

Família, história e poética em Roa Bastos

Silvia Cárcamo

UFRJ

I – História e romance familiar

Os dispersos relatos autobiográficos ou autoficcionais de Augusto Roa Bastos (1917-2005), se interpretados como romance familiar¹, explicam aspectos relevantes da poética do escritor paraguaio, embora eles possam parecer secundários ou marginais em relação à preocupação central da sua obra, destinada a indagar a trágica história do seu país. A afirmação de que toda autobiografia de escritor deve explicar, de certo modo, a maneira de conceber a obra é particularmente verdadeira no caso de Roa Bastos, para quem a história pessoal confunde-se com a história cultural da nação, justificando um projeto artístico forjado num contexto de determinações singulares.

A crítica tem salientado como característica mais notável da literatura de Roa Bastos a capacidade para evocar os processos históricos paraguaios e interpretá-los em chave de ficção; tem observado, igualmente, a construção de um mundo narrativo de grandes ciclos históricos. O seu romance familiar, impregnado de passado e de tradições culturais, representa uma outra forma de seguir contando uma história coletiva. No fundo, esse relato mostra como era ser um escritor no (ou do) Paraguai, e como um artista podia expressar a sua nação e a sua cultura formulando uma poética que amalgamava o ético e o estético. Vale a pena contemplar os fulgores autobiográficos de Roa, que estabelecem com frequência a analogia entre o destino familiar e os destinos da nação, segundo um relato que, inscrito em coordenadas de fortes ressonâncias histórico-culturais e escolhas morais, conecta intensamente com as esperanças e fracassos do Paraguai como nação, com a figura do escritor-intelectual e com a origem e sentido de seu projeto literário.

Por um lado, dispomos daquilo que poderíamos chamar o discurso autobiográfico ocasional, em princípio fiel à verdade, desenvolvido em entrevistas que mostram o gosto do autor por se referir a episódios da sua vida. Roa Bastos não teve inconveniente em contar, em mais de uma ocasião, de uma maneira ordenada, quase didática e na intimidade do diálogo amigável, a história da sua família nuclear, contrastando, por isso, com a opinião da sua personagem Félix Moral de *El fiscal*, que declarava detestar autobiografias, entre outros motivos, porque “a imagem cosmética de quem se concebe diante do espelho da escritura como modelo de uma vida “exemplar” é a forma mais burda de engano narcisista que podem tecer os literatos.” (ROA BASTOS, 1993, p. 27)

Por outro lado, o ciclo narrativo do autor paraguaio desenvolve também a escritura obsessiva de uma (pseudo)autobiografia (ou autoficção) nunca completa, que interpreta em chave ficcional, essa autobiografia linear das entrevistas. Povoado de silêncios, invenções e ambigüidades, entremeado com os mitos, esse relato fragmentado assume a intenção de dramatizar o modo como um escritor paraguaio (ou latino-americano) da

modernidade pode pensar, com símbolos fortes, o seu projeto literário e a sua particular inserção cultural.

Tanto na autobiografia, supostamente verdadeira, como na desenvolvida de maneira sinuosa na ficção, reconhecemos como hipotexto² (GENETTE, 1982) a psicanálise, atuante na utilização consciente do relato edípico freudiano (ameaça de castração, parricídio, culpa do filho, castigo). No entanto, o mais interessante não é que o discurso psicanalítico proporcione as chaves para interpretar o romance familiar.³ O verdadeiramente significativo é que esse relato articule história familiar e história da nação, de tal maneira que questões referentes à linguagem, à literatura, aos modelos e modos de narrar deixem de ser soluções individuais de um escritor para se tornar imperativos da história cultural.

II- A escritura como desafio (na casa, no Paraguai)

Começamos por *Lucha hasta el alba*, relato que o autor decidiu situar na origem da sua ficção, e acreditemos, por enquanto, como leitores ingênuos e obedientes, que esse foi o primeiro conto que escreveu, como ele se encarregou de afirmar na apresentação do conto: “Esse conto, o primeiro que escrevi, ficou perdido por mais de trinta anos”(ROA BASTOS, 1980, p. 185). Publicado por primeira vez em 1979⁴ e incluído em *Antología personal* (1980), *Lucha hasta el alba* está precedido por essa “Nota del autor” em que Roa Bastos expõe as circunstâncias da escrita do conto: durante a noite, alumbrado por um vidro com pirilampos que iam morrendo, em folhas de papel que roubava de seu pai, o menino Augusto escreve uma versão do mito da luta de Jacó com o Anjo. À lembrança do momento da produção do texto, o eu que assume a enunciação nessa nota introdutória acrescenta a estranha história do achado do manuscrito quando começava a trabalhar em seu romance *Yo el Supremo* (1974), cuja gestação dolorosa o autor vinculou sempre à agonia de seu pai real (BAREIRO SAGUIER, 1980, p.10). Como que deixando uma pista para os seus críticos, o escritor insinua que no grande romance de 1974 culmina uma fábula de infância. A conservação do texto, depois de anos transcorridos, apesar dos deslocamentos da família no Paraguai e do exílio do autor nos finais da década de 40⁵, parece uma história pelo menos estranha, para não dizer incrível.

