

Augusto Roa Bastos: sobrevivências

Augusto Roa Bastos: survival

Valdir Olivo Junior*

* Universidade Estadual do Centro Oeste, UNICENTRO, Guarapuava - PR, 85015-430,
e-mail: volivo@unicentro.br

Resumo: O objetivo deste artigo é refletir acerca da presença da herança ameríndia na literatura de Augusto Roa Bastos. Para tanto, tomo como ponto de partida o conto “Lucha hasta el alba”, considerado pelo escritor paraguaio seu primeiro relato. Este conto, que Roa Bastos também diz ser autobiográfico, narra um episódio bastante singular de sua infância, que inaugura sua experiência com a escrita literária. Refletir sobre o desejo e constituição de tal mito de origem é fundamental para compreender alguns dos caminhos de seu processo criativo e como eles se relacionam com os saberes ameríndio. Outros textos fundamentais para este artigo são os contos: “El baldio”, “Cuando un pájaro entierra sus plumas” e “Pájaro mosca”. Os contos anteriormente elencados estão repletos de tensões internas que remetem, por um lado, ao contexto histórico e político paraguaio e, por outro, às culturas guarani e hispânica. Tais tensões não se resolvem harmonicamente, elas se mantêm ativas movimentando toda a máquina narrativa. Interessa-me refletir sobre tais tensões e o papel das sobrevivências de saberes ameríndios no processo, pensando suas potencialidades e virtualidades na construção da literatura robastiana.

Palavras-chave: Guarani; Saberes Ameríndios; Ayvu; Colibri.

Abstract: This article approaches the presence of the Amerindian heritage in Augusto Roa Bastos' literature. Therefore, I take the short fiction “Lucha hasta el Alba” – Bastos' first story, according to the Paraguayan writer – as the starting point. This short story, which Bastos also claims to be autobiographical, narrates a unique childhood incident that marks the beginning of his literary writing experience. Reflecting upon the desire and constitution of such creation myth is essential for us to understand some of the writer's creative process paths and how they relate to Amerindian knowledge. Other major texts for this study are: “El Baldio”, “Cuando um Pájaro Entierra sus Plumas”, and “Pájaro Mosca”. The stories previously mentioned are full of internal tensions that refer to the Paraguayan historical and political context, and the Guarani and Hispanic cultures. Those tensions are not solved harmoniously; they remain active, moving the entire narrative machine. I am interested in reflecting on such tensions and the role of the survival of Amerindian knowledge in the process, thinking about its potentialities in the construction of Bastos' literature.

Keywords: Guarani; Amerindian Knowledge; Ayvu; Colibri.

O mundo começou sem o homem e terminará sem ele. As instituições, os costumes e os hábitos, que terei passado minha vida a inventariar e a compreender, são uma florescência passageira de uma criação com referência à qual não possuem nenhum sentido, senão, talvez, o de permitir à humanidade o desempenho do seu papel. Claude Lévi-Strauss

E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. Ailton Krenak

Da húbriis moderna, salve-nos assim os híbridos primitivos e pós-modernos. Viveiros de Castro

Este trabalho busca dialogar com as epígrafes que o precedem ao pensar sobrevivências de saberes ameríndios na literatura de Augusto Roa Bastos. Importa não apenas como tais saberes são fundamentais na construção de um projeto literário, mas também como as potencialidades e virtualidades desses saberes operam na constituição de um pensamento do devir outro, seja ele humano ou não-humano, como saída epistemológica e política. Mais do que dar um sentido de completude a proposta, este trabalho busca assinalar um caminho possível, tomando como ponto de partida (e corpus central) o conto “Lucha hasta el alba”, considerado por Roa Bastos seu primeiro relato.

A literatura robastiana, como sabemos, trabalha a partir de séries e variações, isso que ele denominaria “poética das variações”, trabalharei brevemente com algumas dessas series e suas respectivas variações a partir do conto “Lucha hasta el alba”. O conto é narrado a partir da perspectiva do menino Jacó, protagonista da estória que, na escuridão da casa, escreve furtivamente em seu quarto sob a luz de uma garrafa repleta de vagalumes aprisionados. Tal artimanha seria, segundo o narrador, para burlar as proibições paternas e as intrigas de seu irmão Esaú. A proibição feita por seu pai ocorreu porque certa noite, lendo a luz de lampião, ele teria adormecido e derrubado o lampião que, por pouco, não incendiou a casa. Além de ser castigado, seu pai proíbe desde então as leituras noturnas.

