

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
FACULDADE DE LETRAS (FALE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (PÓS-LIT)

AUGUSTO ROA BASTOS E CÁNDIDO LÓPEZ:
INVENÇÃO DE REALIDADES NA GUERRA GRANDE

Gislaine Aparecida Michel

Belo Horizonte
Novembro/2008

Gislaine Aparecida Michel

**AUGUSTO ROA BASTOS E CÁNDIDO LÓPEZ:
INVENÇÃO DE REALIDADES NA GUERRA GRANDE**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Michel, Gislaine A.

M623a Augusto Roa Bastos e Cándido López [manuscrito] : invenção de realidades na Guerra Grande / Gislaine Aparecida Michel. – 2008.

129 f., enc. : Il.

Orientador: Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Teoria da literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

1. Roa Bastos, Augusto, 1917-2005- 2. López, Cándido, 1840-1902
3. Literatura - Teses. 4. Paraguai, Guerra do, 1864-1870 - Teses I. Ravetti,
Graciela. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título

CDD: 809



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 - Tel: (31) 3409-5112 - Fax: (31) 3409-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 - Belo Horizonte - MG - e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *Augusto Roa Bastos e Cândido López: invenção de realidades na guerra grande*, de autoria da Mestranda GISLAINE APARECIDA MICHEL, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Walter Carlos Costa - UFSC

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG

Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 18 de novembro de 2008.

Para Kennedy e Enrique, arrimos deste edifício.
Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado mais do que pedi.

Aos meus pais e irmãos, por me compreenderem mais do que imagino.

Ao Kennedy, por todo amor e carinho, sem os quais eu não chegaria até aqui.

Ao Enrique, simplesmente por existir.

À professora Graciela, por sua orientação segura, pelo carinho e compreensão constantes.

Aos professores Walter Costa (UFSC) e Élcio Cornelsen (UFMG) por aceitarem compor a banca.

Às professoras Silvia Cárcamo (UFRJ) e Alai Garcia Diniz (UFSC) pelas preciosas contribuições.

Ao professor Flávio Pereira (Unioeste) pela generosidade em disponibilizar sua dissertação.

À Sílvia Rosa e Cíntia Nery, respectivamente Diretora e Coordenadora da Central de Distribuição do Fórum Lafayette, por todo o apoio gerencial que me permitiu conciliar trabalho e estudo.

Aos colegas da Central de Distribuição do Fórum Lafayette por todo o incentivo demonstrado nesta caminhada.

Aos amigos Marco Antônio e Juliana Leal pela bagagem um pouco mais pesada quando retornaram de Buenos Aires.

Às amigas: Rosana, Isabel Cristina, Cleide, Juliana Macedo, que não necessitam de palavras para compreenderem minha gratidão.

Aos colegas das disciplinas do mestrado pela oportunidade de aprender com o outro.

Às funcionárias da secretaria da Pós-Graduação em Letras (Pós-Lit), pelo atendimento sempre eficaz e cordial.

À Vilma Carvalho, chefe da Biblioteca da FAFICH/UFMG, pela elaboração da ficha catalográfica.

A todos os demais que contribuíram de diversas formas para a conclusão deste trabalho, muito obrigada.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo pesquisar como a literatura articula-se com a história, a tradição, o mito, a memória e o imaginário nacional para a (re)construção de uma identidade paraguaia na obra do escritor Augusto Roa Bastos. Os textos-chave analisados são *Em frente à frente argentina* e *Em frente à frente paraguaia*, os quais constituem a participação de Roa Bastos na obra coletiva *O Livro da Guerra Grande*. Neste livro, quatro escritores representantes de cada país envolvido no conflito, conhecido no Brasil como Guerra do Paraguai, recriam ficcionalmente aspectos da guerra. Nos dois textos mencionados pretende-se estudar como a escritura de Roa Bastos, ao restituir literariamente a vida a Cândido López (pintor argentino e voluntário da Guerra Grande), revisa e reelabora a história do Paraguai, tornando possível desmitificar a história oficial, reinventar novas histórias e assim (re)construir, na literatura, a identidade nacional deste país. Para sedimentar a análise, são utilizadas questões teóricas e críticas propostas por alguns autores. Em relação à questão do imaginário é utilizada a obra de Wolfgang Iser. Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Márcio Seligmann-Silva constituem o campo de pesquisa relativo à questão da memória X esquecimento e a relação destes com a história e o testemunho. A partir de Mircea Eliade é analisada a questão do mito. Para o estudo do conceito de nação e das questões relativas à identificação nacional na atualidade os autores pesquisados são Benedict Anderson, J. M. Gagnebin e Cornelius Castoriadis. Além dos autores mencionados, também são estudados pesquisadores brasileiros e/ou estrangeiros residentes no Brasil que trabalham com o tema e/ou com o escritor analisados nesta dissertação.

PALAVRAS-CHAVE: Roa Bastos; Cândido López; Guerra Grande; Literatura; Identidade Nacional; Ficção Testemunhal.

RESUMEN

Esta disertación tiene por objetivo investigar como la literatura se articula con la historia, la tradición, el mito, la memoria y el imaginario nacional para la (re)construcción de una identidad paraguaya en la obra del escritor Augusto Roa Bastos. Los textos-clave analizados son *Em frente à frente argentina* y *Em frente à frente paraguaia*, que constituyen la participación de Roa Bastos en la obra colectiva *O Livro da Guerra Grande*. En este libro, cuatro escritores representantes de cada país involucrado en el conflicto, conocido en Brasil como Guerra do Paraguai, recrean ficcionalmente aspectos de la guerra. En los dos textos mencionados se intenta estudiar como la escritura de Roa Bastos, al restituir literariamente la vida a Cándido López (pintor argentino y voluntario de la Guerra Grande), revisa y reelabora la historia del Paraguay, tornando posible desmitificar la historia oficial, reinventar nuevas historias y así (re)construir, en la literatura, la identidad nacional de este país. Para sedimentar el análisis, son utilizadas cuestiones teóricas y críticas propuestas por algunos autores. Con relación a la cuestión del imaginario es utilizada la obra de Wolfgang Iser. Walter Benjamin, Paul Ricoeur y Márcio Seligmann-Silva constituyen el campo de investigación relativo a la cuestión de la memoria X olvido y la relación de estos con la historia y el testimonio. En Mircea Eliade se analiza la cuestión del mito. Para el estudio del concepto de nación y de las cuestiones relativas a la identificación nacional en la actualidad los autores investigados son Benedict Anderson, J. M. Gagnebin y Cornelius Castoriadis. Además de los autores mencionados, también son estudiados investigadores brasileños y/o extranjeros residentes en Brasil que trabajan con el tema y/o con el escritor analizados en esta disertación.

PALABRAS-CLAVE: Roa Bastos; Cándido López; Guerra Grande; Literatura; Identidad Nacional; Ficción Testimonial.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Xilogravura do jornal <i>Cabichuí</i>	25
FIGURA 2 – Prisioneiros paraguaios (descalços) na Argentina	32
FIGURA 3 – Cándido López "El Manco de Curupaytí"	43
FIGURA 4 – Detalhe do quadro "Trinchera Paraguaya" na Batalha de Curupaytí.....	44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
À GUISA DE APRESENTAÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1	
GUERRA GRANDE: UMA TRAGÉDIA ESQUECIDA	16
CAPÍTULO 2	
DE TIRANO A MITO: A TRAJETÓRIA DE SOLANO LÓPEZ.....	26
CAPÍTULO 3	
O CAÇADOR DE IMAGENS	41
CAPÍTULO 4	
UMA INCURSÃO PELO <i>INFERNO</i> DE ROA BASTOS	52
<i>O Livro da Guerra Grande</i>	52
<i>À procura do “Quem”</i>	54
<i>Quando? Onde?</i>	58
<i>Mapeando Evidências</i>	63
<i>O Generalíssimo e o Pintor</i>	70
<i>Retornando do Inferno</i>	79
CAPÍTULO 5	
ELE, AUGUSTO ROA BASTOS, O SUPREMO ESCRITOR.....	81
<i>“Sólo escribo para aclarar mis propios enigmas, por eso no soy un escritor profesional.”</i>	81
<i>“El compilador compone una nueva realidad con los desechos de la irrealidad.”</i>	83
<i>“Escribir un relato no es describir la realidad con palabras sino hacer que la palabra misma sea real.”</i>	86
<i>“Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.”</i>	90
CAPÍTULO 6	
O PINTOR–GUERREIRO E SEU DUPLO.....	95
<i>Eu, o Outro, o Estranho</i>	95
<i>O Duplo em Roa Bastos</i>	98
<i>Richard Burton na Frente Paraguaia</i>	101
<i>Cândido López e o Duplo Paraguaio</i>	104
<i>Cândido López e Roa Bastos</i>	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
BIBLIOGRAFIA	116

INTRODUÇÃO

Escrever sobre Roa Bastos implica necessariamente evocar outros textos escritos. As análises de sua obra, sua biografia, as entrevistas concedidas constituem um vasto material disponível. Neste universo de informações torna-se praticamente impossível tratar de sua produção sem abordar temas já explorados. Assim, sem aspirar ao *status* de originalidade, pretende-se estudar nesta dissertação como a narrativa de Roa Bastos, pela articulação da literatura com a história, o mito, a tradição, a memória e o imaginário nacional consegue converter tais elementos em constituintes de outras realidades simbólicas, que não necessariamente refletem a realidade da qual foram extraídos.

A característica de escrever uma contra-história capaz de transgredir a história oficial é *marca registrada* de Roa Bastos, demonstrada pela vasta fortuna crítica de suas obras, em especial em relação aos romances *Yo, El Supremo* e *Hijo de Hombre*. Entretanto, tal característica não significa uma eterna repetição do mesmo na obra do escritor. As reinterpretações dos conflitos culturais próprios do Paraguai assumem, em cada narrativa, novas significações. Embora partindo de características peculiares de seu país, tais como a forte herança da tradição oral guarani, a diglossia entre o espanhol e a língua indígena, o histórico de isolamento desde os tempos de colônia, o extermínio de quase uma geração como resultado da Guerra Grande e a sucessão de ditaduras no poder até o século XX, a escrita de Roa Bastos não se circunscreve às questões paraguaias. A utilização destes elementos não determina que a sua seja uma narrativa histórica. Os acontecimentos e/ou personagens históricos presentes em seus textos constituem-se como referentes ficcionais através dos quais o escritor propõe questões universais, tais como a relação entre história e ficção, entre memória e esquecimento, entre mito e tradição, entre o imaginário nacional e o poder.

Concebendo o texto como algo dinâmico, suscetível de ser corrigido pelo autor sem que isso acarrete a perda de sua natureza originária, Roa Bastos elegerá a poética das variações como guia de sua produção literária. E se o texto não se cristaliza, podendo ser modificado e reinventado de diversas formas, o escritor assume a função de compilador, reunindo, selecionando e compondo outros textos a partir dos já existentes. A poética das variações dá forma aos textos que compõem os palimpsestos que subvertem a ordem estabelecida e que o compilador, através desta poética, arquiva e decifra como novas realidades.

A partir dos anos noventa, a Guerra Grande, conhecida no Brasil como Guerra do Paraguai, passa a ter maior relevância no universo narrativo de Roa Bastos. Novos personagens surgem tendo como base figuras históricas envolvidas neste conflito do século XIX. É no contexto desta guerra que se situam os textos *Em frente à frente argentina* e *Em frente à frente paraguaia*, objetos de estudo desta dissertação. Ambos os textos constituem a participação de Roa Bastos, representando o Paraguai, na obra coletiva intitulada *O Livro da Guerra Grande*. Além dele, outros três escritores, respectivamente oriundos dos demais países envolvidos na guerra (Argentina, Uruguai e Brasil), abordam ficcionalmente fatos e personagens dos campos de batalha.

Destaca-se, nestes textos-chave, o personagem de Cándido López, recriado literariamente a partir da figura histórica do pintor argentino, voluntário da guerra e cujos quadros converteram-se em registros oficiais da contenda. Procura-se demonstrar, pela análise deste personagem ficcional, como Roa Bastos revisa, reinterpreta e reelabora os fatos relacionados à Guerra Grande e como, a partir desta desestruturação da história oficial, torna possível inventar novas realidades. Este processo constitui a base de seu projeto narrativo, o qual procura denunciar a manipulação política da história pelo poder.

Antes de adentrar nos capítulos propriamente ditos, é apresentada uma pequena biografia de Roa Bastos para o leitor não familiarizado com a trajetória deste escritor.

Para situar o contexto histórico, o primeiro capítulo desta dissertação apresenta um panorama do que foi a Guerra Grande. Estendendo-se de 1864 a 1870, esta guerra opôs de um lado o Paraguai e de outro lado os países da Tríplice Aliança – Brasil, Argentina e Uruguai. Neste capítulo abordam-se, em linhas gerais, os antecedentes do conflito e as conseqüências pós-guerra para cada país. Além disso, confrontam-se as interpretações históricas surgidas, desde o fim da guerra até os dias atuais. Da primeira interpretação, na qual Solano López era apresentado como o único culpado pelo conflito, chega-se à tese revisionista, dos anos 1960–1970, na qual o Paraguai é visto como vítima da agressão imperialista britânica e Solano torna-se o estadista que tentou criar um modelo independente de desenvolvimento econômico para seu país. A tese anti-revisionista, por sua vez, critica tanto a visão mítica de Solano quanto o argumento defendido pelos revisionistas de que a Grã-Bretanha exercia um império informal sobre a América Latina. Por fim, delinea-se alguns aspectos do nacionalismo paraguaio à época da guerra, o que nos conduz a uma breve análise de Solano López.

Estuda-se no capítulo dois como a figura histórica de Solano López converteu-se em mito. Dois caminhos são possíveis: ou a conversão foi uma imposição de cima para baixo

feita pelos mecanismos de poder oficiais e hegemônicos – tanto no Paraguai quanto na crítica histórica e política internacional – ou foi de baixo para cima. No caso da primeira opção, é necessário identificar como se valida esse mito junto à sociedade paraguaia. Na hipótese do caminho inverso, o ponto é saber por que e como a elite soube encampar o mito e torná-lo nacional e fundante da nação. As principais contribuições teóricas deste capítulo são as de Ricoeur, abordando as questões da memória, da história e do esquecimento, e as de Mircea Eliade, em seus estudos sobre o mito.

Não sendo uma figura de projeção no Brasil, o terceiro capítulo trata de apresentar aspectos da vida e obra da figura histórica de Cândido López, pintor oficial argentino da Guerra Grande. Em linhas gerais, apresenta-se sua formação artística, sua participação na guerra como voluntário, a perda da mão direita e conseqüente afastamento dos campos de batalha. Após a amputação, chega-se a seus quadros pintados com a mão esquerda a partir dos esboços realizados nos campos de batalha e à pouca repercussão da exposição de sua obra junto ao público em 1885. Ao término, contrapõem-se análises contemporâneas de sua obra.

Os três primeiros capítulos sedimentam o terreno para a análise, no capítulo quatro, do primeiro texto de Roa Bastos, *Em frente à frente argentina*. Primeiro apresenta-se uma visão panorâmica da obra *O Livro da Guerra Grande*. Na seqüência, inicia-se a abordagem do texto propriamente dito. E a partir do título, propõe-se a primeira pergunta: Quem está em frente à frente argentina? Para respondê-la, inicialmente são necessários os conceitos de autor implícito, de Wayne Booth, e o da *persona*, desenvolvido por Costa Lima. Estes conceitos, utilizados para responder o *Quem* da pergunta, conduzem à questão do testemunho e à abordagem deste assunto por Márcio Selligman-Silva. Este autor aponta os termos que caracterizam o tipo de testemunho: *testis*, *superstes* ou *martyros*. Após identificar o *Quem*, surge a segunda pergunta: *Quando* o *Quem* testemunha? A análise das referências históricas mostra-se conflitante. A incerteza em definir o *Quando*, conduz à outra questão: *Onde* o *Quem* está? Traçando um paralelo entre o *Inferno* de Dante e o texto em análise, propõe-se a hipótese de leitura de *Em frente à frente argentina* considerando que seus protagonistas encontram-se no Inferno e que o diálogo entre eles constitui-se em uma forma de pena. Utilizam-se diversas passagens para fundamentar tal hipótese. Além disso, desenvolve-se ainda neste capítulo uma abordagem do tema das alegorias da guerra e da arte no texto em análise, partindo principalmente das reflexões de Walter Benjamin a respeito deste assunto e de seu papel na compreensão da história.

Consciente do funcionamento do mecanismo de mitificação de personagens ou de acontecimentos históricos pelo poder dominante, Roa Bastos denuncia tal manipulação em seus textos, principalmente pela prática da poética das variações, entendida pelo autor como sendo a possibilidade de alteração constante de um texto sem que este perca sua natureza original. O exame das características da narrativa robastiana, com destaques para a função de compilador assumida pelo escritor e para a poética das variações como forma de intervenção deste na realidade policultural do Paraguai constitui o capítulo cinco.

Procede-se à análise de *Em frente à frente paraguaia* no capítulo seis. Inicialmente faz-se um apanhado da idéia do duplo na literatura, verifica-se como esta questão é trabalhada por Roa Bastos em alguns de seus contos para em seguida abordar o texto propriamente dito. Duas figuras destacam-se aí. Ambas testemunhas da Guerra Grande. O lord inglês *Sir* Richard Burton e o pintor argentino Cándido López. Por meio da poética das variações, ambos se fazem presentes em outros textos do escritor. Entretanto, enquanto o personagem de Richard Burton praticamente permanece o mesmo, Cándido López sofre variações contínuas até desdobrar-se no mito do Cándido López paraguaio. Por isso, focaliza-se mais atentamente o personagem do pintor e as relações entre sociedade e imaginário nacional que o duplo desperta, valendo-se neste momento do pensamento de Castoriadis.

O último capítulo apresenta as conclusões desta dissertação.

À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Para situar a obra de Roa Bastos no tempo e no espaço apresento abaixo uma breve biografia deste escritor¹, ressaltando que o meu foco neste trabalho não é estabelecer paralelos entre sua vida e seu tempo.

1917 – Nasce Augusto Roa Bastos em 13 de junho, em Assunção, Paraguai. Filho de Lucio Roa e Lucía Bastos. Aos dois anos de idade, devido ao novo emprego do pai em um engenho de açúcar, a família muda-se para Iturbe, localidade situada na região do Guairá, parte oriental do Paraguai.

1925 – Inicia os estudos em Assunção, no colégio San José, através de uma bolsa obtida por seu tio, o bispo Hermenegildo Roa, o qual lhe abre as portas de sua biblioteca.

1928 – Testemunha a Revolução de 1928, na qual paraguaios tomaram o forte boliviano de Vanguardia, na região do Chaco.

1930 – A pedido de sua mãe, escreve uma peça de teatro *La Carcajada*, para ser representada no povoado visando angariar fundos para auxílio aos ex-combatentes de 1928.

1931 – Escreve seu primeiro conto *Lucha hasta el alba*.

1934 – Abandona o colégio e se alista como voluntário na Guerra do Chaco (1932 – 1935), sendo destinado aos serviços de enfermagem.

1935 – Fim da contenda. Roa Bastos trabalha como aprendiz de jornalista no jornal *El País*. Lê Freud e Marx.

1937 – Ganha o *Premio del Ateneo de Asunción* com a obra *Fulgencio Miranda*.

1940 – Realiza uma série de reportagens para *El País* sobre a vida dos agricultores nas plantações de erva-mate no norte do país, na fronteira com o Brasil.

1942 – Nomeado secretário de redação de *El País*. Publica sua primeira coleção de poemas *El ruiseñor de la aurora y otros poemas*. Suas leituras desta época: Rainer María Rilke, Paul Valéry, William Blake, Jean Cocteau, Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon, Jules Supervielle, Antonio Machado, além dos clássicos de Cervantes e Shakespeare.

¹ Na grande maioria dos livros de Roa Bastos aparecem informações complementares sobre sua biografia, porém como a aquisição de suas obras não é algo fácil de se conseguir nas livrarias do Brasil, recomendo a leitura da dissertação de mestrado de PACHECO, Glória Elizabeth Saldivar de. *Augusto Roa Bastos: O Fazer Literário como interpelação da História Paraguaiá*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp021639.pdf>>. Nesta dissertação, a autora propõe um diálogo entre as trajetórias de Roa Bastos e do Paraguai.

1944 – Como chefe de redação de *El País*, é convidado pelo British Council a visitar a Inglaterra.

1945 – A companhia do *Ateneo Paraguayo* encena sua obra *El niño del rocío*. Através de bolsa da BBC, retorna à Europa e trabalha como correspondente de *El País*, cobrindo os eventos da Segunda Guerra Mundial. Amplia seus estudos sobre o jornalismo em Londres e pela BBC fala sobre a situação e os problemas da América Latina.

1946 – Retorna da Europa. Publica o livro *La Inglaterra que yo vi*. Trabalha para emissoras francesas por gestão direta de André Malraux. É nomeado pelo governo do general Moriñigo como agregado cultural do Paraguai na embaixada de Buenos Aires, porém nunca chegou a assumir este cargo. Estréia a peças *Mientras llegue el día*, escrita em colaboração com Fernando Oca del Valle.

1947 – A guerra civil o obriga a exilar-se em Buenos Aires, já que era perseguido no Paraguai por ser o secretário de redação de *El País*. Enfrenta sérias dificuldades no exílio para se manter com dignidade, exercendo várias atividades: ensaísta, professor, escritor, jornalista, corretor de provas, tradutor, adaptador de letras para canções, roteirista de cinema/rádio/televisão, comentarista de rádio, empregado de banco.

1953 – Aparece em Buenos Aires o livro de contos *El trueno entre las hojas*. Esta obra constitui um marco na passagem da escrita de Roa Bastos da poesia para a prosa.

1956 – A convite de Rubén Bareiro Saguier, colabora na revista *Cuenco*, mais tarde denominada *Alcor*.

1959 – Seu romance *Hijo de Hombre* recebe o primeiro prêmio em um concurso internacional promovido pela Editorial Losada.

1960 – Publica *Hijo de Hombre* e sua segunda coleção de poemas *El naranjal ardiente*.

1961 – É nomeado diretor da revista *Taller Literário* pela Sociedad de Autores Argentinos.

1962 – Visita Espanha pela primeira vez, para assistir ao Festival de Cine de San Sebastián, no qual foi apresentado um filme em que Roa Bastos foi roteirista. Baseado em *Hijo de Hombre*, o filme recebeu o título *La Sed* e ganhou o prêmio de melhor filme de língua espanhola.

1966 – Publica seu segundo livro de contos, *El Baldío*.

1967 – Em Buenos Aires publica *Los pies sobre el agua* e no Chile publica *Madera Quemada*, ambos livros de contos.

1969 – Publica *Moriencia*, outro livro de contos, em Caracas.

1970 – Ditadura de Stroessner permite sua volta ao Paraguai. Fica por pouco tempo, sendo expulso e exilado novamente sob a acusação de revolucionário marxista.

1971 – Publicam-se em Buenos Aires seus dois novos livros: *Cuerpo presente y otros cuentos* e *El gênesis de los Apapokura-Guaraní*.

1974 – Publica *Yo, El Supremo* e *El pollito de fuego*, este último direcionado ao público infantil.

1976 – Fugindo da ditadura instaurada na Argentina, fixa residência em Toulouse, na França. Nesta cidade exerce o trabalho de professor de literatura latino-americana e de língua guarani.

1979 – Publica *Lucha hasta el alba*, além de outro livro de contos infantis *Los juego 1: Carolina y Gaspar*.

1981 – Publica *Los juegos 2: la casa de invierno-verano*, também contos infantis.

1982 – Após breve visita ao Paraguai, o governo de Stroessner cassa o passaporte de Roa Bastos e lhe retira a nacionalidade paraguaia, expulsando-o do país.

1983 – A Espanha lhe concede cidadania.

1984 – Adquire a cidadania francesa.

1986 – Recebe o prêmio da Fundação Pablo Iglesias. Queima a obra *El Fiscal*, cuja publicação era aguardada.

1989 – Recupera a nacionalidade paraguaia. Recebe o prêmio Memorial Latino-americano de São Paulo e obtém o Prêmio Miguel de Cervantes.

1990 – Recebe o Prêmio Miguel de Cervantes.

1992 – Publica o romance *Vigilia del Almirante*.

1993 – Publica o romance *El Fiscal*.

1994 – Publica o romance *Contravida*.

1995 – Publica o romance *Madame Sui*.

1996 – De volta ao Paraguai, publica uma coleção de pensamentos breve denominada *Metaforismos*.

1998 – Escreve a peça *La tierra sin mal*.

2001 – Escreve os textos *Frente al frente argentino* e *Frente al frente paraguayo* integrando a obra coletiva *Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco*.

2005 – Morre em Assunção, em 26 de abril.

CAPÍTULO 1

GUERRA GRANDE: UMA TRAGÉDIA ESQUECIDA

A guerra. Apresentada desta forma, esta expressão provavelmente suscitará a seguinte pergunta: qual guerra? E aí nos deparamos com um problema que não está restrito apenas ao aspecto lingüístico.

No Brasil, a conhecemos como *Guerra do Paraguai*. Para a maioria dos brasileiros, esta foi uma guerra causada pelo Paraguai e seu líder, Francisco Solano López (1827 – 1870). Já para os argentinos e uruguaios, o conflito é denominado *Guerra da Tríplice Aliança*, o que destaca a união dos países atacados. E os paraguaios a designam por *Guerra Grande* ou *Guerra do Paraguai contra a Tríplice Aliança*, denominação esta que traz à tona a desproporção do conflito (DINIZ, 1997, p. 6).

Por entender que a “Guerra” não foi a “do Paraguai”, adotarei a denominação *Guerra Grande*, porque grandes foram suas conseqüências para todos os envolvidos. Em termos de perdas de vidas humanas, segundo dados apresentados no sítio *Wikipedia*, em cinco anos de lutas:

[...] o Brasil enviou mais de 160 mil homens à guerra. Algo em torno de 50 mil não voltaram — alguns autores asseveram que as mortes no caso do Brasil podem ter alcançado 60 mil se forem incluídos civis, principalmente nas então províncias do Rio Grande do Sul e de Mato Grosso. Argentina e Uruguai sofreram perdas proporcionalmente pesadas — mais de 50% de suas tropas faleceram durante a guerra — apesar de, em números absolutos, serem menos significativas. Já as perdas humanas sofridas pelo Paraguai, são calculadas em 300 mil pessoas, entre civis e militares, mortos em decorrência dos combates, das epidemias que se alastraram durante a guerra e da fome.²

Em relação ao Brasil, Doratioto (2002, p. 458) apresenta o número de 139 mil homens enviados à guerra, a partir de dados de origem efetivamente conhecida e conclui pelo provável número de 50 mil os mortos brasileiros. A imprecisão em relação aos números finais da guerra, tanto do lado dos aliados quanto do lado do Paraguai, ocorre devido a diferenças entre os números oficiais de perdas informados, à comparação com resultados de censos realizados e a certo exagero em números apresentados por algumas versões. No caso paraguaio, por exemplo, por ocasião do centenário da morte de Solano López, o jornal *Notícias* afirmava que o Paraguai teve um milhão de mortos na guerra, embora estudos

² http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Paraguai

apresentados por Doratioto (2002, p. 456 – 458) cheguem à cifra máxima de 450 mil habitantes em 1864.

Após o fim do conflito, as repercussões no Brasil abrangeram vários campos: políticos, sócio-econômicos, culturais. O processo desencadeado conduziu à abolição da escravidão (1888) e posteriormente à instalação da República (1889), pondo fim à única monarquia americana. Para a Argentina, resultou na unificação da mesma sob o comando do general Bartolomé Mitre. O Uruguai passou a ser governado por um militar profissional (Lorenzo Latorre), passando o Exército a contar com o apoio da elite local contra a resistência da população camponesa.

Enquanto no Brasil a memória coletiva não registra o impacto das conseqüências da Guerra Grande, salvo nas zonas propriamente envolvidas na guerra (Estados do Sul do Brasil e Mato Grosso do Sul), no Paraguai esta guerra tornou-se um marco histórico de referência. Conforme aponta Brezzo (2004, p. 3), a magnitude das forças liberadas no conflito foi tamanha que todo o tecido econômico, social, político e cultural deste país foi desfeito. As perdas humanas mencionadas acima geraram um desequilíbrio entre os sexos e as gerações. Ao final de 1870, a população reduzida quase à metade era constituída em sua maioria por mulheres, anciãos e crianças.

Otras consecuencias menos perceptibles, pero igualmente considerables, fueron las relacionadas con aquellos elementos constitutivos de su memoria como las pérdidas de gran parte de su patrimonio cultural -archivos del Estado y bibliotecas-, la destrucción de lugares de memoria colectiva -monumentos y símbolos nacionales- y las evicciones -como la prohibición del uso del idioma guaraní- que tuvieron su raíz en la reacción contra el sistema político de la preguerra, contenida en el programa de reconstrucción nacional.³ (BREZZO, 2004, p. 3)

Numa retrospectiva histórica, várias foram as explicações para a eclosão da Guerra Grande. Desde a questão da navegação nos rios Paraná e Paraguai – cruciais para o Império do Brasil ter acesso ao Mato Grosso –, passando pelas disputas territoriais envolvendo Argentina, Brasil e Paraguai, além da busca pela consolidação política da Argentina e a política expansionista do Paraguai, conduzida por Francisco Solano López.

³ Outras conseqüências menos perceptíveis, mas igualmente consideráveis, foram as relacionadas com aqueles elementos constitutivos de sua memória como as perdas de grande parte de seu patrimônio cultural – arquivos de Estado e bibliotecas –, a destruição de lugares de memória coletiva – monumentos e símbolos nacionais – e as evicções* – como a proibição do uso do idioma guarani – que tiveram sua raiz na reação contra o sistema político da pré-guerra, contida no programa de reconstrução nacional. (Esta e as posteriores traduções, salvo observação, foram feitas por mim).

*Evicção: Perda, parcial ou total, que o adquirente de uma coisa sofre em virtude de reivindicação judicial promovida por seu verdadeiro dono ou possuidor. (*Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Editorial, 1973, p. 705).

Tendo em vista o excelente estudo sobre esta guerra levado a efeito por Flávio Pereira (2006, p. 10-90)⁴ em sua dissertação de mestrado e não sendo minha intenção fixar-me nas questões do conflito tendo como perspectiva apenas a história tradicional, apresentarei um pequeno panorama deste evento partindo também de outras visões alternativas, buscando material que possa conduzir a uma reflexão sobre o que foi essa grande guerra sul-americana do século XIX.

A partir do trabalho do historiador Francisco Doratioto (2002), Pereira (2006, p. 49) sintetiza as origens para o conflito em análise no processo histórico de consolidação dos Estados nacionais dos quatro países envolvidos. O Paraguai, da forma como o conduzia Solano López, caminhava para se tornar um novo pólo de poder no cone sul, pondo em risco a consolidação do Estado nacional argentino e abalando a hegemonia do Império Brasileiro.

Em relação às lutas que Argentina e Uruguai travavam interiormente no período anterior à guerra, o Império do Brasil apoiava os liberais de ambos os países, por serem favoráveis ao comércio exterior e à livre-navegação dos rios, fator este primordial para a comunicação da metrópole com suas províncias.

No Uruguai, desde a independência em 1828, as disputas pelo poder ocorriam entre os *blancos* e os *colorados*. O primeiro era o partido conservador, representado pelos proprietários rurais e o último era o partido liberal, formado pelos comerciantes.

Em 1850, Carlos Antonio López⁵ assinou um tratado de defesa mútua com o Uruguai, comprometendo-se a defender este país caso sua soberania fosse ameaçada. Vale

⁴ Pereira realiza um estudo dos discursos historiográficos e memorialísticos relacionados à guerra. Em relação aos discursos historiográficos, analisa três modelos de documentação: o modelo tradicional – no qual a guerra tem suas explicações dadas pelos militares brasileiros –; o modelo revisionista – de inspiração marxista, surgido no final da década de 50 –; e o modelo crítico do revisionismo, por ele assim denominado, que, como o próprio nome indica, faz uma crítica ao modelo revisionista, propondo uma releitura do conflito.

Vale a pena ressaltar que as referências aos números de páginas da dissertação de Pereira dizem respeito ao arquivo eletrônico gentilmente cedido pelo autor, não estando ainda disponível para domínio público. Sendo assim, no futuro poderão ocorrer divergências entre a numeração indicada nesta dissertação e a disponibilizada para consulta na internet.

⁵ Carlos Antonio López (1792–1862). Político paraguaio. Por influência dos pais, iniciou a carreira eclesiástica, abandonando-a para estudar direito. Devido às relações hostis com seu tio, o ditador José Gaspar Rodríguez de Francia, manteve-se afastado de Assunção. Com a morte de Francia, foi eleito cônsul junto com o tenente Mariano Roque Alonso no período de 1841 a 1844. Promulgada a Constituição de 1844, foi nomeado Presidente da República pelo Congresso no período de 1844–1854. Foi reeleito para este cargo mais duas vezes, uma por três anos (1854–1867) e outra por dez anos (1857–1867), vindo a falecer em 1862, antes do término desta última etapa. Embora nominalmente fosse um presidente exercendo o mandato sob uma constituição republicana, governou despoticamente. Dotou o país de uma nova constituição e de um exército moderno. Na política econômica, reformou a agricultura e firmou tratados comerciais com França, Estados Unidos e Reino Unido. Na política interior, concedeu cidadania aos índios. Com o fim de diminuir o desemprego, deu novo impulso às obras públicas e reorganizou por completo a Administração. Na política exterior conseguiu que vários países reconhecessem a independência do Paraguai, ao mesmo tempo em que reatou relações diplomáticas com vários países, que haviam sido cortadas durante os anos da ditadura de Francia. Após sua morte, Francisco Solano López, seu filho, o sucede na presidência. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_antonio.htm

lembrar que a soberania uruguaia era essencial para a manutenção do equilíbrio na bacia do Prata. Por força desse tratado, o Paraguai apoiava os *blancos* no Uruguai e entrava em choque com o Império Brasileiro e a Argentina, os quais apoiavam os *colorados*.

A intervenção brasileira no Uruguai em 1864, no episódio conhecido como *Guerra contra Aguirre*⁶ – do qual resultou a tomada do poder por Venâncio Flores, do partido colorado – foi o ponto de partida para a eclosão da Guerra Grande.

Em represália à intervenção brasileira no Uruguai, Solano López ordenou a apreensão do navio brasileiro Marquês de Olinda, em novembro de 1864. Em dezembro desse ano, o Paraguai invadiu o sul de Mato Grosso⁷ para só depois realizar o anúncio formal da guerra ao Império.

Para combater no Uruguai, López necessitava cruzar o território fronteiriço com a Argentina, a província de Misiones. Não tendo obtido a permissão solicitada, em março de 1865 o Paraguai declarou guerra à Argentina, invadindo a cidade de Corrientes com cinco vapores de guerra paraguaios. Esta invasão levou à assinatura, em 1º de maio de 1865, do Tratado da Tríplice Aliança, entre a Argentina, o Brasil e o Uruguai.

No transcorrer do conflito, diversos nomes evocam os combates que a história registrou. Riachuelo, Tuiuti, Curupaytí, Humaitá, Cerro Corá relembram batalhas e palcos de mortes. Como a abordagem da Guerra Grande já se encontra bem trabalhada, não só na dissertação de mestrado citada anteriormente bem como em bibliografia específica,⁸ não me deterei na apresentação dos diversos combates. Passados mais de 140 anos da deflagração da Guerra Grande, interessa-me chamar a atenção para as interpretações históricas da participação do Império Britânico nesta guerra.

Partindo de textos apresentados no *Colóquio Guerra do Paraguai: 130 anos*⁹ é possível distinguir duas teses que apresentam visões opostas. A tese revisionista, surgida no final da década de 1960 e 1970, apresenta o Paraguai como vítima da agressão imperialista britânica. Segundo Bethell (1995, p. 2), esta não era apenas uma visão dos historiadores marxistas, mas era adotada também por historiadores da direita nacionalista, não apenas em Londres e Nova Iorque, como também nos quatro países envolvidos diretamente na Guerra Grande. Um grande defensor dessa tese foi o historiador nicaraguense Fornos Peñalba. Em

⁶ http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_contra_Aguirre

⁷ Atual Estado de Mato Grosso do Sul.

⁸ Qualquer pesquisa sobre o tema *Guerra do Paraguai*, seja na internet ou nos bancos de dados das bibliotecas, indubitavelmente trará uma gama enorme de ensaios, monografias, artigos, livros, etc. Encontram-se nas referências bibliográficas algumas dessas obras, sendo praticamente impossível listar todo o material referente à guerra.

⁹ *Colóquio Guerra do Paraguai – 130 anos*, realizado em 25 de novembro de 1994, no Rio de Janeiro. O evento foi promovido pela Biblioteca Nacional, com o apoio da Fundação Roberto Marinho e do Banco Real.

sua tese de doutorado, Peñalba¹⁰ (citado por BETHELL, 1995, p. 2) defende que a Grã-Bretanha apoiou e financiou a Tríplice Aliança para forçar a abertura de mercado do Paraguai para os produtos manufaturados ingleses, assegurar novas fontes de matérias-primas (algodão), além de bloquear o modelo alternativo político, econômico e ideológico nacionalista paraguaio representado pelos governos sucessivos do Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1811 – 1840) e seu sucessor, Carlos Antônio López (1840 – 1862) em oposição ao modelo capitalista liberal imposto pelo império inglês ao mundo.

Para Bethell (1995, p. 2), essa era “uma argumentação interessante e intelectualmente estimulante”, porém com “pouca, senão nenhuma evidência empírica capaz de sustentá-la”. Partindo de análises mais recentes, este historiador apresenta vários argumentos com o objetivo de neutralizar a tese revisionista. Ao longo do século XIX, a Inglaterra foi o principal parceiro da América Latina no comércio, nos investimentos, além de grande detentor do débito público latino-americano. Embora a supremacia inglesa tenha sido desafiada pelos Estados Unidos, não chegou a ser ameaçada antes da Primeira Guerra Mundial. Não era interesse inglês assumir as obrigações políticas e militares de um império na América Latina. Como consequência, esta área permaneceu como a única livre do império britânico no final do século XIX.

Em relação ao imperialismo, apresentam-se duas formas de dominação: a formal e a informal. A primeira caracteriza-se pelas intervenções armadas, a partir das quais determinado território passa a ser dominado pela potência invasora. Pela segunda forma, a subordinação e controle político ocorrem de forma indireta. Os que defendem a tese da participação da Grã-Bretanha na Guerra Grande sustentam que a dominação deste império sobre a América Latina era a do tipo informal. Este é o argumento apresentado por Enrique Amayo (1995, p. 7) no colóquio mencionado. Apoiando-se, entre outros, nos trabalhos de Fornos Peñalba e León Pomer¹¹, Amayo sustenta que a Guerra Grande e a Guerra do Pacífico¹² são os exemplos mais representativos das agressões informais realizadas pelo Império Britânico na América Latina.

¹⁰ PEÑALBA, José Alfredo Fornos. *The fourth ally: Great Britain and the War of the Triple Alliance*. Tese de doutorado não publicada. Los Angeles, Universidade da Califórnia, 1979, p. ix-x.

¹¹ Historiador argentino, autor do livro *Guerra del Paraguay: ¡Gran Negocio!* (1968)

¹² A Guerra do Pacífico foi um conflito ocorrido entre 1879 e 1881, confrontando o Chile às forças conjuntas da Bolívia e do Peru, pelo controle de uma parte do deserto de Atacama rica em recursos minerais. Ao final da guerra o Chile anexou ricas áreas em recursos naturais de ambos os países derrotados. O Peru perdeu a província de Tarapacá e a Bolívia teve de ceder a província de Antofagasta, ficando sem saída soberana para o mar, o que se tornou uma área de fricção na América do Sul, chegando até os dias atuais, e que é para a Bolívia uma questão nacional (a recuperação do acesso ao oceano Pacífico consta como um objetivo nacional boliviano em sua atual constituição). [http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Pac%C3%ADfico_\(S%C3%A9culo_XIX\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Pac%C3%ADfico_(S%C3%A9culo_XIX))

Buscando comprovar os benefícios auferidos pela Inglaterra em decorrência da Guerra Grande, Amayo parte para a comparação dos empréstimos antes e depois da guerra entre os países envolvidos no acontecimento bélico. Antes da guerra, por ter mantido seu mercado fechado ao exterior, o Paraguai não teria solicitado empréstimos ao exterior. Não era o caso dos países da Tríplice Aliança, todos com empréstimos externos. E após a guerra, os valores negociados foram muito maiores. Entre outros, cita o caso do Brasil que conseguiu, de 1871 a 1889, empréstimos no valor de 45.500.000 libras esterlinas, quase duas vezes e meia o valor obtido nos quarenta e sete anos precedentes (AMAYO, 1995, p. 8). Através do império informal, o capital britânico teria mantido os exércitos aliados, além de ter conseguido a abertura do mercado paraguaio para os produtos ingleses.

Para Bethell (1995, p. 4), o conceito de império informal “tem tido vida longa e interessante”, mas há críticas no sentido de ele ser analiticamente impreciso e “vulnerável a uma pesquisa empírica especializada”. Com a introdução da teoria da dependência, na década de 1970, as discussões sobre o conceito tornaram-se mais confusas. Fato concreto era a existência de desequilíbrio de poderes (econômicos e políticos) entre a América Latina e a Inglaterra, o que gerava desequilíbrio das vantagens auferidas pelas partes em seus relacionamentos comerciais e financeiros. O que se questiona é se o fato dessas desigualdades existirem por si só justifica o conceito de império informal.