Na verdade, a “Nota del autor” faz parte do conto; é um recurso para produzir o “efeito de realidade” ou um procedimento de “autoficção” (POZUELO YVANCOS, 2006). Esse enunciador que se situa imaginariamente fora da ficção, que salta por encima dela para se distanciar dessa mesma ficção, narra um conto cujo princípio construtivo é a transformação do episódio da Gênese conhecido como “A luta de Jacó com o Anjo”.⁶

No mito bíblico original, como sabemos, o Anjo –Deus– luta com Jacó e não consegue derrotá-lo. Ferido na articulação da coxa tocada pelo Anjo, Jacó exige a benção. Imediatamente, o abençoado dá nome ao lugar do combate (Fanuel) e recebe a troca de nome: Jacó será daqui para frente Israel. No conto de Roa Bastos, Jacó deverá padecer os castigos paternos e as ameaças do seu irmão Esaú, o preferido do pai. A luta em Manorá realiza-se num clima onírico contra o “su invisible adversario”, ou contra “el Desconhe-

cido”, a quem mata e em cujo cadáver vislumbra sucessivamente os rostos de Deus, de José Rodríguez de Francia⁷ e de seu próprio pai:

E nessa cabeça descobriu o rosto de afiado perfil de ave de rapina do *Kará-Guasí*, tal como era mostrado nos gravados da época. Mas também viu na cabeça morta o rosto de seu pai. (ROA BASTOS, 1980, p. 10)

O Jacó que cometeu no conto o tríplice crime de deicídio, magnicídio y parricídio revolta-se contra a opressão e o poder. O surpreendentemente contraditório é que prove-nha do parricida o olhar compreensivo sobre seu progenitor, o qual é apresentado agora como vítima que padeceu o isolamento no interior do Paraguai :

Já há muito tempo que é mensalista da fábrica e sabe que daqui não poderá sair, como saiu do seminário, das madeiras, das plantações de erva-mate. Há lugares de aonde não é possível sair. E este lugar de Manorá, em Iturbe do Guaira, é um deles. (ROA BASTOS, 1980, p. 191)

Sobre a história bíblica, são esclarecedores os comentários de Renato Mezan (MEZAN, 1998), quando destaca a relação do mito com a dor da expressão, que é também central no conto de Roa. Observa Mezan que, no campo da experiência religiosa, os profetas hebreus descreveram o confronto com a presença aterradora da divindade, representação da alteridade absoluta. Essa experiência dolorosa manifesta-se na tradição islâmica quando se produz a revelação do Alcorão a Maomé, numa gruta próxima da Meca. Na primeira revelação aparece diante dele o anjo Gabriel, que lhe ordena ser um profeta. Maomé combate com o Anjo como o tinha feito Jacó no mito bíblico. A experiência da dor vinculada à luta pela expressão (que se funda na revelação e no livro) provoca a transformação; a partir desse instante decisivo, Maomé, um simples pastor analfabeto, deverá se valer da palavra para comunicar as mensagens divinas.

De igual modo, advertimos no conto de Roa Bastos, ambientado no interior do Paraguai, a criação penosa do texto e a luta pela expressão. O protagonista, empenhado em escrever a história de Jacó, defronta-se com enormes dificuldades, sendo o castigo paterno a ameaça constante. Os próprios instrumentos materiais da escritura tornam-se adversos:

A mão do garoto continuou escrevendo no rasgado caderno, à luz da fraca reverberação. (ROA BASTOS, 1980, p. 189)

(..) as letras de aluno de escola primária saiam lentas e difíceis. Ficavam para atrás do que ele procurava dizer e escrever. Vai apagando-las, a cada momento, com traços inseguros que às vezes rasgavam o papel. O vidro ia-se apagando aos poucos. (p. 191)

Oportuno é assinalar que em “Lucha hasta el alba” existe um jogo múltiplo de conflitos concebidos segundo uma técnica especular: a relação entre o menino Augusto e seu pai Lucio de “La nota del autor sobre *Lucha hasta el alba*” projeta-se na inimizade dos irmãos Esaú e Jacó, e na relação de Jacó com o “Desconhecido” que, por sua vez, desdobra-se em José Gaspar Rodríguez de Francia e no pai biológico. A censura e o

encerro, junto com a dificuldade da expressão, conferem a nota diferenciadora a essa nova versão do mito bíblico.

Contravida, o romance publicado muito depois, em 1994, também volta a *Lucha hasta el alba*, e a uma história que através da figura do pai também alude à escritura no Paraguai. Nesse romance, o filho se permite descrever uma tergiversada luta entre Jacó e Esaú, o que provoca a fúria do pai:

Pai descobriu o relato. Castigou-me duramente por ter escrito uma história inventada. (ROA BASTOS, 2001, p. 66)

Reparemos em que na língua espanhola o próprio significante (“padre”) remete ao “pai” biológico, mas não deixa de evocar na sua bissemia um sentido religioso. Segundo a argumentação paterna, os textos bíblicos, por serem mensagens ditadas por Deus aos homens, não deviam ser modificados. A suspeita diante da ficção e o conceito de letra imutável faziam parte das convicções do pai.

