asiático. São exemplos de situações provocadoras do exílio: a Guerra Civil Espanhola (1936-1939); a predominância do nazismo na década de 30 na Alemanha; os golpes militares que arrasaram as instituições democráticas na América Latina; entre outros. Para o trabalho aqui empreendido, que trata da literatura do Paraguai, o fato motivador do exílio do autor e de sua geração foi a guerra civil de 1947 e o regime de repressão instalado em seguida pela longa ditadura de Alfredo Stroessner (1954 -1989).

Foram muitos os que trilharam o caminho do exílio, um número alto de intelectuais, profissionais diversos: artistas escritores, cientistas, intelectuais que provocaram com sua militância posterior, mudanças culturais, principalmente nas artes

e literaturas. Na literatura latino-americana o papel dos escritores exilados é notável, aliás, o exílio parece ter se transformado em situação frequente entre tais escritores. Em geral a produção desses escritores é uma expressão cultural de raízes histórico-políticas, uma vez que a maioria dos escritores exilados tem grande preocupação com o destino do seu povo. Nesse contexto, a obra de Augusto Roa Bastos tem estreita relação com a realidade paraguaia. Este compromisso com o seu povo é algo consciente e explícito, além de sua concepção ética da arte.

Depois do fim da Guerra do Chaco (1932-1935), especificamente a partir de 1936, o controle político do Paraguai é feito pelos militares, o que leva a sucessivos golpes militares com pequenos intervalos de governos civis. Uma das consequências desses golpes militares é o exílio, situação que se agrava no começo da década de 40, quando muitos intelectuais abandonam o país. Esse deslocamento da intelectualidade para o exílio e a repressão trarão consequências importantes para a história do país, em especial no terreno da literatura, com o surgimento de uma série de romances produzidos no exílio, como é o caso das três obras de Roa Bastos estudadas aqui, cuja temática principal é uma crítica à situação interna do Paraguai, especificamente, o poder. Em 1947 com o início da Guerra Civil no Paraguai começa outro processo migratório em massa.

Para Teresa Méndez-Faith (2006), em *Paraguay, novela e exílio*, a narrativa do escritor exilado mostra as duas faces da moeda: a pobreza quantitativa e qualitativa da produção literária interna e a riqueza relativa – tanto em quantidade como em qualidade – do exílio. A literatura produzida fora do país se ocupa em percorrer a realidade e em expressá-la literariamente, pois o escritor exilado observa seu país com certa nostalgia, mas ao mesmo tempo de maneira crítica, inevitavelmente, capta e transmite tanto o drama coletivo nacional como o mais íntimo de sua própria condição de exilado.

A temática do exílio em obras como as analisadas neste estudo, escritas fora do país, é mais representativa da problemática nacional, pois a tratam com maior honestidade crítica e consciência artística. Além do mais, a narrativa de fora toca em certos temas que são proibidos às obras publicadas dentro do país. A narrativa do exílio, por seu lado, segue tratando das injustiças que imperam no país, como a situação precária do camponês, a exploração e a degradação em que vivem os seres humanos, no trabalho do campo, como em *Hijo de hombre*: “*Pocos hombres, porque los que no*

fueron liquidados por la explosión y por la degollina y los fusilamientos que siguieron después, se dispersaron a los cuatro vientos” (ROA BASTOS, 1971, p. 41).

Este fragmento faz parte do capítulo intitulado “*Madera y carne*”, de *Hijo de hombre* no qual há a descrição do cenário de Sapukai, povoado onde ocorreu a explosão da estação. Esta foi uma atitude de represália por parte do governo contra os camponeses na rebelião agrária de 1912. O romance é permeado por exemplos de personagens em permanente deslocamento, em especial aqueles levados às situações de exílio, pela citada rebelião, fato histórico que adquire grande importância na narrativa do romance. E é interessante ainda o fato de ao final apontar para uma história cíclica do ser humano, e para a força da fraternidade do povo, como motor da história.

Y sus ciclos se expanden en espiral. En todo Itapé, como en muchos otros pueblos, fermenta nuevamente la revuelta, en una atmósfera de desasosiego, de malestares y resentimientos. A los ex combatientes se les niega trabajo. [...] Recomienza el éxodo de la gente hacia las fronteras en busca de trabajo, de respeto, de olvido. (ROA BASTOS, 1971, p. 274)

Itapé, conhecida também com Cerrito, é uma cidade do Departamento del Guairá, que tem como capital a cidade de Villarrica, localizada na parte central da região oriental do Paraguai, região que coincide praticamente, com a Iturbe onde Roa passou parte de sua infância. O êxodo que recomeça, citado ao final do romance, agora se deve à Guerra Civil em 1947.

Anterior a essas narrativas contemporâneas do exílio, o gênero predominante no Paraguai era a historiografia, que tinha como tema único e obsessivo a realidade paraguaia, de cunho romântico, idealizada e mitificada por razões de patriotismo. Já na narrativa de exílio está presente uma visão desmitificada da terra, também por amor à pátria distante.

Como já foi mencionado, o escritor que não sai do país, aquele que vive um exílio interno (geograficamente), tem sua criatividade limitada pelo sistema político interno, pela censura aos textos publicados, pela autocensura que desenvolve e que prejudica o seu produto final. Toda denúncia feita por esses escritores se apresentam como risco para um governo ditatorial, que os reprime dentro do país. Mas ainda que haja a repressão, essas denúncias não deixam de ser importantes ingredientes da

narrativa do exílio. Em contrapartida o escritor que se encontra longe de seu país pode expressar-se livremente e desenvolver sem empecilhos uma narrativa de conteúdo humano, social e político, artisticamente elaborada, significativa e de acordo com o momento histórico presente.

Nos três romances aqui analisados, Roa Bastos examina e recria o presente e o passado nacionais ao longo de coordenadas históricas e políticas, onde desmitifica a figura do Dr. Francia; trata dos períodos ditatoriais, que incomoda a muitos exilados; e também falam da violência e das prisões, fatos presentes nos governos de repressão. Como o escritor que permanece no país é impedido de expressar-se, ao escritor exilado há a imposição do dever de expressar o que não pode ser denunciado pelo escritor de dentro.

A Guerra do Chaco (1932-1935) é o marco da renovação artístico-literária do Paraguai, mas a Guerra Civil (1947) é considerada a referência importante para a narrativa do exílio, pois um terço da população paraguaia foi levado ao exílio pelas consequências desse fato histórico. A primeira obra de Augusto Roa Bastos, que demonstra preocupação com a problemática social, que denuncia as chagas da sociedade é *El trueno entre las hojas* (1953).

Também é matéria da narrativa do exílio a denúncia de governos corruptos e opressores, com as prisões e câmaras de torturas, perseguições e fuzilamentos. Em *Yo el Supremo*, por exemplo, o Penal de Tevegó é descrito assim: “*Silencio demasiado. Ningun sitio de vida.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 37). De acordo com o Supremo “*Allá entraron [...] los criminales, ladrones, vagos, malentretenidos, prostitutas, los conspiradores que se salvaron del fusilamiento de año 21. Entraron los primeros correntinos [...]. Entraron hasta mulatos y negros.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 38). Nesse romance, a colônia penal, tema universal, prefigura um pesadelo:

No hay alambrados, empalizadas, defensas de abatases ni zanjones. Nada más que la tierra ceniza y piedras. Piedras chatas peladas, hasta de un jeme, marcando la línea donde se acaba el verde de espartillar y los pirizales. Del otro lado de esta marca, todo ceniza-tanimbú. Hasta la luz. Luz quemada que larga su ceniza en el aire y ahí se queda quieta, pesada-liviana, sin subir ni bajar. Si hay gente allá lejos, no se sabe si es gente o piedra. Único que si son gentes están ahí sin moverse. (ROA BASTOS, 2008, p. 38)

Os romances em questão trazem à tona, não só o país em si, mas outro Paraguai, o da diáspora, formado por muitos sujeitos que se viram obrigados a abandonar sua terra. Constituem tal cenário de exílio e dúvidas, com obsessão pelo regresso, as misérias econômicas, o mundo povoado de pessoas que viveram em prisões sob torturas, perseguições, fome, dor e injustiça, como se constata em *El fiscal*:

Esta obsesión del regreso es una idea fija. Una idea falsa, perturbadora. Una idea fija que me atraviesa sin descanso y que me sostiene. Una aguja fija que marca el norte errátil dentro de mí. Mi divisa no podía seguir siendo: “Pienso porque ignoro”. No ignoraba, no pensaba, no existía. Me asfixiaba. (ROA BASTOS, 1993, p. 56)

Pode-se dizer que o aspecto mais interessante da narrativa do exílio é o seu caráter engajado com o social e com o político, em que a crítica e a denúncia são os ingredientes básicos ao fazer literário e levam a uma atitude ética do escritor perante seu trabalho. Nesse contexto, o estado de exílio porque passou o escritor latino-americano, em especial na segunda metade do século XX, se transforma em uma situação frequente e permanente, pois uma das providências adotadas pelos governos ditatoriais é silenciar seus opositores políticos, através de prisões, tortura, exílio e até morte. “O silenciar as pessoas implicou também em eliminar projetos políticos e pessoais de gerações inteiras que se opunham a determinado governo”. (BRANCHER e SOUZA, 2008, p. 206). Assim, pode-se dizer que o exílio é uma faca de dois gumes tanto para governos como para exilados, pois exilar é expulsar da pátria, mas não somente da pátria, também das relações afetivas, dos pertencimentos cotidianos, das práticas culturais.

Tratando dessa ruptura, Julio Cortázar (2001), em “*América Latina: Exílio e Literatura*”, aborda os problemas que o exílio traz para a literatura e a consequência obrigatória que é a literatura do exílio, uma vez que o exílio como tema literário acabou dominando o cenário da literatura latino-americana do século XX. Embora o exílio seja um tema recorrente e universal, a situação de exilado é na América Latina uma condição anômala pela qual passaram muitos escritores. Segundo o autor, a noção de exílio implica certa compulsão e até mesmo violência. Um exilado é despojado de tudo o que é seu, de sua família, de seu ritmo de vida, de seus costumes, é como se morresse, mas continuasse vivendo.

Exemplo dessa perda em nível cultural e até de identidade é a declaração de Roa Bastos quando lhe perguntam se ele consegue manter a língua guarani. “*Después de cuarenta años vos perdés la entonación de tu propio idioma; por ejemplo, el guaraní yo lo he perdido. [...] En fin, soy un exiliado que ha perdido su lengua en extranjero, por lo cual se ha convertido dos veces gringo.*” (ROA BASTOS, 2007, p. 67)

Vale ressaltar que em sua obra que versa sobre o exílio, Roa, na voz do seu personagem, uma espécie de alter ego que é Félix Moral, faz comentários preconceituosos sobre o yopará, a forma linguística híbrida consolidada durante sua ausência do país e que ele não aceita.

Estoy tratando de no ceder a esos pequeños tics de comportamiento, propios de una comunidad gregaria deformada, degradada, en su vieja forma de ser. Ellos forman una especie de atávico mimetismo que ya no domino o que ya no me domina. Igual cosa me ocurre con los giros expresivos de la lengua natal, pero sobretudo con el horrendo dialecto yopará derivado de ella, que parece el habla idiota de la senilidad colectiva, el ñe’ ã tavy del débil mental, de una sociedad enferma, atacada masivamente por el síndrome de Alzheimer. (ROA BASTOS, 1993, p. 280)

Tratando de desqualificar uma comunidade por meio das palavras, o escritor demonstra rejeição a um fenômeno que é natural ao se tratar do uso da língua. É um preconceito linguístico, mas que demonstra um preconceito social. Na maneira como trata da questão linguística de seu país e como demonstra enxergar às pessoas especiais, parece haver uma revolta com tudo o que diga respeito ao Paraguai atual. O que ele não entende ou não aceita é que a língua é viva e por ser viva se transforma de acordo com as situações de uso. E é de se admirar que sendo oriundo de um país que tem sua comunidade fundamentada em uma cultura bivalente como é o Paraguai, possa fazer esse tipo de comentário, especialmente sendo um exilado.

Vale comentar a postura do personagem Félix, que se mostra desagradável e pedante com respeito a seu país de origem. Ele é um sujeito totalmente deslocado e alienado das transformações pelas quais seu país passou durante o tempo em que ele esteve no exílio. Além de rejeitar a variante linguística utilizada pelo seu povo, para Félix a sociedade paraguaia é sem memória. Ainda é interessante aproveitar para lembrar a postura racista de Félix no início da narrativa, ao falar sobre Paris. O

narrador-personagem diz que nesta cidade pululam desterrados de todas as partes do mundo, uma verdadeira infecção. (ROA BASTOS, 1993, p. 13).

No contexto das ditaduras há uma espécie de penumbra intelectual e criativa, que limita e empobrece o trabalho do intelectual e é neste contexto que ocorre.

aquilo que poderíamos chamar de exílio interior, posto que nos nossos países a opressão, a censura e o medo esmagaram *in situ* muitos jovens talentosos cujas primeiras obras prometiam tanto. [...] Também por isto é tristemente irônico verificar que os escritores exilados no estrangeiro, tanto jovens como veteranos, mostram em seu conjunto mais fecundos que aqueles que as condições internas encurralam e fustigam, muitas vezes até o desaparecimento e a morte, [...]. Mas em todas as formas de exílio a escrita se dá no interior ou logo depois de experiências traumáticas que na maioria dos casos a produção do escritor refletirá inequivocamente.” (CORTÁZAR, 2001, p.149, 150).

Os escritores sabem que podem fazer pouco contra o poder, mas é evidente que ao longo do século XX a denúncia por via literária teve um impacto nos leitores do estrangeiro, e por isso os movimentos de resistência e luta obtiveram mais ajuda moral e prática. É o que reconhece Roa Bastos nas “*Jornadas por la democracia en Paraguay*”, no ano de 1987, e na ocasião em que recebe o prêmio Cervantes em 1990.