Me acuerdo de la noche cuando se metió un muá dentro de una botella, en el patio, y me dio la idea de una lámpara que no fuera como las otras y que alumbrara con otra luz, la luz de los bichos que alumbran el aire de la noche. (ROA BASTOS, 2008, p. 519)

Está anedota, considerada autobiográfica por Roa Bastos, ressurge ressignificada em diversas outras ocasiões. Entre elas, destaco sua presença no livro *Contravida* de 1994 e no filme *El portón de los sueños*, dirigido por Hugo Gamarra, lançado em 1998, cujas filmagens começaram também em 1994. O gesto de Roa Bastos ao identificar “Lucha

hasta el alba” como seu primeiro relato, ainda que o conto tenha sido publicado somente em 1978 na revista *Texto Crítico*, é o desejo de definir uma origem. Essa ficção da origem da literatura robastiana está marcada por dois fatores. Por um lado, pela desobediência ao pai e, nesse sentido, como resistência à castração simbólica imposta pela figura paterna. E, se a pátria é o lugar do pai, a condição exilada da literatura robastiana é duplamente resignificada como desvio e errância. Dessa forma, a resposta ante a tirania paterna e da pátria é a saída (exílio) e o retorno à mãe (à contravida) como portadora da língua (materna) que neste caso é dupla, espanhola e guarani. Por outro lado, tal gesto seria a identificação da escrita literária como transsubstanciação da natureza viva: “ya por entonces me preguntaba si era inevitable y necesario que la escritura tuviera que nacer de la muerte de la naturaleza viviente” (ROA BASTOS, 1995, p. 71). Não se trata aqui da morte como processo físico irreversível, mas de uma “morrência”¹ para usar outro termo robastiano; ou seja, a morte enquanto processo simbólico e constante devir, enquanto “encriptamento” do morto, ou ainda, sua transformação em símbolos fazendo-o transportável para a errância do exílio.

Nesse sentido, vale ressaltar que a constante referência a cristo e à crucificação em sua obra também é análoga a esse mesmo processo². Cabe ressaltar ainda o uso do termo “natureza vivente” e não “vida animal”, a expressão utilizada por Roa parece recair em uma concepção que abarcaria um sentido mais abrangente de “formas” de vida e não focar uma separação ontológica entre vida animal e humana. Gesto muito mais conforme ao dos povos ameríndios, conforme os quais, tudo (ou quase tudo) é gente, em palavras de Viveiros de Castro: “se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 307). Da mesma forma, a separação entre natureza e cultura é sempre instável e em constante processo de construção; algo que nos remete ainda à indiscernibilidade, apontada por León Cadogan, entre espírito e palavra, que para os povos *Mbya* Guaranis e os Guayaki possuem a mesma origem na ambivalência da palavra *ayvu*. Segundo Cadogan:

¹ “Moriencia” é o conto que dá título ao livro publicado em 1969. O conto narra o episódio da emboscada, organizada pelas tropas do governo, a um grupo de rebeldes ocorrida na cidade de Manorá. O grupo se dirigia em um trem militar, que havia sido capturado na cidade de Villa Encarnación, quando são surpreendidos por uma locomotiva carregada de explosivos enviada ao seu encontro. Tal episódio encontra profunda repercussão nos outros contos do livro homônimo e também em outros trabalhos de Roa Bastos, como o romance *Hijo de hombre* (1960).

² Entre tais referências, cabe destacar a história da *via crucis* do cristo talhado por Gaspar Mora narrada nos capítulos iniciais de *Hijo de hombre*; todo o romance dialoga direta ou indiretamente com esse episódio.