Em *Contravida* deparamo-nos com o Jacó em combate direto com o seu progenitor, que, como bem sabe o leitor de *Lucha hasta el alba*, associa-se a Deus e também ao Supremo:

Eu reclamava apenas o direito de possuir meu vidro de pirilampos, de escrever os relatos noturnos que eram minha luta com o Anjo e percorrer, durante o dia, as aventuras do rio com esses anjos resplandecentes de liberdade. (ROA BASTOS, 2001, p. 73)

Os “Anjos” (em maiúscula e plural) eram os outros garotos do lugar com os quais o menino brincava no rio, às escondidas do seu pai, obstinado em impor estritas normas de estudo e afastá-lo das más companhias que lhe ensinariam o guarani. Como uma espécie de déspota ilustrado, como El Supremo, como aquele que dominou os destinos do Paraguai entre 1814 1840, Lucio Roa pratica a política de isolar os filhos, mas ao mesmo tempo organiza um sistema altamente disciplinado. Há em *Contravida* uma cena particularmente significativa que consiste na animização de um portão que é ao mesmo tempo vítima e carrasco da personagem, e que, como eco da voz do pai, também fala da palavra roubada: “-A palavra escrita é sempre roubada, disse o seu pai.” (ROA BASTOS, 2001, p. 67)

Como observou o crítico Aníbal González⁸, que estudou na literatura hispano-americana, em particular, a tradição que associa escritura e violência, a “grafofobia” representa um aspecto significativo da experiência do ato de escrever. Não podemos deixar de mencionar a famosa tese que Ángel Rama defendeu em *La ciudad letrada*. Formando parte do sistema de dominação das sociedades latino-americanas desde o período colonial, as letras, distanciadas da realidade, favoreciam a distribuição desigual da cultura e perpetuavam a dominação política, social e econômica.

Grafofobia e fascinação pela letra são duas figuras contrastantes, superpostas e complementárias em Roa Bastos. No seu primeiro romance *Hijo de hombre*, cuja gestação coincidiu com os movimentos revolucionários dos anos sessenta, havia uma confiança

no papel da escrita. A difusão do relato do tenente Miguel Vera justifica-se no último parágrafo com palavras que podem ser interpretadas como uma justificação do romance:

Creio que o principal valor destas históricas radica-se no testemunho que encerram. Embora em parte, sua publicação talvez ajude a compreender – mais que a um homem – a este povo de América tão caluniado, que durante séculos vem oscilando sem descanso entre a rebeldia e a opressão, entre o opróbrio de seus escarnecedores e a profecia de seus mártires. (ROA BASTOS, 1965, p. 258)

A figura da letra escrita e da literatura nas obras de Roa Bastos leva a pensar que o autor está circunscrevendo através dos relatos de infância um campo problemático a partir do qual formular perguntas (ou problematizar) sobre a função, o sentido e a realidade da expressão escrita no contexto específico, o da cultura paraguaia, ou, se preferir, por extensão, o da latino-americana, mostrando preocupações que são também as de muitos escritores. Por um lado, a necessidade de conferir projeção social à escritura, vinculada a gestos heróicos de resistência; por outro, a consciência de que, como instituição, compõe um sistema de escassa efetividade social, destinado ao fracasso, pura ordem de signos, condenado a integrar a “cidade das letras”. Quer dizer, literatura como linguagem libertadora e também como instituição de poder. Entre essas alternativas discutem-se as tradições = escritas, orais = os gêneros, os modos de escritura. No plano pessoal o paradoxo faz-se presente na simultaneidade da dor e do prazer, do terrível e do belo da experiência do escritor:

Achava belo e terrível descolar as angústias alheias na letra escrita até que elas se transformassem nas desgraças que a gente mesmo sofre. Expressar o sofrimento no mesmo momento de produzir. (ROA BASTOS, 2001, p. 72)

As lembranças das cartas de (e ao) seu pai são mais uma referência autobiográfica ligada à escritura em *Contravida*. Na análise retrospectiva das cartas do pai, às quais o futuro escritor estava obrigado a responder, Roa identifica sentidos religiosos ao reconhecer no próprio estilo de escrita paterna os modelos epistolares de santo Agostino e santo Ambrosio. Essa referência à erudição religiosa figura como um elemento da série escrita de que fazem parte os dicionários, as academias, a norma escrita, o decreto. Um aforismo de *Vigília del almirante* comenta ao respeito das academias e dos dicionários que “As academias da língua limitam-se a construir os mausoléus dos dicionários” (ROA BASTOS, 1996, p.73). Outro aforismo, dentre os muitos do romance *Yo el Supremo*, explica a diferença entre escritura e oralidade. A primeira, nascida de uma certa degradação do sagrado, transforma-se em “el archivo de la memoria”, enquanto que a oralidade é “fuente viva de transmisión de las leyendas y hechos de la humanidad” (ROA BASTOS, 1996, p.41)

Em síntese, a expressão escrita oprime, supõe o sofrimento, e ao mesmo tempo é um ato –nunca absolutamente individual –que justifica a existência de quem assumiu o destino de escritor. No entanto, o romance familiar de Roa Bastos imagina um outro modelo menos opressivo de linguagem que se encontra vinculado, precisamente, à mãe.