De um lado há o jornalismo honesto que informa cada vez mais o público sobre os sistemas autoritários, mas aos escritores latino-americanos no exílio cabe a tarefa de “sensibilizar a informação, injetá-la com a corporeidade insubstituível que nasce da ficção sintetizadora e simbólica, do romance, do poema ou do conto que encarnam o que as mensagens de telex ou as análises dos especialistas jamais poderão encarnar.” (CORTÁZAR, 2001, p. 155)

E escrita e leitura são maneiras de agir, pois, nessa dialética “o leitor tende a ultrapassar os limites da literatura que ama e a vivê-la existencialmente, como parte de sua experiência vital.” (CORTÁZAR, 2001, p. 161). Na literatura desse intelectual exilado, comprometido com a realidade, o leitor:

Encontrou sinais, indicações, perguntas mais do que respostas, porém perguntas que punham o dedo no mais cru das nossas realidades e das nossas fraquezas; encontrou rastros da identidade que buscamos, encontrou água para beber e sombra de árvores nos caminhos ressecados e nas implacáveis extensões das nossas terras alienadas. Mas, além de tudo isso, encontrou os autores no terreno de irmandade e de contato que o leitor reclama e que eles,

os escritores que citei e tantos outros, deram e continuam dando por caminhos e por comportamentos que concernem à sua responsabilidade de latino-americanos, de indivíduos imersos numa história que assumiram e assumem sem fugir a nenhuma de suas responsabilidades como escritores e como indivíduos.” (CORTÁZAR, 2001, p.161, 162)

Em sua produção meta-literária ou metaficcional, Augusto Roa Bastos sempre faz reflexões sobre a necessidade e responsabilidade que tem o intelectual exilado em escrever. Em *Hijo de hombre* há no diário produzido pelo personagem Miguel Vera, na prisão de Peña Hermosa, essa demonstração de necessidade de escrever. Enquanto estava no posto de sentinela, ele diz estar bem ali, não pensa em fugir, não espera e nem deseja nada, simplesmente vegeta. Faz muito calor e há um silêncio pesado. “*Veo el vapor que mana de mi cuerpo, mientras anoto estas cosas en mi libreta. ¿Por qué lo hago? Tal vez para releerlas más tarde, al azar. Tienen entonces aire de divertida irrealidad, como si las hubiera escrito otro.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 170). Este fragmento demonstra que há uma necessidade de escrever, por parte do prisioneiro, pois está vivendo uma situação de exílio. Escrever é lúdico, é uma diversão, é uma maneira de escapar da realidade. Mas no final dos registros do diário, já durante os combates da Guerra do Chaco, Miguel Vera está no limite, pois, a sede e a miséria já haviam exterminado a muitos de seus soldados e tudo se tornou irreal. “*Me reservo para lo último, aferrándome a este final destello de razón, a este resto de lápiz. Cada vez me resulta más pesado, como si estuviera escribiendo con el esqueleto carbonizado de un árbol.*” (ROA BASTOS, 1971, p, 201). Assim, parece haver um compromisso com o registro do que passa no destacamento. E ao final do romance, Rosa Monzón, a personagem que passa adiante essas anotações, termina reiterando a importância que tem a escrita na compreensão das situações por que passam os povos massacrados pelas mazelas do poder, quando ela diz que copiou os escritos de Miguel Vera sem fazer alterações:

Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude aunque sea en mínima parte, a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires... (ROA BASTOS, 1971, p. 281)

O exilado tem o ato de escrever como uma maneira de purgar, de denunciar e também de testemunhar. Estas ações além de cumprir os objetivos que trazem nos seus significados, tem ainda o objetivo de registrar o que a história hegemônica deixa de escrever. Nos contextos como o que se encontra Miguel Vera e seus soldados, não há quem registre o que acontece. Por isso Vera usa o último pedaço de lápis para o registro desses fatos.

Em *Yo el Supremo*, obra totalmente alicerçada sobre o papel da escrita, o Supremo valoriza sua capacidade de escrever, de governar por decreto e em contrapartida massacra diversos escritos e seus escritores. Ele diz que antes não escrevia, só ditava, mas depois esquecia o que havia ditado, por isso agora seu trabalho é ditar e também escrever. A única maneira de comprovar sua existência é escrevendo. E escrever é a atividade de quem não pode agir, com isso renunciando o benefício do esquecimento. Escrever é uma maneira de ir ao fundo de si mesmo, é uma maneira de continuar vivo. O Supremo deleita-se em escrever e reitera a única certeza que ele tem: seus escritos não têm destinatários. “*Nada de historias fingidas para diversión de lectores que se lanzan sobre ellas como mangas de acridios. Ni Confesiones [...], ni Pensamientos [...], ni Memorias íntimas [...]. Esto es un Balance de Cuentas.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 75). Em sua compreensão, seus escritos são interessantes por se tratar de uma espécie de relatório, um documento, talvez. Neste fragmento já há algumas críticas aos escritores, mas há muito mais provocações aos intelectuais: “*¿Para qué sirven los pasquines? ¡Perversión la más vergonzante de uso de la escritura! ¿Para qué el trabajo de araña de los pasquinistas? Escriben. Copian. Garrapatean. Se amanceban con la palabra infame.*” (ROA BASTOS, 2008, p. 95). É o poder que se coloca frente ao intelectual, tratando de desqualificá-lo.

O Supremo e seu secretário discutem reiteradamente sobre quem poderia ter escrito o pasquim que ocupa o centro da narrativa, e como sempre, chega um ponto em que eles desistem porque ambos começam a brigar pela incompetência mútua em descobrir quem terá sido o autor do texto. O Supremo atribui o pasquim aos expatriados de seu país e os estrangeiros que estão presos no Paraguai, como os irmãos Robertson, Rengger e Longchamp que também podem ser considerados como desterrados, uma vez que estão longe de seu país. Ele propõe a Patiño que não se deve perder tempo com

coisas menores que serão repetidas pelos escribas através dos séculos. Faz uma crítica a escritores, como o próprio Roa Bastos, que utilizam os dados dos arquivos históricos para construir sua obra ficcional.

Ao tratar da temática da memória, o ditador compara os escritores a animais, ou seja, os classifica como inferiores. Nesse romance é explicitado o quanto os escritores incomodam os governantes. Parece que não há como calar aqueles que escrevem quando conseguem asilo em outro país. Para o Supremo, os escritores do seu tempo não têm competência para o ofício, ele então, faz uma declaração saudosista de que houve épocas na história da humanidade em que o escritor era uma pessoa sagrada. *“No asquerosos pasquines. Pero en aquellos templos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo”*. (ROA BASTOS, 2008, p.100). Seu discurso é dissimulado e utópico, dizendo que o escritor deveria representar o povo.

Cervantes, manco, escribe su gran novela con la mano que le falta. ¿Quién podría afirmar que el Flaco Caballero del Verde Gabán sea menos real que el autor mismo? ¿Quién podría negar que el gordo escudero-secretario sea menos real que tú? Montado en su mula a la saga del rocín de su amo, más real que tú montado en la palangana embridando malamente la pluma? Doscientos años más tarde, los testigos de aquellas historias no viven. Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales. (ROA BASTOS, 2008, p. 101)

É curioso observar que Roa, através de seu personagem o Supremo faz críticas a escritores como ele próprio. Como aponta Bouvet (2009), em *Yo el Supremo*, o autor procurou aprofundar-se em suas obsessões pessoais, alcançar o equilíbrio entre os referentes históricos-sociais e operar sobre a língua uma invasão neológica para encontrar uma entonação e conseguir uma composição artesanal e rigorosa. *“La nueva escritura nace de la renuncia a lograr un registro fiel de la realidad cultural y lingüística paraguaya elegida como referente, para convertirse en portavoz de los sectores sociales, étnicos y culturales, supuestamente desprovistos de voz.”* (BOUVET, 2009, p. 27).

É interessante pontuar mais algumas observações do Supremo sobre intelectuais e escritores:

Debiera haber leyes en todos los países que se consideran civilizados, como las que he establecido en el Paraguay, contra los plumíferos de toda laya. Corrompidos corruptores. Vagos. Malentretados. Truhanes, rufianes de la letra escrita. Arrancaríase así el peor veneno que padecen los pueblos. (ROA BASTOS, 2008, p. 101).

Neste ponto do romance há uma extensa citação no rodapé, apócrifa evidentemente, que é uma carta do Dr. Ventura ao frei Mariano Ignacio Bel-Asco. A carta fala das loucuras do Supremo para ser visto como um intelectual e como quem governa pela escrita, e também “*sobre la simulada fobia que el Gran Cancerbero manifiesta tener contra los escritores...*” (ROA BASTOS, 2008, p. 101). Nota-se, na carta um pedido de intervenção do padre para a defesa dos escritores. Mas o Supremo continua:

La manía de escribir parece ser el síntoma de un siglo desbordado. Fuera de Paraguay, ¿cuándo se ha escrito tanto como desde que el mundo yace en perpetuo trastorno? Ni los romanos en la época de su decadencia. No hay mercadería más nefasta que los libros de estos convulsionarios. No hay peste peor que los escribidos. Remendones de embustes, de falsedades. Alquilones de sus plumas de pavos irreales. Cuando pienso en esta fauna perversa imagino un mundo donde los hombres nacen viejos. (ROA BASTOS, 2008, p. 102 e 103)

Desse modo, outra vez o Supremo apresenta os escritores como animais. Desta vez, significativamente, o pavão. Roa Bastos consegue ficcionalizar o que ocorre nos governos autoritários contra o intelectual, pois estes tem um discurso que incomoda uma vez que tem mais força do que as ações dos governantes. E nem as prisões e o desterro seriam capazes de detê-los. Apontar os intelectuais como pavões, admirando a própria cauda, é outra forma que o poder encontra para desqualificá-los, atacando essa fragilidade.

Em *El fiscal* o leitor se depara com o próprio exilado fazendo reflexões sobre a situação do exílio e a escrita. Como já foi mencionado, esse romance estrutura-se através de cartas: Félix Moral se refere à carta de seu avô Ezequiel Gaspar quando este esteve exilado; a carta de Félix a sua companheira Jimena Társis; e a carta de Jimena para mãe de Félix fechando o romance.

Em sua correspondência com Jimena, que formam os “*papeles póstumos*”, Félix discute a escrita: *Detrás de una confesión inconsciente o voluntariamente diferida hay algo verdadero que no se puede traicionar. Y yo lo he traicionado puesto que delego mi confesión a la escritura cuyo sistema de signos es el más engañoso de todos.* (ROA BASTOS, 1993, p. 175). É este um modo enganoso, porque como já foi dito, a escrita é traidora porque necessita de um leitor, que pode ler o que não está escrito, mas sim o que ele interpreta ou entende por sua maneira diferente de ver o mundo e pelas distintas experiências. O que interessa, é, no entanto, que o protagonista como um exilado, a partir deste momento, só pode escrever. O momento é o da viagem que o leva de volta ao seu país, para a consumação de sua missão, ou objetivo, que é de matar o tiranossauro. Há uma necessidade de escrever. Na viagem para Assunção, Félix Moral escreve compulsivamente: passa o tempo no aeroporto e na aeronave escrevendo cartas para Jimena. E admite que possa ser a última carta a ser enviada com segurança, já que suas correspondências, a partir da chegada em Assunção serão censuradas. (ROA BASTOS, 1993, p. 219)

O fato mencionado representa o comportamento das pessoas e dos dirigentes dos regimes de repressão. O exilado escreve por necessidade de comunicar-se, mas já sabe que os seus escritos devem guardar cautela, ou seja, autocensurar-se, pois estão constantemente sob a vigilância do terror.

Ao chegar há uma explosão e a morte de um dos desterrados que voltava no mesmo voo que Félix. No momento em que aguardam autorização para deixarem a aeronave, todos bastante apreensivos, Félix diz que está calado como um morto: “[...] *cuando nada se puede hacer se escribe.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 277).

A alternativa disponível para o exilado é o lugar frágil e vulnerável da escrita, onde seria possível a reinvenção de sua identidade e de sua memória. Sosnowski (1986), em *A propósito de Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia*, pontua que é tarefa do escritor proceder a revisão narrativa que desmitifica as versões oficiais da história e seu cânon historiográfico. Nos romances aqui analisados, vê-se, entre outros, o resgate histórico do governo de um déspota ilustrado e o reenvio às origens da história pré-hispânica.

*Desde la posesión de la autoridad autorial, en **Yo el Supremo** el ejercicio de la fuerza es observado por una consciencia que se asoma no sin temores al desenlace de otra versión de la historia. [...] De alguna manera (lo cual no deja de ofrecer la simpatía de la esperanza), la redacción de episodios pasados puede ofrecer alternativas a la inevitabilidad de dictadores tan longevos como la historia republicana. En todo caso, se ejerce el legítimo privilegio del poseedor de la palabra que es inventar su realidad e imponerla al mundo” (SOSNOWSKI, 1986, p. 13)*

O intelectual no exílio apela ao poder da palavra para confrontar o poder, desmontando, assim, discursos pré-fabricados e para denunciar as atrocidades dos regimes de repressão. Para Roa Bastos, escrever é um ato que tem o objetivo de desvelar um sentido ou uma situação histórica e não um mero exercício mágico para suplantar o poder. (SOSNOWSKI, 1986, p. 14)

Ainda que o exílio perdure uma vida, o exilado vive procurando uma maneira de regressar. Uma delas é a escrita, uma volta que se dá pela linguagem, vínculo capaz de reconstruir uma realidade.

Edward Said em suas reflexões sobre o exílio diz tratar-se de “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar. [...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.” (SAID, 2003, p. 46). Porque sendo o exílio uma condição terminal de perda, ainda assim é considerado um tema tão importante no mundo e na cultura moderna? O motivo é que a cultura moderna do ocidente é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes e refugiados, pois, “nossa época com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa.” (SAID, 2003, p. 47).