E será que a Grã-Bretanha praticava uma política de imperialismo informal, ou seja, que procurava ativamente incorporar os Estados formalmente independentes da América Latina ao seu império informal? Certamente tem de haver algum exercício de poder consistente, mesmo que indiretamente, de um Estado sobre a política externa, a política interna, a economia interna, etc., de um outro Estado independente tão forte que seja capaz de coagir este último a fazer que, sem essa pressão, ele absolutamente não faria, para que possamos falar realmente de império informal. (BETHELL, 1995, p. 4).

Após uma retrospectiva focando as relações político-econômicas existentes entre Grã-Bretanha, Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai no período anterior à Guerra Grande, Bethell mostra que até 1850 o Paraguai era visto pelo império britânico como um país retrógrado e longínquo, com interesse secundário para os ingleses. Em 1850, Carlos Antonio López, tendo em vista seu programa de modernização interna do Paraguai, recorreu a Londres em busca do fornecimento de equipamentos industriais e militares, além do projeto de contratar técnicos estrangeiros. Em relação à teoria da crise do algodão, matéria-prima para as indústrias têxteis britânicas, antes mesmo do início da Guerra Grande, a Grã-Bretanha já havia obtido fontes alternativas de fornecimento deste material nos Estados Unidos, Índias Orientais, Egito e Brasil, não dependendo do mercado paraguaio. Dessa forma, o historiador

chega à conclusão de que não há evidências que comprovem a incompatibilidade do modelo econômico paraguaio frente aos interesses britânicos.

Oficialmente neutra na guerra, a Inglaterra divulgou o texto do tratado secreto da Tríplice Aliança, o que pode ser considerado hostil aos aliados, já que colocou a opinião pública internacional a favor do Paraguai. Conforme aponta Garcia (2005, p. 12), muitos países manifestaram-se contra o pacto, entre eles a Bolívia, Equador, Colômbia, Peru, Chile e Estados Unidos, com árdios protestos contra a aliança. Obviamente que a Grã-Bretanha obteve lucros com a guerra. Não só os empréstimos, principalmente para Brasil e Argentina, mas também a venda de navios, armas e munições, representaram um incremento nos negócios ingleses, que tiravam da guerra o melhor partido. Isso, porém, não pode ser considerada uma prova irrefutável de que a Inglaterra exercia um imperialismo informal sobre três países.

O êxito da tese revisionista pode ser analisado no contexto das décadas de 1960 – 1980, já que ela atendia a diversos interesses. Por um lado, mostrar que a América Latina era capaz de criar um modelo independente de desenvolvimento econômico, partindo do exemplo do Paraguai de Solano López. Por outro lado, a visão mítica de Solano López interessava às diversas ditaduras que se sucederam no Paraguai, especialmente a de Alfredo Stroessner. Além disso, os países latino-americanos foram governados por militares nas décadas de 1960–1970. Para Brezzo (2004, p. 8), como forma de lutar contra as bases ideológicas, os intelectuais acolheram de maneira acrítica o revisionismo, já que ele permitia atacar o pensamento liberal, denunciava a ação do imperialismo ou criticava o desempenho dos chefes militares. Por analogia, estabelecia-se um paralelismo entre o Paraguai – vítima da grande potência, a Grã-Bretanha – e a Cuba socialista, isolada no continente americano e sendo hostilizada pelos Estados Unidos.

Entretanto, os argumentos expostos pelos que criticam a tese revisionista não estão isentos de falhas lógicas, segundo outros estudiosos. Para Maestri (2003, p. 3), Doratioto “empreende minuciosa e elucidativa análise política, diplomática e militar dos sucessos. Porém, não contextualiza as sociedades em questão, procedendo à verdadeira *homogeneização* das formações sociais envolvidas no confronto.” Assim, a abordagem essencialmente política dos acontecimentos não explica “o sentido e as razões profundas da indiscutível adesão da população paraguaia a Solano López” durante a guerra, “o que leva o autor a propor a tenacidade guarani como produto da fanatização e controle policial.” (MAESTRI, 2003, p. 3). Para este autor, esta tese não dá conta de explicar porque as deserções ocorreram de maneira relevante nas tropas da Tríplice Aliança enquanto no

Paraguai a população se rearticulava para a defesa do país, mesmo após as tropas aliadas terem invadido Assunção.

Whigham (2006, p. 3) propõe uma visão do nacionalismo paraguaio em fins do século XIX que lança luz sobre várias questões, entre elas, a da mobilização da população na guerra. Em fins do século XIX, pode-se considerar o Paraguai como sendo a única nação propriamente dita do cone sul. Isso porque os nacionalismos do Brasil e Argentina eram artificiais, refletindo ideologias européias, sem a real participação do habitante comum, mais preocupado com seus interesses do que com o conceito abstrato de nação. Isso não ocorria no Paraguai. Este país era constituído de uma população quase homogênea com tradições comuns, forte solidariedade comunitária e um idioma comum de origem indígena – o guarani –, o que gerava uma identidade mais nacional que a dos outros países sul-americanos.

Esta coerência social tinha suas causas, entre outras, na política de isolamento praticada pelo Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia.¹³ Quando Carlos Antonio López assumiu o governo, após a morte do Dr. Francia, empreendeu uma reorganização detalhada da administração paraguaia e ditou uma nova constituição, de tons liberais. O novo sistema implantado não reconhecia e nem fazia referência ao caráter hispânico-guarani da sociedade paraguaia. Desde os tempos de colônia, o guarani, língua indígena, coexiste com o castelhano, a língua do colonizador. Porém, com status diferentes. Em guarani, o castelhano, também chamado *karai ñe'ê o*, significa “a língua do senhor” (LUSTIG, 2000, p. 4). Enquanto uma é a língua escrita, utilizada pelo Estado, a outra é a língua da comunidade. Devido ao bilingüismo ser visto como causa do atraso econômico, social e cultural do país, Estado e comunidade tornam-se entidades paralelas que quase nunca se encontram.

Se a modernização promovida por Carlos López não levou em conta a força do nacionalismo local, o mesmo não sucedeu com Francisco Solano López. Com a Guerra Grande, a língua indígena adquiriu um protagonismo histórico. O discurso da raça guarani passou a ser utilizado como elemento de identidade nacional, adquirindo um caráter político-ideológico. Aproveitando com inteligência a alta taxa de alfabetização da população e, por

¹³ José Gaspar Rodríguez de Francia (1766-1840), Supremo Ditador do Paraguai, foi a principal figura do processo histórico da Independência deste país em princípios do século XIX. Em 1813 proclamou oficialmente a independência da República do Paraguai e se fez nomear primeiro-cônsul e general de brigada do exército. Em 1814 agregou o título de Ditador Supremo, com caráter perpétuo a partir de 1816. Implantou um regime de terror e repressão massiva, sobretudo após abortar uma conspiração para derrubá-lo em 1821. Durante sua administração, que suscitou polêmica, proibiu o funcionamento dos conventos, fomentou a economia agrícola do país, fundou escolas e organizou o exército. Possuía a única biblioteca do país e proibia o uso da imprensa ou a importação de livros. Durante seu governo, o Paraguai se manteve completamente isolado do mundo, porém à margem das lutas civis que assolavam o resto da América Latina. <http://www.edukativos.com/biografias/biografia3989.html> e http://www.todo-argentina.net/biografias/Personajes/jose_gaspar_rodriguez_francia.htm

extensão, do exército paraguaio, o Marechal Solano López utilizou a imprensa combativa como instrumento de moralização, propaganda e doutrinação, além de um eficaz meio de informação que chegou a constituir uma arma a mais de luta. Neste contexto, surgem os jornais *El Centinela*, *Cabichuí* (que significa “vespa”, alusão a sua agressiva mordacidade), *Cacique Lambaré*, escrito totalmente em guarani e *La Estrella*.¹⁴ *Cabichuí* foi o mais notório representante da imprensa ilustrada paraguaia. A imagem deste jornal está essencialmente concebida como ilustração dos artigos e comentários escritos. As xilogravuras eram produzidas por artistas sem nenhum preparo acadêmico. Muitos eram soldados que desempenhavam suas atividades no jornal e exerciam funções de combate no front.¹⁵ Importante considerar essa relação imagem-texto. Ao lado de um discurso escrito muito formal e com pretensões cultas opõe-se a linguagem solta e expressiva das ilustrações. A ausência de artistas cultos abriu a possibilidade de uma representação embasada na cultura popular e alimentada de seus símbolos e formas. Com a utilização em maior ou menor escala nos jornais do guarani, língua predominantemente oral,¹⁶ o governo de López quis, talvez, mostrar que o verdadeiro paraguaio patriota era o falante guarani.

¹⁴ http://www.cabichui.org/grupo/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=41

¹⁵ <http://www.guerragrande.com/cabichui.htm>

¹⁶ A língua guarani pertence à família lingüística tupi-guarani, que compreende línguas que se falavam na América pré-colonial por povos que viviam a leste da Cordilheira dos Andes desde o mar Caribe até o rio da Prata, e são faladas hoje em dia tanto por populações integradas à sociedade de seus respectivos países como por etnias que preservam ainda suas culturas autóctones no Paraguai, norte da Argentina, Bolívia e no Brasil. No Paraguai podem-se diferenciar três variedades de guarani quase incompreensíveis entre si: o *missionário* ou *jesuítico*, o *tribal* e o *guarani paraguaio*. O guarani missionário falou-se na área e no tempo de influência das missões jesuíticas, entre 1632 e 1767 e depois foi desaparecendo paulatinamente até que se extinguiu definitivamente em torno de 1870, mas tendo deixado importantes documentos escritos. O guarani tribal é falado por cinco ou seis etnias assentadas dentro do território paraguaio e limitadas geograficamente. O guarani paraguaio é falado por quase a totalidade da população do país (94%), que é de cerca de quatro milhões de habitantes, pelo que é a variedade de guarani que conta o maior número de falantes. No guarani que denominamos “paraguaio” parece não existir diferenças dialetais por localização geográfica. Existem, todavia, diferentes proporções de interferências do castelhano, principalmente no léxico e também algumas na fonética e na morfossintaxe. Nos centros urbanos e principalmente na capital fala-se o “Jopará”, mescla de guarani e de castelhano, mas com estrutura do guarani, que Meliá já considerou como uma tendência para uma terceira língua. O Jopará seria o guarani paraguaio com grau máximo de interferência do castelhano. (NAVARRO, p.2) [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10\(29\)09.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10(29)09.htm)

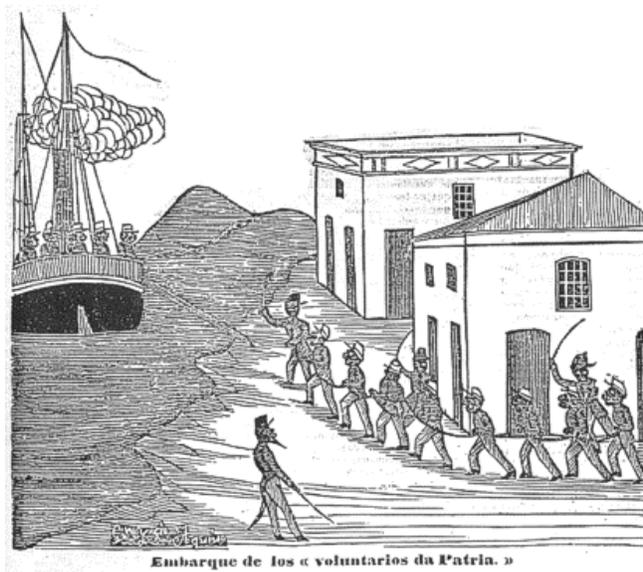


FIGURA 1 – Xilogravura do jornal *Cabichui*

Fonte: <http://www.guerragrande.com/cabichui.htm#>

As perdas humanas no Paraguai, como já mencionado, foram enormes. Mais de cinquenta por cento da população foi dizimada no período da guerra. Para Whigham, não há argumentos decisivos que ponham a responsabilidade total desta cifra unicamente nas mãos do déspota López:

La explicación debe encontrarse, en cambio, en la creencia popular de los paraguayos en cuanto a que enfrentaban el exterminio de todo lo esencial – su comunidad, sus esposas, sus hijos—todo amenazado por los soldados aliados, que eran los nuevos guaicurúes, los nuevos bárbaros. Entonces, el nacionalismo que creció en Paraguay durante la guerra, permitió una larga resistencia, hasta un fin tan profundo como amargo.¹⁷ (WHIGHAM, 2006, p. 6)

A questão da resistência paraguaia, um dos motivos pelo qual a guerra durou tanto tempo, nos conduz a seguir à análise do mito de Solano López.

¹⁷ A explicação deve encontrar-se, em compensação, na crença popular dos paraguaios de que enfrentavam o extermínio de todo o essencial – sua comunidade, suas esposas, seus filhos – tudo ameaçado pelos soldados aliados, que eram os novos guaicurus*, os novos bárbaros. Então, o nacionalismo que cresceu no Paraguai durante a guerra, permitiu uma longa resistência, até um fim tão profundo como amargo.

*Guaicurus: Tribo indígena que habitou a região sul do atual Mato Grosso do Sul e que era hostil aos paraguaios desde o governo do Dr. Francia. <http://www.rosanevolpatto.trd.br/indiosguaicurus.htm>

CAPÍTULO 2

DE TIRANO A MITO: A TRAJETÓRIA DE SOLANO LÓPEZ

Caray Guazú – o grande pai (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 55). Assim era tratado o Marechal Solano López por seus soldados e oficiais durante a Guerra Grande. Tirano. Era o mínimo pelo qual era referenciado pelos líderes da Tríplice Aliança. Defensor da pátria guarani (PEREIRA, 2006, p. 37). Foi como passou a ser visto pelos revisionistas das décadas de 50 e 60. “Ditador quase caricato de um país agrícola atrasado” (DORATIOTO, 2002, p. 18). É a conclusão a que chega o crítico do movimento revisionista. Tantos adjetivos, e tão díspares entre si. Por aí se tem uma idéia de que não é tarefa fácil tratar essa figura histórica. A cada novo estudo que surge, especialistas opõem prós e contras às argumentações apresentadas. Sendo assim, não é meu objetivo oferecer novas interpretações. O que me proponho é verificar como a figura histórica de Solano López converte-se em mito. Para isso, é necessário analisar se essa conversão foi uma imposição de cima para baixo feita pelos mecanismos de poder oficiais e hegemônicos – tanto no Paraguai quanto na crítica histórica e política internacional – além de identificar como se valida esse mito junto à sociedade paraguaia. Na hipótese de o caminho ter sido inverso, de baixo para cima, o ponto é saber por que e como a elite soube encampar o mito e torná-lo nacional e fundante de uma nação moderna ou em vias de modernização. Nesta retrospectiva talvez seja possível identificar as razões que levaram até o limite a resistência paraguaia na Guerra Grande e sua funcionalidade como alimento temático e formal da arte em geral e a literatura em particular.

A Guerra Grande é um tema vivo para os paraguaios, motivo de discussão nos mais diversos campos. Por isso, não é estranho que neste país um autor escreva uma obra com o objetivo de defender os participantes da contenda, que foram desacreditados por outra publicação. Esta é a situação descrita por Pizarro (2006, p. 1) a respeito de *Alianza para la muerte*, de Mario Vidal, anunciada em julho de 2005 para rebater as teses expostas por Francisco Doratioto em *Maldita Guerra*, de 2002. Além deste exemplo, há também o caso de Lily Tuck, francesa residente nos Estados Unidos, que em 2004 recebeu o prêmio nacional de literatura em Nova Iorque por seu romance *The News from Paraguay* (Notícias do Paraguai), no qual narra-se a relação da irlandesa Elisa Lynch com o Marechal Solano López, tendo como pano de fundo a guerra. Em Assunção, a obra foi considerada pornográfica e jogos de palavras obscenos foram feitos baseados em seu sobrenome, sendo sugerido pela versão

digital de um jornal paraguaio trocar a consoante T de seu sobrenome pelo F (PIZARRO, 2006, p. 1).

Logo após o término da guerra surgiu no Paraguai a chamada literatura *de consolação*, cujo objetivo era acertar contas com o passado, reconstruir o país e devolver a confiança e orgulhos perdidos. Nesta época, o Marechal López era visivelmente o único culpado. Por volta de 1900, uma geração de intelectuais preocupados em refletir sobre a história posicionou-se em dois lados: uns contra o Marechal e outros que o enxergavam como herói. Representando o primeiro, encontrava-se Cecilio Báez (1862–1941) e no segundo o destaque foi Juan O’Leary (1879–1969), que reivindicou os heróis pátrios em obras como *Historia de la Guerra de la Triple Alianza* (1912), *Nuestra epopeya* (1919), *El mariscal Solano López* (1925) e *Apostolado patriótico* (1930), no qual realçava a figura de López e o valor mostrado pelo povo durante o conflito.

Ao longo do tempo, a produção literária a favor e contra o Marechal prosseguiu. Manuel Domínguez (1868–1935) e Anselmo Jover Peralta (1895–1970) escreveram sobre o valor de López e a prosperidade pré-guerra do Paraguai. Teresa Lamas (1887 – 1975) ganhou o concurso *El Diálogo* com o conto *La Vengadora*, um relato ambientado nas trincheiras de Curupaytí. Pizarro (2006, p. 7) destaca também Ercilia López de Blomberg (1865–1963), cujo romance é o primeiro conhecido escrito por uma mulher paraguaia, *Don Inca* (1920, editado em 1965), reflete a vida do Paraguai pós-guerra. A lembrança da Guerra Grande está presente na obra *Crónica de una familia* (1966) de Ana Iris Chaves (1922–1993), que mostra a evolução do pensamento dos paraguaios de 1870 até 1950.

Juan Bautista Rivarola Matto (1933–1991) inicia o processo de busca de objetividade na análise da guerra. Sua obra *Diagonal de sangre* (1986) situa-se no meio do caminho entre os enaltecedores e os detratores de López, graças ao uso de múltiplas fontes documentais (PIZARRO, 2006, p. 8). Já Guido Rodríguez Alcalá (1946) em *Caballero* (1986) retrata a López na guerra como um paranóico covarde mergulhado em conspirações hipotéticas, promovendo dessa forma uma desmitificação da figura do Marechal.

Destaque especial na literatura paraguaia é o escritor Augusto Roa Bastos (1917–2005) e suas obras que resgatam temas da história paraguaia. Em relação à Guerra Grande, há o conto *El sonámbulo* (publicado na revista *Crisis*, 1975) cuja narração é centrada na figura do coronel Silvestre Carmona, militar acusado de traição a López, pouco antes do fim da guerra. Além deste conto, também vale destacar os textos *Em frente à frente argentina* e *Em frente à frente paraguaia*, que integram a obra publicada em português com o título *O Livro da Guerra Grande* (2002), objetos de estudo desta dissertação.

Historicamente, Solano López governou o Paraguai sucedendo seu pai Carlos António López, que por sua vez foi o sucessor do Dr. José Gaspar de Francia, ditador supremo, primeiro governante do país após a independência. Foi no governo do Dr. Francia que o Paraguai se isolou do resto do mundo. Entretanto, é importante ressaltar que o histórico de isolamento e desprezo pelo estrangeiro vinha desde os tempos da colonização, através das missões jesuíticas junto aos índios guaranis. Fazendo um breve resumo, à época da colonização chegou-se à conclusão de que para acabar com a resistência dos indígenas o melhor seria catequizá-los. Com a aprovação de Felipe III foram enviados missionários da Companhia de Jesus que iniciaram no Paraguai “uma verdadeira conquista espiritual” (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 12). Os índios eram recolhidos em campos especiais chamados *reducciones*, os quais se encontravam espalhados por toda a província. Essa região ainda hoje conserva o nome de *Misiones*. Os jesuítas adotaram o idioma guarani como língua e construíram as *reducciones* seguindo o esquema das aldeias indígenas, nos férteis vales dos rios Paraná e Uruguai. Ali os jesuítas catequizaram os índios, além de lhes ensinarem artesanato, carpintaria, fabricação de ferramentas, ourivesaria, canto. Os padres eram severos com a disciplina, tendo horários rígidos para acordar, trabalhar, comer, fazer o retiro, rezar ou guardar silêncio. “Consideravam os índios como crianças necessitadas de guia e proteção; assim, tolheram-lhes o espírito de liberdade e iniciativa, convertendo-os em criaturas capazes unicamente de obedecer.” (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 13). Para Sir Richard Burton (2001, p. 48), data desse tempo a chave para a compreensão de fatos ocorridos na Guerra Grande, considerados inexplicáveis aos olhos do século XIX.

A par dessas opiniões, é importante ressaltar os méritos destas atividades missionárias. Lustig (1995, p. 4) demonstra que foram através delas que os jesuítas criaram uma base importante para a sobrevivência do guarani e sua recuperação nos dias atuais. Optando pela evangelização exclusivamente em guarani, os religiosos estabeleceram uma estratégia de isolamento através da barreira lingüística para minimizar as excursões dos bandeirantes que capturavam os índios para vendê-los como escravos no Brasil. Empregar uma língua pagã na cristianização pressupôs um intenso estudo das distintas formas do guarani tribal e a elaboração mais ou menos consciente de uma língua comum. Houve uma transformação, pela conquista e pela redução, do idioma indígena. Neologismos foram criados para atender à catequese, vocábulos que lembravam os ídolos indígenas foram condenados, a sintaxe guarani teve que adequar-se às categorias das línguas indo-européias ao mesmo tempo em que se demonstrou a grande flexibilidade da língua autóctone frente às necessidades culturais advindas do choque dos dois mundos. O guarani daquela época converteu-se na

língua geral do Paraguai e foi amplamente usado nas redações de textos, tanto literários como pragmáticos. Entre estes últimos destacam-se as cartas que representantes indígenas dirigiam aos governadores e à Coroa Espanhola (LUSTIG, 1995, p. 5), expondo suas reivindicações. É importante frisar que novos textos impressos em guarani só aparecerão no século XIX nos jornais de guerra, por ocasião da Guerra Grande.

Os jesuítas acabaram por formar um governo paralelo, cujo poder passou a incomodar o rei da Espanha, que os considerava suspeitos de pretenderem criar outro estado no Paraguai, tendo em vista que a maioria dos missionários era de origem inglesa, francesa, italiana e alemã. Os poucos de origem espanhola não desempenhavam nenhuma função de autoridade. Além disso, não se admitia qualquer ingerência nas *reducciones* e os índios guaranis viviam separados do resto do mundo. Em 27 de fevereiro de 1767, Carlos III decretou a expulsão da Companhia de Jesus do Paraguai, com o confisco de seus bens, incluindo arquivos e livros.

Assim, é possível estabelecer uma analogia entre o sistema de governo do Dr. Francia e o que foi adotado pelos jesuítas. No decorrer da ditadura do Supremo, a navegação pelos rios foi suspensa. Nada entrava ou saía do Paraguai. O isolamento foi total. Dr. Francia assumiu a direção da vida econômica, regulando todo o ciclo desde a produção até o consumo, enriquecendo o Estado e impedindo o enriquecimento individual. Privilegiou apenas a instrução primária, que era gratuita e obrigatória, o que levou o país a não ter nenhum analfabeto quando ele morreu. Porém, como os livros, jornais e revistas eram proibidos, os paraguaios só sabiam o que lhes era ensinado nas escolas, ignorando o que acontecia para além de suas fronteiras. “A República do ditador era, evidentemente, uma reprodução, num molde até mais rigoroso, do sistema de redução jesuítica, que só prosperou porque a mentalidade popular estava preparada para ela.” (BURTON, 2001, p. 65). Após sua morte, não houve rebeliões em relação a essa forma de governo e pouco tempo depois assume o governo o advogado Carlos António López.

Sem contradizer o regime de Francia nos pontos em que este dera estabilidade ao regime, Carlos López tomou atitudes visando à modernização do país. Estrangeiros, principalmente ingleses, foram recebidos em Assunção nas condições de engenheiros, médicos, professores, cirurgiões. Enquanto internamente se modernizava, a independência paraguaia ainda não havia sido reconhecida por nenhum país, desde os tempos de Francia. O primeiro a reconhecê-la foi a Bolívia, seguido pelo Chile e o Brasil. O presidente argentino Rosas relutava em aceitar a independência, devido às pretensões de domínio de Buenos Aires sobre todas as províncias do ex-vice-reinado do Prata. As hostilidades portenhas levaram

Carlos López a criar e manter um exército, cujo efetivo em pouco tempo chegou a 30.000 homens (BURTON, 2001, p. 70). Somente após a queda de Rosas e a conseqüente ascensão do General Urquiza, na condição de Diretor Presidente da Confederação Argentina é que ocorreu o reconhecimento da independência do Paraguai. Entretanto, para obter esse reconhecimento foram feitas retificações dos limites entre os dois países, sendo que o Paraguai perdeu a província de *Misiones* para a Argentina.

Durante seu governo, Carlos López conviveu com a instabilidade internacional do Paraguai frente, não só à Argentina, bem como ao Brasil. Seu filho mais velho, Solano López, desde cedo ocupou altos cargos, sendo nomeado general-de-brigada aos 18 anos. Em 1846 e 1849 comandou as forças paraguaias enviadas à província de *Corrientes* para combater o governo argentino de Rosas. Em 1854 foi enviado pelo pai à Europa em visita às capitais dos países representados em Assunção para ratificar tratados de amizade e assinar acordos comerciais. Data desta época seu encontro com Madame Lynch¹ em Paris, que o acompanhou na sua viagem de volta ao Paraguai em fins de 1855 e que permaneceu ao seu lado até o fim da guerra, quando o marechal foi morto. Durante a viagem à Europa, Solano familiarizou-se com o sistema militar prussiano e a organização do Exército francês. Quando foi nomeado ministro da Guerra e da Marinha pelo pai, adotou para as forças armadas paraguaias o modelo militar europeu.

Em agosto de 1862 foi nomeado, por um ato secreto de seu pai, vice-presidente. Em setembro de 1862, Carlos López morreu após quase dezessete anos de governo ininterrupto, deixando o Paraguai como um dos países de maior progresso na América Latina, ultrapassando inclusive a Argentina no tocante a ferrovias, telégrafos, estaleiros e arsenais (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 39). Entretanto, os paraguaios possuíam algumas características que os faziam serem vistos como “bárbaros” por europeus como *Sir* Richard Burton. Eles não usavam sapatos. Andavam descalços e alguns deles usavam enormes esporas

¹ Elisa Alicia Lynch (1835 – 1886), chamada simplesmente *La Madama*, pelos paraguaios da época, ao contrário de *La Señora*, a esposa do presidente Carlos Antonio López e mãe de Solano López, foi a mulher mais famosa da história paraguaia e até hoje historiadores e romancistas do mundo inteiro procuram avaliá-la, escrevendo sobre ela, constantemente, em todo tipo de literatura. Sem dúvida, qualquer que seja o julgamento dos estudiosos interessados em sua vida, seu caráter e sua atuação, não se pode negar sua influência na história tanto social como política do Paraguai. Nasceu, segundo declarações próprias, em 1835, na ilha irlandesa de Corck, de uma família de classe média. Com 15 anos, casou-se com um médico militar francês, Xavier de Quatrefages, e mudou-se para a Argélia. Voltou a Paris em 1853, onde conheceu Francisco Solano López. Já havia, então, se separado do marido. Os primeiros quinze anos de Elisa Lynch são bastante polêmicos e controversos; os autores que escreveram sobre ela não se apóiam em documentos científicos, preferindo biografias romaneadas e de difícil comprovação. Em 1855, Elisa Lynch chegou a Buenos Aires, onde nasceu seu primeiro filho com Solano López e, no mesmo ano, mudou-se para Assunção. Depois, teve mais cinco filhos com o Marechal, mas este e Elisa mantinham casas separadas, devido ao clima moral da época e porque ela não podia se casar. Permaneceu no Paraguai por 15 anos, até o final da guerra, em 1870, quando caiu prisioneira das tropas brasileiras em Cerro Corá. (DOURADO, p.31–32). <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp000145.pdf>

amarradas ao tornozelo² (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 41). Somente em Assunção as pessoas mais abastadas usavam sapatos de verniz, que era o único sinal de distinção entre ricos e pobres.

Com a morte do pai, Solano López assumiu a presidência com maneiras autoritárias, mandando prender seus opositores. O desenrolar dos acontecimentos que culminaram nas declarações de guerra ao Brasil e à Argentina já foi exposto no capítulo um. Interessa-me salientar algumas particularidades envolvendo Solano López e seu exército.

O primeiro destaque vai para a disciplina das tropas. O soldado paraguaio considerava que seus superiores mereciam respeito e obediência sob quaisquer circunstâncias. O superior imediato de qualquer um era chamado de *meu pai* e seu subordinado, por sua vez, era tratado de *meu filho*. E López era tratado por todos por *Caray Guazú* – o grande pai (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 55), como já mencionado. A utilização do guarani entre os diversos membros da tropa estabelecia uma comunicação de caráter paternal, o qual reforçava os laços de confiança e criava uma forte relação de comprometimento, sendo provavelmente um dos motivos da grande coesão do exército paraguaio. Embora um pouco extensa, a citação que se segue foi reproduzida na íntegra para dar noção de como as punições eram severas.

Os cabos encarregavam-se de aplicar os castigos corporais; eis por que portavam um chicote. Por iniciativa própria, podiam aplicar até três chicotadas no soldado que cometesse um ato de indisciplina; o sargento podia aplicar até doze e o oficial um número ilimitado. Para os atos de indisciplina mais graves a punição cabia ao próprio López, que imediatamente determinava a sentença, não raro a pena capital. Não obstante essa rigidez, o soldado paraguaio não se lamentava; qualquer que fosse a injustiça que viesse a sofrer, mantinha a lealdade para com seus superiores e aceitava contente as suas decisões, convencido de que o superior agia sempre em seu benefício. “Se ele, que é meu pai, não sabe o que me convém, quem mais pode saber?” (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 55).

O serviço da guarda obrigava o soldado a estar sempre de sentinela, o que explica o motivo dos aliados não conseguirem ataques surpresa. Os acampamentos eram sempre limpos e asseados. Os oficiais vinham do seio da tropa, a posição social não era garantia de promoções e somente eles tinham o direito de usar sapatos. Dessa forma, mesmo os filhos de família rica andavam descalços, prestando o serviço militar como soldados.

² Esse hábito de utilizar esporas amarradas aos tornozelos ainda sobrevive em comunidades rurais do Paraguai, conforme pode ser verificado no documentário *Cándido López, los campos de batalla*, do diretor argentino José Luis García.



FIGURA 2 – Prisioneiros paraguaios (descalços) na Argentina

Fonte: <http://www.emule.us/foro/showthread.php?t=40961>

A partir de 1866, o recrutamento tornou-se obrigatório no Paraguai para os homens com idade entre dez e sessenta anos. Ante o recrutamento forçado, ocorreram deserções no exército paraguaio, as quais eram reprimidas duramente pelo Marechal López. Entretanto, mesmo com as deserções observa-se que o exército paraguaio sempre se recompunha após sofrer grandes perdas humanas nas batalhas. Entre os vários fatores que explicam a longa duração do conflito, Doratioto (2002, p. 480) cita a bravura dos soldados paraguaios e a crescente perda de combatividade da tropa aliada. Como apontado por Whigham (2006, p. 6) a respeito das perdas paraguaias na guerra, um tirano pode obrigar à obediência, não à coragem e ao auto-sacrifício. O que conduz à hipótese provável de que os paraguaios se mobilizavam porque acreditavam estar defendendo o que para eles era essencial – sua família, sua terra natal, a herança de seus ancestrais – contra o inimigo representado pelas forças da Tríplice Aliança.

O episódio da morte de Solano López é bastante conhecido. Fugindo das tropas aliadas que já haviam tomado Assunção, López havia estabelecido seu refúgio em Cerro Corá, localizado ao norte do Paraguai. Quando as tropas brasileiras penetraram no acampamento, em primeiro de março de 1870, López empreendeu a fuga e foi perseguido por um destacamento. Sendo encurralado pelo grupo, recebeu um golpe de lança desferido pelo cabo Francisco Lacerda, conhecido como Chico Diabo, que atingiu Solano no baixo ventre. Intimado a render-se pelo general Câmara, respondeu que não o faria. Segundo alguns

estudiosos teria pronunciado a célebre frase: “*Muero con mi patria*”³. Doratioto (2002, p. 451) registra que Solano teria respondido “não lhe entrego a minha espada; morro com a minha espada e pela minha pátria”.⁴ Por fim recebeu um tiro de fuzil nas costas.

Os primeiros registros que se seguiram ao fim da guerra concentraram em Solano López a responsabilidade total pela mesma. Seja no Paraguai, no qual era tachado de “hombre monstruo, cobarde y cruel, verdugo de su pueblo”⁵ (CANGOGNI; BORIS, 1975, p. 01), seja na historiografia dos países aliados que o classificaram como “ambicioso, tirânico e, mesmo, quase desequilibrado” (DORATIOTO, 2002, p. 19). Entretanto, é interessante notar que no caso do Paraguai os registros foram feitos por aqueles que integraram o governo de Solano López e incriminar somente o Marechal era uma forma de isentarem-se da responsabilidade de seus próprios atos (PEREIRA, 2006, p. 42). No caso dos aliados, especificamente do Brasil, foi o Exército o grande responsável pela historiografia do conflito, o qual realçava o papel das Forças Armadas na vitória.

Segundo Doratioto (2002, p. 80) a inversão da imagem de Solano López começou a se manifestar em fins do século XIX, promovida pelos estudantes universitários e secundaristas que necessitavam de heróis que encarnassem a nacionalidade paraguaia. A esse movimento deu-se o nome de *lopizmo* e a figura de destaque foi Juan Emiliano O’Leary. Entretanto, a reabilitação da figura de López por O’Leary tinha como real objetivo garantir aos herdeiros de López o direito de receber os bens e propriedades que pertenceram a Solano e Madame Lynch. O reconhecimento da posse de tais bens era negado tendo em vista a existência de três decretos. O primeiro, de 1869, editado pelo governo provisório paraguaio, declarava Solano López traidor da pátria e fora-da-lei. O segundo, de março de 1870, embargou os bens do Marechal e de Madame Lynch e o terceiro, de maio de 1870, transferiu todos os bens do casal para o Estado. Afirma-se que o interesse de O’Leary no processo de revisão da imagem de Solano era financeiro, além de buscar para si prestígio e vantagens materiais (DORATIOTO, 2002, p. 86).

Para Doratioto (2002, p. 86), o *lopizmo* ganha forças no governo do Coronel Rafael Franco que, ascendendo ao poder em 1936, declarou Solano López herói nacional. Daí para a frente os governos ditatoriais paraguaios iriam alimentar e reforçar essa glorificação do Marechal, atingindo seu auge sob o governo de Alfredo Stroessner (1954 – 1989), o último ditador paraguaio, que perseguia e exilava os que se opunham a essa imagem. Além do

³ Morro com minha pátria.

⁴ A discussão sobre como seria a frase correta – morrer *com* a pátria ou morrer *pela* pátria – também é retratada no documentário do diretor José Luis García, já mencionado anteriormente.

⁵ Homem monstro, covarde e cruel, verdugo de seu povo.

lopizmo, o movimento revisionista da década de 60 (já mencionado anteriormente) teria apresentado uma visão mitificada de Solano, promovendo em relação a ele uma verdadeira canonização. Para Pereira (2006, p. 34) “esta leitura da História esteve a serviço dos regimes militares e populistas, tanto no Paraguai como na Argentina.”

E como se operam os mecanismos de legitimação dessa *história*? Para Ricoeur (2000, p. 116) a história oficial, *autorizada*, é constituída pelos relatos impostos de fundação, sejam eles relatos de glória e/ou de humilhação, através do mecanismo que este autor denomina de usos e abusos de memória. E por que a memória? Porque é por ela que se opera a reivindicação da identidade (seja pessoal ou coletiva). A memória transformada em critério de identidade é manipulada por quem detém o poder, seja pela ênfase demasiada em determinados acontecimentos (abuso de memória), seja pelo esquecimento total ou parcial de outros fatos (abuso de esquecimento). Tanto a identidade quanto a memória assentam-se em bases frágeis. As fragilidades da identidade apontadas por Ricoeur (2000, p. 116-117) começam pela difícil relação com o tempo. É essa dificuldade que justifica precisamente o recurso à memória como componente temporal da identidade, pois o que significa permanecer o mesmo através do tempo? A outra causa da fragilidade dá-se através da confrontação com o outro, o qual é sentido como ameaça. Esse confronto com o outro conduz à terceira fragilidade, a herança da violência fundadora, o que significa que todas as comunidades históricas nasceram de uma relação com a guerra. Assim, os acontecimentos fundadores são atos violentos legitimados posteriormente por um Estado de direito precário. Tais atos deixam, registrados na memória coletiva, feridas reais ou simbólicas.

Entre a reivindicação de identidade e as expressões públicas da memória, surge o fenômeno da ideologia. Esse processo tem, em seu plano mais profundo, a incorporação da memória à constituição da identidade através da função narrativa (RICOEUR, 2000, p. 115). A trama dos personagens do relato ocorre no mesmo tempo da história narrada. A configuração narrativa modela a identidade dos protagonistas associando-a a ação em si mesma. Esta função seletiva do relato permite a manipulação das estratégias de esquecimento e de rememoração. O relato, assim imposto, converte-se em instrumento privilegiado para se legitimar a ordem e justificar a dominação. A rememoração das peripécias dessa história, via uma memória imposta, passa a ser considerada como sendo os acontecimentos fundadores da identidade comum.

Entretanto, para que esse mecanismo funcione, a ideologia tanto deve possuir a pretensão de legitimidade emanada de um sistema de autoridade quanto deve apoiar-se em uma resposta de crença por parte da comunidade. Na verdade, é sobre esse substrato da crença

espontânea que a ideologia agrega o requisito de legitimidade. Entre os sistemas de autoridade que conferem credibilidade à ideologia encontra-se a tradição.

Pela tradição, uma comunidade se identifica mediante a existência de referências comuns. Constrói-se uma identidade coletiva com o objetivo da manutenção de valores que não deveriam ser rompidos, segundo o consenso majoritário dos membros dessa comunidade, valores estes que remontam geralmente a épocas longínquas, a uma suposta origem. Para poder compartilhar as recordações desse passado comum, a tradição associa-se às memórias pessoais, na forma de depoimentos, documentos, performances, lugares (con)sagrados mantendo-se, assim, viva e reforçando seu poder de atuação.

O conhecimento das origens constitui a base do pensamento mítico. Segundo Mircea Eliade (1989, p. 14) “a função soberana do mito é revelar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas”. Ao fornecer modelos para o comportamento humano, os mitos apresentam uma justificação do mundo e da própria existência. Presente em todas as civilizações do passado, os mitos nas sociedades arcaicas relatam acontecimentos primordiais pelos quais o homem primitivo transformou-se em um ser mortal, sexual e social. Elemento essencial da civilização, o mito permite conhecer a “origem” de cada coisa importante para o ser humano. Enquanto o homem moderno considera-se constituído pela história, o homem arcaico imagina-se como resultado de acontecimentos míticos. Enquanto o primeiro não se sente incomodado por não conhecer a história em sua totalidade, o segundo se vê na obrigatoriedade de recordar e reatualizar periodicamente a história mítica de sua tribo através das festas religiosas. Essa recapitulação, que opera simultaneamente pela recordação e pela reatualização, reintegra o homem no tempo sagrado e não no tempo profano. O tempo profano é “a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso.” (ELIADE, 2001, p. 63). Por sua vez, o tempo sagrado “mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota” (ELIADE, 2001, p. 64) e é periodicamente recuperável durante as festas que constituem o calendário sagrado, o qual se desenrola em círculo fechado e cuja comemoração mais importante é a do Ano Novo. “A cada Ano Novo reitera-se a cosmogonia, recria-se o Mundo e, [...] voltando-se a ser simbolicamente contemporâneo da Criação, reintegra-se a plenitude primordial.” (ELIADE, 2001, p. 92–93). Este sistema mítico–ritual da festa do Ano Novo tem sua projeção em outro mito: o do Fim do Mundo. Porém, este não representa o “‘fim natural’ do Mundo – ‘natural’ porque coincide com o fim do Ano e é, portanto, parte integrante do ciclo cósmico – mas uma catástrofe *real* provocada pelos Seres divinos.” (ELIADE, 1989, p. 52, grifos no

original). O mito do Fim do Mundo traz consigo a idéia de uma degeneração progressiva do Cosmos, que necessita ser destruído e posteriormente recriado.

Sobrevivem no mundo moderno, embora em grande parte secularizado, alguns comportamentos míticos. “Não que se trate de ‘sobrevivências’ de uma mentalidade arcaica. Mas determinados aspectos e funções do pensamento mítico são constitutivos do ser humano” (ELIADE, 1989, p. 152). Adaptado às atuais condições sociais e culturais, o pensamento mítico renasce em uma comunidade na esperança de renovação proporcionada pela figura do Herói através de suas formas modernas: o Reformador, o Revolucionário ou o Mártir.

No caso do Paraguai, o Fim do Mundo pode ser associado com o fim da Guerra Grande e a perspectiva de um Mundo Novo, que implica um regresso às origens, ocorre através do regresso do Herói, representando o antepassado mítico, o qual procederá à recuperação do mundo de origem, conduzindo o povo a um estado beatífico. Esse herói corporificou-se na figura de Solano López, elevado à condição de herói nacional pelos governos ditatoriais pós-guerra 70. Entretanto, a dominação ideológica não se restringe à coação física. Para que o mito prosperasse era necessário o respaldo da crença massiva dos paraguaios. Vejamos então como se imbricam ideologia, tradição e memória na construção do mito Solano López.