Como veremos a continuação, nessa figura também se projetam sentidos simbólicos e identificações com tradições culturais da nação.

III- A voz da mãe (na casa, na cultura)

A entrevista de Tomás Eloy Martínez a Roa Bastos, realizada em Caracas entre maio e junho de 1978, foi publicada pela primeira vez em setembro de 1992. Como que duplicando a “Nota del autor sobre *Lucha hasta el alba*”, Eloy Martínez também apresentou a sua nota jornalística como um texto perdido e recém recuperado, tanto quando apareceu pela primeira vez como quando o reproduziu muito depois, com poucas alterações, mudando apenas algumas circunstâncias daquele encontro:

Durante anos acreditei que o diálogo reproduzido nessas páginas tinha-se perdido. Reapareceu subitamente num par de cassetes em más condições, interrompido por uma canção de Rubén Blades que se gravou encima e pelos ruídos selvagens de uma descarga de salsa em algum cerro de Caracas⁹ (ELOY MARTÍNEZ, 1996, p. 6)

Naquela entrevista, o ponto de partida do relato autobiográfico de Roa é a remota Iturbe-Manorá do Paraguai, um casario surgido em pleno mato, em torno da usina de cana de açúcar onde trabalhava o seu pai, Lucio Roa. As figuras de seus progenitores permanecem como congeladas no período vivido na selva. Enquanto a mãe é idealizada como a belíssima mulher loira que cultivava uma relação terna e íntima com o filho, o pai emerge como a figura autoritária, inflexível, que leva para o âmbito familiar a situação de isolamento dominante do Paraguai, cujo modelo emblemático estaria no seminário aonde tinha estudado, e ainda antes nas missões jesuíticas. Desde os primeiros contos, (“La excavación”, “cigarrillos “Máuser”, “El karuguá”, “La tumba viva”, “El trueno entre las hojas”) esse isolamento caracterizava as vidas dos trabalhadores das usinas e das plantações de erva-mate e também dos presos políticos. Em *El fiscal*, o narrador refere-se a essa solidão: “O Paraguai, ilha cercada de terra, de infortúnios, de tempo detido, é um país completamente fechado às nocivas e permissivas influencias forâneas” (ROA BASTOS, 1993, p. 317)

Preocupado com a instrução dos filhos – de Augusto e da sua irmã - Lucio Roa os condena à solidão, reproduzindo no lar todos os rituais da escola, alguns dos quais nasceram associados al Estado: não só horários, deveres, recreios e toque de campainha, mas também içamento da bandeira nacional. Erigido no único professor, ensina-lhes latim – uma língua de existência unicamente escrita – para combater a influênciã do guarani, cuja aprendizagem se esforçaria inutilmente em evitar.

Na entrevista de Eloy Martínez, Roa Bastos lembra uma sentença que seu pai teria-lhe dito na infância: “Você tem dois caminhos pela frente, meu filho. Vai ser um grande homem ou um grande criminoso” (ELOY MARTÍNEZ, 1992, p. 6). Não deixa de ser curioso o comentário do escritor: “Eu preferia ser um grande criminoso. Me identificar com o assassino.”(ELOY MARTÍNEZ, 1992, p.6). Diante das alternativas apresentadas pelo pai, o escritor escolhe o modelo do transgressor, que ele adota também

como modelo da sua realização literária. Ninguém reparou, que eu saiba, no fato de ser a frase de Lucio Roa uma repetição exata das palavras do pai de “O homem dos ratos”, o caso clínico estudado por Freud em “Um caso de neurose obsessiva (“O homem dos ratos”): “Esse menino será um grande homem ou um grande criminoso”. A busca de inspiração em uma história psicanalítica para descrever relações familiares próprias deixa em evidência que o relato autobiográfico não se faz unicamente de lembranças de vida, mas também de leituras recordadas.

No caso clínico de Freud, o sentimento de culpa do filho estava em relação com uma falta cometida pelo pai (o vício do jogo). Essa relação identitária torna-se em Roa Bastos o vício da expressão escrita. Nos relatos que tematizam a dificuldade da escritura, a figura severa do pai erige-se contra o filho que escreve. Em *Contravida* o pai aconselha ao filho não escrever porque a escritura “é o pior veneno para o espírito” (ROA BASTOS, 2001, p. 72). Para o filho – o Roa ficcionalizado do romance - a literatura transgressiva simboliza-se na figura do roubo, que é “a melhor coisa que pode acontecer à palavra escrita porque sempre está aberta para que todos a usem à vontade. Não é propriedade de nenhum autor. Está aí para isso, para que a pegue o primeiro que passar. Sem a palavra roubada ninguém nunca poderia ter se comunicado.” (ROA BASTOS, 2001, p. 72). Em consonância com o que estamos salientando, Luis Gusmán¹⁰ interpreta que em *Contravida* se desenvolve a figura do escritor como Prometeu acorrentado, para quem “escrever significa roubar o fogo dos deuses” (GUSMÁN, 1995, p. 3)