De acordo com o autor, o exílio não pode ser entendido do ponto de vista estético e nem tampouco do ponto de vista humanista: “na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão.” (SAID, 2003, p. 47)

Pensar o exílio como benéfico para a literatura seria banalizar o sofrimento alheio, por ser o exílio um castigo insuportável imposto por seres humanos para seres humanos. É muito diferente ler a poesia do exílio e ver o escritor do exílio. Ao se deparar com o exilado, vê-se o sofrimento encarnado e suportado com intensidade sem

par. Por isso em *El fiscal* o protagonista diz que a obsessão de todo exilado é voltar para seu país. (ROA BASTOS, 1993, p. 14)

Para Edward Said o exílio é um dos destinos mais tristes. Segundo o intelectual palestino, há uma ideia muito difundida e bastante equivocada de que o exílio significa um corte total, um isolamento, uma separação precisa do lugar de origem. Isso não seria de todo ruim, pois o exilado teria o consolo de saber que teria deixado tudo para trás e que era realmente irrecuperável. Mas o que acontece é que

o exilado vive num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade; por um lado é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino. A habilidade em sobreviver torna-se o principal imperativo, com o perigo de o exilado ficar acomodado e seguro em demasia, o que constitui uma ameaça contra a qual deve sempre se prevenir. (SAID, 2005, p. 57)

Através de Félix Moral, Roa Bastos mostra esse viver híbrido com certa habilidade. Na França, Moral voltou a ser um cidadão de uma república de orgulho ocidental. Aí lhe foi restituída a dignidade de ser humano, mas paradoxalmente, essa dignidade exigiu que ele se reinventasse com um nome falso, uma nova aparência física e dominar com perfeição a língua com acento e entonação de províncias. (ROA BASTOS, 1993, p.14)

Apesar de algumas mudanças para ter uma vida digna, o romance mostra que o grande desejo de todo exilado é voltar para o seu país, pois, não há estabilidade na situação de desterrado em que se encontra. Félix Moral não parece ter dificuldades em adaptar-se à França, mas o que o incomoda bastante é a angústia, o desejo de regressar ao seu país com o afã de fazer justiça. Segundo Said, “O intelectual que se considera parte integrante de uma condição mais geral que afeta a comunidade nacional deslocada é provavelmente uma fonte não de aculturação e adaptação, mas antes de inconstância e instabilidade.” (SAID, 2005, p. 58). O exílio pode até gerar adaptações surpreendentes, mas no caso de Félix Moral isso não ocorreu.

De acordo com Said, os intelectuais podem ser divididos em conformados e inconformados. Os primeiros vivem sem discordância ou incongruências, são consonantes, os que sempre dizem sim. Os outros vivem de maneira dissonante, em

conflito com sua sociedade, inconformados e exilados no que tange aos privilégios, poder e honrarias.

O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na condição do exilado, no fato de nunca encontrar-se plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos, por assim dizer, predisposto a evitar e até mesmo ver com maus olhos as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional. Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros. (SAID, 2005, p. 60)

Ao regressar ao Paraguai, Félix Morál descobre que ele não é mais o mesmo e que o país que ele desejava reencontrar também deixou de existir. Há somente sombras do passado. Ele tinha perdido tudo no estrangeiro e já não se reconhece neste povo. Passa então a viver um duplo exílio: continua na condição de estrangeiro dentro do seu próprio país. A começar pela dificuldade de aceitação da língua que seus compatriotas usam: uma variante híbrida, construída na contemporaneidade, uma maneira de falar que lhe parece soar muito mal, pela maneira como ele se refere.

Da mesma forma, ele sente-se em uma cidade morta, com muitos mercenários asiáticos, armados até os dentes. Ele se sente, então, mais estrangeiros que os tais asiáticos. (ROA BASTOS, 1993, p. 268). Esse estranhamento, até certo ponto xenófobo, em relação aos novos habitantes do país, faz aflorar um nacionalismo utópico, sem vínculos com a realidade do país cujas mudanças ele não acompanhou.

Sua identidade foi desconstruída no espaço do exílio, mas ele tem agora uma nova identidade construída pela necessidade de sobrevivência, uma identidade híbrida, com algo que conseguiu manter de sua identidade primeira e mais o que recebeu do estrangeiro. Diz não reconhecer a cidade de sua época de juventude, pois Assunção está muito diferente daquela que ele deixou quando foi desterrado. Para o exilado tudo está mudado em sua cidade, em seu povo, acentuando, assim seu inconformismo. Ele se sente amargurado, pois as cidades onde ocorreram muitas calamidades são receosas. No entanto, a cidade dele é astuta e desconfiada com os que ali chegam, especialmente com os que transgridem o proibido. (ROA BASTOS, 1993, p. 279-280). Ele percebe que as pessoas são medrosas, o que é muito difícil para alguém transgressor, do ponto de vista de um governo de repressão.

O intelectual exilado vive de modo excêntrico, ele rompeu com seu passado, com sua história, tem uma nova história em construção. Esse intelectual “não tem história, mas apenas uma espécie de efeito desestabilizador; ele provoca abalos sísmicos, surpreende e choca as pessoas, mas nunca pode ser explicado pelo seu passado nem pelos seus amigos.” (SAID, 2005, p. 63)

Neste ponto é interessante ressaltar que Said, ao tratar da associação entre nacionalismo e exílio, diz que: “O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada para uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos.” (SAID, 2003, p. 49). Já “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal.” (SAID, 2003, p. 50) Então, a associação entre nacionalismo e exílio é de opostos que informam e constituem um ao outro, e deve ficar claro que é impossível discutir nacionalismo e exílio de maneira neutra, sem referir-se a um e outro.

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não tem exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. O ponto crucial é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante – criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo – é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. (SAID, 2003, p. 50)

A postura de Félix Moral, em *El fiscal* parece corroborar o que diz Said:

Pero el exilio dejó de ser hace tiempo el mal de un país. Es una plaga universal. La humanidad entera vive en 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. El exilio, efectivamente, es la peor de las enfermedades que pueden atacar a un ser humano. El contacto con otros apestados no hace más que agravarla. (ROA BASTOS, 1993, p. 17, 18)

O fragmento expõe um problema universal, pois o homem da chamada pós-modernidade passa por essa falta de referência. O ser humano é comparado a coisas.

Vive em uma situação caótica, assim como se sente o protagonista Félix Moral. Para Stuart Hall (2006), o sujeito pós-moderno não é dono de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Possui uma identidade que se forma e se transforma constantemente de acordo com as formas pelas quais são representados ou interpelados nos sistemas culturais onde estão inseridos. O sujeito não é definido biologicamente, mas sim historicamente, o papel que deverá representar é o que definirá quem ele deve ser naquele momento. O sujeito leva dentro de si identidades contraditórias que o encaminham para diferentes direções, de maneira que está sempre deslocado, o que é normal do ponto de vista da pós-modernidade. A anomalia está em uma pessoa que se sente totalmente confortável e unificada desde o nascimento até a morte, porque “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (HALL, 2006, p. 13)

Hall reitera que “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas.” (HALL, 2008, p. 27). A identidade de Félix Moral e de todo exilado ou em situação de desterro encaixa-se nessa reflexão. Possui uma identidade múltipla, que é a construção de diversas situações adversas.

Em *Representações do intelectual* (2005), Said discute o pensamento de Adorno que vê a essência da representação do intelectual como um exilado permanente, “fragmentário, convulsivo, descontínuo; não há enredo ou ordem predeterminada a seguir.” (SAID, 2005, p. 64). Também essa característica do intelectual exilado é perceptível na obra de Roa Bastos. As narrativas aqui analisadas, *Hijo de hombre* com suas histórias aparentemente independentes; *Yo el Supremo* como um palimpsesto da história do Paraguai e *El fiscal* com a compilação de várias cartas, apresentam essa falta de linearidade em suas estruturas narrativas. Tratam de explicitar a representação da consciência do intelectual, incapaz de repousar onde quer que seja.

Para Said, no entanto, há alguns prazeres no exílio, soluções diferentes para a vida e os ângulos de visão excêntricos que o exílio pode permitir ao intelectual.

Por isso, embora seja verdade afirmar que o exílio é a condição que caracteriza o intelectual como uma figura à margem dos confortos do privilégio, do poder, de estar-em-casa (por assim dizer), é também muito importante insistir no fato de que essa condição traz em seu bojo certas recompensas e até mesmo privilégios. Assim, embora você não seja nem um ganhador de prêmios, nem bem-vindo a todas essas sociedades honorárias

autocongratatórias que rotineiramente excluem desordeiros embaraçosos que desobedecem às regras do sistema ou poder, você está ao mesmo tempo colhendo algumas coisas positivas do exílio e da marginalidade. (SAID, 2005, p. 66)

Esses prazeres são conhecimento e liberdade, pois o intelectual não vê as coisas separadas ou isoladas: observa tanto em termos de passado como em termos do que acontece aqui e agora. Outra vantagem desse privilegiado lugar de observação do intelectual exilado é que ele tende a ver as coisas não como elas são, mas como foi que se tornaram assim como são:

[...] significa observar as situações como contingentes e não como inevitáveis, encará-las enquanto resultado de uma série de escolhas históricas feitas por homens e mulheres, como fatos da sociedade construída por seres humanos e não como naturais ou ditadas por Deus e, por consequência, imutáveis, permanente, irreversíveis. (SAID, 2005, p. 68)

Entender que os fatos são resultados das escolhas humanas pode ser exemplificado com um dos diálogos entre Salu'í⁸ e Cristóbal Jara, personagens de *Hijo de hombre*.

– ¿Crees en el milagro, Cristóbal?
 – ¿Milagro?
 – Que ocurra algo imposible. Eso que sólo Dios puede hacer...
 – Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer –dijo él, áspicamente.
 – Sí... Tal vez eso es la fuerza que hace los milagros.
 – No sé. No entiendo lo que se dice con palabras. Sólo entiendo que soy capaz de hacer. Tengo una misión. Voy a cumplirla. Eso es lo que entiendo. (ROA BASTOS, 1971, p. 244, 245)

Esta ideia responsabiliza o ser humano por seus feitos, porque são consequências de suas escolhas. A guerra, a tortura, as prisões, a escravidão do homem por seu semelhante, não são nada mais que resultados das escolhas humanas.

Outra vantagem apontada por Said, e ele fala como intelectual da diáspora palestina, é que o intelectual exilado tem a permissão de um tipo de vida não convencional, uma carreira diferente, bastante excêntrica. “O exílio significa que vamos

⁸ Em guarani, no original: “A que leva saúde”

estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventado porque não podemos seguir um caminho prescrito.” (SAID, 2005, p. 69)

Se o exilado alcançar o destino de liberdade e conhecimento, esse será um prazer único, uma trajetória excêntrica e irrequieta:

O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação. Mesmo que não seja realmente um imigrante ou expatriado, ainda assim é possível pensar como tal, imaginar e pesquisar apesar das barreiras, afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável. (SAID, 2005, p. 70)

O estar à margem desobriga o intelectual de agir com cautela ou em conformidade em relação aos membros da mesma corporação. “O intelectual que encarna a condição de exilado não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção”, conclui Said (2005, p. 70).

3.2. A presença do exílio na prática discursiva de Roa Bastos

É interessante pensar como Roa Bastos faz da sua experiência no exílio uma prática discursiva. As obras aqui analisadas constataam como ele, enquanto escritor exilado, ou diaspórico, vive, percebe, questiona e reflete sua própria experiência de exilado. O objetivo deste item é estudar de que maneira o escritor paraguaio faz de sua própria experiência, na situação de sujeito degredado, uma prática discursiva.

Em *Hijo de hombre*, a ação romanesca gira em torno à temática do exílio. Há o exílio em consequência da rebelião de 1912, visto como um fenômeno histórico recorrente no Paraguai, que se manifesta em períodos de crises como a de 1912. A narrativa gira em torno desse evento principal, mas há uma série de acontecimentos significativos com respeito à temática do exílio. A saída de forma involuntária da terra natal, as mazelas do desterro e o retorno à pátria, estão implícitas na obra desde o título que faz referência ao livro de Ezequiel, no Velho Testamento, e explícitas nas epígrafes.

A representação do exílio é muito relevante, pois seus personagens vivem numa situação de desterro, de transição, de desterritorialização, de deslocamento. A metáfora do exílio está presente em todo o processo narrativo, em vários níveis: na representação das personagens; nos espaços; em sua cosmovisão e até no estatuto do narrador.

No nível estrutural, a obra é composta por um conteúdo que conduz à forma como figura. Nas histórias intercaladas de *Hijo de hombre*, é predominante o tema da viagem como uma ponte tanto no espaço como no tempo. Esta é uma recorrência significativa quando se considera que todo exílio implica necessariamente uma viagem, no espaço, mas também no tempo, e no caso das viagens interiores deste romance acabam por serem obrigatoriamente exílios.

O romance apresenta as condições de vida e a luta da população de duas localidades camponesas do Paraguai: Sapukai e Itapé. A ação acontece, mais ou menos, entre os anos de 1912 e 1935, como já foi visto anteriormente. A narrativa termina logo depois da Guerra do Chaco, com a morte do narrador-personagem, Miguel Vera e com a compilação de seus manuscritos. Miguel Vera, tenente, prefeito de Itapé e protagonista dos capítulos ímpares, constitui-se num narrador intradieético e heterodieético. Sua voz alterna com a voz de um narrador onisciente nos capítulos pares, que tem como protagonista Cristóbal Jara, um civil, simples, que nasceu em Sapukai, cidade vizinha a Itapé. Pode-se dizer que Miguel Vera seja uma espécie de alter ego do autor, um autor fingido, como narrador e personagem. O romance articula-se em uma zona de fronteira de diversos níveis; entre as línguas guarani e castelhana; entre os discursos oral e escrito; as tradições europeias ou ocidentais e os mitos indígenas; a religião judaico-cristã e a religião dos guarani; o opressor e o oprimido; o poder de Deus e o poder do homem; além de misturar história e mito.