Uma característica que distingue o Paraguai de todos os outros países da América Latina é a utilização ostensiva da língua indígena – o guarani – até os dias atuais. Contribuiu imensamente para esta herança o trabalho das missões jesuíticas nos tempos da colonização que instituíram o guarani como língua única dentro das *reducciones*. Porém, é necessário frisar que o guarani falado atualmente – o chamado guarani paraguaio – diz respeito a uma língua historicamente derivada do guarani autóctone entremeada pela influência do espanhol, (LUSTIG, 1995, p. 4).⁶ As raízes desse guarani paraguaio não remontam ao guarani das *reducciones*, mas têm suas origens no século XIX, através da mescla realizada pelos camponeses que enquanto se hispanizavam não abandonavam a língua própria. Após a independência do Paraguai, o Estado adotou o espanhol como língua oficial. Para Lustig (1995, p. 5) é nesse momento que começa o processo de *injustiça lingüística* para o guarani, o que conduz à degeneração e dominação não só da língua bem como da classe que dela se utiliza. O espanhol passa a ter exclusividade nas áreas da política, comércio e “alta” cultura. O guarani é relegado aos setores e áreas de conhecimento considerados inferiores. Estabelece-se a diglossia, através da qual cada língua é utilizada em um contexto com objetivos distintos,

⁶ Além do guarani paraguaio, grande parte da população atualmente se comunica em *jopará*, que é uma variante lingüística considerada de menor prestígio.

criando níveis de hierarquia entre ambas. Essa diferenciação social é expressa em guarani pela oposição *karai ñe 'ê* (língua do senhor = espanhol) e *ava ñe 'ê* (língua do homem/ do indígena = guarani) (LUSTIG, 1995, p. 5).

Contudo, nos momentos históricos dos grandes conflitos do Paraguai – a Guerra Grande e a Guerra do Chaco⁷ – recorre-se ao conceito do guarani como língua nacional para unificar a pátria e elevar o espírito popular. Durante estes dois conflitos, canções patrióticas em guarani eram cantadas nas trincheiras e posteriormente eram divulgadas nas revistas de guerra, com textos também em guarani. Na Guerra Grande, os destaques foram as revistas *Cabichui* e *Cacique Lambaré*, já mencionadas anteriormente. Na Guerra do Chaco, coube à *Ocara Poty Cue-mi: Revista de composiciones populares*⁸ divulgar as canções de guerra. Esta revista teve papel importante não apenas na fixação por escrito do guarani bem como pela divulgação da poesia popular e do cancionero paraguaio. Seu valor também advém de ter publicado a maioria das canções precisamente no momento histórico em que ocorria a Guerra do Chaco, com especial destaque para a produção de Emiliano R. Fernández, considerado o grande poeta paraguaio e em cuja produção a maioria dos paraguaios vê representada a essência da cultura popular (LUSTIG, 2005, p. 3).

Para tentar compreender como o guarani expressa o conceito popular de identidade nacional é importante ter em mente a fronteira que a língua traça entre “nós” e “outros” e a exclusão que se opera a partir daí. Em guarani a essência da cultura nacional é designada por *ñande reko* (nosso jeito de ser) (LUSTIG, 2000, p. 2) e os paraguaios se distinguem como *ore*

⁷ A chamada Guerra do Chaco foi um conflito armado entre a Bolívia e o Paraguai, que se estendeu de 1932 a 1935. Originou-se pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, tendo como uma das causas a descoberta de petróleo no sopé dos Andes. Deixou um saldo de 60 mil bolivianos e 30 mil paraguaios mortos, tendo resultado na derrota dos bolivianos com a perda e anexação de parte de seu território pelos paraguaios. http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Chaco

⁸ Em pesquisa na internet encontrei duas versões sobre esta revista. Em uma delas, atribui-se a Narciso R. Colmán, mais conhecido por Rosicrán, ser o fundador de *Ocara Poty Cué-mi*, cujo significado em espanhol seria “Mi vieja flor silvestre” (minha velha flor silvestre). Na revista, de publicação mensal e totalmente em guarani, eram publicados poemas, letras musicais, prosas, contos, anedotas sobre crenças, material folclórico, etc. Seu formato era semelhante à revista *Seleções*, porém com menos páginas. Seus números se publicaram pelo menos até o início da década de 40. A revista, segundo esse site, era editada nas tipografias dos irmãos Trujillo. <http://216.239.59.104/search?q=cache:blU2OuBV8bkJ:www.userforum.dk/mail/profundo19.htm+revista+ocara+poty+cue+mi&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br>

Já em outra pesquisa a grafia apresentada é *Okára Poty Kuemi* e consta ser esta uma revista cultural bilingüe fundada em 1922 pelo Editorial Félix F. Trujillo. Nela encontraram “asilo” as poesias dos poetas mais representativos da época, incluindo aí Emiliano R. Fernández entre outros. Embora fora de circulação atualmente, destaca-se a importância de seu legado para a divulgação da cultura popular do Paraguai, além de se constituir em fonte de consulta para conhecer os autores e intérpretes mais identificados com o devir histórico da cultura paraguaia do século XX. Embora tenha privilegiado o idioma guarani, afirma-se que sua linha sempre foi a de dar um trato equitativo aos dois idiomas nacionais paraguaios – o castelhano e o guarani – transcrevendo fielmente os originais, tanto na forma como no conteúdo.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/lp/07923801077799470755635/p0000004.htm>

(primeira pessoa exclusiva do plural, forma gramatical específica que em guarani não inclui os interlocutores) em relação a outros povos e nações (MELIÁ, 2001, p. 236).

As canções de guerra têm assim um papel importante na constituição da identidade paraguaia. Proponho identificar nelas as três etapas apresentadas por Ricoeur (2000, p. 110–111) concernentes a este processo. Como visto, a primeira diz respeito à relação memória – tempo, através da qual se cria a ilusão de permanência em relação a este último. Nas canções, a identidade paraguaia definir-se-ia pela descendência dos guaranis antigos e pelas qualidades de guerreiro e herói dos paraguaios atuais. A próxima etapa é a confrontação com *o outro*, sentida como ameaça. Esta distinção se estabeleceu entre *ñande guarani* (nós os guaranis) e *umi ava* (aqueles índios). Em relação à Guerra Grande, os brasileiros aparecem como *Tupi* ou *kamba* (negro). Já os bolivianos são tratados como *aymara*, *quíchua* e *colla*, nomes étnicos dos povos da região andina. Por último, temos a herança da violência fundadora, através da qual os acontecimentos fundadores de uma comunidade são atos violentos legitimados por um Estado precário de direito, no qual os mesmos acontecimentos que para uns significam glória para outros será humilhação. Aquilo que um comemora o outro condena. Nesse sentido, as canções da Guerra do Chaco têm como marco histórico de referência a Guerra Grande. É como se entre as duas guerras a história houvesse parado e, embora o cenário seja o Chaco, o verdadeiro herói que se ressuscita é Solano López (LUSTIG, 2005, p. 7 e 9). O Marechal é declarado Guarani e o que se requer naquele momento é que surja outro personagem da mesma raça e índole para salvar a nação.

Así no es exagerado decir que la Guerra del Chaco se interpreta como continuación de la otra guerra en la medida que aquélla ya fue la suprema expresión del ser guaraní-paraguayo. La justificación de la "pelea" no está en las circunstancias histórico-políticas que constituyen la causa exterior del conflicto: la bravura guerrera está inherente a la sangre guaraní: *tuguy oñe'ê va'ekue* ("habló la sangre", RS). Se deriva de la obligación frente a los antepasados de ser fiel a *ñande reko*, "nuestra manera de ser": Es incluso una oportunidad anhelada desde hace tiempo por los paraguayos que ya "buscaban" la guerra: *ko ãga ya ore háma / mbokáre bayoneta ava rohuvaiti, / ha López Mariscal oiméne ohecháma / hakykuépe ohóva soldado guarani* ("ahora ha llegado nuestro turno / con el fusil y la bayoneta nos enfrentamos con el indio / y el Mariscal López tal vez vea / al soldado guaraní que pisa sus huellas", SG).⁹ (LUSTIG, 2005, p. 9)

⁹ Assim não é exagerado dizer que a Guerra do Chaco se interpreta como continuação da outra guerra à medida que aquela já foi a suprema expressão do ser guarani-paraguaio. A justificativa da “briga” não está nas circunstâncias histórico-políticas que constituem a causa exterior do conflito: a bravura guerreira é inerente ao sangue guarani: *tuguy oñe'ê va'ekue* (“falou o sangue”, RS). Decorre da obrigação frente aos antepassados de ser fiel a *ñande reko*, “nosso jeito de ser”: é inclusive uma oportunidade anelada há tempos pelos paraguaios que já “buscavam” a guerra: *ko ãga ya ore háma / mbokáre bayoneta ava rohuvaiti, / ha López Mariscal oiméne ohecháma / hakykuépe ohóva soldado guarani* (“agora chegou nossa hora/ com o fuzil e a baioneta nos enfrentamos com o índio/ e o Marechal López talvez veja / o soldado guarani que pisa suas pegadas”, SG).

Durante a Guerra do Chaco, o Coronel Estigarribia¹⁰ ordenou que todas as chamadas telefônicas em campanha fossem feitas exclusivamente em guarani. Além de atender a propósitos estratégicos, esta decisão também carregava conseqüências psicológicas, já que a relação entre chefes e subordinados em língua nativa estabelecia uma comunicação de caráter paternal, à semelhança do que ocorreu com Solano López e seus soldados. Lustig (2005, p. 3) ressalta, porém, que este uso patriótico do guarani não obedecia apenas às ordens emitidas pelo Comando, mas que desenvolveu uma dinâmica própria vinda de baixo para cima, com um caráter claramente cultural. Muitos músicos apresentaram-se como voluntários, empunhando tanto o fuzil como o violão, participando de conjuntos musicais criados para amenizar a vida nos acampamentos do Chaco. Diz-se que várias canções teriam sido compostas em plena trincheira para serem recitadas aos colegas após as pausas de tiroteio. Para compô-las, os músicos valiam-se de elementos da tradição oral guarani. Dessa forma, a cultura de expressão guarani passou a ser um importante meio de veiculação do patriotismo. Não me deterei nas análises das canções. Registro, no entanto, que é muito interessante acompanhar o trabalho realizado por Lustig (2005, p. 5–12) comentando e analisando canções de vários autores e identificando como estes manifestam suas concepções de história, como registram as glórias da nação, como utilizam as estruturas do guarani para conseguir envolver o público. Por fim, este estudioso chega à conclusão que o gênero a que pertencem os textos analisados é o das “canções épicas” (LUSTIG, 2005, p. 10). E são épicas não apenas no sentido amplo de *poesias heróicas*, mas também no sentido estrito por apresentarem características das epopéias antigas. Estas surgiram da tradição oral, eram recitadas com acompanhamento musical e deviam ser transmitidas à geração seguinte através da memória coletiva. Embora não possam ser comparadas literariamente com as obras clássicas, as canções de guerra paraguaias teriam conseguido alcançar seu objetivo de maneira mais ampla do que os cantares antigos, porque conseguiram sugerir aos ouvintes que eles pertenciam a uma coletividade definida por suas antigas origens míticas e sua heróica história guerreira.

¹⁰ José Félix Estigarribia (1888 – 1940). Militar e político paraguaio. Foi presidente da República de agosto de 1939 a setembro de 1940. Teve uma brilhante participação na Guerra do Chaco (1932 – 1935) como comandante-em-chefe do exército. Sua estratégia e suas táticas atraíram o interesse das academias militares de todo o mundo, sendo estudadas até hoje. Conseguiu deter o avanço boliviano em direção ao rio Paraguai e destruiu potentes divisões inimigas utilizando flexivelmente o combate de posição e técnicas de guerra de guerrilhas. Com o golpe militar de 1936 que derrubou Eusébio Ayala, Estigarribia foi preso e partiu para o exílio em Montevideu (Uruguai). Em 1938 regressou ao país e viajou a Washington enviado pelo governo para negociar a paz definitiva com a Bolívia. Neste mesmo ano foi eleito presidente da República paraguaia como herói nacional. Morreu em um acidente de avião em sete de setembro de 1940, junto com sua esposa e o piloto. Recebeu postumamente o grau de Marechal. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/estigarribia.htm>

Assim, entendo que se os regimes ditatoriais paraguaios conseguiram impor o mito de Solano López foi porque encontraram na população um solo fértil em que tal idéia pudesse prosperar. Fazendo eco às palavras de Ricoeur (2000, p. 113), a ideologia, representada pelos governantes pós-guerra 70, agregou uma espécie de mais-valia à crença espontânea dos paraguaios em relação à importância de Solano López para a nação. Dessa forma, entrecruzaram-se os requisitos necessários para legitimar o sistema de governo e justificar o poder.

Consciente do funcionamento deste mecanismo de mitificação de personagens ou acontecimentos históricos pelo poder dominante, Roa Bastos denuncia tal manipulação através de seus textos, seja pela criação de novos mitos, seja pela invenção de novas tradições, ou ainda pela fusão dos universos lingüísticos da sociedade paraguaia em sua escrita. O entrelaçamento destes elementos com a História confere à ficção deste autor uma complexidade própria. Destaque na produção de Roa Bastos é a sofisticação de seus textos e a preocupação pela perfeição. Isto o conduz a reescrever e modificar suas obras, inclusive depois de publicadas. Essa prática, uma “poética das variações”, é assim compreendida pelo escritor: “[...] el autor puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza original sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones” (ROA BASTOS, 1998a, p. 12).¹¹ Interessa-me pesquisar como este processo de reescrita e repetição com variações se aplica à obra de Roa Bastos, especificamente a partir da figura histórica do pintor argentino Cándido López. Para isso, uma análise mais detalhada de como o escritor opera com o recurso da poética das variações torna-se necessário. Antes, porém, detenho-me a abordar um pouco da vida e obra de Cándido López, visto ser este pintor pouco conhecido no Brasil.

¹¹ O autor pode variar o texto indefinidamente sem fazê-lo perder sua natureza original, antes, pelo contrário, enriquecendo-a com sutis modificações.

CAPÍTULO 3

O CAÇADOR DE IMAGENS ¹²

Por muitos anos, a obra pictórica de Cândido López (1840 – 1902) foi considerada apenas por seu valor documental. A aceitação e incorporação de sua obra à história da arte argentina foi um processo lento, porém hoje é considerado como uma das figuras mais originais da pintura argentina do século XIX.¹³

Cândido nasceu em Buenos Aires, em 29 de agosto de 1840 e morreu em Baradero, província de Buenos Aires, em 31 de dezembro de 1902. Seus estudos artísticos iniciaram-se em Buenos Aires em 1859, com Carlos Descalzo, retratista e fotógrafo de quem se tem poucos dados, e prosseguiram nessa mesma cidade com o italiano Baldassarre Verazzi,¹⁴ pintor e muralista.

Entre 1859 e 1863, em sociedade com o fotógrafo francês Juan Soulá, viajou constantemente pela província de Buenos Aires, realizando numerosos daguerreótipos.¹⁵ Cabe aqui registrar que esses anos de trabalho e a formação como fotógrafo são importantes para considerar sua obra posterior como pintor. A daguerreotipia exigia uma extremada

¹² “El Cazador de Imágenes” é o título do prólogo feito por Augusto Roa Bastos para uma edição luxuosa de um livro publicado pelo Banco Velox, em 1998, com reproduções de quadros do artista.

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-00801d.htm>

¹³ <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/candidolopez/1.htm>.

¹⁴ Baldassarre Verazzi (1819 – 1868) nasceu em Caprezzo (Piemonte, Itália). De origem humilde, foi aluno do célebre pintor veneziano romântico Francisco Hayez (1791 – 1882), na Academia de Brera (Milão, Itália). Foi seu discípulo preferido e obteve inúmeros prêmios, entre eles uma medalha de ouro. Ao se formar, realizou um afresco com episódios da vida de Leonardo Da Vinci nas galerias do pátio de honra do Palácio Brera, como era costume que assim o fizesse o melhor aluno. Laureado em 1847, instalou seu estúdio em Milão, tendo vários alunos. Existem duas versões para sua viagem a Buenos Aires. Pela primeira, o convite teria partido do Cônsul argentino que lhe propôs a viagem e em 1853, Verazzi chegou a Buenos Aires. Durante a longa travessia realizou numerosos esboços e desenhos, que se conservam atualmente em poder de seus descendentes. Pela outra versão, Verazzi teria vindo a Argentina em 1853, juntamente com o pintor, decorador e escultor Cheronetti e o cenógrafo Georg, contratados pela comissão que se constituiu em Buenos Aires para erguer o antigo Teatro Colombo, que foi construído pelo engenheiro Carlos Enrique Pellegrini e inaugurado em 1857. As pinturas realizadas por Verazzi no Teatro desapareceram quando este se transformou no atual Banco de la Nación Argentina. Ensinou desenho e pintura em Buenos Aires. Cândido López foi um de seus discípulos mais destacados. Durante esses anos, seu nome aparecia frequentemente nos jornais. “La Tribuna” afirmava que seu estúdio era “a escola de pintura do país”. Isso significava que sua obra se difundia com êxito entre a minoria rica e culta de Buenos Aires, interessada especialmente em seus retratos familiares, os quais foram muito elogiados pela imprensa portenha. Após várias contrariedades vividas em Buenos Aires, mudou-se para Montevideu em 1862, pintando numerosos retratos durante sua estadia nesta cidade até 1866. Por um breve período voltou a residir em Buenos Aires. Dentro de poucos anos, retornou a Itália, detendo-se por pouco tempo a pintar seus últimos quadros americanos no Rio de Janeiro, falecendo em Lessa (Piemonte, Itália). Verazzi se encontra representado no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, e no Museu Histórico Nacional de Montevideu, no Uruguai. Apareceu também na Exposição do Romantismo Argentino, realizada em Buenos Aires, em 1951. <http://members.fortunecity.com/jofrigerio/verazzi.htm>

¹⁵ Daguerreótipo, *s. m.* Aparelho primitivo de fotografia, inventado por *Daguerre* (1787-1851); pintura ou reprodução exata; imagem reproduzida por aquele aparelho.

composição e um planejamento prévio da imagem, o que levou Cândido López a iniciar os trabalhos de esboços que precediam aos daguerreótipos. Estes trabalhos iriam influenciar fortemente sua carreira de pintor, seja pelo adestramento dos olhos durante sua experiência como fotógrafo, tornando a percepção mais acurada, seja pela busca de enquadres minuciosos ou pela própria necessidade de concretizar esses enquadres em desenhos.

Em 1863, conheceu a obra do italiano Ignácio Manzoni,¹⁶ destacado retratista, do qual copiou¹⁷ alguns quadros de batalha (prática habitual na época). Era comum naqueles tempos que os artistas, depois de estudarem pintura em Buenos Aires, viajassem para a Itália para aperfeiçoarem a técnica aprendida. Com esse intuito, em 1863 Cândido solicitou uma bolsa de estudos na Europa, mas não conseguiu. Seguindo conselho de Manzoni, em 1864 partiu em viagem pelas províncias do norte do país para entrar em contato com a natureza exuberante dessas regiões antes de tentar realizar a viagem ao exterior.

Entretanto, chegando em 1865 a San Nicolás de los Arroyos, foi surpreendido pela declaração da guerra com o Paraguai. Ali mesmo se alistou como voluntário no batalhão de San Nicolás, com o grau de segundo tenente. Partindo para a guerra, não se esqueceu de levar os materiais necessários para realizar os esboços das campanhas bélicas, fato que transformou o retratista em paisagista, convertendo-o em pintor-cronista do conflito.

Ao mesmo tempo em que participou de batalhas, realizou esboços da vida militar, tais como croquis de uniformes, paisagens, operações das tropas brasileiras, argentinas e uruguaias contra os paraguaios, documentando com descrições detalhadas os acontecimentos que se sucediam. Estes esboços seriam utilizados futuramente para a realização de seus quadros sobre a Guerra Grande.

Em 22 de setembro de 1866, durante a Batalha de Curupaytí, sua mão direita foi ferida com estilhaços de granada. Juntamente com outros feridos, foi transportado para Corrientes e aí teve seu braço direito amputado para evitar a gangrena. Em 1867 foi

¹⁶ Ignacio Manzoni nasceu em Milão em 1799, segundo dados de Bénézit e Thieme-Becker. Realizou estudos artísticos em sua cidade natal, em Florença e em Roma. Manifestou precoce inclinação ao romantismo. Teve alguma participação nos movimentos nacionalistas contra a dominação austríaca. Realizou uma primeira viagem a América em 1851 e esteve de passagem em Buenos Aires em 1852, porém somente em 1857 se radicou nesta cidade, onde foi muito bem acolhido e apreciado por sua obra de retratista, pintor de quadros religiosos e anedóticos. Também se dedicou ao ensino privado. Rivalizou em Buenos Aires com seu compatriota Verazzi, encontrando mais apoio que este na imprensa e na opinião pública. Regressou à Europa em 1866. Há registros de sua presença novamente em Buenos Aires em 1887 e faleceu em sua pátria em 1888.
<http://www.folkloredelnorte.com.ar/arte/manzoni.htm>

¹⁷ Durante los años sesenta conoció la obra de Ignacio Manzoni y copió algunos de sus cuadros de batallas según una práctica habitual en la época. http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/index.htm
Vinculado con el artista italiano Ignacio Manzoni, copió de este algunas escenas de batallas, asimilando la soltura del dibujo del fecundo pintor itálico. [http://www.elortiba.org/guepy.html#Cándido_López_\(1840-1902\)](http://www.elortiba.org/guepy.html#Cándido_López_(1840-1902))

trasladado para Buenos Aires com outros inválidos e em 1868 foi realizada outra amputação acima do cotovelo direito, visto que a gangrena prosseguia. Começou então a treinar sua mão esquerda e antes de completar um ano da nova amputação, ofereceu ao médico militar que realizara a operação seu primeiro quadro intitulado *Rancho en que vivía el Dr. Lucilo del Castillo en el campamento de Tuyutí*. A partir desse episódio, que demonstrou que sua invalidez não “invalidara” sua arte, Cândido López passou a ser conhecido como *El manco de Curupaytí*.



FIGURA 3 – Cândido López "El Manco de Curupaytí"

Fonte: DE MARCO, 2003, p. 331.

Retornando da guerra, casou-se com Emilia Magallanes em 22 de setembro de 1872, sexto aniversário da batalha em que perdeu a mão. Tiveram doze filhos e viveram vários anos trabalhando em distintas estâncias da família de sua mulher, em San Antonio de Areco. Ainda assim, Cândido continuou a pintar as cenas das campanhas em que participara tempos atrás. Havia já realizado vinte e nove quadros sobre a Guerra, quando em 1884 lhe foi sugerido pelo Dr. Norberto Quirno Costa que realizasse uma exposição destes quadros. Instigado por essa idéia, mudou-se com a família para Morón, província de Buenos Aires, e começou os esforços para conseguir realizar a mostra de suas obras, cuja exposição (a única em vida) ocorreu em 18 de março de 1885 no *Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires*.

Embora a imprensa elogiasse a mostra, a exposição não logrou maior repercussão junto ao público. Esta reação pouco calorosa pode ter ocorrido porque o autor apresentava sua obra como ilustrações de guerra. Além disso, Sylvia Iparraguirre chama a atenção para a própria redação do relatório feito pela comissão, que iria influenciar o julgamento da obra artística de López pelos anos vindouros:

Es importante reparar en el informe que la comisión, al cuidado de la muestra, eleva como aceptación. Y lo es porque el criterio con que se juzga a López será el que moldeará la opinión sobre su obra durante los próximos setenta años. En síntesis, allí se menciona la “escrupulosa severidad histórica” de un soldado que “ha compuesto y pintado esos cuadros con su mano izquierda y por sólo afición patriótica”, cuadros que “no se presentan con pretensiones artísticas” y en los que incluso se señalan “imperfecciones de dibujo”.¹⁸ (IPARRAGUIRRE, 2001, p. 16)

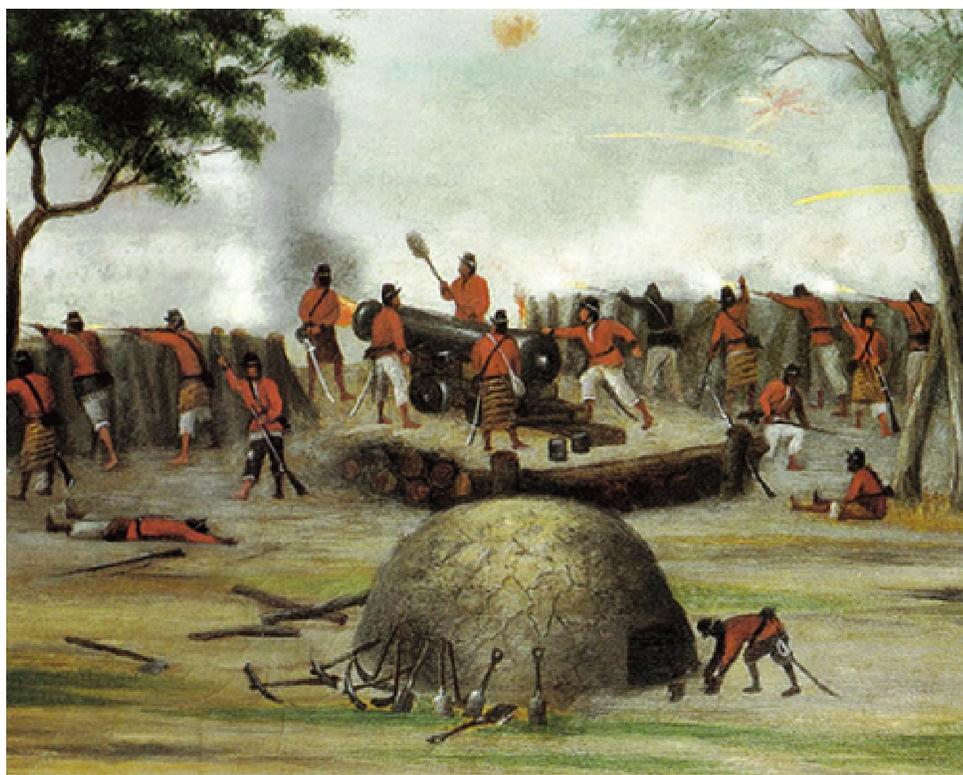


FIGURA 4 – Detalhe do quadro "Trinchera Paraguaya" na Batalha de Curupaytí

Fonte: FÈVRE, 2000, p. 9.

¹⁸ É importante reparar no relatório que a comissão, ao cuidado da mostra, eleva para aceitação. E assim é porque o critério com que se julga a López será o que moldará a opinião sobre sua obra durante os próximos setenta anos. Em síntese, ali se menciona a “escrupulosa severidade histórica” de um soldado que “compôs e pintou esses quadros com sua mão esquerda e apenas por gosto patriótico”, quadros que “não se apresentam com pretensões artísticas” e nos quais inclusive se assinalam “imperfeições de desenho”.

Independente da força que um relatório tenha sobre os ânimos do público, outros motivos podem ser levantados para tentar explicar o pouco sucesso da mostra de Cándido López. A análise de Sontag (2003, p. 40), embora tenha como foco a relação do olhar especificamente na reação humana frente às imagens de sofrimento retratadas nas fotografias, principalmente as de guerra, oferece-nos material para reflexão. Esta autora demonstra que diante das imagens expostas pelas fotografias de guerra, a realidade contemporânea parece reduzir-se a mero esquema espetacular, diante do qual nos colocamos como expectadores passivos, ignorando nossa participação como construtores também dessa realidade.

As pessoas poupadas pela guerra parecem mostrar-se insensivelmente alheias aos sofrimentos padecidos pelos outros. “[...] parece normal para as pessoas esquivarem-se de pensar sobre as provações dos outros, mesmo quando os outros são pessoas com quem seria fácil identificar-se” (SONTAG, 2003, p. 83). Embora alguns não considerem válidas as fotos de guerra que foram “trabalhadas” tendo em vista um fim mais artístico, a autora propõe que nos deixemos perseguir também por essas imagens, ainda que sejam símbolos e não abarquem a totalidade da realidade, já que esta nunca será alcançada, pois “fotografar é enquadrar e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 42). E esta sensibilização, seja com uma pintura de Goya sobre a guerra, produção claramente artística, seja com uma fotografia de uma tragédia, não significa carregar os horrores retratados constantemente na memória. O importante é que estas imagens sejam capazes de produzir uma reflexão sobre o significado histórico e social de tais eventos e a partir disso gerar uma mobilização no sentido de buscar-se uma saída para a violência, sob qualquer forma que esta se manifeste.

Talvez o pouco êxito das pinturas de Cándido López tenha origem no fato do público não se sentir cúmplice do que foi retratado nas telas. Sentindo-se seguras em seu tempo, afastadas dos acontecimentos retratados, as pessoas talvez tenham se mostrado indiferentes à dor dos outros.

A partir da exposição de seus vinte e nove quadros, Cándido iniciou uma longa campanha para que o governo argentino comprasse suas obras. Em dois de maio de 1887, enviou uma carta ao General Bartolomé Mitre¹⁹ solicitando deste uma declaração quanto à veracidade de seu trabalho, ao que o general lhe respondeu no mesmo dia, dizendo que “sus

¹⁹ Presidente argentino de 1862 a 1868. Foi o Comandante-em-Chefe das forças aliadas da Tríplice Aliança (Brasil – Argentina – Uruguai) na Guerra do Paraguai, na primeira fase da guerra que se estendeu até 1866, sendo substituído na segunda fase pelo marechal Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias.

cuadros son verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de los hechos que representan”.²⁰ No 22º aniversário da Batalha de Curupaytí, em 22 de setembro de 1887, foi sancionada a Lei 2038 que autorizava o Poder Executivo a comprar os vinte e nove quadros expostos por Cândido López. Hoje esses quadros encontram-se no Museu Histórico Nacional de Buenos Aires.²¹

Nos anos seguintes, Cândido prosseguiu pintando quadros sobre a guerra. Seu conjunto de naturezas mortas foi pintado com vistas à comercialização, já que não dispunha de muitos recursos financeiros. Algumas dessas obras levam a assinatura *Zepol*,²² que é seu nome invertido. Tanto nos quadros de batalha quanto nos de natureza-morta observa-se a mesma preocupação com os detalhes. De seu projeto original, que era pintar noventa quadros sobre a guerra, conseguiu pintar cinquenta e dois, dos quais nove estão dedicados à Batalha de Curupaytí.²³

O ingresso da obra de Cândido López na história da arte argentina ocorre somente na década de 1930, após quase setenta anos de esquecimento. E isto graças à iniciativa do crítico e historiador José León Pagano que, em sua exposição de 1936 denominada *Un siglo de Arte en la Argentina*, incluiu a obra de López e realçou seus valores estéticos. Este mesmo crítico publicou, em 1949, a primeira monografia sobre o artista. São palavras de Pagano:

Cándido López no sabe de teorías, no es el continuador de nadie, ni nadie lo continúa a él; no es creador de procedimientos ni fundador de una escuela, ni inventor de un estilo. Su concepto del paisaje es único y personalísimo, el

²⁰ Seus quadros são verdadeiros documentos históricos por sua fidelidade gráfica e contribuirão para conservar a gloriosa recordação dos fatos que representam. <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/candidolopez/1.htm>

²¹ O museu, que primeiro foi chamado Museu Histórico da Capital, foi criado em 24 de maio de 1889. Como os objetos exibidos extrapolavam a questão municipal, passou-se a chamar Museu Histórico Nacional. Em 1997, a sede do Museu, que fica situado na Rua Defensa, 1652, em Buenos Aires, foi declarado monumento histórico nacional. http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Hist%C3%B3rico_Nacional_de_Argentina#_note-0

²² Embora possa ser levantada a questão de se tratar de um heterônimo, creio não ser este o caso. Os heterônimos possuem uma personalidade definida e alguns até uma biografia inventada, como é o caso dos heterônimos de Fernando Pessoa. No caso de Cândido López, seus traços característicos são identificados em suas obras, seja com pseudônimo ou não. A minha hipótese é que o artista quis que seu nome ficasse associado somente às pinturas da guerra, dada a importância que esse evento teve em sua vida.

²³ Além de Cândido López, outros artistas também registraram os acontecimentos da Guerra Grande. São eles: o suíço Adolfo Methfessel (1836-1909) radicado em Buenos Aires, o argentino José Ignacio Garmendia (1841-1925), o uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901) e os brasileiros Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905). Dentre eles, José Ignacio Garmendia foi o que mais utilizou a fotografia como fonte referencial em suas obras, embora não fosse fotógrafo. Buscava apoiar-se no realismo fotográfico para transmitir a veracidade histórica do conflito. Blanes boicotou conscientemente a guerra, deixando claro sua rejeição ao conflito em suas pinturas. Entre os anos de 1869 e 1872, Victor Meirelles pintou dois quadros históricos referentes à guerra: “Passagem de Humaitá” e “Combate Naval de Riachuelo”, também conhecido como “Batalha de Riachuelo”. Para isso, passou vários meses embarcado em navios de guerra, realizando estudos e esboços sobre o que presenciava. Já o famoso quadro “Batalha do Avaí” foi encomendado a Pedro Américo em 1872 e concluído em 1877. <http://www.guerragranda.com/blanes.htm>, http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_rouco_maria/inmigracion_y_plastica.htm, http://www.lanacion.com.ar/Herramientas/SoloTexto/Nota.asp?nota_id=745194 e http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles.

medio se complementa con la acción.²⁴ (PAGANO, citado por CRESTO, 2002, p. 2)

Estas iniciativas criaram um interesse em torno da obra de Cândido, culminando na grande exposição retrospectiva realizada no Museu Nacional de Belas Artes²⁵ em 1971, em Buenos Aires. Nesta exposição foi apresentado um conjunto de quadros de batalhas, pintados entre 1891 e 1902, além de seu auto-retrato de 1858, doados por seus descendentes ao Museu.

Qualificar a pintura de Cândido López não é um trabalho fácil. Documentar as cenas da guerra foi, sem dúvida, sua grande paixão. Entretanto, muitas das informações a seu respeito destacam a perspectiva neutra²⁶ das cenas de guerra pintadas, ou afirmam que suas figuras mostram as batalhas como coisas amorfas.²⁷ Esta *objetividade* da obra de López geralmente é atribuída ao lapso temporal entre a realização dos esboços durante a guerra e a pintura dos quadros, mais de vinte anos depois. Para Belén Gache (2001, p. 7), Cândido omitiu suas experiências pessoais na elaboração de seus quadros com o objetivo de atender ao modelo histórico adotado em seu século.²⁸ Citando Hayden White (GACHE, 2001, p. 1), esta autora lembra que a ideologia burguesa do século XIX, essencialmente realista, concebia a representação como uma descrição direta dos acontecimentos o que implicava um projeto de história cuja meta principal era a objetividade empírica baseada sempre em um critério de “verdade”. Esta preocupação em refletir os mínimos detalhes dos acontecimentos pode ser verificada, abaixo, no fragmento de uma carta escrita pelo próprio Cândido López, dirigida ao senador Eugenio Tello em 1887, à época de seus esforços para que o governo argentino lhe comprasse as pinturas de sua exposição:

[...] en las pinturas que representaban la batalla de Yatay y el embarco de las tropas argentinas en Paso de los Libres, he pintado espacios de terreno muy rojos, salpicados de manchas de hierba verde claro; aquel que no haya visto el lugar puede criticarme por haber abusado del color, pero hoy he probado que soy fiel aún en aquellas pequeñas particularidades, sacrificando la armonía del arte pictórico a la verdad histórica.²⁹ (VALDÉS, 1991, p. 122)

²⁴ Cândido López não sabe de teorias, não é o continuador de ninguém, e ninguém é o continuador dele; não é criador de procedimentos nem fundador de uma escola, nem inventor de um estilo. Seu conceito da paisagem é único e personalíssimo, o meio se complementa com a ação.

²⁵ MNBA – Museo Nacional de Bellas Artes. Av. Del Libertador 1473 - Capital Federal - Buenos Aires – Argentina. museodebellasartes@velocom.com.ar

²⁶ “Parece haber sido su principal intención documentar escenas de la guerra, no todas, sino determinados momentos “épicas” aunque sin ninguna grandilocuencia y ningún patriotismo, trata de ser “neutral” desde la perspectiva de los “aliados” y parece intentarlo sinceramente.” http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1ndido_L%C3%B3pez

²⁷ “Las figuras de estas guerras que pintó Cândido López muestran a las batallas como una cosa amorfa, casi privada de motor propio”. <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-03/nota2.htm>.

²⁸ <http://www.findelmundo.com.ar/belengache/lopez.htm>

²⁹ [...] nas pinturas que representavam a batalha de Yatay e o embarque das tropas argentinas em Paso de los Libres, pintei espaços de terreno muito vermelhos, salpicados de manchas de capim verde-claro; aquele que não

Significativa em sua pintura é a dimensão, a qual estabelece uma relação aparentemente específica entre tamanhos e que problematiza a realidade como dado imutável. Todas as imagens dos quadros de López foram feitas aplicando-se o detalhe da miniatura às obras. Estas, por sua vez, são de grande tamanho. Chegou a pintar, utilizando-se de uma enorme lupa, com pincéis de apenas um só pelo. Assim, é possível ver, mediante lentes de aumento, soldadinhos de dois milímetros com seus uniformes em que aparecem os detalhes dos botões, embora os rostos dos soldados vivos careçam de bocas e olhos. Nos quadros que retratam as batalhas, somente os mortos têm bocas e olhos. Isso coloca pelo menos um enigma: porque fazer essa diferenciação entre mortos e vivos, entre coisas (elementos do uniforme) e traços do rosto?

Embora suas telas tenham sido feitas a partir dos esboços e croquis realizados quando participava do conflito, não há uma correlação exata entre estes e aquelas. Conforme apontam Marta Gil Sola e Marta Dujovne:

El pintor hace distintos usos de sus croquis. En algunos casos hay una exacta correspondencia entre óleo y dibujo; en otros hay variaciones en la altura de la línea de horizonte, en el terreno abarcado o en algunas de las escenas representadas. En ocasiones el boceto se limita al paisaje y los personajes recién aparecen en la pintura.³⁰ (FÈVRE, 2000, p. 9)

Dessa forma, a memória e a imaginação exercem forte influência na obra de Cândido, assim como sua expressividade e, talvez, a ideologia ou as idéias que atravessam esse seu trabalho artesanal. Ele parecia buscar a veracidade documental do que retratava, objetivando ser realista, identificando em todos os quadros, através dos títulos, o lugar e o dia dos acontecimentos, pretendendo o lugar do arquivista ou pelo menos daquele que registra. Esse desejo de memorialista está marcado nos detalhes miniaturistas dos uniformes de cada um dos batalhões da Aliança (Brasil, Argentina, Uruguai) bem como do exército paraguaio, na descrição minuciosa das armas utilizadas, das tarefas que se realizavam no acampamento, dos preparativos para cruzar um rio e uma infinidade de outras situações. Entretanto, sua pintura carrega elementos imaginativos que, ao extrapolarem a função estritamente documental, conduzem ao questionamento da atividade estética e/ou ideológica.

Utilizou um formato de tela muito particular (40 x 105 cm ou 48,5 x 152 cm), o que lhe permitiu pintar as cenas de batalhas, movimentos de tropas, desembarques e a vida

haja visto o lugar pode criticar-me por haver abusado da cor, mas hoje provei que sou fiel ainda naquelas pequenas particularidades, sacrificando a harmonia da arte pictórica à verdade histórica.

³⁰ O pintor faz distintos usos de seus croquis. Em alguns casos há uma exata correspondência entre quadro e desenho; em outros há variações na altura da linha do horizonte, no terreno abarcado ou em algumas das cenas representadas. Em ocasiões o esboço se limita à paisagem e as personagens mal aparecem na pintura. <http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/candidolopez/1.htm>

nos acampamentos, com o máximo de detalhe de ações, compostas as imagens em cenas múltiplas e simultâneas.³¹ Optou também por pontos de vista elevados, estendendo ainda mais a profundidade das perspectivas e assim apresentou as ações bélicas em superfícies de terrenos que se prolongam extensas, até a linha do horizonte, sempre localizadas na parte superior da obra. Esta forma de representação tenta apresentar a objetividade histórica do que viu. Nas palavras de Belén Gache:

En el modelo de historia al que adscribe López, en el que rige la presunta objetividad de los hechos, él, en tanto cronista de guerra, está allí para dar testimonio objetivo. Su mirada está dirigida al ámbito de la realidad externa, realidad que experimenta en forma directa y que aspira a ver en su totalidad, como el ojo de Dios que puede abarcarlo todo. De allí que López multiplique sus puntos de vista y sea capaz de acceder tanto al campamento enemigo como a dominar la panorámica vista del ataque de la armada.³² (GACHE, 2001, p. 7)

Por seu trabalho não apresentar amarras com as escolas da época, tais como o naturalismo francês, suas pinturas são estudadas como arte ingênua, espontânea e natural. Por isso, o conjunto de sua obra se enquadra na denominação de arte naïf³³, de importante tradição no Brasil, especialmente em Minas Gerais com destaque para a obra de Guignard.³⁴

³¹ No documentário *Cândido López – los campos de batalla*, o diretor José Luis García registra que as pinturas de Cândido López referentes à Batalha de Curupayti sucedem-se como em um relato cinematográfico, embora esta técnica só viesse a surgir anos depois das telas terem sido pintadas.