El Colibrí, Pájaro del Trueno-Rayó guayaki, revolotea entre las flores del adorno ritual o diadema del creador Mbya, “alimentándole con productos del paraíso”; y el *apyka* en que *Ñande Ru* aparece sentado, símbolo guaraní de la encarnación, es también emblema del reino animal al que pertenece la humanidad, como ya lo vislumbrara el guayaki -prueba de ello lo constituye su lengua- porque el *apyka* guaraní es siempre en forma de animal (Watson, 1952, p. 29). En cuanto a la sustitución de o-ve por ñe-e (en *apapokuva* y *chiripa*, por *ayvú* = lenguaje humano, también) para designar el “alma espiritual”, esta sustitución también se debe a las meditaciones de algún anónimo *paje* o teólogo aborígen. Respecto a este aspecto del problema, repetiré lo que dice Schaden (1955, pp. 132-3) en su “Aspectos fundamentais da cultura guaraní”: “*Ayvu* significa propriamente linguagem; as vezes se ouve dizer *ñe-e*, fala. O *ayvu* -ou: os *ayvu*, conforme o caso- é de origem divina, isto é, participa da natureza dos espíritos sobrenaturais. É responsável pelos desejos, sentimentos e manifestares mais nobres do indivíduo. A função primordial, básica, da alma é a de conferir ao homem o dom da linguagem; daí a designado. É fato interessante por mostrar que se coloca em primeiro lugar a ideia de comunicação inter-humana, em consonância, aliás, com a filosofia da vida, característica das sociedades tribais, que encara o ser humano antes de tudo como animal social, como fragmento do grupo. O indivíduo vale socialmente na medida em que é parte da comunidade e em que se comunica com os companheiros”. (CADOGAN in ROA BASTOS 2011, p. 57)

A ambivalência da alma-palavra enquanto potência de comunidade, expressa um dos desejos mais fundamentais da literatura roabastiana. No sentido roabastiano, a comunidade é sempre devir, ela não se constrói a partir do apego a símbolos, ideologias, patriotismos, etc., mas sim a partir de uma origem que é não-origem, ou seja, exílio. É nesse sentido que a metáfora do rio em seu constante movimento é empregada por ele para expressar tal sentido de comunidade: “el hombre es como un río. Nace y muere en otros ríos. Mal río es el que muere en un estero. El agua estancada es ponzoñosa. Engendra miasmas de una fiebre maligna, de una furiosa locura”. (ROA BASTOS, 1967, p. 274). Tais palavras são colocadas em boca de Macário França em *Hijo de hombre*, tal definição de humanidade e comunidade vai se carregando de sentidos no transcurso da narrativa e encontra ressonâncias na história de Cirstóbal Jara (vale ressaltar a referência a “Cristo” em seu nome). Jara é quem termina crucificado ao seu caminhão depois de uma luta excruciante por cumprir sua missão durante a Guerra do Chaco: conduzir um caminhão de água, passando pelas filas inimigas, até uma tropa de soldados agonizantes de sede. O sentido da vida de Jara é justamente fazer com que a água flua e chegue até outros homens.

A podridão que se contrapõe à fluidez do rio, no sentido roabastiano, vai estar associada à imagem do pântano e do baldio. No caso de Cirstóbal, o pântano nos remete a histórias de seus pais (Cassiano Jara e Natividad) escravos em uma plantação de erva

mate e da qual conseguem fugir atravessando pântanos e resistindo às perseguições de homens e animais. Já *El baldío* é o título de seu livro de contos de 1966, o breve e escatológico conto que dá título ao livro narra o depósito de um cadáver num “baldío” repleto de lixo, um “agujero negro bajo tierra hediendo a aire viciado y muerto” (ROA BASTOS, 2005, p. 100). Após depositar o corpo e antes de fugir, o personagem encontra e recolhe um bebê abandonado a poucos passos de onde se encontrava. O baldío enquanto metáfora do deterioro das relações humanas num contexto opressor é uma imagem recorrente na literatura de Roa Bastos, está presente também em filmes roteirizados por ele durante a década de 1960 em Buenos Aires³.