Vale a pena tratar de algumas situações de exílio, ou desterro, que fazem parte da ação do romance. A primeira alusão vem da experiência de exílio de Miguel Vera, quando era criança. Está registrada no capítulo III intitulado “*Estaciones*”. Miguel Vera, ainda criança, é símbolo do exilado interno, pois vai de Itapé, cidade do interior do país para a capital para estudar. “*En Itapé sólo teníamos hasta el tercero de la primaria, desde los tiempos en que Gaspar Mora había levantado la escuelita rural de dos aguas y horcones labrados.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 62). Ele é uma testemunha das

mazelas do exílio interno, representa as vítimas da desigualdade geográfica, econômica e social que há entre a cidade e o campo. É a representação de um segmento da sociedade, em constante trânsito em busca de melhoria, mas quase sempre derrotados pelo sistema.

O narrador-personagem começa o capítulo apresentando a cena de sua partida:

Toda la mañana estuve guerreando para meter en los zapatos mis pies encallecidos por los tropezones y las corridas, rajados por los espinos del monte, por los raigones del río, en todo ese tiempo de libertad y vagabundaje que ahora se acababa, como se acaban todas las cosas, sin que yo supiera todavía si debía alegrarme o entristecerme. (ROA BASTOS, 1971, p. 61)

Calçar os sapatos foi uma atividade que tomou bastante tempo, pois não era comum seu uso pelas crianças da zona rural.

Después del mediodía fuimos todos a la estación, yo delante empujando los zapatos para lucirlos y también para no sufrir el aire de despedida de los que venían detrás más callados, papá, mamá, mis hermanas, el viejo Donato con el maletín de cuero al hombro, la Rufa con el canasto del avío. [...] Yo avanzaba por el terraplén pensando en que después de todo era agradable presumir con zapatos nuevos. Lo malo estaba en la amenaza de esa escuela de la capital, a la que tenía que asistir calzado y peinado todos los días del año. (ROA BASTOS, 1971, p.62).

Era um desejo seu ser militar, o pai apoiava, mas a mãe sofria com o sonho do filho de tornar-se cadete, ainda que o pai a consolasse dizendo que o país era um grande quartel e que os militares estão melhor que qualquer cidadão. Sua mãe temia e justificava seus temores, o pai contestava, refutando os argumentos dela. “*Yo fui seminarista. Agarré mal el rumbo. Pero la tonsura no me impidió de ser un buen agricultor. Hay que ver las cosas por dentro. Después se sabe. Déjalo...*” (ROA BASTOS, 1971, p. 62). Esta é uma informação que coincide com a biografia do próprio Roa Bastos, cujo pai teve a vida similar. Foi seminarista e depois foi trabalhar no interior do país, em Iturbe em um engenho de açúcar.

Ao chegarem à estação,

En el andén nos esperaba y a la Damiana Dávalos con su crío, entre la gente que se iba aglomerando para la llegada del tren. El tren apareció en el corte

de Hernandarias. La máquina repechó pujando la loma. Se hizo cada vez más grande y cubrió el andén, la estación, la gente, con su ruido, con la sombra de sus vagones, con el penacho de humo que brotaba de su entraña de fierro.

Corrimos hacia los coches de segunda.

– ¡Cuidalo bien, Damiana! – le recomendó mi madre. (ROA BASTOS, 1971, p. 63, 64)

Durante a viagem o bebê de Damiana começa a chorar e Damiana o cobre com uma manta e o amamenta. De repente um vento levantou a manta mostrando “ *las mamas rosadas llenas de venas azules, mojadas por la leche. A mí se me hacía agua la boca. Me entró un poco de rabia por el crío enfermo que desperdiciaba toda esa riqueza.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 69). Na segunda vez que aconteceu de a criança chorar.

Ella lo tapó con el manto, pero no le quiso mamar. Volví a sentir un poco de rabia contra el crío, rejuntándoseme e nuevo la saliva de las ganas. En medio del sueño, de la sed, del hambre, los pechos de Damiana me goteaban su jugo dulce en la boca como la goma del mamón. Los mordía con ansias en los cabeceos. Me desperté con un poco de vergüenza, aunque pensé que ella no podía adivinar mi sueño. (ROA BASTOS, 1971, p. 74)

Neste ponto é interessante um registro na biografia de Roa Bastos organizada por Carlos Pacheco, em que há o seguinte relato quando se fala do ano de 1925:

*A los ocho años es enviado a Asunción. Su relato de este viaje en tren, estrenando zapatos y en compañía de una amiga de la familia y su niño de pecho, coincide con varios aspectos con la historia de Miguel Vera adolescente en el Capítulo III de **Hijo de Hombre**. Al ser preguntado sobre esos primeros zapatos por T. E. Martínez, explica: “Eran unos zapatos con suela de goma crepé que yo venía codiciando desde hacía mucho, y como mi padre no podía comprarlos, ahorré durante tres años las monedas que me pagaban en casa por barrer o lavar los platos para poder acercarme así al cielo de aquellos zapatos. Pero no es verdad que viajé solo a Asunción. Mi padre me encomendó a una mujer (de la que hablo en **Hijo de Hombre**) que me inició en lo que yo llamo una vislumbre de vida sexual. En la vía férrea hacia la capital había un enorme zanjón, cavado por el estallido de unos explosivos durante alguna de las muchas revueltas que hubo en el Paraguay. En ese punto, los pasajeros debíamos trasbordar a otro tren. La mujer llevaba consigo a un hijo de pocos meses que aún amamantaba. Debimos esperar toda la noche a la intemperie. En algún momento vi al inocente mamar con entusiasmo y yo también (que tenía ocho años) me puse a mamar el otro pecho y sentí por primera vez una sensación erótica”. (PACHECO, 1986, p. 391)*

A citação é o que se pode dizer um exemplo de matização de ficção e biografia. Apresenta-se a característica testemunhal da obra de Roa Bastos em uma representação da vida de um segmento da sociedade, do camponês que vai do interior para a capital em busca de ascensão social através da escolarização. A mulher também representa outro segmento daquela sociedade do século XX. Sociedade marcada pelas revoltas entre civis e militares na qual os homens por se envolverem nas lutas pela terra ou em revoltas contra o poder dos militares terminavam nas prisões. A situação que se apresenta traz à tona a metáfora do exílio.

Outros exemplos de desterro são os personagens Cassiano e Nati Jara, índios, camponeses e pobres, representantes de grande parte da população rural do Paraguai, que deixam seu lugar e vão se aventurar em busca de melhoria econômica, trabalhando para fazendeiros em um arrozal, erval, estância ou engenho açucareiro, acreditando que irão trabalhar, economizar e voltar. Não é o que ocorre, porque o lugar onde estão vai lhes “*tragando lenta e inexorablemente*” (ROA BASTOS, 1971, p. 84). Inocentemente, não percebem que o sistema político de seu país em vez de protegê-los, trata de destruí-los. É interessante lembrar que a circunstância que leva o casal da narrativa e muitos outros ao exílio é a participação na rebelião de 1912, cujo fracasso foi responsável pelo abandono de seus lugares de origem, transformando-os em exilados:

No todos los sobrevivientes de la terrible masacre consiguieron escapar del degüello y de los fusilamientos en masa que remataron la acción punitiva del gobierno. Casiano y Natí se salvaron por milagro. Las rachas de fugitivos de la vencida rebelión anduvieron vagando varios días por los montes Guairá, desesperados y hambrientos. Huían hacia el sur, en busca de las fronteras argentinas, siguiendo la vía férrea, pero a distancia, para no caer en manos de las comisiones militares.

En Villarrica tuvieron noticias de que la represión había amainado y de que los rafladores de la Industrial estaban tomando gente para el “trabajado” de Takurú-Pukú. (ROA BASTOS, 1971, p. 82)

Casiano e sua mulher, e quase todas as pessoas de seu grupo que entraram para as colunas “*de carne de cañón*” (ROA BASTOS, 1971, p. 83) para os ervais, estavam felizes crendo que haviam encontrado a salvação para suas vidas. E ainda receberam com antecipação um dinheiro, com o qual compraram roupas e comeram. Eles não conseguiam imaginar que seguiam para uma verdadeira prisão, ainda que alguém os tivesse alertado. No caminho, que era longo, eles perceberam que tinham sido

enganados, mas já era tarde. Muitos dos que foram para Takurú-Pukú nunca mais voltaram, pois não conseguiam pagar a dívida ao patrão. Casiano adoeceu, tinha uma febre terrível, Natí engravidou e ademais um dos capatazes queria tomá-la de Casiano.

La obsesión de la fuga se incubó en Casiano como otra fiebre. Él se la contagió a Natí. En los escasos momentos en que se veían la cultivaban como una enfermedad secreta que podía ser más mortal que la otra, pero que también era la única de la cual podían esperar una problemática salvación.
(ROA BASTOS, 1971, p. 95)

Essa obsessão que acomete aos exilados alcançou a vida de Casiano e Natí. Quiseram convencer aos outros que se encontravam na mesma situação que eles, mas todos tinham medo e não quiseram encarar a fuga. Então eles decidiram fugir por um objetivo que só lhes dizia respeito: “*Por el hijo.*” Casiano dizia e pensava constantemente: “- *No quiero que nazca aquí...*” (ROA BASTOS, 1971, p. 95). Eles planejaram minuciosamente cada detalhe da fuga. Estudam os movimentos dos capangas, os mecanismos de vigilância e as possíveis rotas, a debilidade dos guardas, suas próprias limitações. E em uma noite quando os dois encarregados por Takurú-Pukú viajam eles aproveitam a oportunidade e fogem, mas essa primeira tentativa é frustrada. Mais tarde, em uma noite enquanto os encarregados e capatazes bebem e cantam, eles alcançam o objetivo de sair daquela prisão. Ao chegar a Sapukai vão morar em um dos vagões que sobrou da explosão de 1912.

A insurreição de 1912 é a recuperação romanesca de um ano trágico para o país, que projeta desde os fatos históricos evocados, uma série de insurreições similares posteriores. Essa insurreição transforma-se, no romance, em símbolo de um mecanismo histórico-político repetitivo: o da militância e da repressão, traduzidos no desejo de mudança social.

A família Jara tem uma jornada representativa no exílio primeiro por Casiano e Natí, como exposto acima, e depois por seu filho Cristóbal em seus longos e penosos deslocamentos pela região do Chaco em guerra com o objetivo de levar água aos que estão combatendo na guerra contra a Bolívia. De sua terra natal Sapukai, só resta o nome do povoado na placa do caminhão que o acompanhará até sua morte.

Os Jara representam os protagonistas da história cíclica da crucificação do homem pelo homem, consequência do choque entre classes em uma sociedade em que há explorados e exploradores. Miguel Vera é o sujeito covarde, por sua vez aliado ao sistema, um dos responsáveis pela crucificação do homem, que viveu e morreu com a consciência pesada.

Em *Hijo de hombre* também há o registro da repressão e violência aos artistas, ou aos intelectuais do momento. Ainda no capítulo III – “*Estaciones*”, há a alusão à entrada de um velho violonista na estação de Borja, quem ao se acomodar começa a tocar seu violão, o que faz o menino Miguel Vera pensar em Gaspar Mora e em Macario. Neste momento alguém comenta que assim andam os pobres artistas do país, como ladrões ou mendigos. “*Parece que han llegado a hacerse indispensables. Los grandes ladrones y criminales sobre todo. Son los que mandan.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 71). Ninguém quer comentar e começam a prestar atenção na canção tocada pelo velho:

– *¿Oye lo que toca? Un trozo de la gavota de Sosa Escalada. Todavía se lo puede reconocer.*

– *Yo apenas si puedo saber cuando tocan una polca – dijo el cívico - . Y a gatas. Lo más que sé es el Campamento Cerro León y la Diana Oré-Kuera, que es la polca de mi partido.*

Entre el ruido de las ruedas sonaba apagada la música del viejo, sentado al fondo del vagón. Veíamos la cabeza caída sobre el pecho, la cadena atada con alambre al diapasón.

– *Todos han terminado así – dijo Cuéllar-. Los grandes guitarristas del Paraguay han muerto o se han fundido todos en la desgracia. O por la caña. La miseria y el olvido. Gaspar Mora se escondió, leproso, en el monte. Dejó el Cristo. Agustín Barrios tuvo que dar su último concierto en una plaza y escapó. Nadie sabe donde está. Ampelio Villagra también. Dicen que anda tocando en los cafetines de Buenos Aires, con la lengua cortada. Marcial Talavera se pegó un tiro. Vestido con su ropa de domingo, se acostó en un catre mirando el cielo a través de una parralera. Metió el caño del revólver en la boca y se hizo silencio. Yo escribí un artículo sobre la imposibilidad que tenían nuestros artistas de vivir en su patria. Me metieron preso.*

– *No solamente los artistas – dijo Núñez. Éste es el país de la tierra sin hombres y de los hombres sin tierra, como dijo alguien.* (ROA BASTOS, 1971, p. 71)

A conversa continua e alguém diz que no caso dos músicos a situação é mais triste, pois o último que faltava era Gabriel Bermejo, que as últimas notícias diziam que andava cego e bêbado, perambulando pelos povoados. Alguém então percebeu que Bermejo era o velho que estava ali no trem tocando guitarra. Ao ser questionado sobre

sua identidade, se era mesmo Gabriel Bermejo, o velho faz que não entende. A impressão que se dá é que os músicos foram os mais perseguidos no contexto dessa narrativa por se tratar de uma sociedade composta por camponeses, e maioria analfabeta. Então, o artista mais acessível ao povo de cultura oral é o músico, e as denúncias feitas através das letras das canções alcançam os ouvidos do povo muito mais do que um artigo de jornal ou um texto literário. É sabido, como já foi tratado no capítulo anterior, que numa comunidade onde há o predomínio da modalidade oral da língua, o canto é muito revelador. Esta é a causa de em *Hijo de hombre* os mais massacrados serem os músicos.