Se a reconstrução do relato da infância em Iturbe-Manorá representa a etapa fundamental da vida de Roa Bastos, é porque nesses anos ele situa a origem de seu destino de escritor, vinculado à pequena comunidade familiar. Muitas das anedotas relacionadas com os seus progenitores na entrevista de Eloy Martínez contam, significativamente, a história de como o menino tornou-se para sempre um escritor. “Foi a minha mãe quem na realidade impulsou-me a escrever, sabia?” (ELOY MARTÍNEZ, 1992, p.7). O escritor conta como redigiu em 1928, junto com a sua mãe, e a pedido dela, uma peça de teatro destinada a ser representada com o objetivo de arrecadar fundos para os soldados concentrados na fronteira com a Bolívia, preparados para a guerra que finalmente confrontaria bolivianos e paraguaios desde 1932 a 1935. Não é aleatório que se tratasse de teatro, o gênero que só existe pela linguagem oral e que a sua finalidade tenha sido a distração de soldados que morreriam inutilmente numa guerra por um petróleo inexistente, conflito ficcionalizado em *Hijo de hombre*.

Ligados à representação da mãe estão principalmente a língua guarani –a que Roa Bastos refere-se, precisamente, como a “língua mãe”–, o teatro e a poesia, quer dizer, os gêneros da expressão oral. As histórias condensadas da Bíblia e de Shakespeare misturavam-se nas narrações maternas com elementos da cultura local. Podemos ver nessas reinterpretações, alterações e tergiversações da tradição, a realização – em escala mínima, em âmbito doméstico – das típicas operações sincretizadoras da cultura latino-americana. Por outro lado, o escritor tem salientando a sua preferência pelo guarani para a poesia e a sua escolha pelo espanhol como língua mais internacional para a prosa.

Como a sua mãe, a “doña Rufina” de *Contravida* contava “as histórias d’*As mil e uma* em guarani. Dizia Chezenarda, em lugar de Cherafade.” (ROA BASTOS, 2001, p.

54) A liberdade para alterar os textos, a mistura de línguas e a legitimidade da ficção e da expressão orais são reconhecidos como parte de uma experiência cultural enriquecedora.

Foi observado o fato de que a memória feminina está vinculada à voz, da ordem diferente à da escritura, uma vez que esta última implica, desde as suas origens, o Estado. Ricardo Piglia expressa essa diferença com uma imagem precisa: “O relato feminino (Scherazade) resiste aos ditados do rei” (PIGLIA, 2000, p. 99); com critério similar, já Levi Strauss tinha vinculado o surgimento da escritura, a aparição do Estado e o estabelecimento dos sistemas de dominação. (ALTAMIRANO, 2007, p. 4)

A Sherazade da ficção de Roa Bastos é uma figura de enorme ressonância. Não seria descabido pensar que, na visão do autor, ela ou, melhor, o que nela está representado, reafirmaria um certo tipo de laços. Talvez na visão do escritor paraguaio o fracasso do Estado, o desprestígio das instituições baseadas na letra morta ou autoritária, tenham reforçado, a modo de compensação, outras maneiras mais efetivas de congregar e de recriar o tecido comunitário. Fracassada a epopéia, destinada a cantar a glória dos heróis, Sherazade vale-se do relato oral para postergar a morte. Essa parece ser a função da circulação de *As mil e uma noites* em *El fiscal*.

A partir dos anos noventa, Roa cria seu último mundo narrativo em torno das figuras da Guerra do Paraguai. No romance *El fiscal*, a obra mais importante desse período, o autor magnifica o papel histórico do cônsul inglês sir Richard Francis Burton (1821-1890), famoso tradutor de *As mil e uma noites*. O narrador imagina o provável circuito da coleção de contos persas no Paraguai, concedendo a Burton o papel de introdutor da obra oriental, mas outorgando às mulheres paraguaias ao serviço de Elisa Lynch, a companheira irlandesa de Solano López, o mérito da sua transmissão e recriação: “O próprio sir Richard conta nas suas *Cartas* que ouviu repetir a uma dessas mulheres, numa versão muito estranha e desfigurada (ele já tinha aprendido o guarani) a história da décima primeira Noite” (ROA BASTOS, 1993, p.317).

Quem não seria capaz de reconhecer nessas mulheres a mãe recordada da infância que também modificava a tradição, enriquecendo a cultura mediante a adequação dos textos estrangeiros à voz, ao tom e ao tempo-espaço locais?

Ricardo Piglia;¹¹ e, depois, Alan Pauls¹²; detectaram na construção do romance familiar de Jorge Luis Borges uma dupla estirpe, observando os efeitos na escritura de duas linhagens, vinculadas às ramas paterna e materna. Para ambos, as marcas culturais (e de classe social) das famílias da mãe e do pai estão impressas em temas, estilos e procedimentos nos textos borgeanos. Cremos que no caso de Roa poderíamos falar também das duas estirpes, ligadas a modelos culturais, no seu romance familiar, ficção que permite ao escritor explicar a sua própria obra.