Se, por um lado, temos o pântano e o baldío⁴, por outro, temos o rio enquanto metáfora do constante renovar-se e do devir, mas também o colibri, cuja referência bebe diretamente na cultura guarani. Como sugere Cadogan, tomando Schaden como ponto de partida, o colibri une animalidade, palavra e alma como potencialidade constitutiva da sociedade animal-humana nos termos colocados por Viveiros de Castro. O colibri e suas significações são elaboradas mais claramente por Roa Bastos em, pelo menos, dois relatos: “Cuando un pájaro entierra sus plumas” e “Pájaro mosca”. No conto “Cuando un pájaro entierra sus plumas, podemos dizer com Cadogan, que “el colibrí es consejero del chamán e intimamente relacionado con los niños” (CADOGAN in ROA BASTOS, p. 44); o conto é narrado pela perspectiva do menino (Juan de Dios) a quem a madrinha (Jobiana) promete um amuleto feito a partir de um colibri: “El colibrí es sagrado, mi hijo. La frutita del sol. Ya los indios sabían que el colibrí nos señala en el vientre de nuestra madre para futuros dirigentes de los hombres” (ROA BASTOS, 2008, p. 562). Após o menino caçar o colibri com um bodoque, sua madrinha ressuscita-o soprando-lhe o bico. É após esse contato com a ave sagrada que Juan de Dios, no contexto de uma cosmovisão onírica, se transforma em um “buitre blanco” e descreve sua percepção do mundo e da história a partir de uma perspectiva que engloba nomes históricos (Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, Juan de Garay, etc.), livros como *Las mil y una noches* e histórias típicas da

³ A modo de exemplo faço referência ao filme *Alias Gardelito* (1961) dirigido por Lautaro Murúa (1926-1995) e com roteiro de Roa Bastos. Ainda que não seja adaptação de um texto específico, o filme está repleto de referências literárias roabastianas num sentido mais amplo. Entre tais referências, a do baldío possui maior relevância, pois o filme começa com a agonia do protagonista (Gardelito), baleado e jogado em um terreno baldío. Sendo que os planos iniciais do filme estão “descritos” na seguinte passagem do conto: “Los faros de un auto en curva desparramaron de pronto una claridad que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno (ROA BASTOS, 1966, p. 20). Caberia ainda elencar o filme *Sabaleros* (1959) dirigido por Armando Bó com atuação de Isabel Sarli; a dupla Armando Bó e “Coca” Sarli estão entre os nomes mais famosos do cinema erótico latino-americano.

⁴ Não quero, contudo, afirmar aqui existam apenas essas formas que expressem esse sentido da degradação humana e social na literatura de Roa Bastos. Trago aqui apenas algumas de suas formas mais evidentes.

cultura guarani. Diferente do que acreditava Juan, e supostamente também o leitor, fica claro que o amuleto não deveria ser feito a partir do coração de um colibri morto pelo menino, mas sim de um colibri vivo, ressuscitado pela sabedoria ancestral de sua madrinha Jobiana. Essa leitura dá uma nova perspectiva para a narrativa e seus desdobramentos. Sendo assim, o “sonho panorâmico” de Juan pode também ser, não um mero sonho (no sentido predominantemente ocidental da palavra), mas o primeiro contato do menino com a sabedoria do colibri, como afirma Cadogan (*in* ROA BASTOS, p. 44): “el Colibrí llega hasta la morada de Nuestro Abuelo, de donde trae mensajes que el médico-hechicero interpreta.”

Ao contrário da ideia de que “Pájaro mosca” é um experimento estético falido⁵, é de fundamental importância interpretá-lo a partir dos saberes e práticas ancestrais (especialmente guaranis) em tensão com os saberes da cultura ocidental. O conto narra a disputa entre dois homens: o escritor José María Funes e o professor Antonio Ozuna. A inimizade entre os dois nasce no momento em que Ozuna revela os plágios cometidos por Funes em seu último livro. Incapaz de esquecer a humilhação, Funes dedica sua vida a perseguir Ozuna, inclusive unindo-se ao poder militar local com tal objetivo. Como último recurso para a submissão completa de seu rival, resta apenas a compra do último livro da biblioteca de Ozuna, nada menos do que uma das primeiras edições do *Quijote* com anotações do próprio punho de Cervantes. Após a compra, no entanto, Funes descobre que a desejada edição foi substituída pelos manuscritos de um romance autobiográfico de seu rival, intitulado *El prisionero*. Importante recordar que “El prisionero” é um dos contos finais do livro *El trueno entre las hojas* (1953), no qual narra-se a história de dois irmãos que acabam em lados opostos da guerra civil entre o governo e os rebeldes. Essa mesma lógica dos irmãos que se opõem política ou até existencialmente, parece encontrar paralelo aqui na relação entre Funes e Ozuna.