No romance há ainda alusão a um estrangeiro, um russo errante, Alexis Dubrovsky, fundador do leprosário de Sapukai. Trata-se de um dos personagens mais enigmáticos do romance, que aparece um dia em Sapukai: “*Creen haberlo conocido. Pero no saben de él mucho más que cuando llegó al pueblo, algunos años después de aplastada la rebelión de los campesinos en aquella hecatombe que provocaron las bombas.*” (ROA BASTOS, 1971, p. 44).

Na ocasião em que foi visto pela primeira vez, foi expulso a empurrões de dentro de um dos vagões do trem sob a suspeita de querer roubar uma criança de uma senhora. Estes eram comentários, ninguém soube se isso era verdade. Ficou preso um ou dois dias na delegacia de polícia, calado, sem responder sequer aos interrogatórios, talvez por não saber a língua castelhana e nem a língua guarani. Quando em liberdade, permaneceu no povoado como se não fizesse diferença estar ali ou em qualquer outro lugar. Por muito tempo andou por ali, enquanto suas roupas e calçados acabavam de deteriorar. Morou por algum tempo na região, mas não falava, passava todo o tempo quieto. Há o registro de uma de suas idas ao ‘boliche’ que demonstra a situação de um exilado. A única palavra que disse foi: “*Caña*”, sequer cumprimentou as pessoas, como fazem as pessoas encurraladas pelos idiomas e raças. (ROA BASTOS, 1971, p. 45-46).

O fato histórico mencionado por Roa nesta história, a de Alexis Dubrovsky, é a possibilidade de que o estrangeiro tenha “*escapado de la revolución de los bolcheviques*” (ROA BASTOS, 1971, p.48). Vale ressaltar que as referências a Alexis Dubrovsky tem um paralelo com o exílio político. A viagem da Rússia ao Paraguai, país provavelmente, desconhecido para ele é semelhante ao exílio de latino-americanos a outros países da América ou da Europa, por razões também políticas.

No final do romance há a alusão ao êxodo resultante da revolução de 1947. O último capítulo narra a volta dos ex-combatentes. Emerge no texto mais uma vez a característica cíclica da vida:

Y sus ciclos se expanden en espiral. En todo Itapé, como en muchos otros pueblos, fermenta nuevamente la revuelta, en una atmósfera de desasosiego, de malestares y resentimientos. A los ex combatientes se les niegan trabajo. Los lisiados desde luego no tienen como hacerlo. Por eso las muletas de Hilarión Benítez taquean a cada rato, rencorosamente. Recomienza el éxodo de la gente hacia las fronteras en busca de trabajo, de respecto, de olvido. (ROA BASTOS, 1971, p. 274)

Recomeça um êxodo pela sobrevivência, mas muitos ficam e organizam-se em movimentos de resistência para exigir melhores salários e lutar pela vida com liberdade. Esta passagem ilustra uma expatriação cíclica, como tudo que há em *Hijo de hombre*.

Em *Yo el Supremo* há a afirmação de que a memória de uma só pessoa não tem valor (ROA BASTOS, 2008, p. 24). A acusação é dirigida aos historiadores que “*emplean la memoria en el daño ajeno*”, enquanto que o compilador, como autor de ficção, pode dar-se ao “*lujo de mezclar los hechos sin confundirlos.*” O tempo que Roa passou no exílio parece ter servido de incentivo para que tratasse de recuperar o passado, a linguagem e a história do Paraguai pela memória no complexo entramado metaficcional que constitui o romance.

Nele o Supremo se opõe a qualquer humilhação que um cidadão paraguaio possa ser submetido: “*no puedo permitir que ningún paraguayo se arrodille ante nadie...*”. Mas se contradiz ao não permitir qualquer oposição de cidadãos paraguaios ao seu governo, incluindo até a oposição literária. O protagonista/ narrador se explica com respeito a essa posição dizendo que é necessário refletir sobre os grandes fatos, que provavelmente muitos dos paraguaios ignoram, para valorizar a importância da causa que ele defende. Ele demonstra entender porque quase todos os seus funcionários são servidores veteranos. Muitos, no entanto, não tiveram tempo para conhecer em profundidade essas questões da história do país, por estarem presos às atividades do trabalho. Diz preferir os funcionários leais aos homens cultos, já que para ele não

importa o tipo de capacidade que tem um homem, sua exigência é que seja capaz, pois, seus homens não devem ser mais que homens.

O Supremo se recorda que antes de sua ditadura perpétua, o país era cheio de escritores, de doutores, de homens cultos, mas não havia homens trabalhadores, agricultores, como deveriam ser e agora o são. Ele governava de maneira defensiva contra seus detratores, por isso foi necessário mudar esse cenário cheio de intelectuais. *“Aquellos cultos idiotas querían fundar el Areópago de las Letras, las Artes y las Ciencias. Les puse el pie encima. Se volvieron pasquineros, panfleteros. Los que pudieron salvar el pellejo, huyeron.”* (ROA BASTOS, 2008, p. 57). Como quis por ordem a nova nação, os intelectuais se exilaram. No estrangeiro, segundo ele, tornaram-se piores, pensam no Paraguai de uma perspectiva não paraguaia, vivem em um exílio externo. E há os que não conseguiram imigrar, vivem migrando na escuridão, pois não tem espaço na sociedade camponesa do país, vivem um exílio interno.

¿Qué pueden significar aquí sus hazañas intelectuales? [...] Después vendrán los que escribirán pasquines más voluminosos. Los llamarán Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento o de sus intereses. [...] A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan. [...] Por ahora la posteridad no nos interesa a nosotros. La posteridad no se regala a nadie. Algún día retrocederá a buscarnos. (ROA BASTOS, 1993, p. 57, 58)

Nesse romance, diferente de *Hijo de hombre*, em tom irônico, observa-se certa repulsa aos intelectuais escritores, não aos músicos como na obra anteriormente analisada. É interessante ressaltar o valor que é dado à escrita, pois a sociedade se depara com um dirigente que governa pela escrita, através de decretos. O que incomoda são os textos, tanto de historiadores, jornalistas, ‘pasquineros’, enfim. A sociedade paraguaia do momento, no entanto, é praticamente ágrafa, mas é interessante observar que em todos os comentários do Supremo, é latente a preocupação com a posteridade.

Por ação do ditador, os homens letrados terminam no cárcere ou no exílio. O Supremo se refere a estes homens como *“migrátiles humanos”*. No sangue destes homens, não teria entrado o nacional. Então questiona: *“¿Qué es eso de irse, renunciar a lo suyo, a la materia de la que salieron, al medio que los engendró?”* E define esses homens como piores que animais. *“Yo no llamo ni reputo paisanos a estos migrantes que se expatrian ellos mismos renunciando a sus lares, abandonando su tierra.”* (ROA

BASTOS, 2008, p. 402) Para o Ditador, os intelectuais escolhem viver na situação de exilados, transformando-se em parasitas em outros países, são uns “*apátridas deslenguados*” que “*calumnian, difaman, escriben novelerías contra su país*”. Segundo a visão de quem controla o Estado, esses intelectuais, em conluio com os inimigos se transformam em espiões e informantes. Quando regressam ao país, voltam de mãos dadas com o invasor, ajudando na conquista de seu próprio país. “*Si no hubiera sido por mi Gobierno habían emigrado en masa. Se iban en legiones, hasta que fulminé la prohibición: ¡Se quedan, culebras migratorias, o les hago dejar el cuero a las hormigas!*” (ROA BASTOS, 2008, p. 402-403)

Roa Bastos reflete ironicamente, sua própria situação, sua vida como exilado desde 1947. Sobre a maneira irônica como se refere à própria categoria, em sua obra, Edward Said diz que o “intelectual no exílio é necessariamente irônico, cético e até mesmo engraçado, mas não é cínico.” (SAID, 2005, p. 68)

No romance, na investigação sobre quem havia escrito o pasquim, o Supremo, confabulando com Patiño, diz que não é necessário continuar procurando e nem conferindo caligrafia, pois já não há mais importância nesta busca. E Patiño acrescenta que realmente não é preciso continuar com a investigação

porque la mayor parte de los firmantes de estas papeladas ya están muertos o presos, lo que es más o menos lo mismo. A los escribientes los he mandado por las dudas con fuerte custodia a repoblar el penal del Tevegó. Así matamos dos pájaros de un tiro, pensé; mejor dicho, avanzamos en la prevención de los males; evitar por una parte que estos malandrines continúen ayudando a la guerrilla pasquinera. (ROA BASTOS, 2008, p. 533)

Colocando-se no lugar do poder, ao explicitar as ideias e modelos políticos de Francia, a perseguição da oposição e o uso de castigos que vão desde a pena capital até o exílio. O romance tenta explicar as características dos regimes totalitários. Nos séculos XIX e XX, muitos países latino-americanos passaram por governos ditatoriais. Tais governos tinham como prática comum silenciar quem lhes fazia oposição política, através de prisões, exílios e em muitos casos, através da própria morte. O exílio foi uma das alternativas que restou aos opositores de Francia ou de Stroessner. Assim, o exílio produzido durante a ditadura perpétua de Francia, que era consequência da vontade absoluta ou arbitrária do Supremo, associa-se ao exílio como consequência da vontade

absoluta e arbitrária do governo atual à narrativa, o regime de repressão dirigido por Stroessner. Em *Yo el Supremo*, a ditadura do Dr. Francia chega a transformar-se na grande metáfora nacional. Seus 26 anos de governo projetaram o século e meio de Paraguai independente e através de suas prospecções e anacronias, que são partes do discurso narrativo, abrange inclusive a ditadura contemporânea ao relato que perdurou por mais de 30 anos.

El fiscal é o romance desta trilogia que mais explicitamente trata da temática do exílio. A narração é feita por um exilado que sabe que é incapaz de fazer o que se propõe e que seu objetivo, o tiranicídio, encobre sua situação de inferioridade. Na verdade ele também quer escapar do domínio de Jimena, também chamada de Morena, mulher que o ama verdadeiramente, cujos sentimentos ele não pode corresponder, pois afinal ele é um homem destruído, angustiado, um pouco do reflexo de sua época. Por isso ele inventa um pretexto para fugir dela já que tão somente com sua presença o intimida. Ele sabe que nunca poderá cumprir o grande pretexto que é destruir o tirano que destrói o seu país, o tiranicídio não passa de palavras, de discurso. Este objetivo do personagem corrobora o que Said diz ao comentar sobre exílio que:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas preocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à perícia. O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irreabilidade se parece com a ficção. (SAID, 2003, p. 54).

Essa obra é permeada pela temática do exílio, não apenas do exílio territorial, mas também do exílio interior do desterrado. No romance, Roa Bastos trata da desconstrução da identidade primeira por consequência da condição de exílio. O exílio é como uma condição subjetiva para a construção de uma nova identidade do sujeito no espaço onde ele se encontra, uma vez que a antiga identidade se mantém em fragmentos, e será ativada apenas em alguns momentos.

El fiscal, como praticamente toda a narrativa de Roa Bastos, é um romance que tem história e memória como matéria de ficção. Fragmentos da história aparecem

através das memórias do avô do protagonista, Ezequiel Gaspar, que combateu na Guerra Grande como soldado quando tinha apenas treze anos. Em sua carta ao neto que se encontra no exílio, diz o velho:

*Sobreviví a tres guerras internacionales [...], a media docena de revoluciones intestinas, a dieciocho golpes de estado y a catorce dictaduras militares. No sé si el país resistirá esta última del alemán, el caníbal más salvaje de los que se han ensañado con este país. En tiempos de López, éste lo hubiera puesto a Tembelo a lustrarle las botas y a requetearle su caballo **Manduví**... ¡Y ahora este gringo miserable de la colonia Hoeneau se ha declarado su heredero y sucesor!* (ROA BASTOS, 1993, p. 16)

Quando Ezequiel Gaspar fala de três grandes guerras, refere-se à Guerra do Paraguai, à Guerra do Chaco e à Guerra Civil de 1947. Apresenta uma linha de tempo histórica e política onde fala de fatos significativos ao Paraguai e ao mundo. Para ele a ditadura de Stroessner é tão violenta que ele teme que o país não resista. Seu vaticínio é assustador, pois “*Los militares y los malos políticos, que son casi todos, vienen empeñándose desde hace más de un siglo en destruir nuestro hermoso país, ponerlo en liquidación y entregar sus chatarras a una potencia extranjera [...]*” (ROA BASTOS, 1993, p. 16). Reconhece que provavelmente ele não esteja vivo para ver esta última infâmia. Seu desgosto é constatar a política de “entreguismo” de Alfredo Stroessner. Para ele o único grande militar foi seu antigo chefe, Bernardino Caballero: “*Ese sí fue un paraguayo de ley! Pero lo metieron en política y lo jodieron...*” (ROA BASTOS, 1993, p. 16). Nesse momento, Ezequiel Gaspar, veterano de guerra já andava falando tudo o que lhe vinha à cabeça. Consequência de suas palavras é o fruto de que um ano antes de sua morte teve seus campos e sua casa em Assunção confiscados “*por traición a la patria*”:

No se dieron a conocer los detalles. Creo que ni siquiera le incoaron una causa. Todo fue decidido por la inapelable “Orden superior” que pone y quita ley, y manda “empaquetar” a millares de opositores que son enterrados vivos, luego de salvajes sesiones de torturas, o arrojados desde los helicópteros del ejército sobre los más espeso de las selvas vírgenes. (ROA BASTOS, 1993, p. 17).

Este fragmento evidencia um elemento comum nos contextos de ditaduras, a perseguição política violenta, que inclui a tortura, quando vozes contrárias se levantam contra o poder.