³² No modelo de história no qual López está incluído, em que rege a suposta objetividade dos acontecimentos, ele, como cronista de guerra, está ali para dar testemunho objetivo. Seu olhar está dirigido ao âmbito da realidade externa, realidade que experimenta de forma direta e que aspira a ver em sua totalidade, como o olho de Deus que tudo pode abarcar. Daí que López multiplique seus pontos de vista e seja capaz de acessar tanto o acampamento inimigo como a dominar a panorâmica vista do ataque da armada.

<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/lopez.htm>

³³ Art naïf (arte ingênua): Trata-se de um tipo de expressão que não se enquadra nos moldes acadêmicos, nem nas tendências modernistas, nem tampouco no conceito de arte popular. É a arte da espontaneidade, da criatividade autêntica, do fazer artístico sem escola nem orientação, portanto é instintiva e onde o artista expande seu universo particular. Esse isolamento situa o art naïf numa faixa próxima à da arte infantil, da arte do doente mental e da arte primitiva, sem que, no entanto, se confunda com elas. Assim, o artista naïf é marcadamente individualista em suas manifestações mais puras, muito embora, mesmo nesses casos, seja quase sempre possível descobrir-lhes a fonte de inspiração na iconografia popular das ilustrações dos velhos livros, das folhinhas suburbanas ou das imagens de santos. Não se trata, portanto, de uma criação totalmente subjetiva, sem nenhuma referência cultural. O artista naïf não se preocupa em preservar as proporções naturais nem os dados anatômicos corretos das figuras que representa. <http://www.historiadaarte.com.br/artenaif.html>

³⁴ Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo RJ 1896 - Belo Horizonte MG 1962). Pintor, professor, desenhista, ilustrador, gravador. Muda-se com a família para a Europa em 1907. Entre 1915 e 1923, frequenta a Real Academia de Belas Artes de Munique e estuda com Hermann Groeber e Adolf Hengeler. Aperfeiçoa-se em Florença e em Paris, onde participa do Salão de Outono. Alguns críticos atribuem à vivência internacional de Guignard as influências da vitalidade cromática de Raoul Dufy, do laconismo formal de Paul Cezanne e da fleuma naïf de Henri Rousseau. Retorna para o Rio de Janeiro em 1929, integra-se ao cenário cultural e conhece Ismael Nery, Candido Portinari, Di Cavalcanti e Oswaldo Goeldi. Participa do Salão Revolucionário de 1931, e é destacado por Mário de Andrade como uma das revelações da mostra. De 1931 a 1943 dedica-se ao ensino de desenho e gravura na Fundação Osório, no Rio de Janeiro. Em 1943, passa a orientar alunos no seu ateliê e forma o Grupo Guignard. A única exposição do grupo, realizada no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, é fechada por alunos conservadores e reinaugurada na Associação Brasileira de Imprensa. Em 1944, a convite do prefeito Juscelino Kubitschek, transfere-se para Belo Horizonte e começa a lecionar e dirigir o curso

Ainda que dissesse de si mesmo que era apenas um “cronista da guerra”, Cándido López foi um artista imaginativo. Inconsciente ou não, sabia que a arte não tem respostas prontas para as perguntas que cotidianamente nos fazemos sobre as verdades da vida ou da morte, mas isso não o impediu de registrar, através da pintura, o que os homens fazem em tempos de guerra, entre o desinteresse da arte e a política, entre a autonomia estética e a encomenda oficial.

Embora ignorada por muito tempo pela história oficial, sua obra vem ganhando destaque atualmente. Na Argentina, os artistas Benito Laren e Luis Lindner criam seus quadros a partir das figuras pintadas por Cándido López, utilizando, inclusive, as mesmas proporções das telas de López.³⁵ Já o cineasta José Luis García utiliza-se de um livro com as ilustrações dos quadros pintados por Cándido López como guia de viagem para realizar seu documentário *Cándido López los campos de batalla*.³⁶ Seguindo os quadros em ordem cronológica, García visita os locais onde ocorreram as batalhas. Conforme o próprio cineasta afirma no filme, seu objetivo no início era encontrar os locais exatos que foram pintados pelo artista plástico. Porém, à medida que a viagem prossegue, o interesse pela Guerra Grande toma maiores proporções. Para o escritor paraguaio Roa Bastos,³⁷ o trabalho de García é a continuação do relato da guerra iniciado com as pinturas de Cándido López. Em relação ao povo paraguaio, é a história dos sobreviventes, o testemunho vivo de pessoas que recordam os feitos dos antepassados. Ao mesmo tempo em que oferece algo que o artista respirou, tal como a selva aparentemente inesgotável ou a terra vermelha, o documentário vai além, registrando o futuro escondido nas telas de Cándido López: os bosques desaparecidos; os campos alagados; os monumentos aos vencidos, quebrados; os homens que, à semelhança dos soldados na guerra, andam descalços com esporas nos tornozelos e os pequenos museus existentes em cada rancho, guardando todo tipo de vestígios da guerra do século XIX, como moedas, munições, etc. Embora Cándido López tenha abandonado a guerra após a Batalha de Curupaytí, García seguiu com seu documentário até chegar a Cerro-Corá, local onde Solano López foi morto pelo exército brasileiro.

A relação de Roa Bastos com Cándido López não se restringe à análise do documentário de García. Muito antes, o escritor paraguaio já evocava o pintor argentino em

livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes, por onde passam Amílcar de Castro, Farnese de Andrade e Lygia Clark, entre outros. Permanece à frente da escola até 1962, quando, em sua homenagem, esta passa a chamar-se Escola Guignard. Sua produção compreende paisagens, retratos, pinturas de gênero e de temática religiosa. <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/biografia-de-guignard/biografia-de-guignard.php>

³⁵ <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-03/nota2.htm>.

³⁶ CANDIDO LOPEZ los campos de batalla. Direção: José Luis García. Buenos Aires: SBP S.A. Worldwide, 2006.1 DVD (102 min.), color, castellano.

³⁷ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2129-2005-04-07.html>

seus textos, seja nos contos *El Sonámbulo* (1984) e *El ojo de la luna* (1991), seja nas obras *El Fiscal* (1998) ou *Los Conjurados del Quilombo del Gran Chaco*, esta última com tradução para o português como *O Livro da Guerra Grande* (2002).

Entretanto, o *Cándido López* que emerge da obra robastiana não é imutável. Em cada texto, ao restituir literariamente a vida ao pintor, Roa Bastos o faz emergir com novas nuances, outras facetas, reais ou fictícias, o que permite ao escritor reconstruir *histórias* para seu país a partir do conflito da Guerra Grande. Histórias possíveis, distintas da história oficial. Uma realidade-imaginária que permite repensar os valores aprendidos em nossas sociedades. *Em frente à frente argentina* é uma dessas histórias, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 4

UMA INCURSÃO PELO *INFERNO* DE ROA BASTOS*O Livro da Guerra Grande*

O Livro da Guerra Grande (2002). Este é o título que recebeu no Brasil a tradução da obra *Los Conjurados del Quilombo¹ del Gran Chaco*. Neste livro, quatro escritores de nacionalidades diferentes compõem seus textos tendo como ponto de partida uma comunidade de desertores da Guerra Grande. Esta comunidade, mencionada por Sir Richard Burton (1821–1890) em sua obra *Cartas dos Campos de batalha do Paraguai*,² seria formada pelos desertores dos países envolvidos no grande conflito sul-americano do século XIX, a saber: Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil. O projeto literário reúne, por sua vez, um representante de cada um destes países: Augusto Roa Bastos com os textos *Em frente à frente argentina* e *Em frente à frente paraguaia*; Alejandro Maciel com *Fundação, apogeu e ocaso do Quilombo do Gran Chaco*, Omar Prego em *Os papéis do general Rocha Dellpiane* e *Um barão não mente, envelhece* de Eric Nepomuceno. Enquanto os dois primeiros autores escrevem ficcionalmente abordando aspectos da guerra a partir dos campos de batalha do século XIX, os dois últimos elaboram textos cujos personagens buscam resgatar diferentes vestígios da guerra a partir do século XX.

Como objeto de estudo analisarei apenas os textos mencionados do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos.³ Juntos, eles são responsáveis por quase metade da obra. No primeiro, opõem-se em um diálogo as figuras de Bartolomé Mitre (1821–1906),

¹ O termo *quilombo* tem acepções distintas em espanhol e português. No Brasil, remete às aldeias constituídas por escravos fugidos dos lugares em que eram explorados. Em espanhol, tem o significado de prostíbulo ou de lugar em que predomina a desordem.

² Por estas redondezas não podemos desembarcar. Os paraguaios mortos ainda estão insepultos em torno de La Villeta e os vivos estão perambulando, a despeito dos couraçados, em todas as direções, recolhendo armas e munições daqueles que não as querem mais. Toda sorte de *pasados* (desertores) está a vagabundear; diz-se até que existe no Gran Chaco um enorme quilombo, ou colônia de desajustados, onde brasileiros, argentinos, uriguaios e fugitivos paraguaios convivem em amizade mútua e em inimizade com o restante do mundo. O plano básico da campanha, entretanto, é, como já disse, simples; e este olhar de relance a partir do convés de um navio explica-nos o cenário da luta dos sete últimos meses, desde o dia 10 de abril de 1869. (BURTON, 2001, p.365) (grifo no original).

³ Para uma análise de todos os textos que compõem a obra, recomendo a leitura da dissertação de mestrado de PEREIRA, Flávio. *A poetização da Guerra do Paraguai em "Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco"*. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2006.

Comandante-em-chefe das forças aliadas e presidente da República Argentina, e seu oficial tenente, o futuro pintor da guerra, Cândido López (1840–1902), estando ambos no campo de batalhas argentino. Historicamente, Cândido López se alistou como oficial e participou das batalhas até perder sua mão direita por estilhaços de granada na Batalha de Curupaytí. Afastado dos combates, treinou sua mão esquerda e em 1885 expôs uma série de quadros intitulada *Escenas de la Guerra del Paraguay*. Quanto a Bartolomé Mitre, além de estadista e general, iniciou a tradução do Inferno da *Divina Comédia* durante a própria guerra.⁴ *Em frente à frente argentina* apresenta o diálogo de Mitre com Cândido López ao mesmo tempo em que o primeiro traduz os versos dos círculos do inferno e o segundo faz esboços e pinta as batalhas das quais participou.

O segundo texto divide-se em três partes. Na primeira delas, o capitão inglês *Sir* Richard Burton, mundialmente conhecido pela tradução das *Mil e uma Noites*, tem um encontro fictício com Solano López e Madame Lynch próximo ao fim da guerra, nas tendas de campanha do Marechal. Homem de seu tempo, Burton foi explorador, cientista e naturalista, soldado, escritor e tradutor, diplomata e agente secreto. Em 1865 foi designado Cônsul em Santos, província de São Paulo. Viajou pelos países envolvidos na Guerra Grande e ao retornar à Inglaterra publicou em 1870 o livro *Letters from the Battlefields of Paraguay*, traduzido no Brasil por *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai*⁵. Neste livro, após uma longa introdução, ele narra o desenrolar dos acontecimentos relacionados à guerra através de vinte e sete cartas endereçadas ao anônimo “Z...”. O livro foi dedicado a Don Domingo Faustino Sarmiento, presidente da República Argentina e conhecido por seu espírito modernizador, autor de *Facundo*. De narrador das *Cartas*, Richard Burton se converte em personagem que trava com Solano López também um diálogo sobre a guerra, agora sob a perspectiva das ações do dirigente paraguaio. As duas partes restantes abordam os temas da arte e da violência, através da introdução nos relatos do pintor paraguaio Cândido López, homônimo do oficial argentino. A figura deste duplo permitirá tanto os questionamentos dos

⁴ Guerrero (2007, p. 241) demonstra que as idéias expostas por Bartolomé Mitre em sua “Teoría del Traductor”, prólogo de 1889 para sua tradução da *Divina Comédia*, apontam para uma aparente assepsia da prática da tradução por parte do presidente argentino. Entre outras coisas, Mitre afirma que as obras primas devem ser traduzidas ao pé da letra para que sejam pelo menos um reflexo direto do original, e não uma bela infidelidade. Mitre tradutor afirma que a sua é uma tradução fiel e uma interpretação racional, matemática ao invés de poética. Diametralmente oposto é o tratamento dado por Benjamin à tradução. Na interpretação de Gagnebin (2007, p.21) sobre o pensamento benjaminiano, “a verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial.”

⁵ BURTON, Richard Francis. *Cartas dos Campos de batalha do Paraguai*. Tradução e notas de José Lívio Dantas. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 2001. 408 p. Título Original: *Letters from the Battlefields of Paraguay*.

valores veiculados pelo nacionalismo quanto os relativos à identidade intercultural dos países envolvidos no conflito.

Estes dois textos não possuem a mesma fortuna crítica de outras obras do escritor, tais como *Yo, El Supremo* ou *Hijo de Hombre*. Entretanto, alguns pesquisadores vêm se debruçando sobre os mesmos, produzindo interessantes análises. Nesse sentido, destaco as produções de Silvia Cárcamo (2007), de Jorge Carlos Guerrero (2006–2007) e a dissertação de mestrado de Flávio Pereira (2006). Partindo da perspectiva diacrônica, Cárcamo propõe-se a examinar como a tragédia e o tempo messiânico, somados à versão revisionista da guerra, orientam a construção da narrativa da Guerra Grande e a ficcionalização dos personagens históricos envolvidos no conflito. Guerrero (2007, p. 237) aponta não apenas para a dimensão universalista dos textos de Roa Bastos, através da abordagem dos temas da arte e da guerra, como também destaca as reflexões pontuais em relação a dois temas fundamentais do debate cultural contemporâneo sobre a América Latina: a regionalização e o latino-americanismo. Em sua dissertação, Pereira estuda as relações entre a ficção e a história, conjugando-as à análise das estratégias narrativas presentes nos relatos.

Enquanto os pesquisadores acima utilizaram os textos em espanhol, analisarei os mesmos em português. A língua é outro campo em que a alteridade se manifesta. Talvez, deste duplo desterro a que alude Gagnebin (2007, p. 24), no qual o original se impõe ao tradutor “como sendo, profundamente, outro; e sua própria língua deve se transformar numa língua alheia a si mesma para dizer esta alteridade sem sufocá-la”, possa emergir outras interpretações dos acontecimentos desta guerra fratricida.

À procura do “Quem”

Partindo do título do primeiro texto de Roa Bastos, *Em frente à frente argentina*, proponho a seguinte pergunta: **Quem** está **em frente** à frente argentina? Esta pergunta surge a partir da configuração do próprio texto. Não há a presença explícita de um narrador. Trata-se de um diálogo sem as marcas formais que permitam a identificação clara das falas dos personagens, uma herança formal das vanguardas que, no caso latino-americano, tem um exemplo clássico na obra de Manuel Puig,⁶ e que inclusive foi muito utilizado pelo próprio

⁶ Manuel Puig (1932–1990) faz parte dos escritores que integram a chamada *nova narrativa hispano-americana*. Em *La Traición de Rita Hayworth* (1968), Puig constrói seu texto sobre a ordem de resíduos culturais e formatos

Roa Bastos em seus principais romances, como *Yo, el supremo*. Todo o diálogo transcorre como um contínuo discurso direto. A escolha deste narrador camuflado que nos leva a crer na independência dos personagens nos conduz à categoria do autor implícito, conceito proposto por Wayne Booth e abordado por Chiappini em sua obra sobre o foco narrativo.

O AUTOR IMPLÍCITO é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (CHIAPPINI, 2002, p. 19) (grifos no original)

Por sua vez, o autor implícito pode ser considerado como um desdobramento da *persona* do autor empírico dentro do texto ficcional. Conforme aponta Costa Lima (1991, p. 43) o homem, ao contrário de outras espécies animais, é um ser biologicamente imaturo. Para compensar as deficiências das quais não veio geneticamente provido, ele se instrumentaliza por fora, através do uso de ferramentas, e cria para dentro de si uma armadura simbólica, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. Assume-se a máscara que o protegerá da fragilidade biológica e a *persona* somente se concretiza e atua através da representação de papéis, os quais permitem que esta se socialize e veja a si mesma e aos outros como dotados de certo perfil.

Também na obra ficcional o autor representa papéis, os quais podem desviar-se “da *persona* de seu próprio agente, seu autor, possibilitando que ele se veja à distância” (COSTA LIMA, 1991, p. 51). Esta *persona* criada discursivamente na ficção requer, por sua vez, um tipo específico de leitor, que não o leitor explícito. A partir dos conceitos propostos por Iser (1999b, p. 73), o imaginário pode ser apresentado como uma terceira noção que, associada ao real e ao ficcional, proporciona uma nova forma de análise do saber produzido pelo texto literário, o qual desloca os sentidos das normas e valores sociais da realidade extratextual, problematizando as referências da mesma. Sendo o texto constituído de lacunas e hiatos, estes devem ser negociados no ato da leitura e desta interação leitor–texto resulta que este último é transposto para a consciência do primeiro. No texto ocorre uma interação entre o

estéticos com vários elementos que serão matrizes de sua obra posterior: as técnicas enunciativas de fragmentação e montagem, o desaparecimento do narrador como ordenador e hierarquizador do sistema narrativo; uma alteração do ordenamento dos materiais segundo dados culturais (alto-baixo, sério-trivial, legítimo-popular, literário-cinematográfico). *Boquitas Pintadas* (1968) o consolida ante a crítica e o público. A concepção deste romance tem como características a mescla de estilos discursivos, a instrumentalização da oralidade, a espetacularização da palavra, uma nova mirada frente ao estereótipo, a multifocalização, uma nova interpretação da tradição do romance, uma incorporação da realidade contextual através das citações, multiperspectivismo narrativo, a utilização do silêncio através dos espaços em branco, entre outras. <http://fotonoviembre.es/manuelpuig.org/01d58895630f8fc07/01d5889563105d70f/01d58895631322801/index.html> e http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm.

expresso e o não-expresso e o leitor preenche aquilo que falta, através do estabelecimento de conexões. Entretanto,

Conferir elos ao que está desconexo implica abandonar algumas das concepções elaboradas no curso da leitura, ao longo dos eixos temporais dessa atividade, sempre que tais concepções não mais permitirem qualquer conexão com as novas informações que vão surgindo e precisam ser processadas. Por isso, o leitor deve reagir não apenas às instruções dadas pelo texto, mas também aos resultados de sua própria atividade ideacional, sempre que se fizer necessária uma revisão. [...] O leitor pode libertar-se temporariamente de tais disposições [as que afetam significativamente o processo de ideação] e criar idéias de outro modo inatingíveis. (ISER, 1999a, p. 29-30)

Retomo então a pergunta: Quem está em frente à frente argentina? Proponho pelo menos a existência de duas instâncias: a *persona* e o leitor. A primeira, sem aparentes intervenções e de maneira camuflada, ostentando uma pretensa objetividade, apresenta o diálogo entre Bartolomé Mitre e Cándido López. Ao leitor, compete preencher os espaços do não-dito, os vazios e as entrelinhas. Entretanto, para reproduzir o diálogo é necessário supor a presença da *persona* no campo de batalhas argentino. Esta presença faz emergir as discussões relacionadas às questões do testemunho nos eventos traumáticos.

Tratando da questão da literatura de testemunho, Márcio Seligmann-Silva aponta que em latim o testemunho pode ser denominado através de duas palavras: *testis* e *superstes*, sendo que a primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo e a segunda indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*. Além destas, há também o termo grego *martyros*, que significa testemunha (SELIGMANN-SILVA, 2003d, p. 377-378). Seligmann-Silva aponta para a diferença entre a literatura de *testimonio*, característica da América Latina, e a literatura de testemunho, surgida nas pesquisas sobre a *Shoah*, que em Hebraico significa catástrofe, destruição, aniquilamento.

O testemunho deve ser compreendido tanto no seu sentido jurídico e de testemunho histórico – ao qual o *testimonio* tradicionalmente se remete nos estudos literários – como também no sentido de “sobreviver”, de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um “atravessar” a “morte”, que problematiza a relação entre a linguagem e o “real”. [...] Na literatura de testemunho latino-americana, tal como ela era pensada até os anos 1980, contava apenas – ou sobretudo – o primeiro sentido de testemunho, que não problematiza a possibilidade e os limites da representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 8) (grifos no original)

Prosseguindo nas características da literatura de *testimonio*, esta existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 34). Contudo, não se podem esquecer os pontos de semelhança entre a teoria do testemunho e a do *testimonio*. E um dos mais fortes é o que parte dos estudos da memória que

“permite pensar o teor testemunhal como uma escrita fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento.” (SELIGMANN–SILVA, 2003a, p. 37). Via de regra, o testemunho diz respeito a algo de excepcional e que exige um relato, não apenas de quem o viveu. Neste sentido, a literatura de testemunho permite repensar nossa visão da História ao trazer a reflexão “sobre as aporias da (re)escrita do ‘passado’” (SELIGMANN–SILVA, 2003a, p. 42). Essa impossibilidade de uma tradução total do passado é particularmente marcante em relação a experiências traumáticas, como as guerras. E na revisão dos dogmas positivistas da historiografia os conceitos iluministas de progresso e de ascensão linear da história são substituídos pela “ascensão do registro da memória – que é fragmentário, calcado na experiência individual e da comunidade, no apego a locais simbólicos” (SELIGMANN–SILVA, 2003c, p. 65). E ambas, memória e literatura de testemunho, nos permitem a leitura dos rastros deixados pelo passado.

Retornando ao texto, seria possível caracterizar o tipo de testemunho da *persona* que está em frente à frente argentina e que, em última análise, é quem nos possibilita acesso ao conteúdo do diálogo? Em um primeiro momento, poderíamos dizer que se trata de um *superstes*. Um sobrevivente que presenciou o diálogo, mas que não quer se mostrar, pretendendo uma objetividade que deponha a seu favor. Segundo Amossy (2007, p. 252):

Na medida em que o ato de testemunhar funciona como uma atestação do acontecimento, é preciso que seu locutor não deforme os fatos pelo prisma de sua subjetividade individual. [...] O ato de testemunhar ideal implicaria então o discurso de um sujeito isento de subjetividade, capaz de produzir uma narrativa factual, que provocaria um julgamento do auditório, sem que o narrador tivesse necessidade de tomar um partido.

Entretanto, para que haja a credibilidade deste testemunho, é necessário garantir a autenticidade do mesmo. Aquele que testemunha deve garantir que não só estava no lugar em que ocorreram os fatos como também a veracidade do que afirma. Sendo a *persona* um desdobramento na ficção do autor empírico, esta autenticidade do testemunho do *superstes* não ocorre. A Guerra Grande foi um conflito do século XIX e Roa Bastos é um escritor do século XX. Dessa forma, o testemunho passaria da categoria de *superstes* para a de *testis*, o depoimento de um terceiro em um processo. Entretanto, tais categorias não se ajustam ao texto em análise visto que este não pertence ao gênero testemunhal. Um dos pressupostos da literatura de testemunho é o relato precário, vazado pelo trauma, sem uma seqüência lógica. Assim, o texto passa para a condição de uma meta-ficção historiográfica de caráter testemunhal, através do qual se propõe uma revisão da história. Dentre as diversas cicatrizes que nós, latino-americanos, carregamos nenhuma é mais dolorosa para os paraguaios que a da guerra que praticamente dizimou este país no século XIX. Dessa forma, a *persona* criada pelo

autor empírico posiciona-se *em frente à frente argentina* para dar voz ficcionalmente, pela perspectiva paraguaia, da falácia discursiva apresentada pelos aliados que, ao fim e ao cabo, não consegue justificar o genocídio.

E se o texto é apresentado sob a forma de um diálogo, também o leitor, ao ler/ouvir o mesmo, é convocado a ser testemunha. Embora possa ser atribuída uma “nacionalidade” paraguaia à *persona*, o mesmo não ocorre com o leitor. Empiricamente, tanto pode ser um paraguaio, quanto pertencer a qualquer outra nacionalidade. Pode ter conhecimento do que tenha sido a Guerra Grande ou nunca ter ouvido falar da mesma. Mas, a partir do momento em que também se coloca em frente à frente argentina, algo se exige dele. Ao que sobrevive a uma experiência traumática é negado o esquecimento. Os que dela tomam conhecimento podem esquecê-la de diversas formas, duvidosas no entender de Gagnebin (2006, p. 101): “não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar.” Por isso, o que se espera do leitor é que se permita ouvir esta outra história e assumir os riscos inerentes à transmissão de um testemunho intangível.

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57) (grifos no original).

Quando? Onde?

Tendo identificado *Quem* está em frente à frente argentina, algumas perguntas poderiam emergir. Como a *persona*, pertencendo a uma época distinta daquela dos protagonistas do diálogo, consegue presenciar o mesmo? Afinal, em que momento do conflito o diálogo ocorre? A busca pelo “quando” acabará por nos conduzir a um “onde” talvez inusitado.

Início a busca pelo “quando” a partir das referências feitas por Bartolomé Mitre em seu diálogo com Cândido López.

Eu durmo só com um olho, como as lebres, e ainda assim lá da província de Cuyo me acordam com algazaras, o coronel sem coroa Felipe Varela cruza por aqui, vindo do Chile, cantando zamacuecas para alardear suas

pacificações como se tivéssemos armado esta guerra por puro gosto. Como se não bastasse, Felipe Saa me subleva La Rioja, San Fernando, San Juan e San Luis. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 26)

As indicações dos nomes de Felipe Varela e Felipe Saa permitem estabelecer um marco temporal. À época da Guerra Grande, o sistema de governo argentino ainda não havia se estabelecido de maneira definitiva. Inúmeras guerras internas foram travadas entre os defensores do federalismo, cujos principais representantes eram os chefes das províncias do interior, e os adeptos do unitarismo, reivindicado por Buenos Aires. A guerra contra o Paraguai não era bem vista pelas províncias da Argentina e após a derrota aliada na Batalha de Curupaytí o prestígio de Mitre ficou abalado. Várias rebeliões estalaram no interior sendo conduzidas pelos defensores do federalismo. Um deles foi Felipe Varela, que partindo do exílio no Chile, retornou à Argentina e em dez (10) de dezembro de 1866, em San José de Jáchal, província de San Juan, fez um proclama contra a guerra, no qual apresentava a mesma como sendo um capricho dos portenhos, destacava as inúmeras perdas humanas ocorridas nas últimas batalhas e convocava os provincianos a se unirem contra os traidores da pátria, estando Mitre incluído neste grupo. Quanto a Felipe Saa, organizou em 1867 uma revolução contra o governo de Mitre, destituindo o governador de San Luis.

Se as referências aos nomes de Felipe Varela e Felipe Saa permitem estabelecer os fatos mencionados por Mitre em seu diálogo com López ao redor dos anos 1866 e 1867, algo de estranho já se prenuncia no ar. Historicamente, para poder lidar com essas rebeliões que pipocaram no interior da Argentina após a Batalha de Curupaytí, Mitre afastou-se do comando das forças da Tríplice Aliança ao final de outubro de 1866, só retornando ao mesmo em agosto de 1867. Começa a delinear-se uma dúvida: no diálogo, Mitre utiliza verbos no tempo presente para falar das ações que estão sendo perpetradas por seus inimigos. Felipe Varela *cruza* o território argentino e Felipe Saa *subleva* as províncias. Se os fatos narrados estão acontecendo à época do diálogo, como Mitre poderia estar no campo de batalha, se deveria estar combatendo os revoltosos? Mantendo a pergunta suspensa, procuro outros indícios.

É preciso escrever os boletins, ajudante. O último que enviei a Buenos Aires foi o do acordo de Yataity–Cora. [...] Que vem depois da conferência sem conveniências de Yataity–Cora, meu fiel escudeiro? Deixe-me fazer as contas. Contas ou contos não dão na mesma, Cândido. A História se faz com datas. Bem, o encontro de Yataity–Cora foi em 3 de setembro, general. No dia 22 houve a batalha de Curupaytí que lhe mostrei na pintura. Boa memória para tão más lembranças, paladino. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 29).

O episódio de Yataity–Cora refere-se à entrevista ocorrida entre Mitre e Solano López, em que este último teria proposto um acordo de paz para terminar a guerra. Por força do Tratado da Tríplice Aliança Mitre não podia decidir por si mesmo esta questão, e o Brasil se opôs às condições propostas por Solano López. Entretanto, historicamente este encontro ocorreu em doze (12) de setembro de 1866, não em três (3) de setembro, como mencionado no trecho reproduzido. Novamente, as peças do quebra-cabeça parecem não se encaixar. A Batalha de Curupaytí foi a primeira planejada por Mitre na Guerra Grande e a única dirigida diretamente por ele. O espaço de tempo que vai do encontro de Yataity–Cora (12/09/1866) à Batalha de Curupaytí (22/09/1866) não ultrapassa duas semanas. Dada a magnitude da derrota, como Mitre parece não se recordar da mesma, tendo em vista a pergunta que dirige a Cândido sobre o que vem depois da conferência Yataity–Cora? E porque Cândido afirma que a entrevista foi em três (3) de setembro e Mitre não contesta? O que está ocorrendo com a memória dos protagonistas? Associando agora as duas passagens, outras dúvidas surgem. Os eventos relacionados a ambos os Felipes ocorrem entre fins de 1866 e 1867. Em seguida, Mitre afirma que ainda não enviou os boletins sobre a Batalha de Curupaytí para Buenos Aires. Há referências a fatos de 1867 e o boletim da batalha de 1866 ainda não foi entregue. Ora, quanto tempo um general pode ficar sem informar sobre o andamento das manobras militares e seus resultados? Ao invés de respostas, perguntas se acumulam. Busco novas pistas.

Leu o boletim que chegou ontem à noite, dom? Não. Diz que nosso comandante Fredo Marín e o capitão paraguaio de cavalaria Alonso Benítez ordenaram um cessar-fogo em plena batalha e se abraçaram, dom. O capitão capitulou, mestre. Agora o general Osório quer saber que sanção merece o comandante Marín. Pena capital, por sedição. Julgamento sumário? Some desacato, motim e incitação à revolta se quiser somar, mas eu não daria por ele nem os três dias de uma novena. É preciso fuzilá-lo. Assine a sentença, *sir*. Escreva com letra bem clara no final do documento: “sentença de morte incomutável dentro de quatro dias de recebimento desta ordem”.⁷ (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 46)

Para situar temporalmente esta passagem, torna-se necessário recorrer neste momento ao texto *Fundação, apogeu e ocaso do Quilombo do Gran Chaco* escrito por Alejandro Maciel e que compõe *O Livro da Guerra Grande*. Em minhas pesquisas não encontrei referências históricas a Fredo Marín e Alonso Benítez, o que me leva a concluir que

⁷ Na legislação de guerra argentina, à época do conflito, o fuzilamento muitas vezes substituíu os tribunais militares. Era essa a forma de castigar as deserções e os delitos contra a vida. Os generais em comando de forças contra outros países, que se encontrassem distantes da cidade sede do Poder Executivo, possuíam essa atribuição quando em campanha (DE MARCO, 2003, p. 195 – 202). O general Bartolomé Mitre era o comandante das forças aliadas, e como tal, ordenou o fuzilamento de vários soldados e oficiais, fossem paraguaios ou aliados, pelos motivos de traição, deserção ou espionagem.

ambos são personagens ficcionais. O texto de Alejandro Maciel transcreve partes de um suposto diário do capitão argentino Francisco Paunero, participante da Guerra Grande, o qual relata episódios referentes à fundação do Quilombo do Gran Chaco. As primeiras informações apresentadas datam de uma quarta-feira, 14 de janeiro de 1868. As ocorrências posteriores vêm encabeçadas pelo dia da semana, seguidas do dia e mês, sendo omitido o ano. Os meses apresentam-se na seqüência do calendário e a última anotação do diário se dá numa sexta-feira, nove (9) de julho, o que me leva a concluir que todos os acontecimentos narrados ocorrem no ano de 1868. Do diário, destaco a passagem que se segue.

Sexta-feira, 9 de abril.

A primeira vez que, durante a guerra, se falou do pacto da paz e de guerra foi na noite depois que o capitão Page enfrentou o comandante-em-chefe da Armada paraguaia em Laguna Pirí. [...] No fragor da batalha encontraram-se frente a frente o comandante argentino Fredo Marín e o capitão da cavalaria paraguaia Alonso Benítez; cravaram as baionetas na terra ensangüentada e um deles disse: ‘Isso tem que acabar; é preciso forçar a trégua o quanto antes’. Depois se afastaram, cada qual para um lado. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 114–115)

Datando o encontro de Fredo Marín e Alonso Benítez em abril de 1868, o boletim a que faz referência Cándido López é, no mínimo, do mesmo mês e ano. Neste momento, a impressão é que o quebra-cabeça possui várias peças que não lhe pertencem. Como Mitre poderia estar recebendo boletins de guerra em abril de 1868 e ainda por cima determinar o fuzilamento dos amotinados, prerrogativa do Comandante-em-chefe das forças aliadas, se historicamente o comando das tropas havia passado de maneira definitiva para o marechal brasileiro Luís Alves de Lima e Silva, futuro Duque de Caxias, em 13 de janeiro de 1868?

A procura continua, sem respostas conclusivas, e agora me volto para Cándido López e o início do diálogo que se trava em frente à frente argentina.

Faz calor, Cándido. Sim, senhor. Que está retratando à força de pinceladas, pintor? O apresto da batalha de Curupaytí, em que morreram dez mil aliados e minha mão, general. Você vai pintar o massacre e a decapitação manual? [...] Meu pulso não mente, general, menos ainda depois que perdeu a mão. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 15)

Novamente surgem algumas incongruências. Como o próprio texto aponta, Cándido López perdeu a mão direita na Batalha de Curupaytí. Em 1867 foi transferido com outros feridos de guerra a Buenos Aires e em 1868, devido ao avanço da gangrena, teve amputado o braço acima do cotovelo. Foi após essa amputação que o pintor começou a treinar a mão esquerda e somente um tempo depois começou a pintar seus quadros sobre a guerra. Se ele menciona que já perdeu uma mão, então está pintando os quadros com a mão esquerda. Mas isso ele só conseguiria a partir de 1868. Como ele, um mutilado de guerra, poderia ter

retornado ao palco das batalhas juntamente com Mitre, recordando mais uma vez que este último historicamente entregou o comando em janeiro de 1868?

As peças não se encaixam e fica a pergunta: é possível determinar “quando” o diálogo narrado em frente à frente argentina acontece? E minha resposta é: NÃO. E fundamento esta resposta propondo que o importante no diálogo que nos é apresentado não é “quando” o mesmo acontece, mas sim, “onde” ocorre. E este “onde” não é nada mais nada menos que: o Inferno. Calma, que me explico.

A obra prima de Dante Alighieri (1265 – 1321) é a *Divina Comédia*. Trata-se de um poema narrativo que descreve sua viagem pelo Inferno, Purgatório e Paraíso. Virgílio, poeta romano autor da *Eneida*, é quem guia Dante pelo Inferno e Purgatório. E Beatriz, seu amor platônico, o guia pelo Paraíso.

Das três partes em que se divide o poema dantesco, a primeira, *Inferno*, é a mais brilhante, complexa, ordenada. E a mais controversa. É, a um tempo, propósito de submissão católica e proclama insistente de ódio muito pouco cristão. Pobre, Dante não perdoou aos ricos; vencido, não perdoou aos triunfadores; errante, não quis perdoar aos estáveis. A todos, inimigos e neutros, colocou no Inferno. (DONATO, 1986, p. 17)

E se Dante pôde povoar o Inferno de italianos, sugiro a leitura de *Em frente à frente argentina* como sendo a viagem de Roa Bastos ao Inferno, nos mostrando desta vez a ala sul-americana do mesmo. Como bom antropófago (nos moldes de Oswald de Andrade), Roa Bastos realiza uma assimilação crítica da obra prima européia e produz uma versão latino-americana daquela região, sem se deixar levar pela relação modelo/cópia. Partindo desta perspectiva, o Inferno apresenta-se como um espaço atemporal, permitindo a ocorrência de multiplicidade de tempos. Por sua vez, este diálogo *post-mortem* constitui parte da pena a que ambos, Mitre e López, estão sujeitos no Inferno. A rememoração de fatos ligados à Guerra Grande não segue, pois, uma seqüência cronológica. Futuro, passado e presente se mesclam às lembranças dos dois argentinos, narradas por um paraguaio, de maneira que cada recordação funciona como agulhão do que poderia ter sido feito e não o foi: atitudes e decisões que poderiam ter sido tomadas, mudando o rumo da guerra e que, entretanto, foram ignoradas ou sobrepujadas por outros interesses – militares, políticos ou pessoais. Vejamos, a seguir, as pistas textuais que me conduziram a este Inferno.

Mapeando Evidências

Antes de expor as evidências a favor da minha proposta, ou seja, a de que tanto Mitre quanto López estão no Inferno como condenados, gostaria de apresentar algumas interpretações dadas aos personagens por diversos estudiosos. Isso nos permite demonstrar que o texto de Roa Bastos comporta leituras distintas. Começo por Mitre.

En *Los Conjurados* Mitre es la voz letrada erudita, el modelo cultural del siglo XIX, el hombre de armas y de letras, pero también es Bosnio Beltrán, el poeta político que siembra la discordia y en el infierno se deleita escindiendo su cuerpo como Mitre, al pretender librar una guerra genocida y ser traductor fiel del “Infierno” de Dante.⁸ (GUERRERO, 2007, p. 245)

Sobreimpreso a este plano de lo político, complementándolo, se establecen distinciones entre Mitre y Cándido López que se basan en cuestiones del lenguaje: escritura/oralidad; ficción/no ficción; lenguaje articulado/imagen. La imagen, la oralidad y la ficción vinculadas al pueblo, a través de Cándido López; la escritura y la crítica a la ficción, inherentes a la oligarquía, representada por Mitre. Es Mitre “el que escribe la guerra”, el que prefiere la historia (aunque mentirosa) a la ficción (verdadera).⁹ (CÁRCAMO, 2007, p. 9)

Os dois personagens são opostos e afinados em suas idiossincrasias. O pintor, Cándido, por sua inocente fé na representatividade da arte, assemelha-se ao personagem de Voltaire, enquanto o velho e experiente Bartolomé Mitre lhe fala do alto de sua sapiência, com a eloqüente poesia de seu discurso. [...] Ambos os personagens questionarão a possibilidade de a linguagem ser a representação fiel de uma realidade. Ao mesmo tempo, duvidarão da pretensão do discurso histórico de ser uma verdade infalível, assim como colocarão em debate a ética dos geradores destes discursos. (PEREIRA, 2006, p. 103-104)

A seguir, apresento as interpretações dadas à Cándido López, destacando que os últimos fragmentos listados acima já mostram algumas delas.

El personaje de Cándido López condena la dimensión mecánica, la literalidad, la traslación matemática de forma y contenido, el uso de un castellano arcaizante del Siglo de Oro, así como debate sobre el ideal de la traducción según Mitre.¹⁰ (GUERRERO, 2007, p. 241)

⁸ Em *Los Conjurados* Mitre é a voz letrada erudita, o modelo cultural do século XIX, o homem de armas e de letras, mas também é Bosnio Beltrán, o poeta político que semeia a discórdia e no inferno se deleita dividindo seu corpo como Mitre, ao pretender liderar uma guerra genocida e ser tradutor fiel do “Inferno” de Dante.

⁹ Sobre impresso a este plano do político, complementando-o, se estabelecem distinções entre Mitre e Cándido López que se baseiam em questões de linguagem: escrita/oralidade; ficção/não-ficção; linguagem articulada/imagem. A imagem, a oralidade e a ficção vinculadas ao povo, através de Cándido López; a escrita e a crítica à ficção, inerentes à oligarquia, representada por Mitre. É Mitre “quem escreve a guerra”, quem prefere a história (ainda que mentirosa) à ficção (verdadeira).

¹⁰ O personagem de Cándido López condena a dimensão mecânica, a literalidade, a translação matemática de forma e conteúdo, o uso de um castelhano arcaizante do Século de Ouro, assim como debate sobre o ideal de tradução segundo Mitre.

No hay registro de la defensa de causas antiimperialistas ni tampoco indicios de crítica a la intromisión de Inglaterra en la Guerra del Paraguay por parte del Cándido López histórico; en cambio, el pintor personaje de *Frente al frente argentino* es la voz que enuncia la responsabilidad de la Triple Alianza en la destrucción del Paraguay, el papel de Inglaterra y la culpa de Argentina en el desencadenamiento de la guerra. Aunque atenuada por la forma interrogativa, la voz del pintor acusa a Mitre.¹¹ (CÁRCAMO, 2007, p. 8)

A consciência da linguagem que caracteriza a Mitre no conto se manifesta nesta passagem com o trocadilho apresentado entre “amazonas” e “madronas”. López, em sua candidez, enxerga no mito apenas o fabuloso, o erótico, que lhe atrai tanto quanto as cenas da guerra. Não é capaz de separar o mitológico, ficcional, do que presencia e deseja documentar pictoricamente. (PEREIRA, 2006, p. 121)

Estes pequenos extratos apontam para interpretações divergentes dos personagens analisados, sendo que Cándido López é o mais eloqüente deles. De “cándido” chega a “crítico”. E se o texto abre um leque de interpretações tão distintas, acrescento uma quarta leitura (a minha) ao rol das já realizadas.