É a partir da leitura do manuscrito do livro de Ozuna, intercalada com comentários de Funes, que conhecemos, de fato, a história dos dois homens. Além da inimizade entre eles, o conto narra também os destinos de Delmira, filha de Funes, e Alba, filha de Ozuna. Enquanto Delmira reprova as perseguições realizadas pelo pai e deplora a vida em sua terra natal⁶, Alba é a guardiã de um “pájaro mosca” (uma espécie de colibri) invisível,

⁵ RODRÍGUEZ, H. Un Experimento Fallido: “El Pájaro Mosca”. *Humanitas*, México, n. 10, p. 387–400, dez. 1969.

⁶ Afirma Delmira, remontando o mote robastiano da estagnação: “Aquí acabaremos todos locos, es como una lenta infección. Una vida de enterrados vivos de la que no se puede escapar.” (ROA BASTOS, 2005, p. 146).

vive fora do presente e da realidade imediata, “en la chochera de la infancia” em palavras de Delmira. O desfecho do conto é trágico, Alba é estuprada por um grupo de soldados, seu pai se suicida e é Delmira quem começa a ver o pássaro invisível de Alba e a agir como ela.

No entanto, “Pájaro mosca” é também a história de diferentes concepções literárias, seus diálogos e tensões dentro da obra de Augusto Roa Bastos, permeadas pela violência cotidiana tanto paraguaia quanto argentina. Funes, é o “memorioso” plagiador, aquele que não pode ir além da repetição do mesmo, sem variações, e do acúmulo de livros e objetos de arte, mas sem o conhecimento que deveriam proporcionar. Para Funes a literatura é apenas acumulação e cálculo:

Nunca dudé de su autenticidad. Tengo bien fichado el ejemplar. Cuando me lo prestó Ozuna por un tiempo, lo sometí a varios análisis. Rayos X, carbono 14, peritaje caligráfico, todas las garantías. Hasta esa carta de Menéndez Pidal confirmando mis suposiciones. Es una joya auténtica como una uva recién arrancada. ¡Caracoles... y debe estar valiendo una fortuna! (ROA BASTOS, 2005, p. 144)

A relação dos dois homens com a literatura poder ser medida por suas relações com a disputada edição do Quixote, enquanto para Funes significa a humilhação de seu rival e o fetiche de uma edição rara com marcas do próprio autor, para Ozuna significa uma identificação existencial. Em um dos episódios, no qual Funes o incita a vender o exemplar, Ozuna responde que não pode se separar do livro e complementa -fazendo uma referência a *O mercador de Veneza* de Shakespeare- “es un libro que ya está bajo mi piel” (ROA BASTOS, 2005, p. 154). Para além das ressonâncias borgeanas advindas da figura de Funes, outro elemento muito caro ao escritor argentino é trabalhado aqui por Roa Bastos, refiro-me à problemática da eternidade⁷. Há dois momentos em que o problema da eternidade é formulado, o primeiro é quando Delmira se refere a Alba premonitoriamente dizendo, a modo de desabafo, que um dia terminará como ela e irá “retroceder hacia el repollo” (ROA BASTOS, 2005, p. 145). O segundo momento é dentro do relato autobiográfico de Ozuna, quando ele descreve sua morte que ainda não ocorreu, é Funes quem comenta a passagem:

⁷ O problema da eternidade atravessa toda a literatura borgeana, desde seus primeiros poemas até seus últimos trabalhos. Sua formulação ensaística mais evidente encontra-se em *Historia de la eternidad* (1936); neste livro, Borges analisa as diferentes formas que a eternidade assume na tradição ocidental. Dedicava-se mais ostensivamente ao conceito de “eterno retorno”, amplamente atribuído a Nietzsche, mas que, como ele nos lembra, sua origem remete aos gregos, sendo especialmente pensado por Platão.

Has puesto también un epílogo en el que relatas los hechos que todavía no han sucedido, incluso el de tu muerte. En tu orgullo diabólico has querido *recordar* el futuro. Era uno de sus temas preferidos, tu obsesión del tiempo que se muerde la cola, sacada de los presocráticos, de Lao-Tse, de tantos otros, porque la originalidad, mi querido Ozuna, no es precisamente tu fuerte. (ROA BASTOS, 2005, p. 155)

E é justamente após Borges que sabemos que originalidade já não é possível e tampouco almejada. Não se trata do plágio, mas da não-origem, de uma abordagem não originária da arte. Do conhecimento que é reformulado por uma nova perspectiva. No entanto, Funes não pode compreender o que não seja a reprodução do mesmo, mantendo-se preso entre o acúmulo de aquisições:

José María Funes se convirtió en el principal comprador de mis libros. El mismo loteó la existencia, como si se tratara de esos terrenos baldíos que compraba y vendía, eligió y derivó a su casa los lotes que más le convenían en los cinco años que duró la liquidación de la biblioteca del “pobre puritano intelectual”. (ROA BASTOS, 2005, p. 153)

Ozuna aplica em Funes a repetição (e variação) de *O mercador de Veneza* ao enganá-lo substituindo a edição desejada pela sua autobiografia, como se o fato de o livro ser parte da sua existência não estivesse contemplado na cláusula da venda. Funes está relacionado aqui com a estagnação do baldio. Funes, inclusive, não consegue entender nada que não seja acúmulo ou cópia, inclusive cogita a possibilidade de que Ozuna copie com sua vida uma autobiografia imaginada: “a no ser que este extravagante impostor haya vivido copiando literalmente en la realidad el borrador de una autobiografía imaginada por él” (ROA BASTOS, 2005, p. 156). Ozuna é a força criativa que, não sendo estagnada, termina, no entanto, estagnada pelo cerceamento, pela inveja e pelas políticas de estado. Nesse contexto inóspito e falocêntrico, as mulheres, na busca por uma saída, se entregam à perspectiva do colibri. Uma possibilidade de leitura de “Pájaro mosca”, é justamente a de que as personagens assumem definitivamente a perspectiva do colibri perdendo, portanto, seu ponto de vista humano do mundo. Conforme nos ensina Viveiros de Castro, assumir a perspectiva de um animal ou outro ser (espíritos da floresta, por exemplo) é um problema sério para os povos ameríndios e que demanda o tratamento especializado do xamã, sem o qual é impossível o retorno à perspectiva humana. No contexto da literatura robastiana, que se debate entre o saber ocidental (eurocêntrico) e o ameríndio, o conto narra os bastidores de uma luta interna entre tais saberes. Poderíamos considerar, portanto, que o segundo gesto inaugural da ficção de origem da literatura robastiana está

marcado por um princípio xamanico da transubstanciação e da transmutação. Pois, como nos ensina Viveiros de Castro:

O xamanismo pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 310)

O único com poder de cruzar e perambular entre barreiras corporais e espirituais administrando as relações entre as diferentes subjetividades e agenciando as metamorfoses entre os corpos é o xamã. Ainda, segundo Viveiros de Castro, o xamanismo é uma “arte política”, radicalmente política, no sentido de que tudo é político para os povos ameríndios não apenas o que se refere aos humanos, mas a toda natureza vivente. Com Roa Bastos, podemos dizer que o xamanismo é também uma arte poética, não apenas por poder ver “cada evento como sendo, em verdade, uma ação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 311), mas também pelo seu potencial *poético* de transubstanciação do vivente e do cotidiano em símbolo.

Une-se a essa complexa ficção de origem como transubstanciação a presença da duplicidade do eu como mais uma engrenagem fundamental na narrativa roabastiana. Roa une à cosmovisão ameríndia, a reescritura do mito bíblico de Esaú e Jacó⁸, inserindo-o na cosmovisão paraguaia e guarani:

Caminó sin detenerse una sola vez. Su paso firme parecía olvidar todo otro rumbo que no fuera ése. Por atajos y desvíos que conocía bien llegó al cruce de los dos caminos que, en la historia de Jacob, en la Biblia, se llama Manhanaim y en la tierra de Manorâ, Tape-Mokôi. Algo o alguien le saltó por detrás clavándole uñas como garras en la nuca. (ROA BASTOS, 2008, p. 521)

No que se refere a história de Esaú e Jacó, Roa foca seu relato na luta entre Jacó e o anjo (seu duplo) e, ao contrário da bíblia, cuja história termina com a benção de Jacó que é rebatizado com o nome “Israel”, em “LHA”, a luta simbólica se desenvolve com o anjo negando a benção a Jacó (“No puedo bendecirte porque estás maldito para siempre!” (ROA BASTOS, 2008, p. 522)) e finaliza com a decapitação do anjo-duplo. A maldição do anjo ressoa como uma condenação, uma negação à terra prometida ou a constatação de

⁸ “Cuando leo en la Biblia ese hecho que hizo Jacob, yo encuentro que es de otra manera, no como cuando mamá nos lee o nos cuenta los mismos hechos” (ROA BASTOS, 2008, p. 520)

que já não há é possível tal desejo. Após a decapitação, a cabeça de metamorfoseia na de seu pai e de José Gaspar Rodríguez de Francia:

Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karai-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre. Dudó un instante como en el centro de una alucinación o de una pesadilla. Pero la palma del anca descoyuntada le mostró que si era un sueño se trataba de un sueño de otra especie. El día claro le mostró dos paisajes superpuestos, dos tierras, dos tiempos, dos vidas, dos muertos (ROA BASTOS, 2008, p. 522).