[...]Ezequiel Gaspar, considerado uno de los mejores granaderos del Ejército Grande, fue oficial de Bernardino Caballero, y acompañó a Solano López hasta su muerte en Cerro-Corá. El Gran Tembelo no podía “empaquetarlo” tan fácilmente como a otros infelices. Gaspar Ezequiel llevó una vida cumplida y murió como un patriarca en exilio, cuya memoria a toda honra se arroja al basural del olvido. (ROA BASTOS, 1993, p. 17)

O roteiro do filme escrito por Félix Moral antes do exílio, por exemplo, constitui também um desses recursos através do qual emerge a história do país. A causa do exílio de Félix Moral está associada ao conturbado episódio do roteiro de um filme por ele realizado, em que recriava o sacrifício/ morte de Solano López.

O roteiro faz alusão à Guerra Grande, especialmente à morte de Solano López, figura histórico-mitológica para os paraguaios. Em alguns momentos da produção do roteiro registra-se a indignação de Félix Moral pelas atrocidades cometidas contra o herói da pátria. Félix tem grande admiração por Solano, mas ao concluir o roteiro, ele chega à conclusão de que aquele era apenas o negativo de uma história que não poderia ser narrada por nenhum tipo de linguagem. Para o roteirista *“Aquel acontecimiento fantasmagórico superaba todos los límites de la imaginación y las posibilidades de expresión de la palabra y de la imagen.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 39). Para ele não havia como reproduzir aquele insólito evento.

Surge então um produtor norte americano, do cinema “underground”, que possui o selo de Hollywood e descarta a versão de Félix Moral. Para o produtor, Mr. Bottom, o que o povo pedia era terror, sexo e violência, que é o alimento da civilização atual, e além do mais, em um acontecimento de mais de cem anos ninguém poderia dizer se seus detalhes eram verdadeiros ou falsos.

O roteirista do atual produtor não conhecia nem a história e nem a língua do país, mas em uma semana entregou uma nova versão do roteiro. Bob Eyre, o novo roteirista aproveitou grande parte do roteiro feito por Félix Moral, principalmente elementos da fábula. *“En el libreto de Bob Eyre, como en el mío, la acción transcurre en las postrimerías de la guerra. Se decidió que el nuevo guión permaneciera secreto.*

Era la negación de la historia oficial.” (ROA BASTOS, 1993, p. 41). Era necessário manter segredo porque a versão aprovada pelas autoridades paraguaias era a do roteiro de Félix Moral, motivo pelo qual a fraude tinha que ser ocultada. O filme começou a ser rodado de maneira que a carga de terror, sexo e violência fosse incorporada sem ser notada.

Logo que as autoridades souberam da transgressão do roteiro autorizado, censuraram tudo o que fosse contra o “*honor nacional*”. Ordenou-se o fim do engano do panfleto anti-histórico e anti-paraguaio. Félix Moral foi preso juntamente com os demais componentes do grupo paraguaio e levado para a masmorra da Polícia Secreta. “*La operación de “limpieza antisubversiva” terminó como de costumbre en el más espeso silencio nacional e internacional*” (ROA BASTOS, 1993, p. 47).

Félix diz lembrar-se que após uma das últimas sessões de torturas ele acreditou ter morrido. Tentava fingir que estava morto, como alguns prisioneiros da Guerra Grande o faziam, mas nunca conseguia. “*Mis esfuerzos terminaban siempre en arcadas y vómitos. En la pared de la celda con la punta de un dedo tinto en mi sangre escribí un epitafio que era a la vez una despedida. Decía simplemente: Estoy bien*”. (ROA BASTOS, 1993, p. 49).

Para Félix Moral, sempre estar bem se tornou o lema de sua vida, pois, sempre viveu como estrangeiro. “*Nunca tuve la sensación de pertenecer por completo a algún lugar, a un grupo, a una raza. Extranjero en todas partes, me sentía especialmente extraño, aislado aun en medio de la multitud, siempre solo únicamente en mí, hasta que encontré a Jimena.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 50)

Ao sair da prisão, Félix Moral vai para o exílio na França. É o auge dos governos ditatoriais na América Latina, momento em que muitos intelectuais que contestaram o poder, foram exilados. “*La Ciudad Luz está ahí con su aureola de belleza eterna. La aborrezco porque me fascina. Es una cuestión personal; nada tiene que ver con la gratitud y simpatía que siento hacia el país.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 13).

Paris pode ser vista, na situação de Félix Moral, como um ‘não-lugar’, “um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, 1994, p. 73). A cidade que asila o desterrado é como um lugar de

solidão e repulsa. É o lugar onde o exilado vive sem sossego, como se vê no comportamento de Félix Moral. Sua esposa faz de tudo para que ele se sinta em casa, mas não consegue, pois ele está sempre inquieto e com sentimentos obsessivos.

Em seu ensaio, Augé faz um paralelo entre o lugar e o ‘não-lugar’: “O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente.” (AUGÉ, 1994, p. 74). Embora Félix Moral tenha sofrido horrores em Assunção, que é o seu lugar, nutre o maior desejo de voltar. E a França sempre será o ‘não-lugar’. Ainda que passe toda a vida no exílio o seu lugar de origem nunca será apagado.

Isto faz lembrar o fragmento 13 de *Mínima Morália* – Proteção, auxílio e conselho, de Adorno:

Todo intelectual na emigração, sem exceção, está prejudicado e faz bem em reconhecê-lo, se não quiser ser cruelmente esclarecido a este respeito por trás das bem trancadas portas de seu respeito por si próprio. Ele vive num ambiente que lhe permanece necessariamente incompreensível, mesmo se está familiarizado com as organizações sindicais ou com o trânsito; ele está continuamente em errância. Entre a reprodução da vida própria sob o monopólio da cultura de massas e o trabalho objetivamente responsável impera uma ruptura inconciliável. Sua língua foi expropriada, e desviada dele a dimensão histórica da qual seu conhecimento extraía forças. O isolamento se torna tanto pior quanto mais se formam grupos fixos e politicamente controlados, desconfiado em relação a seus membros, hostis em relação aos desqualificados outros. A parte do produto social que cabe aos estrangeiros insiste em não ser suficiente e impele-os para uma desesperada concorrência entre si em meio à concorrência universal. Quem está isento de ignomínia da imediata adaptação tem precisamente nesta isenção seu traço particular, uma existência ilusória e irreal dentro do processo de vida da sociedade. (ADORNO, 1993, p. 26, 27)

A citação acima revela um dos tópicos da missão do intelectual exilado, que é a recusa de vender-se ao sistema político, talvez seja por isso que não consiga transformar o “não-lugar” em um “lugar”.

O protagonista de *El fiscal* não estabelece residência em Paris, vai morar em Nevers, lugar que ele declara gostar pela serenidade e paz que paira ao redor de sua vida. Félix reflete sobre o significado do nome da cidade, em inglês: nunca, em latim: ninguém e em guarani: sempre, lugar onde parece não existir a morte, para ele o lugar de vida, mas,

Muy pronto me atacarían de nuevo esas dos obsesiones larvadas en mi segunda naturaleza de “gringo” camuflado: el no saber qué hacer y el querer saber cómo poder hacerlo. Algo útil y no puramente vegetativo en la angustia del exilio. Encontrar un motivo por el cual estuviese dispuesto a morir por los demás y no ser salvado cada vez como un náufrago a la deriva. No regresar después de cada derrota, sano y salvo, al santuario y refugio de posibilidades inéditas para encontrarse uno digno de la indulgente aprobación de los demás. Siempre traté de desarrollar todo mi pensamiento sobre la cosa más mínima hasta sus últimas consecuencias. [...] ir hasta el fondo de mí en ese misterio sin fondo que es uno mismo. (ROA BASTOS, 1993, p. 55, 56).

A passagem indica a inquietação do ser humano em situação de exílio, que não consegue se conformar com a situação de sossego no lugar que o acolhe, pois como intelectual é alguém que sente ter uma missão a cumprir. Geralmente o personagem da narrativa do exílio é um sujeito insatisfeito, descontente com a vida que leva e sem perspectiva. Vive na ansiedade por mudanças que o levem a viver como sonha ou deseja. Vive fazendo planos e voltando sempre ao passado em seus pensamentos.

Além de inconformado, o sujeito desterrado tem um comportamento ambíguo, ou seja, não é um ser seguro em nenhuma situação. Por isso Félix diz que “*En Francia, el extranjero, el apátrida que fui – [...] – volvió a nacer ciudadano de una república, orgullo del mundo, orgullo del mundo occidental. Aquí se me restituyó la dignidad del ser humano, sin exigírseme nada en cambio.*” (ROA BASTOS, 1993, p. 14). Ainda que aparentemente tenha sua dignidade devolvida sem que nada lhe peçam em troca, a contradição paira no discurso:

Sólo he tenido que tomar un nombre falso, despojar al yo de su imposible sinceridad, mudar de aspecto, inventarme nuevas señas particulares: espesa barba tornasolada por canas rubiáceas, una honda hendidura en el arco cigomático, y sobre todo, dominar perfectamente la lengua con el acento y la entonación de provincias. (ROA BASTOS, 1993, p. 14)

Adquirir um nome falso, mudar a aparência física e aprender outra língua, representa o apagamento de sua identidade primeira dando lugar a uma identidade adaptada. A partir desse momento vive uma espécie de esquizofrenia, resultado do conflito entre as duas identidades. O fragmento corrobora o que Said (2003, p. 46) diz em suas reflexões quando afirma que o exílio é uma fratura incurável. Nas narrativas do exílio emerge a grande obsessão pelo passado, que é uma chaga da qual o exilado não

pode escapar, que o persegue e o obsessiona. É o que acontece com Félix, que ainda que tenha orgulho do mundo europeu, ao se reinventar pela sobrevivência, reitera que:

La obsesión de todo exiliado es volver. No puedo regresar con la cara del proscrito. He tenido pues que adoptar un nombre seudónimo y un cuerpo seudónimo que tornara irreconocible el propio, no digo el verdadero porque ése ya tampoco existe. Puede uno inventarse otra forma de vida, pero no disfrazarse de otro para seguir siendo el mismo. Ahora me llamo Félix Moral, profesor asociado a la Universidad X. (ROA BASTOS, 1993, p. 14)

A adoção desta identidade adaptada teria para o personagem o objetivo do regresso sem ser reconhecido pelas autoridades de seu país, uma vez que ele tem obsessão de retornar ao seu país para a execução de seu plano. Em discussão com Jimena que não queria que ele fosse a Assunção, ele diz:

– No iré yo. Irá Félix Moral, “ese extranjero tejido por la trama del destierro”, como definió Ricardo Piglia en una de sus novelas, a quienes como tú o como yo o como otros millones de extranjeros convivimos con nuestra naturaleza esquizofrénica. Así andamos a los tumbos con nuestras dos mitades. (ROA BASTOS, 1993, p. 188).

O nome falso, no entanto, mais que um disfarce, representa a aceitação da fragmentação da identidade decorrente do exílio. A vida no exílio é precária, vida com ansiedade pelo futuro, sustentada pelo passado, onde o presente nada mais é que uma ponte para o desejo do exilado que é de voltar ao seu país. O transporte ficcional do exilado para o lugar ideal é o escape mais comum, pois a realidade imaginada passa a dominar e a ocupar primazia no mundo vivencial desses seres desterrados e, portanto, dentro do discurso narrativo que a recobra. A vida torna-se suportável enquanto contam com esse mecanismo de escape.

Roa Bastos focaliza vários aspectos das causas e consequências do exílio e inclui em sua narrativa elementos significativos do contexto histórico, político e social, tratando de resgatar a imagem do paraguaio no exílio, tendo os dados da realidade como fator determinante deste desterro.

O exilado vai se aproveitar desse personagem híbrido que se construiu no exílio. Assim, em seu regresso ao Paraguai, Félix Moral sofre uma decepção ao ver o seu povo com uma senilidade coletiva ante os acontecimentos e as transformações

sociais. O personagem encontra-se em uma situação de caos e solidão quando se depara com o seu povo e se vê em um contexto de decepção e de derrota, onde a salvação se dará pela narração. Félix Moral tenta recuperar o Paraguai que ele traz dentro de si, mas não há mais como voltar ao tempo de glória de Solano López, pois esse tempo vivo nas memórias do avô, desapareceu e a realidade atual é a Ditadura Stroessner.

Félix Moral vive cercado por vários sujeitos híbridos e também desterrados. A começar por Jimena a colega de trabalho com quem se casou que também é considerada uma exilada.

Hija del exilio sin haber salido de ninguna parte, como ella misma suele decir, se siente exiliada por dentro. Nací en destierro y no salí de él, suele quejarse como en burla. Después de la batalla del Ebro, su padre y otros muchos llegaron a duras penas a la frontera con las armas en la mano. Los fugitivos fueron desarmados e internados en campo de concentración. Su madre con más de cuatrocientos niños de una escuela, de la que la directora, pudo fugarse en un barco de pesca un poco antes del sitio de Bilbao por las tropas rebeldes. Llegaron a Burdeos. De allí fueron conducidos a Prades donde el gran violoncelista Pau Casals tenía su colonia de niños refugiados. (ROA BASTOS, 1993, p. 117).

A situação de Jimena é diferente, porque é filha de refugiados da Guerra Civil Espanhola, ela já nasceu no desterro de seus pais, de alguma maneira ela deve sentir-se parte dessa terra onde nasceu, porque a língua não é um obstáculo, os costumes da atual cultura, provavelmente teriam sido assimilados, por isso se sente uma exilada por dentro, mas na verdade ela é uma categoria diferente da de Félix Moral uma vez que ela tem a sensação de ser uma exilada enquanto ele o é. Às vezes se queixa por ter tido uma vida toda marcada por exilados, pai, mãe e no momento Félix. (ROA BASTOS, 1993, p. 21).

Outro sujeito deslocado na narrativa é a portuguesa que ajuda Jimena em seus afazeres domésticos, a Mme. Alves, uma senhora calada, lenta, sempre vestida de luto pela filha que morreu quando tinha a idade de Jimena. Trata-se de uma das tantas exiladas pela ditadura salazarista.