Resumo meu argumento da seguinte forma: Bartolomé Mitre e Cándido López são condenados e já estão no Inferno. E se este é um espaço em que as almas penadas têm como castigo sofrerem eternamente por seus erros, é necessário que os que ali estão recordem o que fizeram na Terra e reconheçam seus delitos. Entretanto, aparentemente a consciência de Mitre está adormecida. Ele se supõe ainda no comando das forças aliadas e como tal justifica cada uma de suas ações, racionalizando-as. Cabe a Cándido a tarefa de despertar o general para a situação em que se encontram. Isso é possível devido à lucidez apresentada por López, embora tal lucidez comporte interpretações tão distintas como as já apresentadas acima. Nesse sentido, Cándido assumirá a função de acusador de Mitre, seja através de suas perguntas, seja nas diversas considerações que realiza a partir do diálogo em curso. Contudo, à medida que lança acusações a Mitre, este as rebate e faz ver ao pintor a participação do mesmo como cúmplice nos acontecimentos. Isto nos leva a pensar que o discurso de Mitre talvez seja outra estratégia de guerra para se safar de sua condenação. Fundamento agora essa leitura a partir do texto em análise. Porém, lembrando que pela minha proposta o diálogo ocorre em um espaço atemporal, as referências utilizadas não seguirão obrigatoriamente a ordem seqüencial imposta pela editoração do texto. Início por Bartolomé Mitre.

¹¹ Não há registro da defesa de causas antiimperialistas nem indícios de crítica à intromissão da Inglaterra na Guerra do Paraguai por parte do Cándido López histórico; em compensação, o pintor personagem de *Em frente à frente argentina* é a voz que enuncia a responsabilidade da Tríplice Aliança na destruição do Paraguai, o papel da Inglaterra e a culpa da Argentina no desencadeamento da guerra. Ainda que atenuada pela forma interrogativa, a voz do pintor acusa Mitre.

Mas faltam dados para o boletim, esta parte será um parto. Quando escrevo sobre o passado, existem apenas as palavras rabiscadas do escrito, que vão ficando sobre o papel como o suor de minha alma. Claro que tenho alma, meu tenente mal mantido. E não é uma pústula. E também não está oculta atrás de escritos e lidos, está defronte, atrás, em cima, embaixo, nos cinco sentidos, *na consciência que dorme comigo*. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 29-30) (grifo meu).

Esta passagem destaca o processo de “adormecimento” da consciência de Mitre, em oposição à lucidez de Cándido (a ser demonstrada mais à frente). Entretanto, é de frisar-se que o general consegue identificar que o fenômeno ocorre com ele, o que também se percebe quando o vemos afirmar para Cándido: “Pois eu sempre esqueço, e assim faço o acaso.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 16). Além disso, Mitre sugere ao pintor que este assuma também esta estratégia para dar conta de lidar com sua dor: “Esqueça o pesado passado, mestre da paleta, torne-o mais leve.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 15). E não podemos esquecer que para a história oficial, Mitre foi uma figura-chave na construção da nacionalidade argentina. E esta construção exige, ao se “escrever sobre o passado”, a seleção de fatos que devem ou não ser lembrados não só pelos indivíduos que, no século XIX, constituiriam a futura nação bem como por aqueles que ao longo do tempo manteriam o sentimento da nacionalidade argentina. Assim, “a consciência do esquecimento [...] já é uma forma de memória. Sobretudo, uma forma que problematiza a memória consensual, estabelecida, seja ela informal ou oficial.” (BRANDÃO, 2005, p. 72). E Cándido López, através de suas perguntas/acusações, será a voz que propiciará o retorno do que foi esquecido em confronto com a memória oficial, representada por Mitre.

E de onde vem a lucidez de Cándido López? Recordemos que historicamente este foi o pintor oficial da Guerra Grande por parte dos argentinos. E que ele, inicialmente, pintava com a mão direita. O lado direito popularmente está associado ao que é considerado certo, correto e por extensão, ao poder, às idéias dominantes. Quem usa a mão direita é destro. Já quem usa a mão esquerda é sinistro. O lado esquerdo tem a conotação de mau presságio, desastre, ruína, do que não é bom. Entretanto, biologicamente falando, nas pessoas destros é o hemisfério cerebral esquerdo que recebe informações do lado direito do corpo e controla os movimentos desta região. Este hemisfério é o responsável pelo pensamento lógico e competência comunicativa. Já o hemisfério direito recebe as informações e controla os movimentos do lado esquerdo e é responsável pelo pensamento simbólico e criatividade. Nos canhotos as funções estão invertidas.¹² Para a compreensão do Cándido literário, proponho que ao perder a mão direita, ele sofre diretamente na carne o impacto da guerra. Ao "educar" a

¹² <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/corpo-humano-sistema-nervoso/cerebro-3.php>

mão esquerda para pintar, tenta levar para um lado as características de outro. Entretanto, algo de "sinistro" atravessa essa tentativa. Cultivar a mão esquerda implica, às vezes, afastar-se da “sabedoria” excessivamente confiante da mão direita, conforme nos mostra João Cabral de Melo Neto¹³ (citado por CARDOSO, 2007, p. 222) em seu poema a respeito da pintura de Miró:

O sim contra o sim

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.
Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Para Guerrero (2007, p. 240), a fissura que a arte do pintor argentino causa caracteriza-se por esta esquivar-se de uma representação épica do papel argentino na guerra.

A respeito do quadro *Rendição de Uruguaiana*, Diniz (1997, p. 22) comenta:

A preocupação com a veracidade castra, de alguma forma, o ufanismo patriótico, já que era a primeira batalha vitoriosa dos aliados sem vítima. A ‘Rendição de Uruguaiana’ não criava nada espetacular e Cándido López ao pintar o dia com suas cores e dores acabou desfazendo o que a cúpula desejava: a fabricação de um ato extraordinário. A liberdade com que Cándido López trabalhou sua visão da guerra acabou por apontar um detalhe distintivo aos seus quadros: a dispersão dos corpos militares em meio à paisagem inóspita. Isso contribuiu para dar uma noção dos acampamentos, das batalhas e dos movimentos das tropas em meio a um certo desalinho – o que contribui para o reconhecimento de uma batalha sem glória onde não há vencidos nem vencedores.

Contudo, a par de reconhecer que aquela era uma guerra sem glória, o artista não se afastou do poder. Ele necessitava da legitimação que somente este poderia dar às suas obras. Por isso solicitou o aval de Bartolomé Mitre para que com esta chancela suas obras pudessem ser adquiridas pelo governo argentino, o que historicamente ocorreu em 1887. Assim, minha proposta para uma compreensão parcial do Cándido histórico é que ter sido

¹³ MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*: 1940 – 1965. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

“contaminado” por seu lado direito quando aprendeu a pintar com a mão esquerda deu-lhe uma liberdade de expressão que não o vinculou às escolas de pintura de sua época. Porém, por outro lado, essa “contaminação” será também a responsável pela lucidez *post-mortem* do personagem fictício, o que o faz ter consciência de que está no Inferno, como na pergunta que dirige a Mitre: “Que pena será meu espinho, *sir*? Que maldades um deus tão bom urdiu para afligir-me na eternidade?” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 41). Esta pergunta surge a partir da menção feita por Mitre de que chegavam à tradução do Sexto Círculo da *Divina Comédia*, onde expiam os heresiarcas e seus sequazes. Ora, indagar sobre sua própria pena não é afirmar que é merecedor dela? E se o condenado reconhece a existência de um deus “tão bom” é porque tem capacidade de distinguir entre o bem e o mal. E se sua consciência o acusa de algo, então acredita que merece receber as “maldades” como castigo para afligir-se na eternidade. E aflição eterna é característica dos condenados ao Inferno.

A atitude de Cândido de provocar em Mitre o reconhecimento de seus erros não parece ser uma imposição externa, algo como uma missão que lhe foi confiada. Ao contrário, pelas palavras de Mitre, deduz-se que esta foi uma tarefa particular assumida por López: “Você se esqueceu de muita coisa, mas sua memória recriminante segue e persegue o que você considera meu erro.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 31-32), ao que imediatamente replica Cândido: “Sou só um lembrador, seu doutor.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 32). Nas perguntas que dirige ao general ou nas opiniões que emite, este lembrador questiona ou expõe fatos que terminam por atuar como acusações ao dirigente argentino. Dos vários temas que são suscitados pelo pintor, irei focar a insistência com que o mesmo aborda a assinatura do Tratado da Tríplice Aliança. Cândido parece ressentir-se da aparente insensibilidade com que Mitre lida com as conseqüências de suas ações como general naquela guerra. “Não sei pintar a dor, desenho apenas o que vejo em seu rosto e nunca vi dor alguma, nem nos piores momentos, general.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 30). Conferindo a Mitre a responsabilidade direta pelo derramamento fratricida de sangue devido a sua adesão à Tríplice Aliança e assinatura do respectivo Tratado, López não dará tréguas ao comandante argentino buscando fazê-lo reconhecer aquilo que o pintor entende ter sido o grande erro do general.

Por que lhes declarou guerra, senhor? Pensou antes de assinar a declaração? [...] Veja, o senhor, com palavras, escreveu uma guerra. [...] Não esqueça que firmou o Tratado e que a tinta da morte não se apaga como os fogos de minhas telas. Está escrita na mão de Deus. [...] Deus o livre dessas pragas, general, com o sangue todo de seus irmãos que seu Tratado da Tríplice Vingança derramou. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 20, 17, 48, 43).

Em outro momento, ao inquirir o general sobre a mesma questão, Cândido manifesta a visão de seu próprio envolvimento naquele conflito:

Por que declarou esta guerra, dom? [...] De mentar a mentir é só um passo, dom. Por que não mente, ao menos? Mente outro idioma para nomear seu equívoco, que está exterminando esses cristãos. Veja que não será tão difícil como firmar um Tratado. Basta ir balbuciando sons desconhecidos e amontoando significados. Eu também sofri, até encontrar as cores certas para pintar o crime. Mas meu ofício, decerto, é mais leve e modesto: eu não firmei nenhum Tratado. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 32)

As respostas dadas pelo general (e que serão analisadas no próximo tópico deste capítulo) refletem a busca pela racionalização das atitudes tomadas, o que funciona como bloqueio moral para a aparente insensibilidade da consciência de Mitre. Entretanto, na passagem acima, vemos que o mesmo artifício é utilizado por Cândido. Ele “pinta” com cores fortes a responsabilidade do general e atenua sua própria participação na guerra. Pintar um crime é mais leve do que evitar que ele ocorra? A responsabilidade é única e exclusiva de Mitre? Cândido, como oficial-tenente, também não comandou tropas para exterminar os paraguaios? Como diferenciar o peso da tinta que firma o Tratado do peso da tinta que pinta o Tratado?

Essa dualidade no comportamento de Cândido não escapa a Mitre. Em certo trecho do diálogo recortamos sua réplica ao pintor.

Você torce tudo, secretário sem segredos. Sua voz de insurrecto chafurda no lodo do inferno a que está pré-condenado e acorrentado antes de nascer. Sua astúcia não será suficientemente ácida para roer os grilhões que lhe mordem o tornozelo. *Que está dizendo, sir?* (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 38) (grifo meu)

Interpreto a pergunta “*Que está dizendo, sir?*” como sendo uma pergunta de espanto. É como se Cândido, pela primeira vez, visse como sua imagem é refletida através da visão do outro. A mesma perspicácia que o pintor tem para enxergar a insensibilidade do general é utilizada por este para apontar os remorsos que o cronista do pincel carrega. Defrontar-se com o outro, tão igual e ao mesmo tempo tão diferente, foi o motivo do espanto de Cândido. Se, por um lado, quem assina as sentenças de fuzilamento é o general, por outro lado, é o oficial-tenente quem redige as sentenças.

Assine a sentença, *sir*. Escreva com letra bem clara no final do documento: “sentença de morte incomutável dentro de quatro dias de recebimento desta ordem”. [...] Redija um boletim que inclua todos, assim teremos nosso inferno próprio, tal como o recinto toscano de Alighieri. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 46-47)

Em seu texto intitulado *O que significa elaborar o passado?*¹⁴, Gagnebin discorre sobre os problemas da memória e do esquecimento, a partir dos acontecimentos da *Shoah*. Entretanto, as considerações feitas podem ser aplicadas ao presente estudo, pois como afirma

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 97-105.

a autora, “não pode haver na história nenhuma repetição idêntica; só existem horrores recorrentes e semelhantes (não iguais, mas semelhantes).” (GAGNEBIN, 2006, p. 100). Cada acontecimento histórico carrega sua singularidade, o que o torna único. Contudo, acontecimentos diferentes carregam semelhanças nas atrocidades cometidas. Partindo da análise do texto de Adorno¹⁵ sobre a elaboração do passado, Gagnebin aponta para a relação entre culpabilidade e vontade de esquecimento detectada por aquele autor quando filhos alemães perguntavam aos pais sobre Hitler e os pais, para inocentarem a si próprios, falavam dos bons tempos e que aqueles não haviam sido tão ruins assim. Como paralelo, a relação entre Cândido López e Bartolomé Mitre, no diálogo testemunhado pela *persona* do autor implícito e por nós leitores, se assemelha a esta relação descrita por Adorno. Não é idêntico na relação filho/pai, mas semelhante na relação subordinado/superior. Para este estudioso, o importante é como o passado se torna presente: como recriminação ou como resistência ao horror através de instrumentos de análise capazes de esclarecer o presente? Se o passado se torna presente através da acusação ou da recriminação, o filho que recrimina se coloca na posição de juiz e ao seu pai, na de réu, o que poupa ao filho o esforço de esclarecimento a respeito do passado e do próprio presente.

Como já o ressaltou Nietzsche (que Adorno leu muito bem), quando há um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente: o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro. Mas a questão candente, a única que deveria orientar o interrogatório ou a pesquisa, a saber, evitar que "algo semelhante" possa acontecer agora, no presente comum ao juiz e ao réu, não é nem sequer mencionada. (GAGNEBIN, 2006, p. 102)

“O inferno foi feito para nós, em algum lugar vamos nos encontrar com os violentos que viu seu Poeta, mas sua poesia não conseguir ver, dom Mitre.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 53). Por não conseguirem sair do círculo vicioso da culpabilidade é que Cândido López e Bartolomé Mitre encontram-se presos a um Inferno de lembranças e remorsos.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. O que significa a elaboração do passado? In: *Gesammelte Schriften*, vol 10-2, Frankfurt/MAIN, p. 568. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin.

O Generalíssimo e o Pintor

Em seu discurso sobre as armas e as letras, antes mesmo de apresentar os argumentos de um e outro lado, Dom Quixote já alerta: “Quítenseme delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien fueren, que no saben lo que dicen.” (SAAVEDRA, 1963, p. 755).¹⁶

Como cavaleiro que era, não seria de se esperar outra postura deste herói. Definindo de antemão o lado vitorioso, Dom Quixote apresenta como característica das letras o de “poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo; entender y hacer que las buenas leyes se guarden” (SAAVEDRA, 1963, p. 756)¹⁷. Ainda que este seja um fim digno de louvor, para o Cavaleiro da Triste Figura não há comparação com o destino das armas, as quais “tienen por objeto y fin la paz, que es el mayor bien que los hombres pueden desear en esta vida.” (SAAVEDRA, 1963, p. 756).¹⁸ E que paz é esta? O fidalgo acrescenta: “Esta paz es el verdadero fin de la guerra; que *lo mesmo es decir armas que guerra*” (SAAVEDRA, 1963, p. 757) (grifo meu)¹⁹.

Conforme assinala Costa Lima (2006, p. 167), a ascensão do prestígio institucional do guerreiro caminha com a deslegitimação do poeta como “mestre da verdade”, sendo privilégio concedido ao guerreiro o direito à palavra. E é pela palavra que Dom Quixote pretende convencer sua assembléia quando afirma que, embora sejam as letras que criem as leis (inclusive as leis de guerra), são as armas que as mantêm, defendendo as repúblicas, as monarquias, as cidades, os caminhos de mar e terra.²⁰ Tal é o poder de seus argumentos que o próprio cura, apesar de letrado, acaba por concordar com nosso herói.²¹

Se, no século XVII, os argumentos de Dom Quixote conseguiram convencer a pequena assembléia que o ouvia e quiçá um número maior ainda de leitores, essa discussão vem novamente à tona *Em frente à frente argentina*. Este texto tem como subtítulo a expressão: *O generalíssimo e o pintor*. Se, conforme disse Dom Quixote, dizer armas é o

¹⁶ “E não ousem contradizer-me os que pretendem sustentar que as letras levam vantagem às armas, pois eu lhes afirmarei, sejam eles quem quer que forem, que não sabem o que dizem.” (p. 255). Todas as traduções do romance ao português são de: SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2003.

¹⁷ “Estabelecer com clareza a justiça distributiva, e dar a cada um o que é seu, e o procurar e fazer que as boas leis se guardem e se cumpram.” (p. 255)

¹⁸ “[o fim a que] as armas atende, o qual consiste em assegurar a paz, que é o maior bem que os homens podem nesta vida desejar.” (p. 255)

¹⁹ “Esta paz é o verdadeiro fim da guerra, pois o mesmo é dizer armas do que dizer guerra.” (p. 256)

²⁰ SAAVEDRA, 1963. p. 760.

²¹ *Ibidem*, p. 762.

mesmo que dizer guerra, a palavra “generalíssimo” remete também à questão da guerra e das armas. Por sua vez, parodiando o herói de *la Mancha*, afirmaremos que dizer letras é também dizer artes. Nesse sentido, a palavra “pintor” se enquadra na mesma categoria das letras. Assim, o discurso das armas e das letras renova-se na Guerra Grande, através das alegorias da guerra e da arte na escrita robastiana. Para a análise destas alegorias irei me valer das reflexões de Walter Benjamin a respeito deste assunto e seu papel na compreensão da história.

Allegoría, em grego, significa etimologicamente “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. A partir desse sentido etimológico, Walter Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta, já que por ela as coisas não são representadas tais como são, mas pretende antes dar-nos uma versão de como foram ou podem ser (CEIA, p. 6).²²

Para compreender a leitura alegórica em Benjamin, é necessário relembrar a crítica feita por ele tanto em relação à historiografia “progressista” quanto à historiografia “burguesa” (GAGNEBIN, 1994, p. 8). A primeira, apoiando-se em uma idéia de progresso inevitável e previsível, não favoreceu uma visão crítica do fascismo nem a luta contra sua ascensão. A segunda apresenta uma identificação afetiva do historiador com seu objeto de estudo, a saber, o passado. Ambas apóiam-se em uma concepção de tempo cronológico e linear, homogêneo e vazio (BENJAMIN, 1994, p. 229). A historiografia positivista coloca-se a serviço dos vencedores ao elaborar a história dentro desta concepção, já que esta conduz a uma noção de tempo em que o passado, intocável e intransponível, determina os acontecimentos no presente. E é apropriando-se dessa idéia e transformando-a em uma prática discursiva que a classe dominante escreve a sua história, a dos vencedores, como se houvesse apenas essa história, implicando na exclusão dos espaços chamados subalternos e silenciando os discursos dos oprimidos dentro desta totalidade.

Nesta perspectiva linear, a história flui em um *continuum* composto de uma seqüência de acontecimentos explicados em termos de causa e efeito, os quais se perdem à medida que passam, impedindo que se possa relacionar épocas distantes (OTTE, 1994a, p. 66). Assim, para Benjamin (1994, p. 230) é necessário então explodir este *continuum* da história para que o presente passe a ser identificado como parte integrante da mesma, não sendo apenas dirigido e determinado pelo passado.

A “redenção” do passado só é possível quando ele não é dado por perdido, quando, de alguma forma, continua presente. Esta continuidade do passado no presente, no entanto, não deve ser confundida com a continuidade de um presente em constante mudança. (OTTE, 1994a, p. 67).

²² <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado15.htm>

Para essa explosão, o registro da passagem do tempo deve ser alterado, substituindo-se o relógio pelo calendário. E pelo calendário os dias santos retornam sempre. Esse retorno, entretanto, não significa conservar o passado. Ao contrário, este retorna relacionando-se com o presente. E isto ocorre através da rememoração. Não tendo como deslocar-se rumo ao passado, o que resta ao narrador/historiador são os vestígios desse tempo, e ele os vê e analisa com os olhos do presente. Assim, pela rememoração, o passado é permanentemente revisto e o presente é valorizado “como momento decisivo na compreensão da história” (OTTE, 1996, p. 214).

Para Benjamin, “a fisionomia alegórica da natureza-história só está verdadeiramente presente como ruína [...] e sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.”(BENJAMIN, 1984, p. 200). Como forma de expressar esse declínio, a alegoria permite a leitura dos fragmentos do passado que foram negligenciados pelos vencedores. É por ela que o passado das minorias pode ser resgatado. E a rememoração é a base do procedimento alegórico.

Rememorar a experiência vivida deve ser entendida, assim, como o gesto aniquilador, que leva a cabo essa desintegração necessária da unidade imediata da organicidade das coisas, fazendo estilhaçar a sua falsa aparência (o *Schein*), mas esse gesto encerra em si uma pretensão redentora, o estabelecimento de uma (re)criação ou (re)construção que obrigue as coisas a significar. (CANTINHO, 2003, p. 9) (grifo no original)

Dentre as figuras alegóricas da modernidade analisadas por Benjamin, que “obrigam as coisas a significar”, destaco a do trapeiro. Este, como o próprio nome indica, é o que se ocupa dos trapos, recolhendo os rejeitos da sociedade e os renovando. Partindo de uma citação de Benjamin, Cantinho (2003, p. 8) afirma que o trapeiro é a “figura–estandarte da miséria humana, de proveniência infernal”²³ e que os destroços que lhe chegam às mãos já se encontram aptos a significar, pois já vêm “mortos”, “visto que já se encontram destituídos das suas relações internas e dos elos que lhes garantiam a organicidade.” (CANTINHO, 2003, p. 9).

O trapeiro não joga o jogo, desmascara-o. Não tendo nada a perder, ele usufrui do privilégio dos vagabundos: ele pode troçar. Figura do inassimilável, este terrível simplificador sabe assimilar tudo. Ele arruma todas as máscaras sob uma única e mesma rubrica. (...) Diante do seu olhar cínico, o mundo reduz-se a uma dança macabra, na alvorada do dia da revolução. (WOHLFARTH, citado por CANTINHO, 2003, p. 8).

²³ Reproduzo a seguir nota do ensaio de Cantinho: “Carta de Benjamin a Adorno de 9 dezembro 1938, *Briefe, II*, p. 795: ‘A figura do trapeiro é de proveniência infernal. Ela reaparecerá na terceira parte, em contraste com a figura ctônica do mendigo hugolino.’ Será, de todo, oportuno salientar esse parentesco existente entre a figura infernal do trapeiro com a figura infernal do alegorista barroco, pois ambos se ligam ao saber das ‘significações’, do juízo, devendo ser assim entendida também a figura do trapeiro.” (CANTINHO, 2003, p.20).

Tendo proposto que o generalíssimo e o pintor encontram-se no Inferno, identifico Cândido López como sendo aquele que, no diálogo, desempenha a função de trapeiro dos destroços da frente argentina. Nesta condição, ele questiona seu superior hierárquico sobre vários temas.

O “olhar cínico e sarcástico” (CANTINHO, 2003, p. 8) que o pintor trapeiro lança sobre os escombros da guerra manifesta-se, entre outras formas, na impropriedade do tratamento, na ficção, entre o subalterno e o general. No diálogo, Bartolomé Mitre dirige-se a Cândido López de maneira informal, tratando-o por “você” e este, ao contrário, reporta-se ao seu superior de maneira formal, utilizando as formas de tratamento “senhor”, “dom”, “general”. Apesar da aparente submissão sugerida pelas formas de tratamento, o conteúdo da argumentação de López aponta para uma quebra nesta estrutura de dominação. Exemplo disso é o recorte abaixo, no qual Cândido propõe correções na tradução de Mitre.

(...)
*Questa palude che il gran puzzo spira,
 cinge d'intorno la città dolente,
 u'non potemo entrare omai sanz'ira. [...]*

(...)
*este pantano con inmundos velos,
 envuelve en torno la mansión dolente,
 donde no se penetra sin desvelos.²⁴*

Por que usa palavras abastadas, general? Por que não dizer *donde nadie entra sin desvelos* em vez do artificioso *penetra*? O senhor põe um muro entre Dante e meu próprio inferno. Por que *mansión* onde se diz *ciudad*? Dissipe a bizarraria de tanto barroquismo inútil, *sir*. Busque a simplicidade. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 42) (grifos no original)

Um subalterno pode discordar de seu superior em pensamento. Dificilmente verbaliza sua posição. López, além de não concordar com as escolhas lexicais de Mitre, apresenta alternativas e ainda critica o academicismo do general. Para Guerrero (2007, p. 243), a refutação de Cândido López denuncia a incapacidade de Mitre para “traduzir” a língua americana, já que este, ao ater-se ao uso exclusivo do espanhol do Século de Ouro, mantém-se dentro de uma textualidade européia que não considera a cultura americana como uma exigência implícita na tarefa de tradução.

²⁴ “(...) // Este paul que a podridão expira / toda a cidade cinge aqui dolente; / só entraremos nela à força de ira.” (p. 42). As traduções deste e dos demais versos do *Inferno* da *Divina Comédia* de Dante do espanhol ao português são reproduções das apresentadas pela tradutora no texto *Em frente à frente argentina*. Reproduzo a seguir a nota da tradutora: “Devido ao peculiar exercício tradutório proposto pelo autor, preferi manter sua versão ao espanhol no corpo do texto, remetendo o leitor, no caso deste e dos demais versos do *Inferno* dantesco aqui citados, à tradução brasileira de Cristiano Martins (Belo Horizonte, Itatiaia, 1989). Os versos italianos foram transcritos conforme a edição italiana de 1949 da Biblioteca Univesale Rizzoli.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 18).

Embora representando a erudição, é Mitre quem se converte em subalterno ao reproduzir e submeter-se aos modelos europeus em suas ações, seja no campo da tradução ou no comando das tropas aliadas. O trapeiro pintor denuncia esta situação.

Vamos conhecer o Inferno lendo Dante, mestre. Onde pensa que estamos, general? Você deveria pintá-lo. Que acha que estou fazendo? Não está vendo aqui a artilharia aliada, ali a infantaria paraguaia? E onde foi esse combate, ajudante? A carga da batalha de Estero Bellaco, *sir*. Não sou *sir*, mestre, não sou britânico. Eu dizia isso pensando em *serviente*, dom. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 25) (grifos no original)

Muito interessante nesta passagem a oposição *sir/serviente*. Em inglês, *sir* é a forma de tratamento dado a cavalheiros pertencentes à nobreza e neste sentido é utilizada no Brasil sem tradução. Em espanhol, *serviente* significa servo, servidor. Exatamente para não perder a força que o jogo de palavras carrega no texto original, a tradução brasileira manteve o termo em espanhol. Implícita na frase de López fica a idéia de que Mitre, ao contrário do que prega, não age por si próprio, mas sim sobre o comando da Inglaterra. Lembremos que esta é a proposição do revisionismo histórico da década de 60 em relação à Guerra Grande, já abordada no módulo respectivo. Que o Cándido literário possa ser adepto dessa teoria não deve causar espanto, já que, por estar no Inferno, ele encontra-se fora da influência do tempo linear. A insinuação sobre o domínio inglês repete-se em outras passagens.

Custou-nos bastante livrar-nos do poder dos godos, com seus vice-reis e suas cortes. Decerto, dom. Ainda que, a julgar pelas aparências, diga-se que dos godos passamos aos gordos saxões. [...] E o que acha que estamos fazendo, dom Bartolomeu? Fazemos a guerra por nossa conta ou por ordem de Sua Majestade? (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 17, 22).

Um dos destroços do discurso histórico do século XIX continuamente posto em xeque por Cándido é a adesão de Mitre às teorias europeias de governo. Adepto do liberalismo, o general justifica todas suas ações a partir da mesma. De maneira esquemática, a argumentação de Mitre parte da idéia da liberdade como artigo de fé. É pela lei que a liberdade se legitima e é esta que permite a existência do Estado. A lei estabelece a ordem, o Estado se serve da lei para alcançar seus interesses e por assegurar o progresso, a liberdade justifica a guerra. Entretanto, as contradições do discurso do governante paulatinamente são apresentadas.

(...)
*Non isperate mai veder lo cielo:
 I'vegno per menarvi all'altra riva,
 Nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo.[...]*

(...)
*¡No esperéis más volver a ver el cielo:
 vengo a llevaros a la opuesta riba,*

*a la eterna tiniebla, al fuego, al hielo!*²⁵

Fica bom *cielo* ou mudamos para *libertad*? *Libertad* me parece melhor, senhor, embora não faça jogo com as outras palavras. A liberdade não faz jogo com nada, mestre, porque com ela não se brinca. Eu deixaria *cielo*, senhor; é mais... espiritual. É preciso salvar o corpo, por ora. Depois veremos como fica o resto. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 21) (grifos no original).

Mitre elege a liberdade como conceito, ainda que arruinando a rima, por entender ser ela a solução para a salvação do corpo.

E que solução nos traz sua liberdade, dom Bartolomeu? O bem-estar, a prosperidade, o progresso indefinido de mãos dadas com a razão. Acha pouco, mestre? Veja como a guerra progride, senhor! A guerra? Um pequeno acidente, apenas. [...] Muitas vezes, o Estado tem de fazer o mesmo que Deus, utilizando pequenos males para chegar ao bem curando o grande mal. Isso se, antes, não mata o corpo, de que se deve cuidar, como o senhor diz. Não estou falando do corpo, mas do conjunto, de corpo já estamos mortos antes que nossa vida acabe. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 25-26).

Fica claro pela resposta que a liberdade de Mitre servirá para justificar ações as mais dispare e contraditórias entre si. Para salvar o corpo, ela quebra a rima. Para atender ao Estado, ela mata o corpo. “O interesse do Estado subordina os demais interesses, mestre.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 17). “Sua liberdade custa caro, dom. Não restará ninguém para desfrutá-la.” (Ibidem, p. 33). Muitas são as incoerências entre o que governante argentino propõe na teoria e o que conduz na prática.

Não há outro futuro senão assegurar a liberdade do povo. [...] Sem o uso da liberdade, a minoria sempre vai dominar a maioria. [...] Liberdade e igualdade. [...] A liberdade sem a igualdade não serve senão aos poderosos, a igualdade sem a liberdade é outra forma de submissão que empobrece a todos. Devem andar juntas. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 49, 36).

Pelo discurso de Mitre, somos tentados a supor que sua forma de governo pauta-se pela busca de uma sociedade mais justa, contemplando a inclusão dos menos favorecidos (povo, minoria). E como o Estado promove essa inclusão político–econômico–social?

Laissez faire, laissez passer. Como se traduz isso, general? Deixai fazer, deixai passar. Simples, Cándido. [...] Que é preciso deixar fazer? Trabalhar, mestre; o Estado não tem de se intrometer na produção de bens, que está nas mãos dos cidadãos. [...] Que é preciso deixar passar? O livre trânsito da mercadoria para o comércio, pintor. [...] A riqueza das nações está na terra e não nas fábricas. Os negócios seguem as mesmas leis que a natureza quando o Estado não interfere nos assuntos privados. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 33–35, 37) (grifos no original).

²⁵ “(...) // Nunca mais ireis ver de novo o céu: / Vou conduzir-vos já para o outro lado, / ao fogo e ao gelo, sob o eterno véu.” (p. 21)

Simple assim. O Estado não interfere no trânsito da mercadoria, o mercado se auto-regula e o equilíbrio se mantém.

[...] Se, como o senhor diz, a riqueza de um povo está na terra, esse povo está perdido, *sir*. Vocês já repartiram a terra antes de começar o jogo. [...] Dizem-nos que o país progride e pensamos que seis ou sete fazendeiros estão se tornando donos e senhores das terras, dos homens, dos bens e dos males. É isso que pensamos, *sir*. Nas palavras aparece uma coisa e nas vidas aparece outra. Vivemos entre fantasmas, senhor. Acaba de me falar em progresso, e está destruindo. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 37, 25–26) (grifos no original).

A resposta de Cândido aponta para desigualdades antigas que ainda não haviam sido sanadas, provenientes dos tempos de colonização. O discurso importado de Mitre esquece as características distintas da América do Sul e da Europa. Benedict Anderson (2005, p. 79) afirma que os movimentos nacionalistas europeus tinham invariavelmente uma perspectiva populista e procuravam fazer com que as “classes inferiores” participassem na vida política, contando para isso com uma agitada liderança intelectual e com a atuação da classe média que canalizava as energias das classes populares para o apoio aos Estados que surgiam.

Na América Central e na América do Sul, pelo menos, as “classes médias” de estilo europeu eram insignificantes ainda no fim do século XVIII [e] também não havia propriamente uma *intelligentsia*. [...] A liderança era assumida por grandes proprietários fundiários, aliados a um número relativamente menor de comerciantes e de profissionais liberais (advogados, militares, funcionários locais e provinciais). Longe de se procurar iniciar as classes inferiores na vida política, um fator crucial que a princípio estimulou os movimentos de independência relativamente a Madrid, em casos tão importantes como a Venezuela, o México ou o Peru, foi o *medo* da mobilização política das “classes inferiores”: a saber, sublevações de índios ou dos escravos negros. (ANDERSON, 2005, p. 80) (grifos no original).

Se no plano econômico, a doutrina do liberalismo europeu aplicada ao Novo Mundo não incluía o povo como participante efetivo das mudanças em curso, no plano político-social cabe perguntar o que Mitre entendia por “povo”. Em suas afirmações, ele diz que cabe à liberdade garantir o equilíbrio entre a minoria e a maioria. Entretanto,

Províncias que mal chegam a ranchos crêem que são Estados feitos e direitos. Não entendem o que é a civilização. Que é a civilização, dom, além desta matança? É bem simples: Buenos Aires é a cabeça e as demais são os membros. Você deixaria sua mão decidir? [...] Quem pensa aqui? Esses caudilhetes analfabetos? [...] Buenos Aires é o cérebro da América do Sul, secretário. A sede do espírito que governa e amansa a selvageria destas terras. Quanto mais longe a sede, mais sediciosos, como você vê, entre estes *payaguás*, que ainda se deixam arrastar por caciques e caudilhetes. É a doença destas pátrias parias que é preciso remediar, pondo as coisas em seu devido lugar, separando a iniquidade da inequidade. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 27, 39) (grifo no original).

A dicotomia Civilização X Barbárie, já apresentada por Domingo Sarmiento²⁶ em sua obra *Facundo*, tem ressonâncias nas idéias de Mitre. A igualdade do general não inclui os indígenas, representados no diálogo pela referência aos *payaguás*, etnia sul-americana já extinta, bem como não comporta a participação do que ele chama de caudilhetes analfabetos. É de se perguntar: que liberdade é esta que se procura assegurar ao povo?

Desde que o mundo é mundo o mais forte ou o mais esperto fica com a melhor parte, Cândido. A lei é o único limite. Sem lei não há liberdade. Sem liberdade, não há Estado, mas estado de servidão. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 49–50).

A liberdade pregada pelo generalíssimo é aquela assegurada pela lei, ou seja, pela letra. “A lei não trama vinganças, Cândido. Desentorta o torto, corrige o erro, endireita o desvirtuado.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 47). Se a lei corrige o erro e garante a existência da liberdade, e se é pela liberdade que o progresso e a razão caminham de mãos dadas, justifica-se desse modo a guerra contra o Paraguai.

(...)
*e di una lupa, che di tutte brame
 sembiava caca nella sua magrezza,
 e molte genti fe' già viver grame.*

*Y una loba asomó, que se diría,
 de apetitos repleta en su flacura,
 que hace a muchos vivir en agonía.*²⁷

Que acha, Cândido? Não gosto de *flacura*, mas não sei o que pode desenhar melhor a miséria da alma no corpo. Depende da miséria o que dela se diga, dom Mitre. A de uma nação que tem de ser libertada de uma tirania eleita

²⁶ Sarmiento foi o mais apaixonado e polêmico de todos os intelectuais argentinos de sua geração. Perseguido pelo ditador Juan Manuel de Rosas (1793-1877), exilou-se no Chile e colaborou na imprensa, polemizando com o venezuelano Andrés Bello (1781-1865), outro dos maiores intelectuais da América Latina. Bello era defensor do elitismo cultural, ao passo que Sarmiento defendia a cultura popular como passo prévio à consecução da verdadeira e geral liberdade. No entanto, para o argentino, o modelo de civilização que traria o progresso aos povos hispano-americanos estava na Europa, concretamente na França, de onde viria não só a bagagem cultural, mas também a estrutura social e política, o conceito de educação, a organização da vida urbana, a repartição do poder, a democracia e o respeito aos compatriotas. Por isso, algumas propostas de Sarmiento o aproximam do racismo, pois postula que o atraso notório dos países hispano-americanos se deve a uma inferioridade das ‘raças’ indígenas ou negras e suas respectivas mestiçagens. A Europa e os Estados Unidos seriam os únicos lugares onde a ‘raça branca’ teria dado mostras de civilização, com seu exemplo de vida ordenada, progressista e civilizada, à que se oporia a barbárie autóctone. Este projeto utópico de sociedade, copiado de modelos forâneos, fora inspirado em Sarmiento durante suas viagens pela Europa, América e África, que renderam o texto autobiográfico publicado em 1849. Nele, apresenta suas impressões dos diversos países onde passa e plasma o que pensa sobre os Estados Unidos. Comparado por Sarmiento aos países melhor organizados da Europa, conclui o intelectual argentino que a ‘potência moral’ dos Estados Unidos lhes confere um caráter mais dinâmico e forte. *Facundo*, a obra fundamental de Sarmiento, é uma crítica às ditaduras argentinas da primeira metade do século XIX, sobretudo a de Rosas. Nesta obra se condensa o pensamento do autor sobre a sociedade argentina, calcado no determinismo geográfico, na superioridade das civilizações de etnia branca e na ânsia pela liberdade política. Defende a tese de que os males da Argentina se devem à prevalência da barbárie sobre a civilização, problema que estenderia a toda a Hispano-América. (PEREIRA, 2006, p. 75–76).

²⁷ “Seguiu-se magra loba, demonstrando / à pele os ossos, e que à ira incontida / a muita gente andou exterminando.” (p.22).

por ela mesma, meu ilustrado ilustrador. Se eleger não é tirania, senhor. Não? E o que é, então? Eu diria que é uma servidão tão perigosa como a liberdade que o senhor prega, dom. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 22) (grifos no original).

As palavras de Mitre soam como eco às escritas por *Sir* Richard Burton em sua obra já mencionada *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai*. Aí podemos ler:

Vista imparcialmente, a Guerra do Paraguai não é outra coisa senão a condenação de uma raça que procura livrar-se de uma tirania, por ela mesma escolhida, tornando-se *chair à canon* mediante um processo de aniquilamento. É a vingança da Fé, a agonia de uma política legada à América do Sul pelo jesuitismo e que mostra a enxurrada do tempo a afogar os restos de um antigo mundo semibárbaro, de uma humanidade paleozóica. (BURTON, 2001, p. 23) (grifos no original).

Recordemos que *Sir* Richard Burton dedicou seu livro sobre a guerra a Domingo Sarmiento. Representante da Coroa Britânica na América do Sul, com certeza este súdito inglês compartilhava da idéia da superioridade da “civilização” sobre a “barbárie”. Sendo tão “imparcial” quanto Burton, o governante argentino assume como sua missão libertar o Paraguai do domínio de Solano López, sob o argumento de que este era um tirano. O problema implícito na argumentação de Cándido é a participação maciça dos paraguaios em apoio a seu governante em oposição às deserções dos exércitos aliados, questão esta já apresentada no módulo destinado à análise da Guerra Grande.

Ante os desertores que não consegue capturar, Mitre ordena o fuzilamento de bonecos de estopa. “A questão é que o delito não fique impune. O delinqüente pode esperar.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 46). Alertado pelo pintor sobre a existência de outros fugitivos que se organizaram para a fundação do Quilombo do Gran Chaco, o generalíssimo determina a seu secretário que inclua os nomes de todos em um boletim no qual deverá ser registrada a condenação de pena capital por sedição para os prófugos.

Nunca será mais certo que o todo é menor que a soma de suas partes; a matemática judiciária que é a norma do Estado, mestre. “*Cedant arma togae*”, como disse o compadre Cícero. As armas dêem lugar às togas! Eu sou o juiz. Mas também é militar, dom. Então, vamos dizer: *Arma et togae*. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 47) (grifos no original).

Ao reformar o ditado latino, no qual as armas deveriam subordinar-se às togas, o general coloca as armas em primeiro lugar e em seguida as togas, ou seja, a lei. O exercício da força faz-se presente na fala do militar. A garantia da legalidade da lei faz-se pela violência das armas. O discurso de Dom Quixote continua válido para Mitre. Os que detêm o poder não impõem a dominação apenas sob o aspecto da coerção física. Sabem que o mundo adquire força através da linguagem e a manipulam, buscando legitimar a ordem que representam.

A questão é simples, Cândido: um povo é verdadeiramente livre quando se livra verdadeiramente de seus opressores no sonho. Não há verdade mais forte que nossos sonhos. [...] Há homens que deixaram de sonhar seu sonho de liberdade, senhor. E sonharam algo melhor. O único sonho do Estado é a ordem, mestre. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 50, 52).