Ou seja, a única saída é a decapitação simbólica do pai e do chefe supremo de estado. Pois o poder divino e político está sempre relacionado com a cabeça, o membro que comanda todo o resto do corpo. O poder se centraliza na cabeça enquanto representatividade política. Como lembra Jacques Derrida em *Espectros de Marx*, a cabeça é uma das obsessões de Marx:

Marx vise souvent la tête, et le chef. Les figures du fantôme sont d'abord des visages. Il y va donc de masques, sinon, cette fois, de heaume et de visièrre. Mais entre l'esprit et le spectre, entre la tragédie et la comédie, entre la révolution en marche et ce qui l'installe dans la parodie, il n'y a que la différence d'un temps entre deux masques. Il y va de l'esprit quand Luther prend le masque (maskierte sich) de l'apôtre Paul, il y va du spectre, de « parodie » et de « caricature » avec la tête de lard de Louis XVIII ou avec le masque mortuaire (Totenlarve) de Napoléon le grand sur le visage de Napoléon le petit. (DERRIDA, 1993, p. 185)

Entre Lutero que adota a máscara de Paulo ou Napoleão (o Pequeno), que se apropria da máscara de Napoleão (o Grande), encontra-se a diferença entre o espírito e o espectro. O espírito é o lugar da metafísica e do poder centralizado, enquanto o espectro é o que assombra o logocentrismo. É o lugar do labiríntico e da descentralização ou, pensando com o conto de Roa Bastos, a proliferação de centros. Pois é justamente após a referência à cabeça que as dualidades se multiplicam no conto. A dualidade do protagonista se transforma a partir daí numa dualidade em abismo, os duplos se multiplicam e modificam. É como se a dualidade do personagem estivesse composta de outras dualidades que se acumulam progressivamente. Há duas possibilidades de leitura do conto, uma que poderíamos denominar realista, conforme a qual o final é o destino trágico do protagonista que, sem poder solucionar simbolicamente suas múltiplas duplicidades, termina com a sua morte. Ou, a “mais” roabastiana, a construção do relato dentro do relato:

Pero su voz no era suya, ni la de su madre, ni la de las Escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de las luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob. Sintió en lo hondo de sí que todo eso era falso. Un sueño. Pero que esa falsedad, ese sueño, era la única verdad que le estaba permitida. (ROA BASTOS, 2008, p. 522)

Tal ambivalência da falsidade enquanto verdade (um dos nomes da ficção em Roa) é outra de suas frequentes series narrativas. Entre os momentos nos quais ele desenvolve tal ideia, destaca-se o conto “Contar un cuento” publicado originalmente em *El baldio* (1966) e que funciona como uma teoria da narrativa no contexto da obra roabastiana. Neste conto, conhecemos um personagem nomeado apenas como “gordo”, ao redor do qual se reúnem diversos amigos e espectadores (o narrador entre eles), por admirarem sua destreza narrativa. Tal personagem sintetiza muitas das concepções narrativas de Roa Bastos, além funcionar como centro aglutinador de boa parte dos relatos do livro. Vale ainda destacar que a “gordura” do personagem é carregada de sentido:

Encerrados en la masa de tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro. La ronca y monótona voz servía sin embargo a uno y otro, por igual, sin favoritismos. (ROA BASTOS, 2005, p. 11)

É do jogo entre tais dualidades que advém o ato de narrar. O gordo sintetiza a problemática das dualidades roabastianas mostrando-a em funcionamento, é ele quem dá o tom das narrativas do livro e elabora uma concepção acerca da literatura:

Para mí la verdad es la que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos (ROA BASTOS, 2005, p. 09)