Também é híbrido Clovis de Larzac, colega de Félix em duas ou três universidades, companheiro de farra e da libertinagem universitária pós 68. Filho natural do famoso almirante inglês William Webster, embaixador da França onde conheceu a marquesa de Larsac, filho único dessa união. O embaixador é transferido

para a Índia onde é assassinado. A marquesa, então, rica e herdeira, logo casa-se com um marquês borbón de origem espanhola. Clovis não conhece seu pai, o almirante e é rejeitado pelo padrasto espanhol. Torna-se funcionário do Ministério de Relações Exteriores francês, no departamento para a América Latina, como tal foi o responsável pela naturalização de Félix. Segundo Félix, seu amigo Clovis é algo excêntrico, tem uma vida meio fantasmagórica, uma espécie de Don Juan pós-moderno, cheio de civilização interior que toma a fatalidade do mundo exterior e contrabalança em um jogo orgiástico. Vale a pena dizer, que é por Clovis que a carta de Félix chega às mãos de Jimena. Clovis é quem representa um dos segmentos do sujeito pós-moderno na obra de Roa Bastos, com essa vida fragmentada e excêntrica, como observa o próprio narrador-personagem. Tem uma vida descentrada e é um sujeito plural, um segmento da sociedade que questiona a lógica humanista, consegue deslocar as margens para dentro dos múltiplos centros da narrativa. (HUTCHEON, 1991, p. 89).

Mais um sujeito em situação de exílio é Leda Kautner, uma jovem alemã que estuda em Paris e é orientanda de Félix Morál. O professor a descreve a partir do relato de uma carta que dela recebeu. Segundo Félix, a carta era incoerente, semelhante a um sonho obsessivo. Na carta, Leda diz que nasceu na Transilvânia, região histórica da Romênia moderna, situada no interior do arco formado pelos Cárpatos, a terra do Drácula. Ela faz referência ao Drácula, dizendo que em sua região existe essa crença popular ingênua e terrível. Leda faz confidências de caráter íntimo ao orientador dizendo que sua cidade específica de nascimento é Tirgu Muresh, nos Cárpatos. Órfã de pai e mãe desde muito pequena, pois seus pais morreram nos campos de concentração de Ceaucescu. Ela foi adotada por uma família alemã, os Kautner, que fugiram do horror e a levaram para Munich. Leda é uma garota muito inteligente, fala corretamente sete idiomas e conhece vários dialetos transilvanos e eslavos. *“El texto de la carta revela una inteligencia poco común, pero a la vez un espíritu atormentado, lleno de meandros incomprensibles. La obsesión habita su mundo cerrado y sombrío.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 110). O narrador diz que o texto da carta e o da tese parece ser de duas pessoas não só diferentes, mas antagônicas. Vale a pena dizer que ela é o pivô do primeiro incidente entre Félix e Jimena, pois, a moça é para o professor como um “demônio” que está sempre testando seus limites.

Com sua obra e seus personagens, Roa Bastos questiona conceitos inter-relacionados, associados por conveniência ao humanismo liberal, como: “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem.” (HUTCHEON, 1991, p. 84). O romancista contesta esses conceitos sem, contudo, negá-los. Apenas indaga sua relação com a experiência sem excluí-los.

Diversas referências a desterro, êxodo e exílio surgem quando Félix e Jimena, no passado, fazem uma viagem ao Paraguai e nesta viagem Jimena, que é professora de culturas indígenas, quer conhecer o cotidiano do interior do país, uma vez que o que lhe interessava não se encontrava em Assunção. Na narrativa desta viagem há passagens do contato de Jimena com as mulheres paraguaias. As mulheres de quem ela fala trazem à tona as mães e esposas que ficaram à mercê após a Guerra Grande, no século XIX:

Las mujeres desnudas y espectrales vagaban por el monte masticando raíces y gordos gusanos silvestres, bebían en los arroyos. Fueron reconstituyendo poco a poco el éxodo en una peregrinación al revés, bordeando los acantilados, vadeando los ríos y los torrentes, sin más brújula que los brotes migratorios que volaban hacia el sur. Peregrinaban atadas a la ruta del sol. [...] A lo largo del camino interminable y sin rumbo iban recogiendo las armas abandonadas, cargaban las cajas de proyectiles [...]. Esas fueron las últimas y terribles Amazonas del Paraguay. (ROA BASTOS, 1993, p. 34)

Essas mulheres paraguaias são aquelas que viveram em um eterno exílio interior em busca de sobrevivência. O romance registra ainda que Jimena percorreu as rotas de peregrinação, os territórios confiscados e antigos lugares sagrados das etnias ancestrais em suas peregrinações. Nessa viagem, em que vai disfarçado, Félix reconhece que sempre viveu como quem viaja, que nunca teve a sensação de pertencimento a lugar algum, a algum grupo ou raça. Sempre se sentiu estrangeiro, isolado ainda que em meio a multidões. Sempre só até o seu encontro com Jimena.

Ao relacionar sua trajetória pessoal aos textos antigos estudados por Jimena, ele não está de acordo com o que lê:

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. (ROA BASTOS, 1993, p. 66)

Nesta passagem há a angustia do personagem pela posição paradoxal em que seu país sempre se encontrou e foi visto pelo mundo. Como entender um país que tem em seu imaginário o mito da Terra sem males, mito que tem uma metáfora de luta uma vez que há a ideia de um exílio que perdure até que se encontre o paraíso, e para essa volta não há necessariamente que morrer como na tradição judaico-cristã. Intriga ao personagem que essa peregrinação não tenha levado o país a lugares melhores. A impressão que se tem é que o povo não tem feito valer a profecia do mito redentor.

Ao analisar estes personagens, todos estrangeiros, expatriados, deslocados e híbridos, confirma-se o que já foi mencionado, que o ser humano atual vive em uma situação de caos, sem referência, característico da sociedade pós-moderna (HALL, 2006).

Em *El fiscal* o leitor se depara com personagens exilados e muitas reflexões sobre as mazelas do exílio. Roa Bastos faz uma exposição das consequências dos diversos tipos de exílio. No próprio romance Roa fala sobre o ex-cêntrico, como denomina Linda Hutcheon (1991) o sujeito que está à margem, pois, um dos desafios do discurso teórico contemporâneo é o desafio da noção de centro. A narrativa híbrida de Roa Bastos constitui-se numa alternativa para a construção desse sistema descentralizador. Em *El fiscal* a voz é dada a um narrador que faz parte da desconstrução do discurso histórico hegemônico. A ficção utiliza-se do que seriam as entrelinhas do discurso da história e as transforma em terreno fértil para esse sistema descentralizador. Assim o ex-cêntrico é exemplificado por sujeitos que vivem de alguma maneira, em uma situação de exílio: Jimena, Mme. Alves, Clóvis, Leda Kautner, Félix. Através do relato de Roa Bastos, tais personagens deixam a periferia histórica e ocupam simbolicamente o centro do relato.

Os protagonistas das histórias que compõem o romance são os que vivem à margem, os que perderam os seus direitos básicos e vivem sob violenta opressão do poder. Esta é uma das características da nova narrativa hispano-americana: a reescrita da história sob a lupa dos vencidos, ou excluídos prevalecendo à versão oficial. Félix

Moral chega a declarar que *“Toda historia busca su centro, pero nuestras escalas de vida y de experiencia están descentradas.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 222).

Em *El fiscal* há a abordagem da construção dos vários exílios que compõem a trajetória dos personagens. O exilado tem a opção de superar o trauma e seguir em paz ou fracassar e viver na amargura que a vida de exílio pode trazer. Félix Moral escolheu lutar e viver por um objetivo que aparentemente foi fracassado. No entanto, segundo a carta de Jimena no final do romance, na madrugada de 03 de fevereiro de 1989, uma insurreição militar derrocou o presidente Alfredo Stroessner. *“El golpe palaciego venía, si no a legitimar, por lo menos a justificar la obsesión tiranica de Félix que lo había arrastrado a su terrible muerte.”* (ROA BASTOS, 1993, p. 398).

Uma das experiências mais traumatizantes para o ser humano, o exílio é, como tratamos de demonstrar, uma fratura incurável entre o ser humano e seu lar. Experiência humana desde as mais antigas civilizações, embora se diga que é um mal do mundo pós-moderno, o exílio parece ser uma experiência inerente à condição humana. No século XX quase todas as partes do mundo passou, por algum motivo, sórdido, diga-se de passagem, por uma experiência de desterro.

Na América Latina, as causas foram, especialmente, as ditaduras que assolaram o Cone Sul, mas existem outros motivos, como guerras internacionais, guerras civis, rebeliões internas, etc. O Paraguai, país observado com mais afinco nesta pesquisa, passou por diversas situações de expatriação desde a sua independência no início do século XIX: a Guerra Grande; a Guerra do Chaco; a Guerra Civil de 1947; além de longa série de rebeliões agrárias e várias ditaduras, a mais longa das quais foi a de Stroessner.

Infelizmente, pela motivação, e felizmente pelo resultado, a situação de desterro produziu, para este país, um saldo positivo com respeito à sua produção literária. Sua história literária começa, praticamente, no mesmo momento dessas experiências de exílio. Augusto Roa Bastos que viveu 42 anos fora de sua terra é um dos representantes desta literatura de exílio na América Latina e um escritor universal. Em seus romances, como os analisados nesta pesquisa, o leitor se depara com diversos temas relacionados ao exílio, a expulsão em si de intelectuais pelo poder, até o que se pode considerar o relato testemunhal de um exilado.

Em *Hijo de hombre* apresenta-se o exílio na primeira metade do século XX, decorrente da Guerra do Chaco, da Guerra Civil de 1947 e das revoluções agrárias, com exemplos de episódios de viagem, fuga, situações de exílios territoriais internos.

Em *Yo el Supremo* foi levantado o tema do exílio do século XIX, por ocasião da ditadura perpétua e também o exílio pela ditadura contemporânea à escrita do romance, de Alfredo Stroessner.

Em *El fiscal*, o exílio se apresenta de forma autobiográfica: o que leva o intelectual ao exílio é o regime autoritário comandado por Stroessner. Em todas as obras há a presença de seres humanos no entre-lugar do desterro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

En la ficción, como en la vida, los ínfimos hechos son inexplicables. Lo misterioso, lo extraño, constituyen su naturaleza y su razón de ser.
(ROA BASTOS, 1993)

O trabalho teve por objetivo mostrar como essas narrativas fazem a leitura da história do Paraguai, desde a ditadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) até a ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), e como tratam de recuperar a história que foi apagada ou mascarada pelos mecanismos do poder hegemônico vigente. Essa trajetória histórica foi marcada pela ditadura de Francia, pela Guerra Grande, pela Guerra do Chaco, pelas revoluções agrárias do século XX, e pelo exílio resultante das sucessivas ditaduras. Destaca-se ainda que a revisão e recuperação dessa história é feita pelo intelectual a partir do exílio.

Os textos que compõem a trilogia do monoteísmo do poder são romances que se tecem na ambiguidade. Em *Hijo de hombre* a abordagem de acontecimentos passados é feita através da memória oral, do homem-memória, do canto e dos monumentos. A memória é evocada também através do diário de Miguel Vera e da carta de Rosa Monzón. Nessa narrativa o poder é questionado através da voz dos ex-cêntricos e a metáfora do exílio emerge nas viagens, fugas e exílios internos.

Em *Yo el Supremo* a evocação dos fatos históricos se dá especialmente através da memória escrita: os documentos, biografias, bibliotecas, manuais, mas também pelas gravações que são recursos de perpetuação da memória oral. Nessa obra, o poder é questionado por diversas vozes, sobretudo a voz dos exilados que mesmo excluídos do convívio de seus cidadãos não consegue ser silenciada.

Em *El fiscal*, a história emerge através das memórias evocadas no discurso do exilado, nas cartas, nos museus, no lugar simbólico Cerro Corá e monumentos ali construídos e nos discursos da arte: cinema, teatro, pintura, escultura. Nessa narrativa o exílio também é um dos temas centrais, mas apresentado pelo testemunho da principal personagem.

Nas três narrativas o discurso historiográfico serve como um dos indutores do discurso literário. Nos silêncios e omissões do discurso historiográfico é que Roa Bastos encontra material para elaborar seu discurso crítico da realidade política e social paraguaia. Trabalha com a memória oral, singular e coletiva, com os diários e cartas. Procura fazer falarem vozes que o ajudem a encontrar nos fragmentos do passado, elementos para criticar e reelaborar o discurso atual.

Roa Bastos busca também na memória elementos de vínculo com o passado transformando-os em objeto de seu discurso. Constatase em sua obra, e em especial nas narrativas aqui estudadas, a importância do caráter híbrido da cultura paraguaia uma vez que a memória é evocada tanto na oralidade quanto na escrita.

Além da oralidade e da escrita, essas obras elucidam os lugares da história, onde se encontram os criadores e os denominadores da memória coletiva: o Estado, os meios sociais e políticos, a experiência histórica de várias gerações do povo paraguaio, todos responsáveis pela constituição dos arquivos da memória.

A trilogia do poder evidencia como a historiografia pode ser reinterpretada e reescrita pela ficção, trazendo à tona fatos, intencionalmente ou não, omitidos. A narrativa de Roa Bastos conduz à reflexão sobre a história e sua construção como representação. Em sua “*contrahistoria*”, o autor permite ao leitor a visualização da história não oficial, apresentando um passado coletivo. Apesar dos textos historiográficos serem produzidos pelas elites, há a memória coletiva de uma comunidade, composta por documentos, imagens, monumentos, formas e símbolos em consonância com a vivência do povo para atestar que sempre há espaço para outro olhar, para uma nova versão do discurso produzido pelo poder.

A leitura e a audição dos sons do discurso oral se dão pela observação dos silêncios e das omissões da historiografia e pela escuta do relato oral pronunciado pelo homem-memória. O texto ausente, aquele texto que não foi formulado, mas está presente na memória da comunidade é resgatado na elaboração do texto imaginário. Esse texto apagado ou destruído antes de sua formulação é mantido na modalidade oral da língua, no caso paraguaio encontra-se na língua guarani.