Alan Pauls assinala que não existe na autobiografia de Borges nenhum indício “das formas civilizadas do parricídio” (PAULS, 2004, p. 27). Não há insolência nem rebelião; pelo contrário, há um constante agradecimento ao pai. No seu romance familiar, pai e filho estão unidos por “uma relação pedagógica” na qual o primeiro atua como o mestre tolerante, paciente e capaz de tornar agradáveis e acessíveis os saberes mais intrincados. No caso de Roa Bastos, ao contrário, os fortes laços pedagógicos que existem, como vimos, não evitam todas as formas imaginárias do parricídio. O vínculo peda-

gógico mais visível deriva de um fato já assinalado por nós: o pai assume, na falta de escola, a função de professor, de único professor do filho. Os muitos aforismos disseminados ao longo da literatura de Roa poderiam manifestar também essa marca paterna, se pensarmos que o aforismo por si próprio representa uma lição abreviada, e que, na literatura do escritor paraguaio, são atribuídos, freqüentemente, ao pai.

IV– O tema da criação literária

O tema da própria escritura é permanente e fundamental na obra de Roa Bastos. Tanto em romances e contos, como em ensaios e entrevistas, aflora a questão do ato de escrever. Incorporado ao romance familiar ficionalizado em *Lucha hasta el alba*, o ato de escrever supõe também dor e perigo.

Uma figura mítica do mundo guarani, o “Pytayovai”, um monstro com pés com calcanhar duplo, é a metáfora para aludir, na Terceira parte de *Contravida*, a escritura enigmática como recurso para escapar da censura paterna: “descobri um jeito de escrever relatos de trás para frente e de frente para trás, para que o pai não conseguisse decifrar meus manuscritos, nem seguir as pegadas dos personagens, nem entender suas histórias.” (ROA BASTOS, 2001, p. 70). Na Sexta Parte, o texto difícil, obscuro, não se deve já à proibição paterna, mas à censura imposta pelo sistema carcerário: “Inventei uma escritura críptica, talvez um novo idioma, para burlar o escrutínio diário que os carcereiros faziam dos papéis, dos impressos[...]” (ROA BASTOS, 2001: 106). A repressão política a que estão submetidos os opositores ocupa o lugar atribuído anteriormente ao pai, mostrando mais uma vez o deslocamento do conflito desde o familiar para o âmbito histórico.

Escrever relatos “hacia adelante y hacia atrás” supõe desafiar as complexidades e contradições da memória, da identidade e do tempo. Viajando em direção ao futuro – em que encontra a sua morte - o protagonista de *Contravida* volta também para o passado onde pode contemplar a cena familiar de Iturbe-Manorá: ali estão a sua mãe, “al bela mulher de cabelos loiros e olhos azuis que ia se aproximando com o filhinho nos braços” (ROA BASTOS, 2001, p. 201) e seu pai, enfermo de leishmaniose: “um homem semelhante a um leproso, o nariz e as orelhas comidos pelo terrível parasita da leishmaniose” (ROA BASTOS, 2001, p. 201), dado que coincide com o relato comentado da entrevista com Eloy Martínez. Esse caminhar utópico e contraditório, de busca de salvação no “não-tempo” e no “não lugar”, comparado ao caminhar do “Pytayovai”, pertence à lógica que rege o relato autobiográfico com seu duplo e paradoxal olhar para o passado e para o futuro.

Vimos que no romance familiar, Roa jogava com a oposição de dois modelos. Enquanto para o pai subjazia o conceito da letra escrita como imutável e sagrada, para a mãe a palavra escrita (a Bíblia, Shakespeare) existia, justamente, para ser alterada, modificada, por ser ela propriedade de quem a enuncia e de quem a escuta. Se para o pai, a alteração de textos associava-se ao roubo e ao delito, para a mãe não havia uma primeira versão original, definitiva. Identificamos também a precedência do oral e o papel da

leitura como instância de produção do texto. Na “Séptima Parte” de *Contravida*, lemos que “Um relato deveria ser contado como na tradição oral. Alguém conta alguma coisa enquanto outro vai escrevendo o que a memória sonhadora ouve por debaixo das palavras.” (ROA BASTOS, 2001, p. 120) Esse princípio poético rege contos como “Borrador de un informe” ou “Contar un conto”, incluídos em *El baldío* (1966). Para Roa Bastos era preciso recuperar os elementos orais do relato, voltar às situações da narração de sociedades pré-modernas. Por outro lado, o texto que aspira a recuperar as vozes requer um trabalho de escritura de precisão e de absoluto rigor. A tradição de Roa não deixa de ser, em primeiro lugar, a tradição da vanguarda e da constante experimentação; sua literatura não repete fórmulas nem modelos, ainda quando volta sobre os mesmos assuntos faz reaparecer personagens e histórias. O escritor observou que a incorporação do oral no romance tem um efeito benéfico ao conferir ao texto escrito uma saudável instabilidade:

Precisamente, interessava-me isso: infiltrar permanentemente nos livros que vou escrevendo uma denegação sistemática do já escrito; tratar de infiltrar no interior do que, por exemplo, estou escrevendo agora, essa espécie de mobilidade que se dá na língua oral, aonde não há nada fixo, aonde não se pode estabelecer nenhuma maneira de expressão. (GUSMÁN, 1995:2)

O peso da tradição escrita autoritária, a fascinação pela oralidade, o bilingüismo espanhol-guarani, as modulações da voz na escritura, a funcionalidade dos elementos pré-modernos assimilados aos modelos de experimentação do modernismo são temas que afloram na história da família nuclear de Roa Bastos.