Para o general, o povo ficará livre dos opressores através do sonho, desde que este seja o mesmo sonho do Estado. A liberdade está condicionada à obediência à lei mantida pelas armas. De que opressores o povo vai se livrar neste tipo de sonho? Por isso o oficial-pintor assinala que existem outros tipos de sonho e que existem homens que ousaram não se submeter ao sonho do Estado.

Na função de trapeiro, Cândido vai recolhendo os estilhaços da aparente homogeneidade do discurso histórico de Mitre para ao final concluir que “a única coisa certa é minha dúvida, porque a história está cheia de dívidas e deveres. Resta-nos a dúvida.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 51). Dúvidas sobre as certezas estabelecidas pelo poder dominante. Dúvidas sobre os discursos instituídos. “O defeito que vemos nos liberais-conservadores, como as franjas nos ponchos, é que tudo explicam e nada resolvem, dom.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 38). As razões da guerra mostram-se irracionais. “Sempre foi mais fácil matar que criar. A razão do Estado é a loucura dos senhores.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 51–52). Condenados a uma repetição infernal do diálogo cada vez que o leitor retornar ao texto, o pintor alerta ao general sobre o futuro de suas ações: “Sua guerra será sufocada como todo erro.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 53).

Retornando do Inferno

Para conhecer o *Inferno*, Dante necessitou da ajuda de Virgílio. No texto em análise, não notamos a presença de um guia. Roa Bastos é ao mesmo tempo um e outro. Como Dante, conduz ao *Inferno* os dois argentinos e lhes aplica na ficção a pena que ele, como paraguaio, sabe ou crê saber que ambos merecem. E é ao mesmo tempo Virgílio, pois não necessita de um guia. Ter vivido no exílio na Argentina e depois na Europa, além de ter perdido a cidadania paraguaia, são experiências mais que suficientes para alguém saber como é o “Inferno”.

Enquanto a tradução de Mitre do *Inferno* da *Divina Comédia* demonstra suas limitações tanto lingüísticas quanto culturais, já que buscava uma interpretação racional da

obra, matemática em vez de poética (GUERRERO, 2007, p. 241), o *Inferno* robastiano se afasta de uma réplica literal dos modelos europeus. Ao passo que na *Divina Comédia* o *Inferno* é dividido em nove círculos e em cada um situam-se almas com pecados diferentes, cabe ao leitor decidir se há ou não estes círculos no *Inferno* sul-americano, identificar quais seriam os pecados do generalíssimo e do pintor que os condenaram a esta região e retornar desta incursão sozinho, com suas interpretações. O que ocasiona, com muita frequência, a necessidade de mergulhar mais vezes neste *Inferno*, porque a compreensão de seus personagens e motivações, da história e suas histórias, não se faz em uma única oportunidade.

Ao mesmo tempo em que avalia as inúmeras facetas da guerra após ter sido colocado *Em frente à frente argentina*, o leitor é convidado a posicionar-se também *Em frente à frente paraguaia*. Ambas as frentes desestabilizam as histórias oficiais. Em ambas, os protagonistas (re)velam ruínas do conflito. Uma guerra e dois reflexos. Unindo este conjunto, a maestria de um escritor. A seguir, vejamos como estes elementos se aglutinaram na frente paraguaia.

CAPÍTULO 5

ELE, AUGUSTO ROA BASTOS, O SUPREMO ESCRITOR.

*“Sólo escribo para aclarar mis propios enigmas, por eso no soy un escritor profesional.”*¹
(ROA BASTOS, 1991b, p. 30)

Aclarar enigmas. Os próprios e os de seu país, Paraguai. Como um escritor, que confessa não ser um profissional, realiza essa tarefa? Se o enigma for algo obscuro, há que se lançar luz sobre ele. Se for um evento cifrado, há que se criarem mecanismos para decifrá-lo. Se for uma coisa de difícil compreensão, há que se transformá-la em compreensível. E se o projeto de escrita de Roa Bastos está ligado aos seus enigmas, há que se buscá-los², pois como afirma Josefina Plá (1986, p. 11):

En la obra de Roa Bastos, se hace presente por vez primera en su auténtico retinir el ánimo y el ánimo de un pueblo poco conocido salvo por los redobles de sus épicos sacrificios. Ella revela, en espíritu y verdad, a un pueblo que se afirma en el tiempo con perfiles inconfundibles y, que es, por lo que es de sustancia entrañablemente binaria de indígena y de hispánico, un símbolo de esta América mestiza, de su autenticidad en la reivindicación de un acento propio. Español confundido en el túnel del tiempo con lo indígena; indígena que se ve en ese túnel del tiempo, todo él hispánico, Roa Bastos es en su obra vivo repositorio de imágenes milenarias de ambas estirpes, y con ellas de secretas voces telúricas y de cósmicas intuiciones. En su palabra hallan vértice dos almas inconciliadas aún, pero cuya lucha íntima fija punto de cruce en el presentimiento de una humanidad nueva: la del hombre de América.³

Mas, como fundir palavras de dois mundos distintos? Como resgatar os ecos das vozes dos antepassados? Como fazer coexistir o tempo do mito e o tempo da história? Enigmas... “[...] antes de aprender a escribir hay que aprender a leer. La escritura no es sino

¹ Só escrevo para aclarar meus próprios enigmas, por isso não sou um escritor profissional.

² Esta afirmativa não significa uma exaltação à intenção do autor, mas uma procura pelas seleções feitas pelo mesmo, já que “como produto de um autor, o texto literário evidencia uma atitude particular, mediante a qual o autor se posiciona em relação ao mundo.” (ISER, 1999, p. 58).

³ Na obra de Roa Bastos, se faz presente pela primeira vez na sua autêntica ressonância o ânimo e a alma de um povo pouco conhecido exceto pelas repercussões de seus épicos sacrificios. Ela revela, em espírito e verdade, um povo que se afirma no tempo com perfis inconfundíveis e, que é, pelo que é de substância profundamente binária de indígena e de hispânico, um símbolo desta América mestiça, de sua autenticidade na reivindicação de um sotaque próprio. Espanhol confundido no túnel do tempo com o indígena; indígena que se vê nesse túnel do tempo, todo ele hispânico, Roa Bastos é em sua obra vivo repositório de imagens milenares de ambas as estirpes, e com elas de secretas vozes telúricas e de cósmicas intuições. Em sua palavra encontram um ponto de convergência duas almas ainda inconciliadas, mas cuja luta íntima fixa uma encruzilhada no pressentimento de uma humanidade nova: a do homem da América.

la objetivización del texto ya presente y múltiple que cada uno lleva en el espíritu.”⁴ (ROA BASTOS, citado por DOBARRO, 1990, p. 2). Para concretizar estas aspirações, o escritor cede lugar ao compilador e este reconhece que “leer es una tarea difícil y comprometedora; tal vez más que escribir”⁵ (ROA BASTOS, 1990a, p. 13).

Para seleccionar o já escrito, o compilador recorrerá à tradição literária expressa nos livros. E para seleccionar o já dito? Recuperar a transmissão oral dos feitos de um povo? O compilador deverá recorrer à memória.

Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria.⁶ (ROA BASTOS, 1986, citado por MAURO, 1990, p. 38).

A memória é o recurso por excelência para perpetuar as histórias, mitos e relatos das comunidades de base oral. Dadas as características peculiares do Paraguai, em que a diglossia estabelece o espanhol como língua dominante, utilizada nos contextos de registro escrito em suas formas literárias ou administrativas, e o guarani como língua dominada, ligada ao uso familiar afetivo, Roa Bastos reivindica “la tentativa, la primera, para incorporar a la literatura ese hemisferio sumergido que es nuestra cultura oral, el guaraní. Los paraguayos somos bilingües.”⁷ (ROA BASTOS, 1991b, p. 29. Entrevista concedida a María Esther Gilio).

Pelo dinamismo próprio da oralidade, um evento se modifica quando seu relato é repassado continuamente. Não existe *uma* realidade, mas versões desta. E nas sociedades de tradição oral, em cada versão o mito tem papel preponderante. É pelo mito que o mundo dos antepassados se perpetua, operando simultaneamente pela recordação e pela reatualização, reintegrando o homem no tempo sagrado e não no cronológico.

A minha proposta neste módulo é apresentar algumas das características da narrativa de Roa Bastos – com destaque especial para a relação história/ficção –, mostrar que estas se mantêm coerentes ao longo de sua obra e destacar a *Poética das Variações* como uma das raízes de sua produção literária. A partir daí, demonstrar que este recurso da *Poética das Variações* apresenta-se não somente como opção literária do escritor, mas é também uma

⁴ Antes de aprender a escrever é preciso aprender a ler. A escrita não é senão a objetivização do texto já presente e múltiplo que cada um leva no espírito.

⁵ Ler é uma tarefa difícil e comprometedora, talvez mais que escrever.

⁶ Como escritor que não pode trabalhar a matéria do imaginário senão a partir da realidade, sempre acreditei que para escrever é necessário ler antes um texto não-escrito, escutar e ouvir os sons de um discurso oral não formulado ainda, mas já presente nos harmônicos da memória.

⁷ A tentativa, a primeira, para incorporar à literatura esse hemisfério submerso que é nossa cultura oral, o guarani. Nós, paraguaios, somos bilingües.

forma específica com a qual o autor interage, dialoga e interfere na realidade policultural da sociedade paraguaia. Proponho que a opção do escritor por ser um compilador carrega resquícios da função dos recitadores nas sociedades de tradição oral, os quais eram responsáveis pela manutenção dos valores da comunidade através da recitação das tradições mitológicas. Para operar a transmissão dos valores atuais da sociedade paraguaia, em que se mesclam escrita e oralidade, o compilador deve fundir esta naquela. Em decorrência, a escrita deste compilador carrega as marcas da oralidade como uma proposta de estilo, como uma forma de dar verossimilhança a sua escrita. Variações, repetições, reinterpretações, versões. Essa apropriação da oralidade nas sucessivas reescritas dos textos de Roa Bastos conduz a uma poética das variações em diversos sentidos: históricos, míticos, textuais, ficcionais.

*“El compilador compone una nueva realidad con los desechos de la irrealidad.”*⁸
(ROA BASTOS, 1990a, p. 15)

Como visto anteriormente, é através das cerimônias rituais realizadas ciclicamente pelas sociedades de tradição oral que “os mitos revelam que o Mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.” (ELIADE, 1989, p. 24). A repetição dos acontecimentos míticos a cada cerimônia anula o tempo cronológico e instaura o Tempo primordial, sagrado, em que se torna possível novamente “encontrar os Seres Sobrenaturais e voltar a aprender a sua lição criadora” (ELIADE, 1989, p. 24). Para estas sociedades, é somente através do “regresso à origem” que a ação do tempo é abolida. Além disso, “o conhecimento da origem e da história exemplar das coisas confere uma espécie de domínio mágico sobre elas.” (ELIADE, 1989, p. 78). E o conhecimento por excelência se dá pela memória. A repetição contínua dos acontecimentos primordiais não se traduz por uma imobilidade cultural. Não se trata de uma “eterna repetição do mesmo” (ELIADE, 1989, p. 120). O modelo revelado pelo mito cosmogônico, rememorado e reatualizado nos rituais, incentiva os homens a também serem criadores, a conquistarem o mundo. Os povos modificam-se ao longo do tempo porque nessas sociedades “o homem não se sente enclausurado no seu próprio modo de existir.” (ELIADE, 1989, p. 122). Já que pelo rito o homem transcende seus limites, pois é obrigado a situar-se ao lado dos Deuses e Heróis míticos, a recitação das tradições mitológicas é exclusiva de alguns

⁸ O compilador compõe uma nova realidade com os refugos da irrealidade.

indivíduos. O recitador “distingue-se sempre quer pela sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou pelo talento literário” (ELIADE, 1989, p. 124) e são eles os grandes responsáveis pelas reinterpretações do sagrado. Através da criatividade dos recitadores, “todo o conjunto da sociedade é conduzido para os valores e significados descobertos e veiculados por esses indivíduos.” (ELIADE, 1989, p. 125). Ou talvez, encoberto por uma suposta variação, o intérprete na verdade é um criador de novas narrações que, pela aversão das comunidades ao novo, ele deve disfarçar de antigo.

Para Mircea Eliade (1989, p. 159) “a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de ‘histórias mitológicas’ dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’.” O acesso ao tempo primordial dos mitos não ocorre, entretanto “o romancista utiliza um tempo *aparentemente histórico*, que é, porém, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de todas as liberdades dos mundos imaginários.” (ELIADE, 1989, p. 160) (grifos no original).

E tal como o recitador, que aparentemente não inventava mitos, mas os transformava, Roa Bastos chama para si a figura do compilador. “Entre mis utopías de autor de obras de ficción, la del compilador como sustituto del autor ha sido una preocupación constante de mi actividad de artesano de la palabra escrita. [...] En el fondo no creo en la función creadora del artista.”⁹ (ROA BASTOS, 1990a, p. 14). Em outra oportunidade, ele assim se pronunciou: “Como principio general, diré que todo arte me parece obra de imitación. Aun los genios, cuando empiezan, lo hacen por medio de imitaciones, de mimesis.”¹⁰ (ROA BASTOS, 1986b, p. 73).

E o que diferencia o compilador do autor?

El compilador, en tanto artesano de las obras de ficción, actúa o finge actuar de manera distinta a la del autor. [...] El compilador se limita a reunir, coleccionar y acumular materias de otros textos, que a su vez fueron entresacados o variados de otros textos. Lo hace a sabiendas de que no “crea” *ex nihilo*, de que no saca algo de la nada. Trabaja las materias últimas de lo que ya está dado, hecho, dicho, vivido, escrito. Estas son sus materias primeras. Las recoge seleccionándolas, desde luego, de acuerdo con su personal visión de la vida y del mundo, con sus vivencias y experiencias, y las modela y transforma de acuerdo con su personal formación y gusto literario, con las diferencias, a veces abismales, que existen entre un escritor y otro.¹¹ (ROA BASTOS, 1990a, p. 15) (grifo no original).

⁹ Entre minhas utopias de autor de obras de ficção, a do compilador como substituto do autor tem sido uma preocupação constante de minha atividade de artesão da palavra escrita. [...] No fundo não creio na função criativa do artista.

¹⁰ Como princípio geral, direi que toda arte me parece obra de imitação. Mesmo os gênios, quando começam, o fazem por meio de imitações, de mimese.

¹¹ O compilador, enquanto artesão das obras de ficção, atua ou finge atuar de maneira distinta a do autor. [...] O compilador se limita a reunir, coleccionar e acumular matérias de outros textos, que por sua vez foram extraídos

Intertextualidade. Este é o conceito chave com que trabalha o compilador. A reunião de fragmentos de textos anteriores para a constituição de outro texto constitui para Iser (1999c, p. 174) uma transgressão de fronteiras, pois estes fragmentos, ao confrontarem textos de várias origens, acabam por apagar os contextos respectivos, alterando seus significados e permitindo inclusive o encaixe de elementos anteriormente excludentes. Este autor vê na reunião dos fragmentos uma forma de resgatar a herança cultural do passado, o que faz da intertextualidade o padrão básico da memória cultural, “ou seja, a memória coletiva que não pode ser transmitida geneticamente” (ISER, 1999c, p. 175). Através da intertextualidade manifestam-se as operações ocultas da memória, já que para (re)compor significados de um novo texto é necessário combinar de diversas formas as menções e alusões do(s) texto(s) de referência(s). Esta dissecação do legado cultural permite estar frente a dois tempos distintos concomitantemente.

Ter a presença virtual do passado no nosso presente pode contribuir para a estabilização da nossa humanidade (*humaneness*). Afinal, o passado foi feito pelo homem, portanto, ter uma presença virtual, exterior ao presente real de um indivíduo, significa uma transgressão das limitações a que os seres humanos estão sujeitos. A ficção literária oferece desse modo a possibilidade de estarmos simultaneamente dentro e fora de nós mesmos, o que pode muito bem significar que, em semelhante estado, o ser humano consegue algo que jamais realiza em sua vida: ser quem é e ter a si mesmo. (ISER, 1999c, p. 176) (grifo no original).

O trabalho de compilação de Roa Bastos reveste-se de uma característica especial, já que essa seleção de fragmentos de textos se dá em duas linhas. Por um lado, ele é compilador da memória cultural e bagagem não lhe falta para levar a cabo esta tarefa com distinção. Quando criança foi instruído pelo pai, ex-seminarista, no latim e no grego e recebeu uma formação humanística que incluía São Jerônimo, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino. Adolescente, teve acesso à biblioteca do tio, Monsenhor Hermenegildo Roa, e ali encontrou os livros dos autores clássicos greco-latinos, espanhóis e os demais europeus, além da leitura de Freud e Marx, que não lhe foram negadas pelo tio. Por outro lado, Roa Bastos também é compilador da memória coletiva paraguaia, marcada profundamente pela influência da língua guarani. Se o pai tentava conduzi-lo pela herança ocidental, a mãe contava-lhe as histórias da Bíblia em guarani. Além dela, havia também os relatos dos camponeses com os quais ele conviveu na infância, a maioria grandes contadores de casos. Como resultado, Roa

ou variados de outros textos. O faz sabendo que não “cria” *ex nihilo*, de que não tira algo do nada. Trabalha as matérias últimas do que já está dado, feito, dito, vivido, escrito. Estas são suas matérias primeiras. As recolhe selecionando-as, sem dúvida, de acordo com sua visão pessoal da vida e do mundo, com suas vivências e experiências, e as modela e transforma de acordo com sua formação pessoal e gosto literário, com as diferenças, às vezes abismais, que existem entre um escritor e outro.

Bastos viveu imerso em uma comunidade que se enxergava como tal em parte graças à memória cultuada coletivamente na forma de mitos, lendas, poesia popular, enfim, o passado narrado. Para compor o novo texto, o texto moderno, Roa agrega a escrita experimental, a história oral e escrita, o presente.

Al escribir “traduce”, a un sistema lingüístico y cultural completamente distinto, el “texto ausente” guaraní que se le impone desde su misma interioridad y el texto que escribe no es más que una de las posibles modulaciones de la imposible unión de los dos hemisferios culturales.¹² (EZQUERRO, 2007, p. 3).

Por este processo, a escrita fica subordinada à oralidade e adquire a capacidade transgressiva própria do texto oral (MAURO, 1990, p. 39), mostrando sua vocação de ser ela mesma, a escrita, palavra *fônica*. Essa mescla das heranças indígena e ocidental permite que Roa Bastos proponha diversas interpretações da realidade paraguaia em seus textos ficcionais, conseguindo, entre outras coisas, propor novas visões da história.

“Escribir un relato no es describir la realidad con palabras sino hacer que la palabra misma sea real.”¹³ (ROA BASTOS, 1990b, p. 20)

Entendo a frase acima como a profissão de fé de Roa Bastos em relação a sua escrita. Encontrei-a repetida diversas vezes, com algumas variações (como não poderia deixar de ser) em textos distintos. Embora inicialmente ela apareça na obra *Yo, El Supremo* (ROA BASTOS, 1997b, p. 65), utilizada pelo personagem do ditador Dr. Francia discorrendo sobre o poder da palavra para seu secretário Patiño, ela é incorporada posteriormente por Roa Bastos. A citação acima provém de seu discurso de recepção do Prêmio Cervantes. Além disso, ela tanto pode ser lida em seu texto *Aventuras y desventuras del autor como compilador* (ROA BASTOS, 1990a, p. 15) como pode ser encontrada em sua participação no evento *Semana del Autor – Augusto Roa Bastos*¹⁴ (ROA BASTOS, 1986a, p. 28). Goloboff (1991, p. 38) a cita a partir de um texto de Roa Bastos publicado na Universidade de Toulouse. Isso sem contar as inúmeras ocorrências da frase encontradas na internet.

¹² Ao escrever “traduz” a um sistema lingüístico e cultural completamente diferente, o “texto ausente” guarani que se lhe impõe a partir de sua interioridade mesma e o texto que escreve não é mais que uma das possíveis modulaciones da impossível união dos dois hemisférios culturais.

¹³ Escrever um relato não é descrever a realidade com palavras senão fazer que a palavra mesma seja real.

¹⁴ Evento patrocinado pelo Instituto de Cooperación Iberoamericana, no período de 11 a 14 de novembro de 1985, realizado em Madri – Espanha.

E a palavra é o instrumento mais importante do escritor. Entretanto, lembremos que este assume para si a função de compilador e afirma que toda arte é obra de imitação. Então, quais as obras que serviram de substrato para compor o mosaico robastiano? Conforme afirma o próprio Roa Bastos, a narrativa paraguaia começa efetivamente na década de quarenta (ROA BASTOS, 1986c, p. 93–94) e não existia uma tradição literária no país a qual ele pudesse recorrer. Recordemos rapidamente que após a independência, a ditadura do Dr. Francia controlava rigidamente as produções culturais e quase em seguida o país mergulhou em duas guerras (Guerra Grande e Guerra do Chaco). Se não havia passado para a literatura do Paraguai (ROA BASTOS, 1986b, p. 75), situação melhor não estava a historiografia. Em consequência da Guerra Grande, a História veiculada no país era sentida como adulterada e adúltera (ROA BASTOS, 1986c, p. 98). Frente a estes antecedentes, mas dispondo no país de uma tradição oral incrivelmente fortalecida, Roa Bastos começou sua obra literária a partir dos documentos que eram utilizados para as interpretações da história paraguaia, dando-lhes outra direção, propondo-se a desmistificar tal história.

Por eso yo empiezo a pensar, en el origen de mi obra literaria, que yo soy un colega real del historiador paraguay. El historiador paraguay hace una ficción documental o documentada y yo hago una ficción testimonial. Somos colegas que trabajamos el imaginario de diferentes maneras, por esta inexistencia de una historia orgánica, una historia científica como hay en todas partes, y por la inexistencia de una tradición, de un “corpus” literarios.¹⁵ (ROA BASTOS, 1986c, p. 94)

Contudo, valer-se de documentos de que também se serve a História não conduz Roa Bastos ao romance histórico. A sua é uma obra de ficção que instaura uma relação diferente com a história daquela canonizada no século XIX e no século XX. A obra de Roa parece estar mais nos moldes da meta-ficção historiográfica, ou pelo menos, dentro do espaço teórico da chamada pós-modernidade, no qual os próprios problemas de produção são ficcionalizados e incorporados na escrita. Não se trata de recortar um fato histórico e romanceá-lo, trata-se, melhor, de enfrentar-se com um recorte histórico em toda sua complexidade.

E o que separa realidade da ficção? A partir dos conceitos propostos por Iser (1999b, p. 73), o imaginário é apresentado como uma terceira noção que, associada ao real e ao ficcional, proporciona uma nova forma de análise do saber produzido pelo texto literário.

¹⁵ Por isso começo a pensar, na origem de minha obra literária, que sou um colega real do historiador paraguaio. O historiador paraguaio faz uma ficção documental ou documentada e eu faço uma ficção testemunhal. Somos colegas que trabalhamos o imaginário de diferentes maneiras, por esta inexistência de uma história orgânica, uma história científica, como há em todas as partes, e pela inexistência de uma tradição, de um “corpus” literários.

Partindo desse conceito, “o ficcional literário incorpora [...] parcelas da realidade [...], sem que sua finalidade seja esgotar-se em sua apresentação, [...] para *transgredir* o princípio da realidade” (COSTA LIMA, 2006, p. 282–283) (grifo no original). Costa Lima (2006, p. 283) demonstra como o ato de fingir realiza uma dupla transgressão de forma simultânea. A primeira ocorre quando a ficção apropria-se de um ritual do cotidiano. Se no dia-a-dia o cumprimento que se dirige a alguém demonstra ao outro certo grau de familiaridade, na ficção este ritual passa a ter um sentido diferente, que somente o desenvolvimento da situação ficcional poderá dizer o que significa. Nesse ponto há *a irrealização do real* ao desautomatizar-se a função convencional do cumprimento. Ao “romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas” (COSTA LIMA, 2006, p. 284), a reformulação que a ficção propõe deixa de parecer uma extravagância, faz-se verossímil e empresta ao item tematizado uma aparência de realidade. Opera-se então a segunda transgressão, que é o *tornar-se real do imaginário*.

Dessa forma, a obra literária deve ser considerada uma “reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes.” (ISER, 1999a, p. 21). No entanto, esse algo que é revelado pela ficção “aparece como um sinal do que permanece encoberto” (ISER, 1999a, p. 32). Neste sentido, é o leitor que deve ler nas entrelinhas e realizar as conexões necessárias para atribuir coerência ao texto. À medida que essa interação prossegue, o ato de leitura pode levar o leitor a transcender suas determinações culturais e históricas (SCHWAB, 1999, p. 41) tendo em vista as possibilidades, antes inacessíveis, abertas pela literatura. Todavia, conforme aponta Costa Lima (2006, p. 285), esse é um processo de maturação lenta e complicada e a reformulação do mundo propiciada pela ficção é menos eficaz que a introduzida pelo mundo tecnológico. Porém, é potencialmente mais profunda.

Assim, embora a história tenha uma posição privilegiada na obra de Roa Bastos, não se trata da História como sucessão ordenada e coerente dos acontecimentos, menos ainda de exaltação idolátrica de seus protagonistas (BAREIRO SAGUIER, 1986, p. 17). A alusão a acontecimentos ou personagens históricos paraguaios é um referente ficcional a partir do qual o escritor cria sua obra. Aquele(a) que busque aí a fidelidade histórica se sentirá frustrado(a). Neste sentido, é válido recordar as palavras de Saer:

La novela de Roa Bastos no me enseña nada sobre la Historia del Paraguay y no quiero que me enseñe nada sobre la historia del Paraguay. Me enseña sobre ciertos problemas, sobre ciertas relaciones entre mito, historia y

narración y ficción, que son problemas universales, que no tienen nada que ver con la especificidad histórica del Paraguay.¹⁶ (SAER, 1986, p. 101)

Entretanto, não são apenas os documentos históricos de que se serve Roa Bastos para operar a revisão e reelaboração da história paraguaia. Recordando as palavras já mencionadas de Josefina Plá em relação à obra do escritor, esta é repositório vivo das heranças indígena e espanhola. Personagens míticos se associam com personagens históricos operando reinterpretções em ambos os legados. E se na realidade paraguaia o guarani é subordinado ao espanhol, Roa Bastos opera o inverso em sua escrita. Ezquerro (1986, p. 71) chama a atenção para a forma inusitada que o guarani toma na obra *Yo, El Supremo*. Segundo esta autora, em vez de salpicar o discurso castelhano como um corpo estranho, o guarani se introduziu dentro da matéria lingüística castelhana como a dinamite dentro da rocha para explodi-la.

El resultado es una prosa completamente sorprendente de un castellano descoyuntado, triturado, descompuesto y recompuesto, poderosamente expresivo, a veces brutal, a veces turbadoramente poético, que consigue mantener a lo largo de las quinientas páginas una increíble tensión expresiva.¹⁷ (EZQUERRO, 1986, p. 72)

Agregando-se à própria desarticulação de sentidos promovida pela ficção, a oralidade também torna-se capaz de questionar os padrões estabelecidos pela escrita. E é importante ressaltar que praticamente toda a obra de Roa Bastos foi escrita no exílio.

Creo en la importancia del exilio, en su capacidad de transformar al ser humano, sobre todo cuando ese ser humano es un creador de formas, un creador de sueños que intenta materializarse, tanto en la realidad de la escritura como en la realidad de otros espacios del arte.¹⁸ (ROA BASTOS, 1983, p. 29).

Ficção. História. Oralidade. Escrita. Exílio. Ingredientes que se somam ao cadinho do qual emerge uma produção literária que, embora utilizando-se das particularidades paraguaias, ganha a dimensão da universalidade.

¹⁶ O romance de Roa Bastos não me ensina nada sobre a História do Paraguai e não quero que me ensine nada sobre a história do Paraguai. Me ensina sobre certos problemas, sobre certas relações entre mito, história e narração e ficção, que são problemas universais, que não têm nada a ver com a especificidade histórica do Paraguai.

¹⁷ O resultado é uma prosa completamente surpreendente de um castelhano desconjuntado, triturado, decomposto e recomposto, poderosamente expressivo, às vezes brutal, às vezes perturbadoramente poético, que consegue manter ao largo das quinhentas páginas uma incrível tensão expressiva.

¹⁸ Creio na importância do exílio, em sua capacidade de transformar o ser humano, sobretudo quando esse ser humano é um criador de formas, um criador de sonhos que tenta materializar-se, tanto na realidade da escrita como na realidade de outros espaços da arte.

“Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.”¹⁹
(BORGES, 1973, p. 107)

El anciano Macario, uno de los habitantes de *Hijo de Hombre*, bajo la aparente obsesiva fijeza de sus relatos, varía constantemente las voces y los sueños de la memoria colectiva encarnados en ese diminuto cuerpo esquelético [...] Durante más de veinte años, durante toda mi vida, he imitado sin saberlo al viejo Macario, y siento que todo autor, hasta el menos ilustre y capaz, y justamente por ello mismo, debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones. Lo hace de todos modos, aunque no se lo proponga, de un libro a otro, de tal modo que la última versión es exactamente, en la vuelta completa del círculo, la negación de la primera.²⁰
(ROA BASTOS, 1998a, p. 13) (grifo no original)

Pelo menos dois momentos podem ser identificados neste depoimento de Roa Bastos. Um que dura pelo menos vinte anos e que se caracteriza pela não-consciência da atuação do mecanismo da poética das variações. O fato de reconhecer que imitou sem saber o velho Macário conduz ao segundo momento, que é o da tomada de consciência do mecanismo aludido, embora não se mencione quando isto ocorreu. Esta tomada de consciência poderia conduzir no mínimo a duas situações: rejeição ou aceitação do mecanismo. A aceitação total é comprovada não apenas através da frase “durante toda mi vida”, que denota a permanência do mecanismo, bem como pelo fato da nota acima reproduzida constar da segunda versão (variação) da obra *Hijo de Hombre*.

Poética das Variações. Sem dúvida alguma, marca registrada da produção literária de Roa Bastos. Reescrever, modificar, repetir, ampliar o já escrito, mantendo-se, contudo, a vinculação em torno a certos eixos. Para analisar esse processo de reescrita que não afeta a coerência interna do conjunto da obra ao longo do tempo, utilizarei por analogia os conceitos de rotação e translação, não em sua abrangência, mas sim reduzidos significativamente às idéias de movimento e eixo.

Entendendo a rotação como o movimento de um corpo ao redor do próprio eixo, aplico essa idéia inicialmente àquele período da não-consciência da atuação do mecanismo da variação em Roa Bastos. Nessa época as características da escrita são as figuras do pai e da mãe. Sabe-se que seu pai o proibia de falar em guarani. Desta forma, nesse momento ele

¹⁹ Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam.

²⁰ O ancião Macário, um dos habitantes de *Hijo de Hombre*, sob a aparente firmeza obsesiva de seus relatos, varia constantemente as vozes e os sonhos da memória coletiva encarnados nesse diminuto corpo esquelético [...] Durante mais de vinte anos, durante toda a minha vida, imitei sem saber ao velho Macário, e sinto que todo autor, até o menos ilustre e capaz, e justamente por isso mesmo, deve proceder à ética e à poética das variações. O faz de todos os modos, mesmo quando não se proponha, de um livro a outro, de tal modo que a última versão é exatamente, na volta completa do círculo, a negação da primeira.

simboliza o poder com seus mecanismos de opressão. A mãe, que lia a Bíblia em espanhol e comentava em guarani, fornece o modelo da convivência lingüística. A dualidade mãe–pai gera outra: oralidade–escrita. Data desta época o primeiro conto de Roa Bastos, *Lucha hasta el alba*, escrito próximo aos treze anos de idade e que não se perdeu por ficar guardado entre as páginas de um livro que versava sobre a pintura de Leonardo Da Vinci.²¹ Roa Bastos o reencontrou em 1968 quando começou a escrever *Yo, El Supremo*. O texto revisto foi publicado em 1978.

Cuando escribí *Lucha hasta el alba* intenté evocar las lecturas bíblicas que nos hacía mi madre, en nuestra infancia, en una casa humilde, junto a un río paraguayo. Aquellas lecturas eran un auténtico oasis. Había una historia favorita de mi padre, la de Jacob. Tal vez por ello la recuerdo con especial claridad. [...] *Lucha hasta el alba* intenta glosar la historia de Jacob en lucha con la Persona, según el original hebreo, o contra el Angel, conforme la traducción latina de La Vulgata.²² (ROA BASTOS, 1986b, p. 73) (grifo no original)

Recordando que esse é o período da não–consciência, o conto é uma variação de um texto bíblico, apresentando a dualidade homem–Deus. Utilizando a analogia do movimento de rotação, a escrita não–consciente desse período gira ao redor das experiências individuais de Roa Bastos e o tema que se destaca é a contraposição dos opostos.

À medida que penetrava na vida e na literatura, de modo sincronizado, (ROA BASTOS, 1986b, p. 73) Roa Bastos tomou consciência que vinha imitando o velho Macario há tempos. Inicia-se o movimento de translação simultaneamente ao de rotação. Se neste último o movimento giratório se dá ao redor do próprio eixo, na translação o movimento se faz ao redor de um centro fora de si mesmo. Operando concomitantemente de maneira centrada e descentrada, Roa Bastos reconhece as características do mecanismo, assume a poética das variações como forma de expressão literária e a põe em movimento a partir de seu trabalho de compilador, promovendo interseções entre suas próprias heranças e o mundo.

Neste processo é possível identificar duas frentes de manifestação da poética das variações. Uma em relação aos temas, outra em relação à reescrita, embora ambas possam apresentar-se em uma mesma obra. Em relação aos temas, permanece a concepção da contraposição dos opostos, já identificada anteriormente. Essa concepção se manifesta de

²¹ Para Cárcamo (2008, p.4–5), a história da conservação do texto da adolescência é uma história estranha, para não dizer incrível, dadas as circunstâncias de traslados da família de Roa Bastos no Paraguai, bem como do atribulado exílio do autor em fins da década de 40. Esta autora vê tais informações como integrantes da ficção, devendo ser interpretadas como o recurso clássico para produzir o efeito de realidade.

²² Quando escrevi *Lucha hasta el alba* tentei evocar as leituras bíblicas que nos fazia nossa mãe, em nossa infância, em uma casa humilde, junto a um rio paraguaio. Aquelas leituras eram um autêntico oásis. Havia uma história favorita de meu pai, a de Jacó. Talvez por isso a recorde com especial claridade. [...] *Lucha hasta el alba* tenta glosar a história de Jacó em luta com a Pessoa, segundo o original hebreu, ou contra o Anjo, conforme a tradução latina da Vulgata.

diversas formas na literatura de Roa Bastos, principalmente nas dualidades oralidade–escrita, história–ficção, morte–vida, homem–Deus e a questão do duplo. Outros eixos temáticos são o poder e o entrecruzamento dos tempos.

A partir do que declara Roa Bastos, o personagem do velho Macario funcionou como referência na tomada de consciência dos procedimentos escriturais adotados por ele. Sintomático que o velho Macario seja um representante da cultura oral. Neste sentido, a manifestação da poética das variações na escrita surge como consequência não só do duplo sistema lingüístico–cultural característico do Paraguai, mas também, e principalmente, da opção individual de Roa Bastos de privilegiar a cultura oral guarani, reivindicando para si a primeira tentativa de incorporar a cultura deste mundo submerso à literatura. Oralidade é dinamismo. É versão da realidade. Variação. Um texto que incorpore estas características também está sujeito a esta dinâmica.

Un texto [...] no cristaliza de una vez para siempre ni vegeta con el sueño de las plantas. Un texto, si es vivo, vive y se modifica. Lo varía y reinventa el lector en cada lectura. [...] También el autor – como lector – puede variar el texto indefinidamente sin hacerle perder su naturaleza originaria sino, por el contrario, enriqueciéndola con sutiles modificaciones. Si hay una imaginación verdaderamente libre y creativa, ésta es la poética de las variaciones.²³ (ROA BASTOS, 1998a, p. 12)

Exemplos da ocorrência das duas frentes propostas para a manifestação da poética das variações podem ser encontrados ao longo de toda a obra de Roa Bastos.²⁴ Entretanto, penso que o melhor exemplo é a sua trilogia narrativa composta pelas obras *Hijo de Hombre*, *Yo, El Supremo* e *El Fiscal*, nas suas próprias palavras “una trilogía sobre ‘el monoteísmo’ del poder, uno de los ejes temáticos de mi obra narrativa”²⁵ (ROA BASTOS, 1998b, p. 9). Assim, o poder é um eixo comum às três obras, configurando uma poética das variações sobre um tema. Conforme aponta Ezquerro (2007, p. 5) nas três obras podem ser identificados um contexto político duplo, o histórico e o contemporâneo. Em *Hijo de Hombre*, o contexto histórico é a Guerra do Chaco e o contexto contemporâneo é a época das grandes utopias, como o comunismo e a revolução. Nesta obra já aparecem as figuras histórico-míticas que

²³ Um texto [...] não cristaliza de uma vez para sempre nem vegeta com o sono das plantas. Um texto, se é vivo, vive e se modifica. O varia e reinventa o leitor em cada leitura. [...] Também o autor – como leitor – pode variar o texto indefinidamente sem fazê-lo perder sua natureza original, mas pelo contrário, enriquecendo-a com sutis modificações. Se há uma imaginação verdadeiramente livre e criativa, esta é a poética das variações.

²⁴ Sem entrar em detalhes, apresento alguns exemplos. O romance *Contravida* parte do tema do conto *La Excavación*. Por sua vez, o personagem deste conto reaparece no cap. IX de *Hijo de Hombre*. Os contos *Moriencia* e *Cuerpo Presente* estão unidos entre si pela recorrência dos personagens e pelo tema da morte. Personagens e a temática da escrita se repetem nos contos *Él y el outro* e *Contar un Cuento*. Além destes exemplos, há a figura de Cândido López que é personagem nos contos *El Ojo de la Luna*, *Em frente à frente argentina*, *Em frente à frente paraguaia*, *El Sonámbulo* e no romance *El Fiscal*. Por sua vez, o próprio texto *Em frente à frente paraguaia* possui vários fragmentos que podem ser encontrados em *El Fiscal*.

²⁵ Uma trilogia sobre “o monoteísmo” do poder, um dos eixos temáticos de minha obra narrativa.

serão os eixos dos romances seguintes, a saber: o Ditador Supremo e Francisco Solano López. Em *Yo, El Supremo* o contexto histórico é a ditadura do Dr. Francia e o contexto contemporâneo é a época das contra-revoluções que desencadearam as ditaduras militares na América Latina. E em *El Fiscal*, o contexto histórico é o final do regime de Solano López e a Guerra Grande e o contexto contemporâneo refere-se aos últimos dias da ditadura de Stroessner no Paraguai.

Por outro lado, todas as obras mencionadas passaram pela poética das variações pelo viés da reescrita. A versão original de *Hijo de Hombre* foi publicada em 1960. Quando estava escrevendo *Yo, El Supremo* Roa Bastos sentiu que esta obra era a segunda parte da trilogia que havia começado com *Hijo de Hombre* (EZQUERRO, 2007, p. 1–2), o que o levou a reescrever esta última e a publicá-la em 1983. De 1960 a 1982, data da nota do autor que abre a segunda versão de *Hijo de Hombre*, muitas coisas haviam mudado. Em 1960, *Hijo de Hombre* é o primeiro romance de Roa Bastos e é acolhido como a obra de um paraguaio exilado na Argentina. Em 1982, Roa Bastos já possui uma fortuna crítica considerável, ainda mais depois da publicação de *Yo, El Supremo* em 1974, considerada uma das obras-primas da narrativa latino-americana. Dessa forma, após *Yo, El Supremo* a obra *Hijo de Hombre* não será lida como em seu momento de publicação, mas sim como outro texto, espécie de introdução a *Yo, El Supremo* (EZQUERRO, 2007, p. 6).

Por sua vez, *Yo, El Supremo* também passa pelo processo de reescrita. Em 1983, após quase dez anos da publicação do livro, Roa Bastos traz à luz a peça teatral *Yo, El Supremo*.²⁶

A partir de *Yo, El Supremo* escribí una pieza de teatro con el mismo personaje pero con un texto totalmente diverso. Así como *Yo, El Supremo* lo escribí contra la historia (construí una historia negando la escrita), en la obra de teatro escribí contra la novela.²⁷ (ROA BASTOS, 1991b, p. 30. Entrevista concedida a María Esther Gilio) (grifo no original).

Por fim, na publicação da segunda versão de *Hijo de Hombre*, em 1983, consta a informação que o romance *El Fiscal* estava em curso de elaboração. Na nota preliminar de *El Fiscal*, em 1993, Roa Bastos informa que a primeira versão da obra foi totalmente destruída após a queda da ditadura de Stroessner, já que o romance ficou fora de lugar.

²⁶ Sobre esta peça de teatro, ver artigo de EZQUERRO, Milagros. De *Yo el Supremo* a *Yo el Supremo*. Variaciones escénicas de una figura novelesca. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990. p. 59–62.

²⁷ A partir de *Yo, El Supremo* escrevi uma peça de teatro com o mesmo personagem mas com um texto totalmente diferente. Assim como escrevi *Yo, El Supremo* contra a história (construí uma história negando a escrita) na obra de teatro escrevi contra o romance.