E aqui novamente se relaciona à dualidade o problema da relação entre verdade e falsidade. A potencialidade do falso está na sua potencialidade de criar/tocar a verdade justamente por não almejar ser a verdade. Ao escrever sobre “Lucha hasta el alba” em *Contravida*, Roa Bastos, finaliza o capítulo com as seguintes palavras:

Iventaba el fuego y la ceniza. Los lámpiros pronto morían. Las borras azules de sus cadáveres no servían ya para escribir. Todo lo más, para pensar qué lejos está uno de su deseo. Del deseo que es deseo mientras no se cumple. (ROA BASTOS, 1995, p. 71)

No mito de criação robastiano, a literatura surge de uma luta interna entre as dualidades e se consolida enquanto constante renovar-se, como monumento ao desejo insatisfeito. O desejo gira sempre ao redor de uma falta irreconciliável com o simbólico. Tal vazio originário é também vazio da linguagem, do significante que não possui significado natural, mas uma demanda de significados, tal condição intermitente do sentido encontra ressonância na bioluminescência dos vagalumes de “Lucha hasta el alba”. Mais do que escrever sobre sua luz trata-se da transformação da literatura em lampejos de luz e sentido em meio à escuridão e ao vazio. O significante transsubstanciado em luz de vagalumes ressalta sua potência enquanto força e não forma. Tal concepção se contrapõe de forma evidente a ideia do “desaparecimento dos vaga-lumes” descrita por Pasolini em seu “Artigo dos vaga-lumes” de 1975. Segundo Pasolini, os vagalumes estariam sendo dizimados pelas luzes ofuscantes da sociedade de espetáculo que inauguraria um fascismo pior que o anterior pois, entre outras coisas, implicaria no desaparecimento de uma ideia de povo em suas singularidades; operando a favor da padronização das pessoas e na criação de conflitos sociais enquanto ferramenta de dominação.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2009), Didi-Huberman, relaciona a crítica de Pasolini com Walter Benjamin e Guy Debord. No entanto, o ponto central do livro, aponta para a crítica ao fim da experiência na sociedade contemporânea, conforme a leitura de Walter Benjamin feita por Giorgio Agamben. Didi-Huberman retorna a Benjamin para corrigir Agamben, afirmando que o filósofo alemão nunca foi tão categórico a ponto de afirmar o fim da experiência, mas sim seu estado de crise. Nem os vagalumes e nem a experiência estariam, assim, exterminados. Nesse sentido, não se trata de negar a experiência, mas encontrá-la nos pequenos lampejos; a experiência entendida no sentido de Bataille, como experiência interior.

A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas. Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória. Mas ela é *potência* – Nietzsche assombra todo esse vocabulário – de outra ordem: potência de contestação, diz Bataille. “Eu contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de chegar ao fim do possível). A experiência, sua autoridade, seu método, não se distinguem da contestação” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143)

Bataille configura assim seu pensamento da negatividade e do não-saber, lugar destinado as artes. O que se encontra na escuridão profunda é um inquietante desejo de

ver ou, dizendo *com* Roa Bastos, de escrever. A cosmovisão roabastiana da criação literária pressupõe a errância e a encriptação das dualidades culturais e históricas do Paraguai, assim como aquelas de ordem pessoal, como formas de sobrevivência. Em lugar da autodestruição a saída é a transformação de tais energias autodestrutivas em energia criativa. Retornando às epígrafes com as quais iniciei este texto poderia dizer que o primeiro passo para adiar a catástrofe é a sobrevivência da subjetivação e da simbolização ante às trevas.

REFERÊNCIAS:

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- ROA BASTOS, Augusto. *Contravida*. Buenos Aires: Norma, 1995.
- ROA BASTOS, Augusto. *Cuentos completos*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- ROA BASTOS, Augusto. *Mis reflexiones sobre el guión cinematográfico y el guión de Hijo de hombre*, Asunción: RP ediciones, 1993.
- ROA BASTOS, Augusto. *El Baldío*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- ROA BASTOS, Augusto. *Hijo de hombre*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- ROA BASTOS, Augusto (org.). *Las culturas condenadas*. Assunção: Servilibros, 2011.
- RODRÍGUEZ, H. Un Experimento Fallido: “El Pájaro Mosca”. *Humanitas*, México, n. 10, p. 387–400, dez. 1969.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2020.

Data de recebimento: 29/03/2022
Data de aprovação: 08/06/2022