O romance familiar de Roa Bastos torna-se ainda mais significativo para a literatura latino-americana quando pensamos que a articulação de histórias familiares, projetos nacionais e poéticos configuram uma importante tradição da literatura latino-americana, como deixaram em evidência os estudos de Doris Sommer, Sylvia Molloy e Margarita Saona. Delimitando um corpus composto por romances da segunda metade do século XX, Saona tenta indagar a razão da permanência da situação descrita por Sommer na sua pesquisa do romance do século XIX: a abundância de obras do gênero que imaginam a nação através da família. (SAONA, 2004, p. 18) Se para o século XIX, Sommer observava o surgimento simultâneo de romance e nação, Saona pergunta qual o interesse da família no imaginário latino-americano do século XX. O “romance familiar” na narrativa de Roa Bastos, um autor que jamais escreveu uma autobiografia clássica, apresentando a história da família nuclear, oferece uma chave de compreensão da sua poética narrativa e do lugar que ocupou a interpretação do papel da cultura e da história cultural nesse mundo ficcional construído ao longo de várias décadas. Se, como disse Silvia Molloy, na América o passado é visto como assunto de família, o passado inventado serve também para o escritor explicar a relação com a história local.

Notas

¹ A noção de “romance familiar”, utilizada por S. Freud para se referir à criação imaginária de uma história familiar por parte da criança, foi de grande produtividade no campo dos estudos de literatura hispano-americana.

na, sobretudo quando serviu de base nas análises do “romance familiar do escritor”, por parte de autores como Ricardo Piglia (“La heráldica de Borges”), Alan Pauls (*El factor Borges*) e Blas Matamoro (*Puesto fronterizo: estudios sobre la novela familiar del escritor*).

²No sentido de Genette, que concebe a intertextualidade como a relação de um texto (“hipertexto”) com outro anterior (“hipotexto”).

³Já a crítica sugeriu que, não em vão, o autor escreveu a sua obra principal nos âmbitos argentino e francês, receptivos ao discurso psicanalítico. Héctor Libertella (Libertella, 1993), especialmente, observou a marca de leituras da psicanálise, da lingüística e do revisionismo histórico em *Yo el Supremo*.

⁴“Lucha hasta el alba”, *Texto crítico*, Año V, 12, enero-marzo 1979, pp. 3-9, segundo a referência bibliográfica de Jorge Ruffinelli. Também no mesmo ano publica-se em Asunción, em edição ilustrada por Jorge Aymar, com apresentação da Editora Arte Nuevo, datada em setembro de 1979.

⁵Jorge Ruffinelli começa o seu estudo da relação entre *Lucha hasta el alba* e o romance *Yo el Supremo* dando por verdadeiro o encontro do manuscrito: “En 1930 Augusto Roa Bastos publicó su primeiro conto, escrito cuando tenía trece años; había permanecido extraviado e inédito hasta esa fecha” (RUFFINELLI, 1986, p. 141). Quase ao final do ensaio, Ruffinelli conclui que no conto inicia-se o exorcismo de um demônio particular que culmina no romance de 74 e que esse demônio era “al fin de cuentas, también, el demonio de la paternidad”. (p. 149) Tampouco Milagros Ezquerro questiona a veracidade da história do autor sobre a origem do conto: “El doble como figura de la Ley aparece aparece en el primer cuento, comenzado a los 13 años y refundido y publicado más de 40 años después: la Persona de “Lucha hasta el alba”. ”. (EZQUERRO, 1991, p.??)

⁶Roland Barthes analisou esse mito; o crítico nota a ambigüidade da identidade do adversário (“alguém”, “um homem”, “Deus”, o “Anjo”) e o fato paradoxal de que seja o mais fraco quem vence o mais forte. Quanto ao mito dos irmãos inimigos (Jacó-Esaú), Barthes observa que no antigo testamento está muito mais presente a relação entre irmãos inimigos do que os conflitos entre pai e filho, sendo que os irmãos mais velhos são despossuídos para favorecer os mais novos. (Barthes, 1974, p. 120)

⁷Conhecido como “El Supremo”, ou como *Karai Guasú*, em língua guarani, Francia governou de modo autocrático o Paraguai, desde 1814 até 1840, ano da sua morte. É a personagem central do romance *Yo el Supremo* (1974). Com a intenção de demonstrar projeção da sombra de Francia na história posterior do país, *Hijo de hombre* (1960) começa com a figura de Macario, um velho contador de histórias que era filho de Pilar, um dos escravos do governante. Essa referência coincide com o dado proporcionado pelo historiador Julio César Chaves em *El Supremo Dictador*, para quem “Durante muchos años, foi o mulatinho Pilar o único ser da sua confiança” (CHAVES, 1985, p. 203). Essas referências são uma evidência da utilização do arquivo histórico na ficção de Roa Bastos.