En cuatro meses, de abril a julio, una versión totalmente diferente surgió de esos cambios. Era el acto de fe de un escritor no profesional en la utopía de la escritura novelesca. Sólo el espacio imaginario del no-lugar y del no-tiempo permite bucear en los enigmas del universo humano de todo tiempo y lugar. Sin esta tentativa de busca de lo real desconocido, el trabajo de un autor de ficciones tendría apenas sentido.²⁸ (ROA BASTOS, 1998b, p. 9)

Em retrospectiva, a poética das variações é uma característica da produção literária de Roa Bastos e de sua crença na literatura como forma de intervenção política. Ela tanto pode se manifestar na reescrita de um texto, na abordagem de um ou vários temas ao longo de vários textos, na utilização de personagens principais como secundários em outros relatos e vice-versa, bem como no entrecruzamento de todos estes elementos em uma só obra. Essa adesão à poética das variações reflete o compromisso de Roa Bastos em resgatar o duplo mundo lingüístico característico dos paraguaios. Para operar este processo o escritor, que traz internamente o discurso oral guarani e se expressa no texto escrito em espanhol, vale-se da figura do compilador para manipular os diversos textos (oral e escrito) e produzir um outro, que embora carregue as marcas dos textos anteriores, permite compor uma ficção questionadora da realidade dada. Este trabalho de compilador guarda resquícios da função dos recitadores nas sociedades de base oral, os quais eram os responsáveis pela perpetuação dos mitos e que pela repetição dos mesmos introduziam variações que paulatinamente conduziam a comunidade para novas descobertas. No próximo capítulo, passo a analisar o mecanismo da poética das variações com destaque para o personagem Cándido López na obra de Roa Bastos.

²⁸ Em quatro meses, de abril a julho, uma versão totalmente diferente surgiu dessas mudanças. Era o ato de fé de um escritor não profissional na utopia da escrita romanceada. Somente o espaço imaginário do não-lugar e do não-tempo permite aprofundar nos enigmas do universo humano de todo tempo e lugar. Sem essa tentativa de busca do real desconhecido, o trabalho de um autor de ficções teria pouco sentido.

CAPÍTULO 6

O PINTOR–GUERREIRO E SEU DUPLO

Eu, o Outro, o Estranho

Viajando sozinho em um trem, o passageiro vê a porta de seu compartimento abrir em função de um forte solavanco e por ela entrar em seu carro-leito um senhor de idade, de roupão e boné de viagem. Imaginando que houvesse sido um engano, o passageiro prepara-se para esclarecer a situação.

Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência. (FREUD, 1919, p. 265).

O passageiro era Sigmund Freud. O sentimento de desagrado gerado pelo duplo é identificado como sendo *unheimlich*. Em seu artigo, o pai da psicanálise definirá este termo alemão (traduzido em Português como *estranho*) como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, p. 238). Este paradoxo de ser ao mesmo tempo familiar e assustador conduz Freud a interessantes conclusões sobre a questão do recalcado e do ressurgimento dos modos arcaicos de pensamentos e crenças, tais como o animismo, a magia e a bruxaria. Concentro-me, porém, no fenômeno do duplo, quando o *eu*, percebendo-se normalmente como distinto do *outro*, se vê tomado pelo sentimento de estranheza quando confrontado com a alteridade, no qual descobre ao mesmo tempo elementos de semelhanças e de diferenças.

O duplo tem presença marcante na história da humanidade desde os tempos antigos, seja na forma de divindades metade homem, metade animal, seja na simbiose homem/mulher, ou ainda através das figuras de Narciso²⁹ ou de Jano³⁰. Na história literária ocidental, a

²⁹ Em *Metamorfoses*, Ovídio conta a história de uma ninfa bela e graciosa chamada Eco que amava Narciso em vão. A beleza de Narciso era tão incomparável que ele pensava que era semelhante a um deus, comparável à beleza de Dionísio e Apolo. Como resultado disso, Narciso rejeitou a afeição de Eco até que esta, desesperada, definhou, deixando apenas um sussurro débil e melancólico. Para dar uma lição ao rapaz frívolo, a deusa Némesis condenou Narciso a apaixonar-se pelo seu próprio reflexo na lagoa de Eco. Encantado pela sua própria beleza, Narciso deitou-se no banco do rio e definhou, olhando-se na água e se embelezando. As ninfas construíram-lhe uma pira, mas quando foram buscar o corpo, apenas encontraram uma flor no seu lugar: o narciso. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>

³⁰ Segundo a mitologia romana, mas também etrusca, Jano (do latim Janus ou Ianus) era o porteiro celestial, sendo representado com duas cabeças, simbolizando os términos e os começos, o passado e o futuro, o dualismo relativo de todas as coisas, sendo absoluto somente a Divindade. Em seu templo, as portas principais ficavam

representação do mito do duplo pode ser dividida em duas partes, como demonstra Mendonça (2001, p. 145). Na primeira, que vai da Antiguidade até o século XVI, a concepção unitária do mundo refletia-se nas interpretações do duplo mediante a figura do gêmeo ou do personagem travestido, atuando em dois papéis diferentes. *A comédia dos erros*, de Shakespeare, é um exemplo dessa época. A segunda parte inicia-se no século XVII, por meio da visão dialética do cosmos derivada da relação binária sujeito-objeto e chega aos dias de hoje, com a divisão e o fracionamento do *eu*. Desde *Dom Quixote e Sancho Pança*, de Miguel de Cervantes, passando pelo *Fausto* de Goethe ou pelo *Sr. Goliadkin* de Dostoyevski, ou ainda defrontando-se com o *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson, a literatura reflete o conflito que o duplo desperta.

Tal conflito não escapa aos escritores latino-americanos. Alguns contos de Borges suscitam intrigantes questões quando este escritor encontra-se com seu *outro*. Em *Borges y Yo*, como distinguir quem escreve, dadas as características particulares e diferenciadas de ambos os Borges? No conto *El Otro*, um Borges mais velho encontra-se com outro Borges mais novo, em um banco em frente ao rio Charles, em Genebra. O mais velho tenta convencer ao mais novo que ambos são dois Borges distintos e ao mesmo tempo são um. Para resolver o impasse, é necessário pensar que o encontro é um sonho e que cada um sonha o outro. Ao final, o Borges mais velho conclui que “el encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro.”³¹ (BORGES, p. 5). Além destes textos, destaca-se também o intitulado *Veinticinco de agosto, 1983*, no qual Borges chega a um hotel e seu registro já estava escrito a tinta fresca. O Borges que chega se apressa a subir as escadas e em seu quarto depara-se com outro Borges mais velho que está a ponto de suicidar-se e que ao pressentir a chegada do mais novo lhe diz: “Qué raro. Somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.”³² (BORGES, p. 1). Parece que só em sonhos as versões podem se encontrar, dado que o choque entre elas é traumático.

—Nos hemos mentido —me dijo— porque nos sentimos dos y no uno. La verdad es que somos dos y somos uno. [...] ¿Por qué parece molestarte tanto lo que te digo?—Porque nos parecemos demasiado. Aborrezco tu cara, que

abertas em tempos de guerra e eram fechadas em tempos de paz. Jano preside tudo o que se abre, é o deus tutelar de todos os começos; rege ainda tudo aquilo que regressa ou que se fecha, sendo patrono de todos os finais. Jano foi a inspiração do nome do primeiro mês do ano (janeiro, do latim *januarius*, o mês que “olha” para os dois anos, o que passou e o novo ano). http://www.gnosisonline.org/Mestres_da_Senda/deus_jano.shtml

³¹ O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em um sonho e foi assim que pôde me esquecer; eu conversei com ele na vigília e ainda me atormenta o encontro. <http://www.lamaquinadeltiempo.com/prosas/borges01.htm>

³² Que esquisito. Somos dois e somos o mesmo. Mas nada é esquisito nos sonhos. <http://www.escribirte.com.ar/textos/72/veinticinco-de-agosto1983.htm>

es mi caricatura, aborrezco tu voz, que es mi remedo, aborrezco tu sintaxis patética, que es la mía.³³ (BORGES, p. 2 e 4)

No Brasil, é através da metáfora do espelho que dois grandes escritores trabalham com o fenômeno do duplo e da identidade. No conto *O Espelho*, de Machado de Assis, o personagem Jacobina chama a atenção para o fato de não existir apenas uma alma, mas duas em cada ser: “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (ASSIS, 1999, p. 97). As duas almas – exterior e interior – completam o homem, sendo a alma exterior a representação social do indivíduo e sua perda pode implicar a da existência inteira. Para exemplificar sua afirmativa, Jacobina relata um episódio ocorrido na sua mocidade quando foi recém promovido a alferes. Ao visitar uma tia que morava no interior sua posição militar foi enaltecida de tantas formas que “o alferes eliminou o homem” (ASSIS, 1999, p. 102). Sua existência ficara reduzida ao título conquistado. Ocorreu, porém, que a tia precisou ausentar-se da casa. Aproveitando-se desse fato os escravos fugiram e Jacobina ficou sozinho. Sua solidão tomou proporções enormes. A tia de Jacobina havia colocado no quarto destinado a ele um magnífico espelho, que estava na família há algumas gerações e havia sido comprado a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Desde que ficara só, Jacobina não olhara uma só vez para o espelho e quando resolveu fazê-lo, não conseguiu enxergar sua figura nítida e inteira. Ao contrário, estava “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra” (ASSIS, 1999, p. 108). Por uma inspiração inexplicável Jacobina veste a farda e consegue ver sua figura integral. Ele recuperara sua alma exterior. Sterzi (2008) destaca que o espelho, pela caracterização precisa de sua procedência, foi lido como uma alegoria da história do Brasil e que o fato de ter vindo com a corte em 1808 representa o primeiro momento em que o Brasil olhou-se no espelho e não encontrou sua identidade nacional, por ainda ser colônia. Este autor acrescenta que a fuga dos escravos e a conseqüente imagem informe de Jacobina representam o paradoxo do país daquela época, anterior à abolição da escravidão. Os escravos constituiriam uma alma interior profunda. A supressão desta alma leva Jacobina a sentir-se como morto. O reflexo informe que o espelho devolve é a imagem do resíduo entre sociedade e nação. A sociedade incluindo os proprietários de escravos e a nação excluindo estes últimos.

Já Guimarães Rosa, em conto de título homônimo ao de Machado, logo alerta: “o espelho, são muitos” (ROSA, 1988, p. 65), lançando a desconfiança em relação à

³³ – Temos mentido um ao outro – me disse – porque nos sentimos dois e não um. A verdade é que somos dois e somos um. [...] Por que parece te incomodar tanto o que te digo? – Porque nos parecemos demais. Aborreço tua cara, que é minha caricatura, aborreço tua voz, que é minha imitação, aborreço tua sintaxe patética, que é a minha. <http://www.escribirte.com.ar/textos/72/veinticinco-de-agosto1983.htm>

fidedignidade dos mesmos. Acredita-se que o espelho retrate a imagem fiel porque ele nos permite reconhecermo-nos íntegros. Quando nos olhamos no espelho, o passar do tempo adquire um senso de continuidade. Por isso nos reconhecemos e não nos assustamos conosco a cada dia. Através dele buscamos a identificação com um conjunto de códigos sociais. Procuramos enxergar, por exemplo, um ideal de beleza vigente no nosso tempo. Sendo assim, será que a imagem refletida no espelho é realmente a nossa? A narrativa que se segue relata o processo de pesquisa do narrador para descobrir-se, processo este desencadeado a partir de uma experiência ocorrida num lavatório de um edifício público. E o que aconteceu foi que o narrador não se reconheceu no espelho, chegando a ter náuseas da figura refletida, situação semelhante àquela descrita por Freud. Munido de procedimentos científicos, ele vai à procura do *eu* por trás das máscaras, do *eu* por trás dos papéis sociais. Operando com toda a sorte de astúcias, o narrador vai desfazendo as camadas de ilusão que o cercam. Decompondo em si, sucessivamente, o elemento animal, o hereditário e as paixões chega um momento em que ele torna a olhar no espelho e não se vê. Quem era ele? Nada? “Seria eu um ... des-almado?” (ROSA, 1988, p. 71). Então o viver não passava de “ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória” (ROSA, 1988, p. 71)? O que vivemos é a ilusão de um tempo especioso, futuro e passado coexistindo no presente? Mais tarde, após meses de grandes sofrimentos (nove?), o narrador defronta-se novamente com o espelho e este lhe mostra sua imagem, “mas o ainda-nem-rostos – quase delineado, apenas – [...] E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só.” (ROSA, 1988, p. 72). O conto termina com o narrador interrogando seu interlocutor sobre a vida e o estar no mundo.

Cada escrita literária apresenta, dessa forma, inúmeras probabilidades de reflexão da imagem do *outro*. Recordando que uma das formas de manifestação da poética das variações em Roa Bastos está relacionada à contraposição dos opostos, apresento a seguir algumas manifestações deste tema na obra do escritor paraguaio.

O Duplo em Roa Bastos

Recordemos que as características peculiares do Paraguai, no qual convivem duas línguas – o guarani e o espanhol –, ainda que na forma de diglossia, influenciaram profundamente a produção literária de Roa Bastos. Esta dualidade irá refletir-se em sua obra, conforme ele mesmo se expressa:

La dialéctica de la oposición. Siempre algo está en oposición con su extremo. El Bien y el Mal, el blanco y el negro. Yo trabajo mucho con esa idea. Siempre concebir algo, pero inmediatamente también pensar en su opuesto como complemento. Entre los dos, un arco. Somos seres de naturaleza binaria.³⁴ (ROA BASTOS, 2002, citado por COURTHÈS, 2003, p. 3).

Esta dialética da oposição pode ser verificada em todos os seus textos. Detenho-me na abordagem de alguns de seus contos nos quais surge a figura do duplo. *Lucha hasta el alba* é considerado o conto fundador de sua obra e da dualidade narrativa do escritor.³⁵ Consta na nota do autor, que precede o conto, que o manuscrito deste foi encontrado quando o escritor trabalhava em seu romance *Yo El Supremo*, cuja elaboração dolorosa esteve sempre vinculada à agonia do pai real de Roa Bastos. Reescrita da história encontrada no Velho Testamento, deparamo-nos com um menino que luta com um anjo, tal como na passagem bíblica, e que deixa de escrever sobre Jacó para se tornar Jacó.³⁶ Após matar o Desconhecido, que por estar grafado em maiúsculas remete a Deus, esse novo Jacó vê no cadáver sucessivamente a José Gaspar Rodríguez de Francia (o Supremo) e a seu pai. “Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karáí-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre.”³⁷ (ROA BASTOS, 2003, p. 384). Desta forma, o crime tríplice cometido por este Jacó no interior do Paraguai demonstra sua rebelião contra a opressão e o enfrentamento do poder para ganhar liberdade de expressão e de ação.³⁸ Outro destaque neste conto é a presença dos gêmeos. O narrador-menino tem um irmão gêmeo, Esaú, que por sua referência ao Gênesis, levanta a questão da rivalidade/inimizade entre irmãos. Assim, o conto parte de uma dualidade externa, que é a do narrador com seu irmão, e chega à dualidade interna, que é a luta do menino com Jacó.³⁹ Cárcamo (2008, p. 7) assinala que em *Lucha hasta el alba* há um jogo múltiplo de enfrentamentos concebidos segundo uma técnica especular: a relação conflitiva entre o menino Augusto e seu pai Lucio (o menino escrevia à noite para escapar da proibição imposta pelo pai de não escrever) projeta-se no enfrentamento dos irmãos inimigos (Esaú e Jacó) e de Jacó com o Desconhecido, o qual se desdobra nas figuras do Supremo e de

³⁴ A dialética da oposição. Sempre algo está em oposição com seu extremo. O Bem e o Mal, o branco e o negro. Trabalho muito com essa idéia. Sempre conceber algo, mas imediatamente pensar também em seu oposto como complemento. Entre os dois, um arco. Somos seres de natureza binária.

³⁵ COURTHÈS, 2003, p. 3.

³⁶ EZQUERRO, 1984, citado por COURTHÈS, 2003, p. 3.

³⁷ E nessa cabeça descobriu o rosto de afilado perfil de ave de rapina do Karáí-Guasú, tal como o mostravam as gravuras da época. Mas também viu na cabeça morta o rosto de seu pai.

³⁸ CÁRCAMO, 2008, p. 5.

³⁹ EZQUERRO, 1984, p. 124, citado por COURTHÈS, 2003, p.8.

seu pai biológico. A censura e a clausura, junto com a dificuldade de expressão, constituem a nota diferenciadora dessa nova versão do mito bíblico.

Borrador de un informe, por sua vez, configura um projeto de escrita entregue à atormentada consciência de um narrador possuído por dois discursos.⁴⁰ Responsável por elaborar um relatório sobre a morte de uma mulher, o narrador apresentará o discurso oficial que demanda este texto. Por outro lado, deve ocultar a responsabilidade do crime, já que é ele, o narrador, quem matou a mulher. Este outro discurso aparecerá no rascunho do relatório. Aos poucos, o último vai solapando a segurança do primeiro, pois o fato de ser rascunho permite que o discurso da ordem possa ser corrigido ou reescrito. Destaca-se, no conto, a contraposição das características do narrador, que ao mesmo tempo em que se submete ao autoritarismo, buscando formas adequadas de se dirigir ao seu superior no relatório, não esconde sua consciência crítica quanto à análise dos acontecimentos que presencia no povoado. Burgos (1990, p. 52–53) aponta que pela insistente pulsão entre rascunho e relatório abre-se o universo acumulativo das duplicidades, cujos elementos, por sua vez, vão dando conta da desintegração moral do mundo e de uma degradante base social que inclui os campos políticos, jurídicos e religiosos.

Com apenas duas páginas, o conto *El Baldío* assinala a grande capacidade narrativa de Roa Bastos. “No tenían cara, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas, los dos cuerpos reabsorbidos en sus sombras. Iguales y sin embargo tan distintos”⁴¹ (ROA BASTOS, 2003, p. 195). Logo de princípio dois personagens – um vivo e outro morto – confundem-se em um ser duplo. Vida e morte perpassam o conto. Para Bareiro Saguié⁴² (1989, p. 121 citado por DOBARRO, 1990, p. 4) este texto concentra a simbologia do exílio e sua derrota. No momento em que o vivo livra-se do morto, ouve os vagidos de um recém-nascido abandonado e foge com ele entre os braços. A metáfora do exílio é exposta em seu duplo aspecto de morte e ressurreição, óbito e nova vida.

Em breves apontamentos, percebe-se a maestria de Roa Bastos ao tratar do tema das dualidades. Passo, a seguir, a analisar o texto *Em frente à frente paraguaia*. Embora a maior parte do conto aborde ficcionalmente as cartas de *Sir* Richard Burton, me deterei pouco neste personagem. Darei destaque para a figura do pintor argentino Cándido López, tendo em vista que este, em vários textos que serão agregados à análise, ganha sucessivamente, sob a

⁴⁰ BURGOS, 1990, p.52.

⁴¹ Não tinham cara, emporcalhados, comidos pela obscuridade. Nada mais que suas duas siluetas vagamente humanas, os dois corpos reabsorvidos em suas sombras. Iguais e no entanto tão diferentes.

⁴² BAREIRO SAGUIER, Rubén. *Augusto Roa Bastos (Caídas y resurrecciones de un pueblo)*. Montevideo: Trilce, 1989. p. 121–122.

perspectiva da poética das variações, um *status* cada vez mais significativo até alcançar sua projeção na figura de seu duplo paraguaio.

Richard Burton na Frente Paraguaia

Lê-se no rodapé de *Em frente à frente paraguaia* que o sub-título *Recuperando o escrito* constitui-se em fragmentos selecionados pelo autor, reproduzidos da obra *El Fiscal*⁴³ (1998). A partir da referência histórica do livro de Sir Richard Burton, *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai*, Roa Bastos cria outras cartas através das quais o personagem de Richard Burton é um referente ficcional para abordar uma nova versão da história dos envolvidos na Guerra Grande. Embora existindo outro narrador no texto, nesta parte o relevo fica por conta do *lord* inglês. Para a abordagem deste tópico, sirvo-me de algumas interpretações levadas a efeito por Silvia Cárcamo (2007, p. 10–16).⁴⁴

Pelas novas cartas ficcionais, ocorre uma inversão irônica dos fatos. Nelas, Richard Burton, representante da Coroa Britânica, demonstra sua admiração por Solano López. “Esse homem odiava a derrota com um ódio absoluto e implacável. [...] Mas talvez este ódio fosse a única voluptuosidade que ainda podia atravessar a têmpora de aço que revestia sua alma.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 63). Afirmando que traduz *ad litteram*, o tradutor das *Mil e Uma Noites* registra o comentário feito pelo comandante das forças da Tríplice Aliança, o general Bartolomé Mitre, o qual demonstra grande respeito e até mesmo certa admiração pelo marechal paraguaio. “Esse homem é um tirano. [...] Um tirano esmagado pela montanha do poder absoluto, mas também um homem que ama sua pátria e a defende a seu modo.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 63). Diferente da visão de um caudilho improvisado veiculada oficialmente pelos vencedores da guerra, estas primeiras interpretações de Solano López vão

⁴³ Silvia Cárcamo (2007, p.4–5) alerta que existem algumas modificações pouco relevantes entre um texto e outro, e destaca uma digna de menção: “*El fiscal* presenta a Richard F. Burton como el autor de *El libro de la espada* y de *Anatomía de la melancolía* (p. 298), mientras que en *Frente al frente paraguay* se conserva la referencia a la primera obra (*El libro de la espada*) pero desaparece la segunda (*Anatomía de la melancolía*), sustituida por *El peregrinaje a la Meca*. Más adelante, ambas versiones (la de *El fiscal* y la de *Frente al frente paraguay*) le hacen escribir a Richard Burton que él era el autor de *Anatomía de la melancolía*. En realidad, el autor de esa última obra se llamó Robert Burton, vivió en el siglo XVI, fue contemporáneo de W. Shakespeare, y por supuesto, no estuvo nunca en los campos de batalla del Paraguay como sí estuvo el Capitán Burton. Hacemos notar esta diferencia como importante ya que en esa (con)fusión Robert/Richard Burton se muestra uno de los procedimientos de Roa Bastos para desestabilizar las certezas del lector, quien nunca puede confiar totalmente en las referencias históricas aunque muchas de ellas coincidan con informaciones de archivo.”

⁴⁴ <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/NACI%C3%93N,%20TRAGEDIA%20Y%20MESIANISMO.htm>

ao encontro das idéias defendidas pelo modelo revisionista. López apresenta-se como um líder antiimperialista, cuja valentia é reconhecida inclusive por seus inimigos.

Entretanto, à medida que o texto prossegue, a abordagem de Solano pelo capitão inglês vai alterando-se até chegar à apresentação do comandante paraguaio como um chefe enlouquecido.

O marechal presidente mandava reprimir essas tentativas [de conspirações] com castigos atrozes e com fuzilamentos em massa dos supostos conspiradores. Seus próprios irmãos, o bispo, seus funcionários mais leais e seus oficiais mais aguerridos pagaram com a vida esses acessos de raivosa loucura que desencadeavam matanças inauditas. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 67).

Esta nova faceta de Solano López reflete agora a posição dos adeptos da teoria antirevisionista. O marechal seria o único responsável pela extensão do conflito e pelas mortes desnecessárias daí advindas. Este aparente paradoxo nas abordagens de López é analisado por Cárcamo (2007, p. 11) como uma estratégia de Roa Bastos a qual permite situar o personagem da história na dimensão da tragédia e do tempo messiânico. Valendo-se das reflexões de Gumbrecht, esta autora apresenta o conceito de tragédia associado à admiração de ações não necessariamente exitosas. Além disso, este termo descreve, muitas vezes de forma pejorativa, algo ou alguém que excede as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros.⁴⁵ Colocando-se refratário a todas as negociações, ciente da impossibilidade de reverter o quadro da guerra, López não se rende e decide levar o conflito até as últimas conseqüências.

Pretendem anexar minha pátria, em partes iguais, ao império escravocrata do Brasil e ao vice-império da Inglaterra no Prata, que escraviza as províncias argentinas. Só poderão impor isso sobre o meu cadáver, no último combate, sobre a última fronteira. [...] O que chamam de destino é uma coarctada (*sic*) dos fracos e pusilânimes. Não conheço outro destino que o forjado por minha vontade. Enquanto eu pisar um palmo desta terra, minha pátria existirá e seus inimigos não a dominarão. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 62)

Quanto ao tempo messiânico, este pode ser detectado na decisão de Solano, sob influência da sugestão do capelão Fidel Maíz, de acrescentar um dia a mais ao mês de 28 dias de fevereiro de 1870. “Podríamos pensar que allí está significado el deseo de instauración de un nuevo tiempo?”⁴⁶ (CÁRCAMO, 2007, p. 12). Esta decisão teria sido tomada às vésperas do dia primeiro de março, data da morte de López. Por sua vez, a própria morte do marechal instaura também um tempo messiânico pelas reverberações que provocará na sociedade paraguaia, elevando Solano López à condição de herói e mártir pelas gerações seguintes.

⁴⁵ MOST, 2001, p.23 citado por CÁRCAMO, 2007, p.12.

⁴⁶ Poderíamos pensar que ali está significado o desejo de instauração de um novo tempo?

Conforme minha proposta de associar a figura do compilador, assumida por Roa Bastos, com a dos recitadores das sociedades de tradição oral, os quais eram responsáveis pela perpetuação e variação dos mitos em suas comunidades, identifiquei a atuação deste mecanismo na abordagem dupla de Solano nesta primeira parte do texto em análise. Vimos que a imagem de López, veiculada pelo revisionismo, associada com a tradição oral guarani, acabou por elevar a figura do marechal à condição de herói. Esta figura mitificada foi utilizada pelos regimes ditatoriais paraguaios para legitimar o sistema de governo e justificar o poder instaurado. Assim, acredito que ao introduzir primeiro a versão heróica de Solano através das palavras de Burton, Roa Bastos recupera todo este processo de criação de mito pela história oficial. À medida que prossegue e surge o anti-herói, entra em ação a dialética dos opostos. Ao mesmo tempo em que mina a base histórica oficial da imagem veiculada, a escrita abre campos para o surgimento de outro mito, agora sob as bases da ficção. O que um procura encobrir o outro pretende revelar. Ambos necessitam de leitores de entrelinhas.

Richard Burton é a “testemunha estrangeira” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 55) da Guerra Grande. É o olhar europeu sobre a América. É o registro escrito, considerado culto, vindo de um homem de projeção internacional. Um espelho que reflete o diferente. Além dele, Roa Bastos resgata outra testemunha: Cândido López, um obscuro cronista pictórico⁴⁷ da contenda. É a América olhando para si mesma. Outro espelho que reflete o igual. Ou serão ambos o mesmo espelho? Guimarães Rosa (1988, p. 66) já questionava sobre a possibilidade da existência de outros espelhos, ainda não descobertos, como um espelho tetra ou quadridimensional que abriria outras perspectivas de ver o mundo.

O personagem ficcional de Richard Burton permanece praticamente o mesmo ao longo dos textos de Roa Bastos. O *testemunho* que suas cartas registram no texto *Em frente à frente paraguaia* (2002) não difere muito do encontrado na obra *El Fiscal* (1998) que por sua vez é semelhante ao encontrado no conto *El Ojo de la Luna*, publicado nos *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1991. Entretanto, o mesmo não ocorre com a figura de Cândido López, também presente em todos os textos mencionados acima. Verificar como e talvez identificar por que isso ocorre é o próximo passo.

⁴⁷ ROA BASTOS, 1991a, p.13.

Cándido López e o Duplo Paraguai

Para Castoriadis (1992, p. 92), nação é uma expressão imaginária social veiculada pela linguagem. Para compreender esta afirmativa é necessário um breve apanhado de suas considerações. Este pensador afirma que no domínio humano, a singularidade – de um indivíduo ou de uma sociedade particular – não é acidental, antes pertencendo à essência do ser. Como conseqüência, a realidade de cada sociedade (chamada por ele de realidade social-histórica) é uma criação inerente a esta essência do homem, e é caracterizada pela possibilidade de gerar formas as mais distintas, como se verifica na diversidade das instituições existentes. Esta capacidade criadora “significa que existe pelo menos um tipo de ser que cria alteridade, que é fonte de alteridade e que se altera a si mesmo.” (CASTORIADIS, 1992, p. 89). Como conseqüência, este filósofo rejeita a perspectiva da existência de uma definição *a priori* para o ser humano ou para a sociedade, porque a criação faz surgir o que não estava dado e, portanto, não pode ser derivado a partir daquilo que já era dado. Partindo desta premissa, os termos imaginação e imaginário estarão indiscutivelmente associados à criação. É a imaginação, comum para toda a espécie humana, porém singular para cada ser humano em particular, que nos permite criar um mundo. Pela imaginação (própria do homem) constitui-se a *psique* individual e pelo imaginário social (característica do coletivo anônimo) opera-se a criação das instituições, da linguagem e dos costumes. A linguagem é um imaginário instituinte através do qual temos acesso a duas dimensões: uma estritamente lógica e outra imaginária. Verifica-se a dimensão lógica, por exemplo, quando se afirma um enunciado matemático. A dimensão imaginária faz-se presente não apenas no uso de metáforas, mas também quando as expressões imaginárias sociais disseminam-se através da linguagem, incluída aí a questão da nação. A linguagem é uma criação espontânea de um coletivo humano, não existindo fora da sociedade. Este imaginário social-histórico é condição essencial para a existência do pensamento e da reflexão. Cada indivíduo é sempre um indivíduo socializado.

Los individuos socializados son fragmentos hablantes y caminantes de una sociedad dada; y son fragmentos totales; es decir que encarnan -en parte efectivamente, en parte potencialmente- el núcleo esencial de las instituciones y de las significaciones de su sociedad.⁴⁸ (CASTORIADIS, 1997, p. 3).

⁴⁸ Os indivíduos socializados são fragmentos falantes e caminhantes de uma sociedade dada; e são fragmentos totais; ou seja, encarnam – em parte efetivamente, em parte potencialmente – o núcleo essencial das instituições e das significações de sua sociedade. http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec_3.html (13 of 13).

Desse modo, sociedade e *psique* são inseparáveis. Para existir, a sociedade deve ter sentido para si própria e pela singularidade coletiva cria um mundo para si, com significações imaginárias sociais próprias e específicas. A coesão desse mundo opera-se por meio das instituições criadas (linguagem, família, modos de produção) e pelas significações que estas instituições encarnam (riqueza, pátria, mercadoria, etc.). O ser humano, por sua vez, cria significações ao se articular com a sociedade.

Trata-se de um processo de auto-criação e não de auto-organização. Os elementos de uma sociedade são criados por ela mesma. “Porque Atenas existe, son necesarios atenienses y no ‘humanos’ en general; pero los atenienses son creados solamente en y por Atenas.”⁴⁹ (CASTORIADIS, 1997, p. 5). Assim, “todo pensamento da sociedade e da história pertence em si mesmo à sociedade e à história” (CASTORIADIS, 1982, p. 13) e se alguém que pertença a uma sociedade coloca em questão as instituições, significações e representações desta sociedade, esse alguém questiona, ao mesmo tempo, suas próprias determinações e leis de uma forma reflexiva e deliberada.⁵⁰ “E o fato de conhecer-se como tal não o faz sair de seu modo de ser, como dimensão do fazer social-histórico. Mas pode permitir-lhe ser lúcido a respeito de si mesmo.” (CASTORIADIS, 1982, p. 14). Entretanto, não é tarefa fácil questionar as significações imaginárias válidas na própria sociedade. Torna-se mais eficaz observar as construções do imaginário coletivo de outra sociedade, colocando-se o observador na condição de estrangeiro.

Este, efetivamente, pode ser capaz de relativizar sua cultura ao se confrontar com uma outra diferente. Ele estaria apto a perceber no texto encenado da outra cultura sua arbitrariedade, seu caráter de construção, que não encontra paralelo na cultura de onde veio. (PIMENTEL NETO, 2006, p. 47).

Por isso penso que o autor implícito dos textos em análise posicionou-se primeiro *Em frente à frente argentina*. Com seu olhar estrangeiro, foi possível questionar a validade das instituições que justificavam a guerra pela ótica argentina. Porém,

Este desnudamento da ficção que o estrangeiro pode alcançar é, contudo, uma via de mão dupla, já que ele poderá deduzir que a sua própria cultura tampouco encontra justificativa naquela onde ele se situa, sendo, deste modo, igualmente construída e fictícia. Em consequência, a experiência de ser estrangeiro pode ‘estrangeirizá-lo’, em certo grau, para sempre. (PIMENTEL NETO, 2006, p. 47–48).

Após detectar a arbitrariedade do imaginário coletivo argentino e expô-la através do diálogo entre Mitre e Cándido López, o autor implícito se vê na contingência de

⁴⁹ Porque Atenas existe, são necessários atenienses e não ‘humanos’ em geral; mas os atenienses são criados somente em e por Atenas. http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec_3.html (13 of 13).

⁵⁰ CASTORIADIS, 1992, p. 94.

posicionar-se agora *Em frente à frente paraguaia*. Estrangeiro e exilado, esse olhar sobre sua própria sociedade se mostrará fragmentado. Enquanto na frente argentina encontramos um bloco único, agrupado no sub-título *O Generalíssimo e o Pintor*, a frente paraguaia será apresentada sob três blocos: *Recuperando o escrito*, já analisado parcialmente, *O guerreiro e seu duplo* e *Ofícios bárbaros*. E as informações veiculadas por estes blocos podem ser contraditórias umas em relação às outras. Ou podem se revelar versões diferentes de um dado fato. Estas divergências são mais específicas em relação ao personagem de Cândido López. Recordando algumas características da poética das variações em Roa Bastos, vimos que ela tanto pode se manifestar na reescrita de um texto, na abordagem de um ou vários temas ao longo de vários textos, na utilização de personagens principais como secundários em outros relatos e vice-versa, bem como no entrecruzamento de todos estes elementos em uma só obra. Conjugando agora a poética das variações com o olhar reflexivo que se coloca *em frente à frente paraguaia*, procurarei demonstrar o caminho que conduziu o personagem histórico do pintor argentino Cândido López ao mito do pintor homônimo paraguaio nos textos de Roa Bastos.

Em 1984 é publicado o conto *El sonámbulo* no qual a Guerra Grande é o argumento de fundo. Neste conto, Roa Bastos alude à figura de Cândido López. Após o narrador descrever como o pintor realizava seus esboços no campo de batalha, podemos ler:

Hubiera querido que el “artífice de figuras” hubiera llegado a Cerro Corá y allí hubiese inmovilizado como inmutable, pero viva fijeza aquel momento único en la historia de América.⁵¹ (ROA BASTOS, citado por VALDÉS, 1991. p. 119)

A construção verbal do período transcrito acima denota um desejo do narrador que não se concretizou. Neste fragmento, a referência a Cândido López é histórica. Trata-se do pintor argentino que teve sua mão direita amputada por ter sido atingida por estilhaços de uma granada.⁵² Como consequência, o pintor não participou de todos os confrontos até o final da guerra. Por isso, não teve como retratar a morte de Solano López em Cerro Corá.

No conto *El ojo de la luna*, publicado nos *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1991, Cândido López é apresentado como assistente do generalíssimo aliado, o argentino Bartolomé Mitre. Com o desenrolar da descrição dos acontecimentos da guerra, chegamos ao ponto em que Mitre abandona o comando das forças aliadas e aí lemos:

Mitre no perdonó, en cambio, a Cândido López, que hubiera preferido permanecer en el Paraguay hasta el fin de la guerra y aún después, cuando ya

⁵¹ Gostaria que o “artífice de figuras” houvesse chegado a Cerro Corá e ali houvesse imobilizado com imutável, porém viva firmeza aquele momento único na história da América.

⁵² Conforme visto no capítulo três desta dissertação.

las fuerzas argentinas se habían retirado de los campos de batalla. Para la conciencia jurídica y militar del vencedor de Tuyutí, la actitud del asistente constituía una desertión.⁵³ (ROA BASTOS, 1991a, p. 19)

Verifica-se aqui a ficcionalização do personagem histórico, já que Cándido López não participou de todas as batalhas, nem tão pouco permaneceu no Paraguai após o fim da contenda. Alguns fragmentos seguintes do conto relatam o que sucedeu com o pintor argentino nos campos paraguaios.

Cándido López no desertó. Adoptó el dolor paraguayo. [...] El ordenanza y pintor, a quien un trozo de metralla le arranca el brazo derecho, se transforma en profeta de la imagen. Pronto aprende a pintar con el izquierdo, ayudado por su amigo y protector, el indio guayaki Jerónimo. [...] Un casco de obús le vuela el brazo izquierdo, que ya comenzaba a ser diestro. Aprende a pintar con el pincel encastrado entre los dedos de los pies. Sucesivamente pierde ambas piernas por encima de las rodillas. Aprende a pintar con el pincel apretado entre los dientes.⁵⁴ (ROA BASTOS, 1991a, p. 20)

Embora mitificado, Cándido López mantém sua nacionalidade argentina ao longo de todo este conto.

Na obra *El Fiscal* (1998) encontramos presentes muitos fragmentos do conto *El ojo de la luna*. Entretanto, com relação à figura de Cándido López, há uma pequena, porém significativa diferença. Vejamos:

Cándido López pintó en cuadros memorables la tragedia de la guerra, pero su propio cuerpo era el comentario más terrible de ella. [...] **Acaso** estos cuadros, según un enigma no aclarado aún, fueron la obra de otro pintor, un paraguayo llamado también Cándido López.⁵⁵ (ROA BASTOS, 1998b, p. 284–285) (grifo meu)

Na descrição que se segue, o índio guayakí Jerônimo passa a ser o amigo do Cándido López paraguaio e toda a descrição feita anteriormente da perda dos membros agora é transportada para o corpo do pintor paraguaio. Dessa forma, o mito que começara a ser forjado como argentino passa a se transmigrar para paraguaio mediante a dúvida inserida pela palavra *acaso* (*talvez* em Português). O duplo começa a nascer. Esta mesma abordagem é apresentada no bloco *Recuperando o escrito* do texto *Em frente à frente paraguaia*.

⁵³ Mitre não perdoou, por sua vez, a Cándido López, que preferiu permanecer no Paraguai até o fim da guerra e mesmo depois, quando as forças argentinas já se haviam retirado dos campos de batalha. Para a consciência jurídica e militar do vencedor de Tuyutí, a atitude do assistente constituía uma deserção.

⁵⁴ Cándido López não desertou. Adotou a dor paraguaia. O ordenanza e pintor, a quem um pedaço de metralla lhe arranca o braço direito, se transforma em profeta da imagem. Rápido aprende a pintar com o esquerdo, ajudado por seu amigo e protetor, o índio guayaki Jerônimo. Um casco de obus lhe arranca o braço esquerdo, que já começava a ser destro. Aprende a pintar com o pincel preso entre os dedos dos pés. Sucessivamente perde ambas as pernas acima dos joelhos. Aprende a pintar com o pincel apertado entre os dentes.

⁵⁵ Cándido López pintou em quadros memoráveis a tragédia da guerra, mas seu próprio corpo era o comentário mais terrível dela. Talvez estes quadros, segundo um enigma não esclarecido ainda, fossem a obra de outro pintor, um paraguaio chamado também Cándido López.

Entretanto, no segundo bloco deste mesmo texto, intitulado *O guerreiro e seu duplo*, ocorre uma mudança significativa.

Toda realidade simbólica pode desdobrar-se em múltiplas e diferentes configurações. Algumas delas são as lendas que são capazes de gerar. A propósito de Cândido López, pintor e guerreiro da Tríplice Aliança da Argentina, Brasil e Uruguai, *existe* em meu país uma versão legendária de outro pintor chamado também Cândido López. [...] O homônimo paraguaio do argentino era, por sua vez, um dos assistentes do marechal López, presidente do Paraguai e generalíssimo de seu exército em guerra contra as três nações. Os nomes e as funções dos xarás eram semelhantes. (ROA BASTOS *et al.*, 2002. p. 94–95) (grifo meu)

O mito paraguaio adquire vida. Agora ele *existe*. Contudo, as informações que nos são passadas mostram-se contraditórias. Prosseguindo um pouco mais, encontramos que “ambos os Cândido López, o argentino e o paraguaio, estiveram combatendo sem se conhecer ao longo de cinco anos de guerra” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 95). Ocorre um desdobramento dos pintores e ambos permanecem no campo de batalhas. Em seguida, o narrador diz que “a lenda sinuosa continua a vida. Relata de modo quase fantasmagórico a aparição deste segundo Cândido López, já no final da guerra.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 96). Tendo acabado de afirmar que o Cândido paraguaio havia combatido por cinco anos, que era pintor e assistente de Solano López, como sua aparição poderia ser fantasmagórica e no final da guerra?

Este paradoxo pode ser esclarecido se compararmos o texto do bloco *O guerreiro e seu duplo* com o prólogo intitulado *El cazador de imágenes*⁵⁶ feito por Roa Bastos para a edição de um livro publicado pelo Banco Velox, em 1998, com reproduções de quadros da guerra pintados por Cândido López. Após apresentar suas considerações sobre a obra do pintor argentino, Roa Bastos introduz a lenda do pintor paraguaio, afirmando tratar-se de um relato antigo e curioso. Por esta lenda, o pintor paraguaio Cândido López teria surgido como desdobramento do pintor argentino para continuar a história em imagens a partir do ponto em que esta havia sido interrompida devido à retirada do Exército argentino da guerra. Pelo fenômeno da transmigração (passar uma alma de um corpo a outro) se justificaria a aparição quase incoerente do sócia paraguaio ao final da guerra. Dessa forma, enquanto o pintor argentino pintou o poder e a glória, o Cândido López paraguaio se ocupou em retratar o massacre de seu povo. Note-se que neste prólogo a lenda vem de um tempo antigo. Recordemos que este é um dos pré-requisitos para se legitimar uma tradição: o de definir as origens em um tempo remoto. Através da reescrita de seus textos, Roa Bastos introduz a

⁵⁶ ROA BASTOS, Augusto. Cândido López. El cazador de imágenes. *Clarín*, Buenos Aires, 1998. Disponível em: <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-00801d.htm>>. Acesso em: 02 Out. 2006.

desestabilização de certezas. E a pergunta que me fiz foi: por que, ao longo destas reescritas, o personagem de Cândido López passou da condição de argentino para a de paraguaio?