O texto ausente, inerente à subjetividade individual do falante em sua afetividade emocional impregnada pelos sentimentos da vida social vem à tona como consequência da inquietação do intelectual, homem da palavra, em confronto com o poder constituído, que sabe o valor da manipulação da palavra.

É assim que Roa Bastos cumpre sua função de intelectual. O autor entende que através de sua ação é possível questionar a identidade nacional, mostrando que o grupo não é uma entidade natural ou divina, mas é construído ou inventado com uma história

de lutas e conquistas em seu passado, que às vezes vale a pena representar. (SAID, 2005, p. 44)

Neste trabalho procurou-se demonstrar que o propósito de Roa Bastos, ao relatar (e denunciar) as mazelas de seu povo, é o de alertar, para que a opressão pela qual passou o povo paraguaio não seja esquecida. Com sua produção literária, procura contribuir para a preservação da memória com o objetivo de contribuir para a formação da identidade coletiva. Ele encontrou na literatura o espaço ideal para enfrentar e questionar o poder constituído, exercendo assim sua função como intelectual.

Suas narrativas mostram que cabe ao intelectual questionar o exercício arbitrário do poder. Suas obras, apesar de se valerem do discurso historiográfico, o fazem questionando-o na esperança de produzir um novo discurso capaz de transformar o presente.

Nem mesmo a condição de exilado foi obstáculo para Roa Bastos. Ele conseguiu transformar o exílio em uma plataforma especial a partir da qual lutou pela democratização de seu país. Como um expectador privilegiado propôs uma reescrita da história do Paraguai, a partir do discurso historiográfico e da memória coletiva e, em especial, da cultura guarani.

Desse modo sua narrativa representa a sensibilidade do exilado: sua escritura é como documento testemunhal das fraturas deixadas por esta situação. Em seu discurso ficcional, a experiência do exílio tornou-se condição criativa, seus textos tem um caráter de denúncia, registrando as memórias de violências e ultrajes sofridos pelos intelectuais em prisões, torturas e na angústia de deportações ou fuga para o exílio. Sua obra ficcional reflete uma vida danificada pelo caos da vida no desterro.

Detecta-se nas narrativas que escrever é uma maneira do intelectual exilado purgar, denunciar e testemunhar sobre sua situação, sobre as manifestações do poder e outros temas, ações que ademais de cumprir com os propósitos inerentes aos seus significados, tem, todavia, o objetivo de registrar o que a história hegemônica oficial deixou de fazê-lo.

A trilogia sobre o poder procura denunciar a violência do exílio. O discurso de Roa Bastos procura demonstrar que o exílio, apesar de traumático, pode permitir ao intelectual uma atitude engajada. Ao revisitar a história do Paraguai, Roa Bastos

mostrou que naquele país a instabilidade política e a ditadura que motivou seu exílio é a regra desde a Ditadura Perpétua do Dr. Francia; passando pela Guerra Grande; a Guerra do Chaco, a Guerra Civil de 1947, as rebeliões agrárias do século XX até a ditadura de Stroessner.

Roa Bastos revisita e reescreve a história do Paraguai a partir das memórias dos textos apagados ou mesmo destruído antes que fossem escritos. Suas narrativas procuram valer-se das entrelinhas do que foi escrito, questionando a ausência das histórias individuais que reunidas formam a identidade coletiva de uma comunidade.

A escrita de Roa Bastos cumpre o propósito de questionar a construção da história do Paraguai ao oferecer a palavra aos excluídos ou vencidos da sociedade, demonstrando, assim que o discurso produzido pelos vencedores não é imutável.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Mínima Morália** – Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

AUDUBERT, Rosa. El estigma de la cruz em Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos. In: **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense. 2002. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/roa_2.html>. Acesso em: 10 set2013.

ARISTÓTELES. **A Política**. Trad. Nestor Silveira Chaves. 4.ed. São Paulo: Atena Editora, 1955.

ASHWELL, Washington. **Historia económica del Paraguay** – Tomo I. Asunción: Editor Carlos Schauman, 1989. Disponível em:

<http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=15276>. Acesso em: 03 jun2013.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares** – introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAREIRO-SAGUIER, Rubén. **Augusto Roa Bastos e a narrativa paraguaia atual**. Curitiba: Letras, 1976.

_____. **De nuestras lenguas y otros discursos**. (Edición digital). Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/330_ruben_bareiro_saguier/10672_los_mitos_fundadores_guaranies_y_su_reinterpretacion.html>. Acesso: 30 out2013.

BARRET, Rafael. **O que são os ervais**. Trad. Alai Garcia Diniz. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

BELAUNDE, Domingo García. **Bilingüismo e multilingüismo en Iberoamérica**. Lima: Biblioteca Jurídica Virtual de la UNAM, 2001. Disponível em:

<<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/dconstla/cont/2004.2/pr/pr7.pdf>>.

Acesso em: 31 out2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

Bíblia Sagrada Almeida Século 21: Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Vida Nova, 2008.

BOBBIO, Norberto. MATTEUCCI, Nicola. PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**, v. 1. Trad. Carmen C. Varriale, *et al.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1998.

_____. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BOUVET, Nora Esperanza. **Estética del plagio y crítica política de la cultura en Yo el Supremo**. Asunción: Servilibro, 2009.

BRANCHER, Ana; SOUZA, Fábio. Políticas na exterioridade – notas sobre o exílio de escritores latino-americanos. In: **Revista Esboços**, nº 20 – p. 205-221, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/1124/showToc>>. Acesso em: 10 mai2013.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1975.

CÁRCAMO, Silvia. Busca das origens e história em Filho do homem. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). **A unidade diversa**: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

_____. Família, história e poética em Roa Bastos. In: **Remate de males** - 27 (2). 2007. Disponível em: www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/download/. Acesso em: 14 out2013.

_____. Nación, tragédia y messianismo (El último ciclo narrativo de Augusto Roa Bastos). In: **Nuevos caminos del hispanismo** – XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Paris: 2010.

CARDOZO, Efraín. **Apuntes de historia cultural del Paraguay**. Asunción: Servilibro, 2011.

CHAVES, Julio César. **Compendio de historia paraguaya**. Asunción: Intercontinental, 2010.

_____. **El Supremo Dictador**. Madrid: Atlas, 1964.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**, v. 3; Org. de Saúl Sosnowski; Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DINIZ, Alai Garcia e ALBUQUERQUE, Fleide Daniel (org.) VI Congresso Internacional Roa Bastos – arquivos de fronteira - **Anais**. Foz do Iguaçu: NELOOL/UFSC & Universidad de Vigo. Disponível em: <www.nelool.ufsc.br/simposio2011/ANAIIS.pdf>. Acesso em: 23 ago2013.

_____. (org.). **Augusto Roa Bastos em arquivos de fronteira**. Tubarão: Copiart, 2013.

_____. **Re-narrar a fronteira**: a atualidade de Augusto Roa Bastos. 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%20a%20fronteira%20a%20atualidade%20de%20Augusto%20Roa%20Bastos-Alai%20Garcia%20Diniz.pdf)>. Acesso em: 30 out2012.

ESTEVES, Antônio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

FUENTES, Carlos. Augusto Roa Bastos: El poder de la imaginación. In: ROA BASTOS, Augusto. **Yo el Supremo**. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GRANADA, Juan. **Esclarecimiento ideológico** – El Estado de derecho y el Estado totalitário – interpretación de la doctrina del Partido Revolucionario Febrerista. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/2520_juan_g_granada/18609_interpretacion_de_la_doctrina_del_partido_revolucionario_febrerista_por_dr_juan_g_granada.html>. Acesso em: 29 out2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora**. Trad. Adelaine La Guardia Resende *et. al.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Francisco Alves, 2005.

KRYSINSKI, Wladimir. Augusto Roa Bastos: retrato em perspectivas. **Revista USP**. Nº67. Setembro/ Novembro, 2005. Disponível em: <www.br/revistausp/67/24-krysinski.pdf>. Acesso em: 13mar2012.

LARA CASTRO, Jorge. Paraguay: luchas sociales y nacimiento del movimiento campesino. In: GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (Coord.). **Historia política de los campesinos latinoamericanos** (v.1). México: Siglo Veintiuno. 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LUDMER, Josefina. (comp.) **Las culturas del fin de siglo en América Latina**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

LUSTIG, Wolf. Mba' éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopara en el Paraguay. In: **Papia**, 4(2). 1996. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/artigo%3Alustig-1996/lustig_1996_guarani.pdf>. Acesso em: 21 out2013.

MELIÀ, Bartomé. El buen vivir guarany tekó-porä. **Agenda latino-americana**. Asunción, 2012. Disponível em: <<http://servicioskoinonia.org/agenda/archivo/obra.php?ncodigo=762>>. Acesso em: 30 out2013.

_____. **Elogio de la lengua guaraní**. Contextos para una educación bilingüe en el Paraguay. Asunción: Centro de Estudios Paraguayos “Antonio Guash”, 1995.

_____. **La lengua guaraní del Paraguay** – historia, sociedad y literatura. Madrid: Mapfre, 1992.

MÉNDEZ-FAITH, Tereza. **Paraguay, novela y exílio**. Biblioteca Virtual Universal, 2006. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/300378.pdf>>. Acesso em: 10 fev2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MICHEL, Gislaine Aparecida. **Augusto Roa Bastos e Cândido López: Invenção de realidades na Guerra Grande**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MORA, Carmen. Historia y mito em Hijo de hombre. In: **Centro Virtual Cervantes**. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/roa/acerca/acercade05.htm>>. Acesso em: 14 abr2011.

OLIVEIRA, Francisco de. Intelectuais, conhecimento e espaço público. In: MORAES, Dênis. **Combate e utopias: os intelectuais num mundo em crise**. Trad. Eliana Aguiar, Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PACHECO, Carlos. Introducción, cronología y biografía. In: ROA BASTOS. **Yo el Supremo**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986b.

PACHECO, Marcelo E. In: LÓPEZ, Cândido. **Cândido López**. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

PECCI, Antonio. **Roa Bastos – Vida, obra y pensamiento**. Asunción: Servilibro, 2007.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias híbridas**. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vevuert, 2008.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. In: **Estudos históricos**, vol. 2, n. 3, 1989.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et.al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

ROA BASTOS, Augusto. Cândido López. El cazador de imágenes. **Clarín**. Buenos Aires, 1998. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-000801d.htm>>. Acesso em: 05 mar2013.

_____. Carta abierta al Pueblo paraguayo. **ABC digital**; Asunción, 2006. Disponible em: <http://archivo.abc.com.py/material/carta_roabastos.pdf>. Acceso em: 1ºjun2013

_____. Don Quijote en el Paraguay. **Cuadernos Hispanoamericanos** 480. 1990.

_____. **El Fiscal**. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

_____. El texto cautivo (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural – 1981). In: KLAHN, Norma y CORRAL, Wilfrido H. (comp.) **Los novelistas como críticos**. México: Ediciones del Norte; Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____. Entrevistas a Augusto Roa Bastos. In: PECCI, Antonio. **Roa Bastos – Vida, obra y pensamiento**. Asunción: Servilibro, 2007.

_____. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Losada, 1971.

_____. **Hijo de hombre**. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

_____. Imagen y perspectiva de la narrativa latino-americana actual. In: LOVELUCK, Juan. **Novelistas hispanoamericanos de hoy**. Madrid: Taurus, 1984.

_____. La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual. In: SOSNOWSKI, Saúl. **Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986 a.

_____. **Yo el Supremo**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986 b.

_____. **Yo el Supremo**. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

ROCHA, Joana D'Arc Portella Rocha. **Terra sem mal: o mito guarani na demarcação de terras**. (dissertação de mestrado). Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2010.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Beatriz (org). **Comentarios sobre Yo el Supremo**. Asunción: Servilibro, 2011.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. **Augusto Roa Bastos – Premio Cervantes 1989**. Asunción: Intercontinental, 1990.

ROSSIELLO, Leonardo. Retórica de la liminariedad. Un estudio de los personajes fronterizos en Hijo de hombre y en El paraíso en la otra esquina. **VI Congreso nacional y V internacional – fronteras en cuestión**. Disponible em: <<http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Rossiello-Leonardo->

Ret%C3%B3rica-de-la-limnariadad.-Un-estudio-de-los-personajes-fronterizos-en-Hi.pdf> . Acesso em: 15 fev2011.

SAID, Edward. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, Dênis. **Combate e utopias: os intelectuais num mundo em crise**. Trad. Eliana Aguiar, Luís Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Representações do intelectual**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**, Livros VII, X e XI. Trad. Arnaldo do Espírito Santo; João Beato; Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Lusofia.net, 2008. Disponível em: <http://www.lusofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf> Acesso em: 17jul2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Trad. Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

SEÑAS – **Dicionário para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. Trad. Eduardo Brandão; Claudia Berliner. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SERRA, María Verónica. **Bilingüismo y dualidad en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos**. Espéculo - Revista de Estudios Literarios. Nº 32, 2006. Disponível em: <www.red-redial.net> Acesso 30 set2013.

SICARD, Alain. Augusto Roa Bastos Sobre Yo el Supremo. In: **Revista de Literatura Hispánica**. nº9, 1979. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss9/3>> Acesso 17 jul2012.

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Isabel e GOMES, Renato Cordeiro (org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Idendidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Org. e trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOSNOWSKI, Saúl. **Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.

SUESS, Paulo. Encontro e desencontro na busca da 'terra sem mal'. In: **Reflexões para o IV Encontro de Teologia Índia**. Assunção, 2002. Disponível em: <http://www.missiologia.org.br/cms/UserFiles/cms_artigos_pdf_50.pdf>. Acesso em: 28 out2013.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **América: história e ficção**. Niterói: EDUFF, 2006.

WHITE, Hayden. **Meta-história: A imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.