⁸González refere-se também à teoria da escritura desenvolvida pela filosofia de Derrida: “la lectura de Rousseau y Lévi-Strauss que hace Derrida en *De la gramatología* subraya la existencia de una poderosa tradición filosófica que se remonta a Platón, en la cual la escritura se considera inherentemente violenta y corruptora”. (GONZÁLEZ, 2001, p. 187)

⁹Na página 8 do suplemento, aparecem alguns fragmentos da “autobiografia relatada” de Roa Bastos, gravada por Rubén Bareiro Saguier em Toulouse, no ano de 1987. A entrevista de Tomás Eloy Martínez de 1978 foi publicada no Suplemento Cultura de *La Nación* em 8 de maio e em 28 de maio de 2005, quer dizer, pouco depois da morte do escritor. Em ambas as entrevistas, registra-se a presença de Ángel Rama entre os interlocutores, dado não mencionado em 1992.

¹⁰Luis Gusmán “La muerte sin palabras”, em: Suplemento Primer Plano, de *Página 12*, Buenos Aires, 14 de maio de 1995.

¹¹Piglia, com preocupações mais sociais do que psicanalíticas, vincula a família materna pouco letrada, descendente de fundadores e conquistadores, à série da voz, do relato oral, ao culto da coragem; a família paterna, ao contrário, herdou uma tradição intelectual que, na escritura de Borges, aparece na série da leitura, da tradução, da biblioteca, do culto pelo saber e pelos livros. Na obra de Borges, confluíam essas duas linhas. (PIGLIA, 1980:87-94)

¹²Pauls aprofunda mais do que Piglia na relação de Borges com os seus pais, As suas observações, no entanto, seguem o caminho aberto por Piglia com a teoria das “duas estirpes” na literatura de Borges.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (2007), “El intelectual cuestionado”(entrevista de Ivana Costa), *Clarín*, suplemento Ñ, Buenos Aires, 17 de marzo.
- Bareiro Saguier, Rubén, “Prólogo”, in: Roa Bastos, Augusto. *Antología personal*, México: Nueva Imagen, 1980.
- Barthes, Roland, “La lucha con el Ángel”, in —. *¿Por dónde empezar?* (trad. Francisco Llinás), Barcelona: Tusquets, 1974.
- Chaves, Julio César, *El Supremo Dictador*, Asunción: Carlos Schauman Editor, 1985.
- De Man, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos* (Suplementos), N° 29, Barcelona, dic.
- Doratioto, Francisco, *Maldita guerra. Nueva historia de la Guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Eloy Martínez, Tomás (1992), “Así comenzó la historia”(Entrevista a A. Roa Bastos), *Página 12*, Suplemento “Primeiro Plano”, Buenos Aires, 27 de agosto.
- Ezquerro, Milagros. “El cuento y sus mitos: el gordo”. *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], N° 493-494, jul.ago. 1991.
- Freud, Sigmund, “Dostoyevski y el parricidio”, in:—, *Obras completas*. V. III. (Trad. L. López Ballesteros y de Torres), Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- . “La novela familiar del neurótico”, in: —, *Obras completas*. V. II. (Trad. L. López Ballesteros y de Torres), Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- . “Un caso de neurosis obsesiva (“El hombre de las ratas”)” in—. *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981.
- Genette, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982.
- González, Aníbal, *Abusos y admoniciones: ética y escritura en la narrativa hispanoamericana moderna*, México: Siglo XXI, 2001.
- Gusmán, Luis, “La novela de su vida”(diálogo con Augusto Roa Bastos), *Página 12*, suplemento “Primeiro Plano”, Buenos Aires, 14 de mayo de 1995.
- . “La muerte sin palabras”, *Página 12*, suplemento “Primeiro Plano”, Buenos Aires, 14 de mayo de 1995.
- Libertella, Héctor, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- Mezan, Renato, *Escrever a clínica*, São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.
- Matamoro, Blas, *Puesto fronterizo: estudios sobre la novela familiar del escritor*, Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura. 1996.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “La heráldica de Borges”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, N° 5, 1980 pp.87-94.
- Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona: Anagrama, 2004.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica, 2006.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Hanover, New Jersey: Ediciones del Norte, 1984.
- Roa Bastos, Augusto, *Antología personal*, México: Nueva Imagen, 1980.
- . *Contravida*, Bogotá: Norma, 1995.
- . *Contravida* (trad. Josely Vianna Baptista), Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- . *Cuerpo presente y otros textos*, Buenos Aires: Centro Editor, 1972.
- . *El baldío*, Buenos Aires: Losada, 1976a.
- . *El fiscal*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- . *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires: Losada, 1979b.
- . *Filho de homem* (trad. Marlene de Castro Correia), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- . *Hijo de hombre*, Buenos Aires: Losada, 1976.
- . *Lucha hasta el alba*, Asunción: Editorial Arte Nuevo, 1979.
- . *Metaforismos*, Buenos Aires: Seix-Barral, 1996.
- . *Yo el Supremo*, México: Siglo XXI, 1979.
- Ruffinelli, Jorge. “Roa Bastos: el origen de un gran romance”. In: Sosnowski, Saúl. Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1986.
- Saona, Margarita, *Romances familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 2004.
- Sommer, Doris, *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*, trad. de Gláucia Renata Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.