Parafraseando Castoriadis, se os atenienses são criados somente em e por Atenas, também os paraguaios são criados somente no e pelo Paraguai. Assim, adotar a dor paraguaia, como fez o pintor fictício argentino, revelou-se um mecanismo incompleto para dar conta do imaginário social-histórico do Paraguai. Tornou-se necessária a criação do duplo. O Cândido López paraguaio passa a funcionar como um símbolo da alteridade, espelho do pintor argentino. E quem é esse *outro* que o espelho revela? O confronto entre o pintor argentino e o mito paraguaio põe de relevo as semelhanças e rupturas de duas nações unidas pela herança de um passado colonial em comum.

Uma das conseqüências da criação do duplo, a meu ver, foi justamente a possibilidade de se escrever o texto *Em frente à frente argentina*, permitindo que o Cândido López argentino pudesse “expiar” sua pena por ter participado dos combates. Além disso, o pintor argentino fornece elementos que, em contraposição com seu homônimo paraguaio, permite demonstrar a diferença dos imaginários de cada país. Isso pode ser verificado, por exemplo, nos materiais utilizados por ambos para pintar. Na frente argentina, Mitre adverte o pintor:

Suas poções berrantes vêm da França, você pinta com mucilagens e alumens importados, sua colofônia provém de terras gaulesas; as terebintinas e o litargírio, o azul de Guimet, o branco litofânico que se vê em seus céus lânguidos, mestre. O antimônio, o betume da Judéia, o mínio, a cochinha, a goma-resina que lhe permite reproduzir a soalheira, as anilinas e os cinábrios passaram por isso. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 35).

Não dispondo de recursos importados, o pintor paraguaio utiliza outros materiais:

Logo aprende a pintar com o esquerdo, ajudado por seu amigo e protetor, o índio *guayaki* Jerônimo, o mesmo que o ensinou a tecer suas telas com fibras silvestres, e a moer as cores das plantas tintórias, misturadas com pós minerais e com o fogo triturado de pirilampos. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 78) (grifo no original)

Os materiais utilizados pelos pintores evidenciam as diferenças dos caminhos escolhidos pelas antigas colônias espanholas ao constituírem-se nações independentes. Enquanto a Argentina buscava seu modelo de inspiração no Velho Continente, o Paraguai tentava se organizar com os próprios recursos. Para pintar a América, Cândido argentino precisava dos elementos europeus. Para retratar a guerra, Cândido paraguaio valeu-se da experiência autóctone e de elementos da natureza americana.

Outro ponto de impacto é a perda de todos os membros do pintor. Esta perda, quando associada ao argentino, não carrega tanta força quando é repassada ao pintor

paraguaio. Neste sentido, vale recordar o texto *Hogares Heridos* da obra *El dolor paraguayo* (1909) de Rafael Barrett (1876–1910). Este escritor espanhol, que imigrou para a América do Sul em 1903 e viveu grande parte do tempo no Paraguai, soube como ninguém retratar as ruínas da guerra neste país.

El Paraguay es un vasto hospital de alucinados y de melancólicos. [...] El hogar paraguayo es una ruina que sangra: es un hogar sin padre. La guerra se llevó los padres y no los ha devuelto aún.⁵⁷ (BARRET, 1987, p. 66–67)

Segundo Diniz (1997, p. 7), o olhar de Barret revela como a destruição da população masculina pela guerra alterou as características do lar paraguaio, já que esse mecanismo de controle social encontrava-se *ferido* em seu corpo pela falta do homem. Esta autora acrescenta:

A imagem do Paraguai como um corpo ferido invoca uma animização negativa que traz à luz um corpo de batalha fora de ação, como se essa imagem fosse consequência de uma luta, ou da resistência, elemento forjador de uma identidade construída como “nacional”. (DINIZ, 1997, p. 7).

A representação da construção da identidade nacional paraguaia não poderia ficar nas mãos de um argentino, ainda que este tivesse adotado *el dolor paraguayo*. Este, para mim, o motivo pelo qual surge o mito do Cândido López paraguaio. E a persistência do Cândido homônimo em continuar pintando com a boca, após perder as mãos e os pés, diz muito da resistência paraguaia na guerra e da importância da oralidade na sociedade daquele país. É como se nos dissesse que a história daquela guerra seria perpetuada não pela escrita, mas sim pela fala. A importância da tradição oral já havia sido destacada pelo Supremo, quando afirma que ela “es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar.”⁵⁸ (ROA BASTOS, 1997a, p. 62). As palavras, quando escritas, têm outro sentido. Por isso o reconhecimento do valor da oralidade, visto que “lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla.”⁵⁹ (ROA BASTOS, 1997a, p. 62), o que leva o Supremo a concluir que “únicamente se puede hablar de otro. El Yo sólo se manifiesta a través del Él. Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de Él.”⁶⁰ (ROA BASTOS, 1997a, p. 63). Sob o viés da poética das variações, ocorre o resgate da tradição guarani e consequente valorização da palavra oral em ambos os personagens.

⁵⁷ O Paraguai é um vasto hospital de alucinados e de melancólicos. [...] O lar paraguaio é uma ruína que sangra: é um lar sem pai. A guerra levou os pais e não os devolveu ainda.

⁵⁸ É a única linguagem que não se pode saquear, roubar, repetir, plagiar, copiar.

⁵⁹ O falado vive sustentado pelo tom, pelos gestos, os movimentos do rosto, os olhares, o sotaque, o hálito do que fala.

⁶⁰ Unicamente se pode falar de outro. O Eu só se manifesta através do Ele. Eu não me falo a mim. Me escuto através do Ele.

O último bloco do texto *Em frente à frente paraguaia* intitula-se *Ofícios bárbaros* e não ocupa mais do que duas páginas. Reitera-se a existência dos dois Cándidos. O que pinta *Escenas de la Guerra del Paraguay* é o que ficará com os vencedores e o outro, sombra do primeiro, réplica dos vencidos, pinta *Escenas de la destrucción del Paraguay*. “Mas que pode opor um único homem à dimensão monstruosa do assassinato organizado pelo Estado?” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 98). Esta pergunta pode nos levar a pensar na incapacidade do ser humano de alterar os rumos da própria história quando esta entra em conflito com os interesses do Estado. Entretanto, não é este o destino fatal a que estamos sujeitos:

A história não tem final. Desde o início dos tempos sempre houve fogueiras de violência destrutiva. E também sempre houve o fogo do espírito para purificar o dano, conjurando-o por meio da arte, que é mais forte que a morte. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 98)

A referência à arte como meio de resistência nos conduz para as considerações finais.

Cándido López e Roa Bastos

Escrever e pintar. Manifestações da criatividade humana. Dois pólos cujas fronteiras entrecruzam-se. Cada quadro de Cándido López está acompanhado de uma descrição minuciosa dos fatos. Estes quadros do pintor argentino, por sua vez, constituem o motor do imaginário a partir do qual Roa Bastos desenvolve uma escrita que procura criar uma experiência visual no leitor. Imagem e letra, oralidade e escrita. Se o mito de Cándido López foi necessário para dar conta do imaginário social-histórico do Paraguai, outro duplo emerge para propor reflexões sobre a arte.

Um estilhaço de metralhadora lhe arranca o braço direito. Logo aprende a pintar com o esquerdo, ajudado por seu amigo e protetor, o índio *guayakí* Jerônimo [...]. Um estilhaço de obus arrebenta seu braço esquerdo, que já começava a ser destro. Jerônimo o leva às cavernas onde os curandeiros indígenas o atendem. Aprende a pintar com o pincel engastado entre os dedos dos pés. Sucessivamente perde ambas as pernas na altura dos joelhos. Aprende a pintar com o pincel preso entre os dentes. (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 78–79) (grifo no original).

Se o pintor argentino registrava em croquis e rascunhos os eventos que presenciava nos campos de batalha, é necessário supor a presença e o olhar atento de um personagem acompanhando passo a passo a dilaceração do pintor paraguaio. Todos os verbos

da passagem selecionada estão no presente, o que instaura o paradoxo de um tempo simultaneamente imediato e intemporal. Este recorte dá conta da competência lingüística do escritor já que a descrição torna visível a mutilação do *Cândido* homônimo. Para Louvel (2006, p. 213) essa qualidade da descrição pictural “atesta seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com as palavras.” Embora ambas as artes sejam formas de representar o real e por isso sirvam para questionar as fronteiras entre realidade e ficção, quando o escritor se propõe a elaborar um texto com características picturais ele realiza um trabalho semelhante ao do tradutor. Isso porque cada sistema possui um código semiológico próprio e como numa tradução não literal deve-se encontrar os meios que permitam criar a imagem pela linguagem.

Em um processo de espelhamentos contínuos, as certezas são desfeitas. Quem é o objeto e quem a imagem? Frente argentina e frente paraguaia. Bartolomé Mitre e Solano López. *Cândido* e Mitre. *Cândido* e Solano. *Cândido* e *Cândido*. *Cândido* e Roa Bastos. Realidade histórica e realidade imaginada. Impossível olhar ao mesmo tempo para todos. E quando o observador estabelece um ponto de referência, esse fato por si só interfere em tudo o que é analisado daí para frente. A história sempre terá mais de uma versão. Ao leitor fica reservada a possibilidade de também observar-se nesse espelho que a literatura apresenta e se perguntar pelo *outro* que lhe é apresentado, esse igual/diferente que o faz ter consciência de si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha proposta nesta dissertação foi estudar como a narrativa de Roa Bastos, pela articulação da literatura com a história, o mito, a tradição, a memória e o imaginário nacional consegue converter tais elementos em constituintes de outras realidades simbólicas, que não necessariamente refletem a realidade da qual foram extraídos. Especificamente meu olhar centrou-se na atuação desta articulação nos textos *Em frente à frente argentina* e *Em frente à frente paraguaia*, os quais estão ambientados no período da Guerra Grande. Em ambos os textos, Cándido López foi a figura chave. Vejamos então como este processo se concretizou.

O ponto de partida sem dúvida alguma é reconhecer a importância da poética das variações na obra de Roa Bastos. Ela constitui seu procedimento estético e seu compromisso ético com a escrita. Por sua vez, esta poética permite ao escritor transpor para a escrita as características da oralidade, reproduzindo dessa maneira os conflitos do duplo mundo lingüístico paraguaio. A apropriação da oralidade nas sucessivas reescritas dos textos de Roa Bastos conduz a uma poética das variações que permite reinterpretar a história e o papel da linguagem nesta história.

Não se considerando um escritor profissional, Roa escreve para aclarar seus enigmas, os quais, por sua vez, estão inextricavelmente associados com os da coletividade paraguaia. E é pela literatura que o escritor luta por justiça e liberdade. Ante uma história imposta pelos vencedores, considerada como bastarda, o escritor irá se valer de referências históricas para escrever uma contra-história, que opera pela ficção um questionamento dos fundamentos ideológicos da história oficial. Para compor as novas realidades através das variações, repetições, reinterpretações e versões de diversos textos, o autor cede lugar ao compilador. E as matérias-primas deste compilador são os refugos das versões consagradas da história. E um destes refugos são os rastros deixados pelos vencedores. “Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e lingüísticos –, mas sim deixados ou esquecidos.” (GAGNEBIN, 2006, p. 113). E os esforços levados a cabo pelo poder institucionalizado de apagar seus rastros acabam por criar outros que os denunciam.

Assim, *Em frente à frente argentina* ficcionaliza as vozes do passado por meio de Bartolomé Mitre e Cándido López para questionar os problemas da representação, apresentar novas interpretações do conflito, propor reflexões sobre a leitura da história e dos valores relacionados à nação. Por um lado, temos em Bartolomé Mitre a grande figura representativa da nação argentina. Por sua vez, Cándido López pode ser lido como o refugio da história

oficial, dado o esquecimento em que se viu mergulhado por anos. E é pelo personagem do pintor argentino que as leituras nacionalistas da guerra serão desmontadas. Tanto a pintura quanto a tradução, através dos meios específicos de cada uma, compartilham uma questão em comum: a representação. As pinturas de Cândido López, ao não seguirem a orientação nacionalista de Mitre, denunciam o discurso do poder. “É preciso inventar a glória, mestre. Se nossas tropas recuaram, faça com que avancem em sua pintura.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 16). E os questionamentos de Cândido denunciam as limitações do trabalho de tradução de Mitre do *Inferno* de Dante, por sua incapacidade de incorporar o universo lingüístico e cultural americano à sua prática. “Não gosto do último verso, senhor. A frase é demasiado fina para o sentido demasiado grosso da idéia. Eu deixaria, com todo respeito a seu digno ofício, melhor, ‘*como víbora muda entre la hierba*’.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 38) (grifo no original). As sucessivas perguntas do pintor acabam também por desmontar as leituras nacionalistas do conflito. O discurso literário mostra que o argumento da luta contra a tirania paraguaia escondia as fracas bases formais das democracias dos países da Tríplice Aliança, as quais excluía de sua participação os índios e os escravos.

Em frente à frente paraguaia já se inicia por um paradoxo. Bibliotecas inteiras foram escritas sobre a Guerra Grande e ela continua sendo desconhecida em seus aspectos mais relevantes. “A história oficial dos vencedores não fez senão obscurecê-la ainda mais e torná-la inverossímil, como uma tragédia que não ocorreu nem poderia ter ocorrido.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 55). Cabe também à literatura recuperar este passado tornado inverossímil pelos resgates dos registros do passado. E aqui este resgate opera-se por meio das cartas de Sir Richard Burton e pela presença do mito do Cândido López paraguaio. Sir Richard Burton, enquanto autor das *Cartas dos Campos de Batalha do Paraguai*, representa o discurso do dominador estrangeiro sobre as questões da América do Sul. Ao convertê-lo em personagem, Roa Bastos desmonta esta estrutura do europeu como único produtor e detentor de conhecimentos sobre questões ligadas ao nosso continente. E se o Cândido López argentino permaneceu entre os vencedores, pintando “o avance triunfal das tropas empenachadas de púrpura e gauda” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 96), tornou-se necessária a criação do mito do Cândido López paraguaio para pintar a tragédia que a história oficial quis extinguir: “o massacre de um povo desarmado, nu e faminto.” (ROA BASTOS *et al.*, 2002, p. 96). O mito de Cândido está aí para contrastar com os dilemas culturais do Paraguai, funcionando como um outro pólo das contradições, e mostra um lado esquecido da história deste país, ou seja, a tragédia da devastação da população masculina. Além disto, a resistência e persistência do personagem em continuar seu ofício de pintar as cenas da destruição, mesmo

após a perda consecutiva de seus membros, fornecem uma imagem da construção da identidade nacional paraguaia. Desta forma, tradição, mito, identidade nacional e ficção entrecruzam-se neste texto permitindo a problematização do discurso historicista.

Sendo assim, concluo que a relevância do estudo proposto nesta dissertação foi a de proporcionar uma reflexão sobre alguns vetores da literatura contemporânea, na condição de mecanismos de resistência aos poderes institucionalizados, dentro do discurso da pós-modernidade. A literatura pode, sim, ganhar batalhas. Melhores que as minhas, encerro com as palavras de Roa Bastos em seu discurso de recepção do Prêmio Cervantes:

La concesión del premio me confirmó la certeza de que también la literatura es capaz de ganar batallas contra la adversidad sin más armas que la letra y el espíritu, sin más poder que la imaginación y el lenguaje. No es entonces la literatura – me dije con un definitivo deslumbramiento – un mero y solitario pasatiempo para los que escriben y para los que leen, separados y a la vez unidos por un libro, sino también un modo de influir en la realidad y de transformarla con las fábulas de la imaginación que en la realidad se inspiran.⁶¹ (ROA BASTOS, 1990, p. 17).

⁶¹ A concessão do prêmio me confirmou a certeza de que também a literatura é capaz de ganhar batalhas contra a adversidade sem mais armas que a letra e o espírito, sem mais poder que a imaginação e a linguagem. Não é então a literatura – me disse com um definitivo deslumbramento – um mero e solitário passatempo para os que escrevem e para os que lêem, separados e por sua vez unidos por um livro, senão também um modo de influir na realidade e transformá-la com as fábulas da imaginação que na realidade se inspiram.

BIBLIOGRAFIA

AMOSSY, Ruth. *A espécie humana*, de Robert Antelme ou as modalidades argumentativas do discurso testemunhal. Tradução Ida Lúcia Machado. MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Orgs.). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v. 1, p. 252–271.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo. Tradução Catarina Mira. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2005. 281 p. Título Original: *Imagined Communities*.

ASSIS, Machado de. *O alienista e O espelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

BARBOSA, Renilda Miranda Cebalho. *Boatos: prática cultural na Guerra do Paraguai (1864–70)*. 2007. 82 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2007.

BAREIRO SAGUIER, Rubén. Augusto Roa Bastos – Narrativa y Sociedad. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986. p. 15–19.

BARRET, Rafael. *El dolor paraguayo*. 2. ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1987. Edição digital.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Título Original: *Le bruissement de la langue*.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: EMECE Editores S. A., 1973.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafas da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro: Lamparina editora; Belo Horizonte: FALE (UFMG), 2005. 174 p.

BURGOS, Fernando. “Borrador de un informe”: duplicidades de la escritura. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990. p. 51–54.

BURTON, Richard Francis. *Cartas dos Campos de batalha do Paraguai*. Tradução e notas de José Lívio Dantas. 2. reimpr. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed., 2001. 408 p. Título Original: *Letters from the Battlefields of Paraguay*.

CANGOGNI, Manlio; BORIS, Ivan. *Solano López, o Napoleão do Prata*. Tradução de Juan Agullo Conejos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1975, 260 p. Título Original: *Il Napoleone del Plata*.

CÁRCAMO, Silvia Inés. *Família, Nación y Poética en Roa Bastos*. Rio de Janeiro, 2008. 27 p. Não publicado.

CASTORIADIS, Cornelius. A Criação Histórica e a Instituição da sociedade. In: CASTORIADIS, Cornelius *et al.* *A Criação Histórica*. Tradução de Dênis L. Rosenfield. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1992. p. 83–101.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynauld. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007. 418 p. (Coleção Rumos da cultura moderna, v. 52). Título original: *L'Institution imaginaire de la Société*.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. 96 p.

CHIAVENATO, Júlio José. *Genocídio Americano: A Guerra do Paraguai*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 224 p.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. A literatura de testemunho e os limites da linguagem. In: MACHADO, Ida Lucia; MENEZES, William; MENDES, Emília (Orgs.). *As emoções no discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. v. 1, p. 114–130.

COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. 294 p.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Wilma Peres. *A espada de Dâmocles: o exército, a guerra do Paraguai e a crise do império*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996. 333 p. (Estudos históricos, 23)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Homenaje a Roa Bastos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 493/94, jul./ago.1991. 369 p.

DAGUERREÓTIPO. In: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Editorial, 1973, p. 492.

DE MARCO, Miguel Ángel. *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires: Planeta, 2003. 352 p.

DINIZ, Alai Garcia. *Máquinas, corpos, cartas: Imaginários da Guerra do Paraguai*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

DOBARRO, Angel Nogueira. Augusto Roa Bastos Cultura popular y literatura. El texto ausente, narrativa oral. Una poética de las variaciones. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990. p. 2–12.

DONATO, Hernâni. Para bem entender o Inferno. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p. 17– 18.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 617 p.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Arquétipos e repetição. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70 Lda, 1985. 175 p. Título Original: Le mythe de l'Éternel retour.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70 Lda; Rio de Janeiro: Edições 70 Ltda. 1989. 174 p. Título original: Myth and Reality.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 191 p. Título Original: Le Sacré et le Profane.

EVICÇÃO. In: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Ilustrado*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Editorial, 1973, p. 705.

EZQUERRO, Milagros. El arte de narrar en Augusto Roa Bastos. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986. p. 70–73.

FREUD, Sigmund. (1919). O “Estranho”. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 237 – 269.

FURTADO, Joaci Pereira. *A Guerra do Paraguai, 1864-1870*. São Paulo: Saraiva, 2000. 47 p

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 7 – 19.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2005. 184 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. 224 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 114 p.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. Roa y la conciencia histórica del narrador hispanoamericano. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*. Homenaje a Roa Bastos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 493/94, jul./ago.1991. p. 33-41.

GUERRERO, Jorge Carlos. Augusto Roa Bastos y Los Conjurados del Quilombo del Gran Chaco (2001): un legado literario para la integración latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, v. LXXIII, n. 218-219, p. 237-251, enero-junio 2007.

GUIMARÃES, Acyr Vaz. *A Guerra do Paraguai*. Campo Grande, MS: Ed. UCDB, 2001.

IPARRAGUIRRE, Sylvia. Cándido López. In: *Pintura Argentina*. Panorama del período 1810-2000. Volumen dedicado a Cándido López. Buenos Aires: Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, n. 3, mayo 2001. p.16.

ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a. p. 19-33.

ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b. p. 65-77.

ISER, Wolfgang. O que é Antropologia Literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c. p. 147-178.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”. Por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaio sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 191-220.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães. *A Guerra do Paraguai 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995. 231 p.

MAURO, Teresita. Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990. p. 36-42.

MENEZES, Alfredo da Mota. *Guerra do Paraguai: como construimos o conflito*. São Paulo: Contexto; Cuiabá: Ed. UFMT, 1998. 174 p.(Contexto)

MIRANDA, Wander Melo. *La poesia de lo revaciado: imágenes de memoria, imágenes de nación*. (Texto digitalizado). 2004.

NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia*. Um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006. 158 p.

OTTE, George. *Linha, Choque e Mônada* - Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Teses, Belo Horizonte, 1994a, p. 65-78.

OTTE, George. O Narrador sem aura ou pensando a reprodutibilidade oral em Benjamin. In: OTTE, George; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: CEL – FALE/UFMG. 1994b. v.2. p. 123 – 136.

OTTE, George. Rememoração e citação em Walter Benjamin. In: OTTE, George; MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: CEL – FALE/UFMG. 1996. v.4. p. 211 – 223.

OTTE, George. A obra de arte e a narrativa – reflexões em torno do cânone em Walter Benjamin. In: OTTE, George; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (Org.). *Mosaico Crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, Núcleo de Estudos Latino-americanos (NELAM – FALE/UFMG) 1999. p. 09 – 15.

PEREIRA, Flávio. *A poetização da Guerra do Paraguai em "Los conjurados del Quilombo del Gran Chaco"*. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2006.

PINTURA ARGENTINA. Panorama del período 1810 – 2000. Volumen dedicado a Cándido López. Buenos Aires: Departamento de Promoción Cultural del Grupo Velox, n. 3, mayo 2001. 23 p.

PLÁ, Josefina. Homenaje de adhesión. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986. p. 11-12.

REVISTA ANTHROPOS. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990. 96 p.

RICOEUR, Paul. La memoria ejercida: uso y abuso. In: RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. p. 96-123.

ROA BASTOS, Augusto. *Contar un cuento y otros relatos*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1984. 122 p.

ROA BASTOS, Augusto. Augusto Roa Bastos – Narrativa y sociedad. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986a. p. 28-33.

ROA BASTOS, Augusto. El arte de narrar en Augusto Roa Bastos. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986b. p. 73-79.

ROA BASTOS, Augusto. Augusto Roa Bastos Narrativa e Historia. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986c. p. 93-100.

ROA BASTOS, Augusto. Aventuras y desventuras del autor como compilador. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990a. p. 13-16.

ROA BASTOS, Augusto. Discurso de recepción del Premio Cervantes. *REVISTA ANTHROPOS*. Augusto Roa Bastos: La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre – una poética de las variaciones. Barcelona: Editorial Del Hombre, n. 115, dic. 1990b. p. 16-21.

ROA BASTOS, Augusto. El ojo de la luna. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*. Homenaje a Roa Bastos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 493/94, jul./ago.1991a. p. 13–23.

ROA BASTOS, Augusto. Con Roa Bastos. *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*. Homenaje a Roa Bastos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 493/94, jul./ago.1991b. p. 25-30. Entrevista concedida a Maria Esther Gilio.

ROA BASTOS, Augusto. *El trueno entre las hojas*. Buenos Aires: Editorial Losada S. A., 1997a, 262 p.

ROA BASTOS, Augusto. *Yo, El S.upremo*. Asunción: El Lector. 1997b. 419 p.

ROA BASTOS, Augusto. *Hijo de Hombre*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998a. 382 p.

ROA BASTOS, Augusto. *El Fiscal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998b. 399 p.

ROA BASTOS, Augusto; MACIEL, Alejandro; GADEA, Omar Prego; NEPOMUCENO, Eric. *O Livro da Guerra Grande*. Tradução Josely Vianna Baptista et al. Rio de Janeiro: Record, 2002. 235 p. Título Original: Los Conjurados del Quilombo del Gran Chaco.

ROA BASTOS, Augusto. *El Trueno Entre Las Páginas*. Asunción: Intercontinental Editora, 2002, p. 69. Entrevista concedida a Alejandro Maciel.

ROA BASTOS, Augusto. *Cuentos completos*. Asunción: Editorial El Lector, 2003. 438 p.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 65–72.

RUAS, T. *Netto perde sua alma*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, 1963.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.

SAER, Juan Jose. Augusto Roa Bastos. Narrativa e Historia. *SEMANA DE AUTOR*. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986. p.100–101.

SALLES, Ricardo. *Guerra do Paraguai - memórias e imagens*. Editora Miguel de Cervantes, 2003.

SCHWAB, Gabriele. “Se ao menos eu não tivesse de manifestar-me”: a estética da negatividade de Wolfgang Iser. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 35–45.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN–SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003a. p. 07–44.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: SELIGMANN–SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003b. p. 45–58.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN–SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003c. p. 59–89.

SELIGMANN–SILVA, Márcio. O Testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN–SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura. O Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003d. p. 375–387.

SEMANA DE AUTOR. Augusto Roa Bastos. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1986. 115 p.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de papel: a Guerra do Paraguai através da caricatura*. Porto Alegre: L&PM, 1996. 206 p.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 107 p. Título Original: Regarding the pain of others.

STERZI, Eduardo. Machado de Assis através do espelho: paisagens negativas, paisagens dialéticas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL CENTENÁRIO DE DOIS IMORTAIS: MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA, 2008, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. Não publicado.

TORAL, André. *Imagem em desordem - a iconografia da Guerra do Paraguai (1864-1870)*. USP/FFLCH, 2002.

VALDÉS, Sylvia. La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López). In: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Homenaje a Roa Bastos. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 493/94, jul./ago.1991. p. 119 - 127.

NA INTERNET

AMAYO, Enrique. *A Guerra do Paraguai em perspectiva histórica*. Estud. av., São Paulo, v. 9, n. 24, 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 Maio 2007.

ARTE NAÏF. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/artenaif.html>>. Acesso em: 03 Out. 2007.

ASSIS, Adriana Carolina Hipólito de. *A voz que fala: autor, persona ou autor-implícito?* Disponível em: <<http://www.kplus.com.br/materia.asp?co=243&rv=Literatura>>. Acesso em: 22 Abr. 2008

BERNARDES, Horácio. *Cándido López, los campos de batalla*. Disponível em: <http://www.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=1617&idciclo=262&subseccion=programacion_pasada>. Acesso em: 26 Abr. 2007.

BERNARDES, Horácio. *Mucho más que la biografía de un tal Cándido López*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/index-2005-04-18.html>>. Acesso em: 02 Maio 2007.

BETHELL, Leslie. *O imperialismo britânico e a Guerra do Paraguai*. Estud. av., São Paulo, v. 9, n. 24, 1995. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 Maio 2007.

BIOGRAFIAS. Francia, José Gaspar Rodríguez de. Disponível em: <<http://www.edukativos.com/biografias/biografia3989.html>>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

BLANES, AMÉRICO E MEIRELES. Disponível em: <<http://www.guerragrande.com/blanes.htm>>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Borges y Yo*. Disponível em: <<http://www.ux1.eiu.edu/~cfcca/borges-y-yo-cuento1.html>>. Acesso em: 05 Ago. 2008.

BORGES, Jorge Luis. *El Otro*. Disponível em: <<http://www.lamaquinadeltiempo.com/prosas/borges01.htm>>. Acesso em: 05 Ago. 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Veinticinco de Agosto, 1983*. Disponível em: <<http://www.escribirte.com.ar/textos/72/veinticinco-de-agosto1983.htm>>. Acesso em: 27 Ago. 2008.

BREZZO, Liliana M. *La guerra de la Triple Alianza en los límites de la ortodoxia: mitos y tabúes*. Universum. 2004, vol.19, n.º.1, p. 10-27. Disponível em <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762004000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 07 Mar. 2007.

BUCHI, Roberto A. *Cándido López. El "manco" de Curupaytí*. Disponível em: <<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/arte/clopez/index.html>>. Acesso em: 26 Abr. 2007.

CABICHUÍ. Disponível em: <<http://www.guerragrande.com/cabichui.htm>>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *História, melancolia e alegoria em Walter Benjamin*. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num4/ass05/pag01.html>>. Acesso em: 06 Set. 2007.

CÁNDIDO LÓPEZ. Disponível em: <[http://www.elortiba.org/guepy.html#Cándido_López_\(1840-1902\)](http://www.elortiba.org/guepy.html#Cándido_López_(1840-1902))>. Acesso em: 18 Mar. 2007.

CÁNDIDO LÓPEZ. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1ndido_L%C3%B3pez>. Acesso em: 26 Abr. 2007.

CÁNDIDO LÓPEZ. Disponível em: <<http://www.ateneohyv.com.ar/Biografias/l.htm>>. Acesso em: 02 Maio 2007.

CANTINHO, Maria João. *Modernidade e alegoria em Walter Benjamin*. 2003. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>> . Acesso em: 03 Dez. 2006.

CÁRCAMO, Silvia Inés. *Nación, Tragedia Y Mesianismo* (El último ciclo narrativo de Augusto Roa Bastos). 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/espanhol/NACI%C3%93N,%20TRAGEDIA%20Y%20MESIANISMO.htm>>. Acesso em: 29 Maio 2007.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A Poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp025241.pdf>>. Acesso em: 20 Maio 2008.

CARLOS ANTONIO LÓPEZ. Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/l/lopez_antonio.htm>. Acesso em: 29 Set. 2008.

CASTORIADIS, Cornelius. El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*. nº 35, p. 1–9, 1997. Disponível em: <http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec_3.html (13 of 13)>. Acesso em: 20 Set. 2008.

CAVANAGH, Cecilia. Un artista en el campo de batalla. *LaNacion.com*, Buenos Aires, 9 oct. 2005. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/Herramientas/SoloTexto/Nota.asp?nota_id=745194>. Acesso em: 25 Fev. 2008.

CEIA, Carlos. *Alegoria*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado15.htm>>. Acesso em: 10 Set. 2007.

CÉREBRO. Disponível em: <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/corpo-humano-sistema-nervoso/cerebro-3.php>>. Acesso em: 30 Jun. 2008.

COURTHÈS, Eric. Augusto Roa Bastos: *Hijo de la dualidad y maestro de la delagación de la escritura*. Asunción: Servilibro, 2003. Disponível em: <<http://roabastos.monsite.wanadoo.fr/page4.html>>. Acesso em: 07 Maio 2007.

CRESTO, Juan José. Cándido López, a cien años de su muerte. *LaNacion.com*, Buenos Aires, 31 dic. 2002. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/archivo/Nota.asp?nota_id=462757>. Acesso em: 13 Mar. 2008.

DEUS JANO. Disponível em: <http://www.gnosisonline.org/Mestres_da_Senda/deus_jano.shtml>. Acesso em: 02 Set. 2008.

DOURADO, Maria Teresa Garritano. *Mulheres comuns, Senhoras respeitáveis*: a presença feminina na Guerra do Paraguai. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp000145.pdf>>. Acesso em: 12 Nov. 2007.

ESCOBAR, Ticio. *Las otras trincheras*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1614.html>>. Acesso em: 07 Maio 2007.

EZQUERRO, Milagros. Genealogía de la Trilogía paraguaya. SEMINAIRE AMERIQUE LATINE, 2007, Paris. Disponível em : <<http://lesal.info/wp-content/uploads/2007/10/Trilogia-geneal.htm>>. Acesso em: 29 Nov. 2007.

FELIPE VARELA. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_Varela>. Acesso em: 12 Jun. 2008.

FÈVRE, Fermín. *Cándido López*. 2000. Disponível em: <<http://www.paseosimaginarios.com/NOTAS/candidolopez/1.htm>>. Acesso em: 26 Abr. 2007.

FRIGERIO, José Oscar. *Baldassare Verazzi*. Disponível em: <<http://members.fortunecity.com/jofrigerio/verazzi.htm>>. Acesso em: 13 Mar. 2008.

GACHE, Belén. *Cándido López y la batalla de Curupaytí: relaciones entre narratividad, iconicidad y verdad histórica*. Junio. 2001. Disponível em: <<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/lopez.htm>>. Acesso em: 02 Jun. 2006.

GAINZA, María. *La república perdida*. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2129-2005-04-07.html>>. Acesso em: 09 Out. 2007.

GARCÍA, Juan Marcos González. *Tratado secreto de la Triple Alianza o Pacto de exterminio al Paraguay*. 2005. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos33/triple-alianza/triple-alianza.shtml>>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

GUERRA DE LA TRIPLE ALIANZA. Disponível em: <<http://www.emule.us/foro/showthread.php?t=40961>>. Acesso em: 13 Mar. 2008.

GUERRA DO CHACO. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Chaco>. Acesso em: 10 Mar. 2008.

GUERRA DO PACÍFICO (SÉCULO XIX). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Pac%C3%ADfico_\(S%C3%A9culo_XIX\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Pac%C3%ADfico_(S%C3%A9culo_XIX))>. Acesso em: 29 Set. 2008.

GUERRA DO PARAGUAI. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_do_Paraguai>. Acesso em: 28 Abr. 2007.

GUERRAS CIVILES ARGENTINAS. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Usuario:Gracias_marcelo/resumen_guerras_civiles_argentinas>. Acesso em: 13 Jun. 2008.

GUERRERO, Jorge Carlos. *Literatura e integración: Los Conjurados del Quilombo del Gran Chaco* (2001). 2006. Disponível em: <<http://nirepalabrasescritas.blogspot.com>>. Acesso em: 18 Abr. 2008.

GUIGNARD. Disponível em: <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/biografia-de-guignard/biografia-de-guignard.php>>. Acesso em: 12 Mar. 2008.

IGNACIO MANZONI. Disponível em: <<http://www.folkloredelnorte.com.ar/arte/manzoni.htm>>. Acesso em: 16 Out. 2007.

IRIBARREN, Daniela Oróstegui. *Boquitas Pintadas o El Objeto Impuro del Deseo*. Disponível em: <http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm>. Acesso em: 29 Jul. 2008.

JOSÉ FELIPE SAÁ. Disponível em: <<http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/guerrasincuartel/v-varela/sa%C3%A1.htm>>. Acesso em: 13 Jun. 2008.

JOSÉ FÉLIX ESTIGARRIBIA. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/estigarribia.htm>>. Acesso em: 10 Mar. 2008.

JOSÉ GASPAR RODRÍGUEZ FRANCIA. Disponível em: <http://www.todo-argentina.net/biografias/Personajes/jose_gaspar_rodriguez_fracia.htm>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

JOSÉ LUIS GARCÍA E A VERDADE DA GUERRA DO PARAGUAI. Disponível em: <<http://2005.festivaldoriorio.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=260&sid=25>> Acesso em: 18 Fev. 2008.

KOLING, Paulo José. (Re)Visões de uma historiografia dependentista sobre a Guerra do Paraguai. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 62, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/062/62koling.htm>>. Acesso em: 12 Set. 2007.

LUSTIG, Wolf. *Chácore purahêi – Canciones de guerra: literatura popular en guaraní e identidad nacional en el Paraguay*. 2005. Disponível em: <<http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/chacpura/chactext.htm>> . Acesso em: 28 Ago. 2005.

LUSTIG, Wolf. *Mba'éichapa oiko la guarani?* Guaraní y jopara en el Paraguay. 1995. Disponível em: <<http://www.uni-mainz.de/~lustig/texte/jopara2.doc>>. Acesso em: 28 Ago. 2005.

LUSTIG, Wolf. *Ñande reko y modernidad: hacia una nueva poesía en guaraní*. 2000. Disponível em: <<http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/neepoty2.htm>>. Acesso em: 28 Ago. 2005.

MAESTRI, Mário. Guerra contra o Paraguai: da instauração à restauração historiográfica. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 20, jan. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/020/20hmaestri.htm>>. Acesso em: 22 Jan. 2008.

MANUEL PUIG. Disponível em: <<http://fotonoviembre.es/manuelpuig.org/01d58895630f8fc07/01d5889563105d70f/01d58895631322801/index.html>>. Acesso em: 29 Jul. 2008.

MELIA, Bartomeu. *Identidad paraguaya en movimiento. Lit. lingüíst.* 2001, no.13 p. 235-240. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112001001300022&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 07 Maio 2007.

MENDONÇA, Jeová Rocha de. O retrato de Dorian Gray ou o retrato de Oscar Wilde? Questões sobre a poética do duplo e biografismo. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, p. 144-153, Jul./Dez. 2001. Disponível em: <<http://www.adufpb.org.br/publica/conceitos/06/index.html>>. Acesso em: 11 Jan. 2007.

MOTA, Carlos Guilherme. *História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois.* Estud. av. , São Paulo, v. 9, n. 24, 1995. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141995000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 Maio 2007.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (ARGENTINA). Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Hist%C3%B3rico_Nacional_de_Argentina#_note-0>. Acesso em: 29 Out. 2007.

NARCISO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Narciso>>. Acesso em: 02 Set. 2008.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *O domínio da língua castelhana sobre o guarani paraguaio.* Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10\(29\)09.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10(29)09.htm)>. Acesso em: 27 Fev. 2008.

OKÁRA POTY KUEMI. In: MÉNDEZ-FAITH, Teresa. *Breve diccionario de la literatura paraguaya.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/lp/07923801077799470755635/p0000004.htm>>. Acesso em: 13 Mar. 2008.

PACHECO, Glória Elizabeth Saldivar de. *Augusto Roa Bastos: O Fazer Literário como interpelação da História Paraguaia.* 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp021639.pdf>>. Acesso em: 01 Maio 2007.

PACHECO, Marcelo E. *Cándido López.* Disponível em: <http://www.imageandart.com/tutoriales/biografias/candido_lopez/index.htm>. Acesso em: 03 Jul. 2006.

PALLARÉS, Rafael Masi. *Narciso R. Colmán.* Disponível em: <<http://216.239.59.104/search?q=cache:blU2OuBV8bkJ:www.userforum.dk/mail/profundo19.htm+revista+ocara+poty+cue+mi&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=8&gl=br>>. Acesso em: 13 Mar. 2008.

PIMENTEL NETO, Aydano de Almeida. *Entre espelhos e labirintos: uma mirada argentina sobre o Brasil*. 2006. 149 f. Tese – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp003084.pdf>>. Acesso em: 01 Set. 2008.

PIZARRO, Mar Langa. La guerra de la Triple Alianza en la literatura paraguaya. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, n. 6, mars 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document1623.html>>. Acesso em: 01 Maio 2007.

RIVERA, Tânia. O Outro ou o Outro: Guimarães Rosa e a Transferência. *Revista Psychê*, São Paulo, v. 7, n. 12, p. 47-64, Dez. 2003. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/307/30701204.pdf>>. Acesso em: 09 Jan. 2007.

ROA BASTOS, Augusto. Cándido López. El cazador de imágenes. *Clarín*, Buenos Aires, 1998. Disponível em: <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1998/08/30/e-00801d.htm>>. Acesso em: 02 Out. 2006.

ROUCO, María González. Inmigración y plástica: los pintores. Disponível em: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/gonzalez_rouco_maria/inmigracion_y_plastica.htm>. Acesso em: 25 Fev. 2008.

SALERNO, Osvaldo; ESCOBAR, Ticio. *Cabichuí: contexto y significado*. 24 set. 2005. Disponível em: <http://www.cabichui.org/grupo/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=41>. Acesso em: 26 Fev. 2008.

UNGARO, Santiago Rial. *¿Cándido yo?* Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-03/nota2.htm>>. Acesso em: 26 Abr. 2007.

VICTOR MEIRELLES. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles>. Acesso em: 25 Fev. 2008.

VOLPATTO, Rosane. *Índios Guaicurus*. Disponível em: <<http://www.rosanevolpatto.trd.br/indiosguaicurus.htm>>. Acesso em: 18 Dez. 2007.

WHIGHAM, Thomas Lyle. La guerra destruye, la guerra construye. Ensayo sobre el desarrollo del nacionalismo en Sudamérica. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Paris, n. 6, mar. 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document2074.html>>. Acesso em: 01 Maio 2007.

FILMOGRAFIA

CANDIDO LOPEZ los campos de batalla. Direção: José Luis García. Buenos Aires: SBP S.A. Worldwide, 2006.1 DVD (102 min.), color., castellano.